



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Björn Ulvaeus: Kristina aus Duvemåla. Eine
Übersetzung aus dem Schwedischen mit Einleitung
und Kommentaren“

Verfasserin

Maria Christine Grasserbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 394

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Skandinavistik

Betreuer:

O.Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Herrn o.Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel für die wissenschaftliche Betreuung meiner Diplomarbeit. Er hat nicht nur meine Themenwahl von Anfang an unterstützt, sondern auch mit großer Geduld den Entstehungsprozess meiner Arbeit begleitet. Er stand mir jederzeit bereitwillig für Fragen oder Korrekturen zur Verfügung und war durch seine Ratschläge eine wertvolle Hilfe.

Bedanken möchte ich mich weiters bei allen Lehrenden sowie MitarbeiterInnen des Instituts für Skandinavistik der Universität Wien für ihr Engagement und die Schaffung einer einzigartigen, studierendenfreundlichen und herzlichen Atmosphäre, an die ich mich immer gerne erinnern werde.

Auf persönlicher Ebene gilt mein aufrichtiger Dank meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich nicht nur in finanzieller, sondern auch psychischer, moralischer und jeder anderen erdenklichen Hinsicht mein Leben lang unterstützt und gefördert haben.

Gar nicht genug danken kann ich meiner Mutter Christine, die sich trotz all meiner gelegentlichen Gefühlsschwankungen nie davon abbringen ließ und lässt, mir mit Rat und Tat in allen Lebenslagen zu Seite zu stehen. Ohne sie hätte ich nicht schon in jungen Jahren meine Liebe zum Musical entdeckt und wäre im Lauf der Übersetzungsarbeit ganz sicher an so manchem Reim verzweifelt.

Des Weiteren möchte ich allen Familienmitgliedern, Freunden und Bekannten für ihr Verständnis und ihre Unterstützung während der letzten Wochen und Monaten, in welchen ich ihnen nicht die übliche Zeit und Aufmerksamkeit widmen konnte, danken.

Und *last but not least* danke ich Eva Grasser für ihre hingebungsvolle Gewissenhaftigkeit beim Korrekturlesen meiner Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1 Werksgeschichte	11
1.1 Die Schöpfer	11
1.1.1 Der Textautor - Björn Ulvaeus	11
1.1.2 Der Komponist – Benny Andersson.....	12
1.2 Die Musical-Vorläufer	13
1.2.1 Das Mini-Musical <i>The Girl With The Golden Hair</i>	13
1.2.2 <i>Chess</i>	14
1.3 <i>Kristina Från Duvemåla</i>	16
1.3.1 Entstehungsgeschichte.....	16
1.3.1.1 Erste Schritte	16
1.3.1.2 In Schweden	19
1.3.1.3 In den U.S.A. und in Großbritannien	22
1.3.1.4 In Finnland	23
1.3.1.5 Auszeichnungen, Erfolge, Darbietungen	24
1.3.2 Die Romanvorlage.....	26
1.3.2.1 Vilhelm Moberg	26
1.3.2.2 Musical-relevanter Romaninhalt	27
1.3.2.2.1 <i>Utvandrarna</i> (1949)	27
1.3.2.2.2 <i>Invandrarna</i> (1952).....	29
1.3.2.2.3 <i>Nybyggarna</i> (1956)	31
1.3.2.2.4 <i>Sista brevet till Sverige</i> (1959).....	33
2 Übersetzungstheorie.....	35
2.1 Warum übersetzen?.....	35

2.2	Die Herausforderung	36
2.3	Was macht eine gute Übersetzung aus?	36
2.4	Wer ist ein geeigneter Übersetzer?	37
2.5	Kriterien.....	38
2.5.1	Sangbarkeit.....	39
2.5.1.1	Theoretische Grundlagen	39
2.5.1.2	Praktische Anwendung	40
2.5.2	Sinn.....	42
2.5.2.1	Theoretische Grundlagen	42
2.5.2.2	Praktische Anwendung	43
2.5.3	Natürlichkeit.....	45
2.5.3.1	Theoretische Grundlagen	45
2.5.3.2	Praktische Anwendung	47
2.5.4	Rhythmus	48
2.5.4.1	Theoretische Grundlagen	48
2.5.4.2	Praktische Anwendung	50
2.5.5	Reim	51
2.5.5.1	Theoretische Grundlagen	51
2.5.5.2	Praktische Anwendung	54
3	Übersetzung <i>Kristina aus Duvemåla</i>	57
3.1	Akt 1	57
3.1.1	Prolog	57
3.1.2	Duvemåla Heide	58
3.1.3	Mein Ruf nach dir	60
3.1.4	Hinaus aufs Meer	65
3.1.5	Missernte	67
3.1.6	Nein	71

3.1.7	Kleine Schar	76
3.1.8	Niemals.....	77
3.1.9	Kommt alle zu mir.....	79
3.1.10	Wir öffnen alle Tore	82
3.1.11	Bauern auf dem Meer	86
3.1.12	Läus'	87
3.1.13	Bleib noch.....	93
3.1.14	Begräbnis zur See	95
3.1.15	A Sunday in Battery Park	96
3.1.16	Heimat	99
3.1.17	Von New York nach Stillwater	101
3.1.18	Solche Männer kann es geben	102
3.1.19	Kampfer und Lavendel	107
3.1.20	Der Traum vom Gold	109
3.1.21	Mein Astrakan	112
3.2	Akt 2	114
3.2.1	Obrigkeiten	114
3.2.2	Helle Nächte im Frühjahr	117
3.2.3	Fürstin der Steppe.....	120
3.2.4	Wildgras	127
3.2.5	Ich hab letztendlich mich versöhnt.....	130
3.2.6	Gold zerfiel zu Sand	133
3.2.7	Wild Cat Money	135
3.2.8	Hinaus aufs Meer.....	138
3.2.9	Willst du denn nicht meine Gattin sein	139
3.2.10	Ein göttlich' Wunderwerk	140
3.2.11	Down to the Sacred Wave	142

3.2.12	Fehlgeburt.....	143
3.2.13	Dich muss es geben	145
3.2.14	Erntefest	147
3.2.15	Hier hast du mich zurück	148
3.2.16	Red Iron/Lieber Herrgott hilf mir trösten.....	151
3.2.17	Wo ist das Zuhause	152
3.2.18	In Sicherheit	153
	Schlusswort	155
	Bibliographie.....	157
	Zusammenfassung.....	161
	Sammanfattning	163
	Lebenslauf.....	171

Einleitung

Mit den Namen Björn Ulvaeus und Benny Andersson verbinden die meisten Menschen wahrscheinlich auf Anhieb das schwedische Erfolgsquartett *ABBA*, in den letzten Jahren vielleicht auch den Musicalhit *Mamma Mia!*. Dass jedoch noch zwei weitere Musicals, *Chess* und *Kristina från Duvemåla*, aus der Feder dieses Duos stammen, wissen, zumindest im deutschen Sprachraum, die wenigsten. Besonders im Fall von *Kristina från Duvemåla* könnten daran zwei Faktoren Mitschuld tragen: Erstens, dass die Originalversion nicht wie üblich in englischer, sondern in schwedischer Sprache veröffentlicht wurde und zweitens, dass das Musical erst mehr als zehn Jahre nach seiner Uraufführung ins Englische übersetzt wurde. Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit soll sein, eine deutsche Bühnenversion des Musicals zu schaffen. Um dieser Aufgabe einen wissenschaftlichen Rahmen zu verleihen, setzt sich die Arbeit ausführlich mit der Werksgeschichte sowie der literarischen Vorlage auseinander. Darüber hinaus gewährt sie in einem Kapitel über die übersetzungstheoretischen Grundlagen einen Einblick in die Methodik der Arbeit, welche anhand von praxisbezogenen Beispielen näher erläutert wird.

Kristina från Duvemåla, ein schwedisches Musical, basierend auf Vilhelm Mobergs Auswanderer-Romanen (*Utvandrarsvit* 1949-1959), stellt die Erfüllung des lang gehegten Traumes der beiden Musiker dar, ein erfolgreiches Bühnenmusical zu schreiben. Ihr musikalischer Werdegang, die Erfahrungen, die sie im Laufe ihrer Karriere machten und die Fehlschläge, die sie auf dem Weg dorthin einstecken mussten, werden im Rahmen des Kapitels Werksgeschichte ebenso behandelt wie die Entstehungs- und Erfolgsgeschichte des Stückes selbst. Des Weiteren wird auf die einzelnen Stationen des Musicals in Schweden, den U.S.A., Großbritannien und Finnland, sowie die jeweilige Umsetzung und die Rezensionen eingegangen. Ebenso werden Auszeichnungen und Veröffentlichungen, sowie relevante Darbietungen ausgewählter Lieder von namhaften Künstlern erwähnt.

Um einen Übergang von der theoretischen Werksgeschichte zum Werk selbst zu schaffen, werden im Anschluss die vier Romane Mobergs: *Utvandrarna*, *Invandrarna*, *Nybyggarna* und *Sista brevet till Sverige* hinsichtlich ihrer Relevanz bezüglich des Musicals inhaltlich zusammengefasst.

Bevor man sich der Aufgabe stellt, ein Musikstück zu übersetzen, muss man sich mit der Frage auseinandersetzen, ob es überhaupt nötig ist, dieses in eine andere Sprache

zu übertragen oder ob die Bedeutung auch ausschließlich aus der musikalischen Beschaffenheit erschlossen werden kann. Ein Argument für die Übersetzung ist, dass ein Stück, das in der jeweiligen Landessprache aufgeführt wird, einen erweiterten Personenkreis erreichen kann, was besonders bei Werken, die in einer nicht allzu weit verbreiteten Sprache wie dem Schwedischen verfasst wurden, oftmals über internationalen Erfolg oder Misserfolg entscheidet.

Anschließend setzt sich die Arbeit mit dem Thema auseinander, welche Charakteristika eine adäquate Übersetzung aufzuweisen hat und welchen Herausforderungen sich ein Übersetzer von Musicaltexten stellen muss. Ein guter Übersetzer zu sein reicht nicht aus, um diesen Anforderungen gerecht zu werden, da es hierbei nicht nur auf die Fähigkeit ankommt, Worte korrekt in die Zielsprache zu übertragen oder besonders klangvolle Wendungen zu bilden, sondern diese auch in Einklang mit der Musik zu bringen, was wiederum ein großes Ausmaß an Musikalität voraussetzt. Um eine zufriedenstellende Übersetzung eines Musikstückes zu gewährleisten, müssen gewisse Kriterien wie Sangbarkeit, Sinn, Natürlichkeit, Rhythmus und Reim eingehalten werden. Auf diese wird im darauffolgenden Teil der Arbeit, mit der Unterteilung in theoretische Grundlagen und praktische Anwendung in der Übersetzung eingegangen.

Den letzten, aber umfangreichsten Teil dieser Diplomarbeit stellt die deutsche Übersetzung des Musicals *Kristina från Duvemåla* dar. Beim Erarbeiten dieser wurde versucht, einen Text zu gestalten, der allen zuvor erwähnten Kriterien bestmöglich entspricht. Nicht nur sollte die Übersetzung der schwedischen Vorlage gegenüber weitestgehend treu bleiben, sondern ihr auch hinsichtlich des Reimschemas und Rhythmus‘ entsprechen, ohne dabei unnatürlich und unaussprechbar zu werden. Abschließend soll an dieser Stelle klar betont werden, dass es Ziel dieser Arbeit war, eine möglichst originalgetreue *Übersetzung* zu schaffen und nicht etwa auf eine sinngemäße Nachdichtung auszuweichen.

1 Werksgeschichte

1.1 Die Schöpfer

1.1.1 Der Textautor - Björn Ulvaeus

Björn Ulvaeus wurde am 25. April 1945 in Göteborg geboren, zog aber später mit seiner Familie nach Västervik. Im Alter von 13 Jahren bekam er seine erste akustische Gitarre geschenkt und gründete wenig später eine Skiffle-Band, die sich im Laufe der Zeit stilistisch eher dem Dixie zuwandte. Nach der Auflösung der Gruppe schloss er sich der Band *West Bay Singers* an, welche sehr von Folk geprägt war. Im Lauf der Zeit wurden die Mitglieder auch von vielen anderen musikalischen Richtungen beeinflusst und nahmen regelmäßig an Talentwettbewerben teil, gewannen jedoch nie. Im Herbst 1963 nahm der Polar Music Produzent Bengt Bernhag sie unter dem Namen *The Hootenany Singers* unter Vertrag und wollte, dass sie von nun an „nur schwedische Lieder mit Folkeinschlag aufnehmen“.¹ Durch den wachsenden Erfolg, sowie Ulvaeus' Wunsch nach Veränderung kam es mehr und mehr zu Spannungen innerhalb der Gruppe.

1966 lernte Björn Ulvaeus Benny Andersson kennen. Sie entdeckten gemeinsame Interessen und begannen Lieder zu schreiben. Im Rahmen diverser Gesangswettbewerbe und Auftritte traf Ulvaeus immer wieder seine spätere Ehefrau Agnetha Fältskog. Gemeinsam mit ihr, sowie Benny Andersson und dessen Frau Anni-Frid Lyngstad wurden sie 1972 zum wohl bekanntesten schwedischen Musikexport: *ABBA*.²

Ihren europa- und später sogar weltweiten Durchbruch erreichte die Gruppe 1974, als sie mit dem Lied *Waterloo* den Eurovision Song Contest gewann.³ Zahlreiche Hits folgten, bis sich das Erfolgsquartett Anfang 1982 auflöste. Der Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Björn Ulvaeus und Benny Andersson sollte jedoch auch die Trennung von *ABBA* keinen Abbruch tun. Sie schrieben gemeinsam die Musicals *Chess*, *Kristina från Duvemåla* und *Mamma Mia!*.

¹ Rieger, Bernd: Björn Ulvaeus. Der Texter von Abba (Die ABBA-Tetralogy). Kindle Edition: Schoeffel & Grosshaupt, 2011, Position 678 von 5051

² Vgl. ebd., Position 92 f. von 5051

³ Vgl. ebd., Position 678 von 5051ff.

Privat war Björn Ulvaeus von 6.7.1971 bis 1980 mit seiner Bandkollegin Agnetha verheiratet. Sie haben zwei gemeinsame Kinder, Linda Elin, die später eine Rolle in *Kristina från Duvemåla* übernimmt, und Peter Christian. Seit 6.1.1981 ist Ulvaeus in zweiter Ehe mit Lena Källersjö verheiratet und hat mit ihr zwei Töchter, Emma und Anna. Nach einigen Jahren in England lebt die Familie seit 1990 wieder in Stockholm.⁴

1.1.2 Der Komponist – Benny Andersson

Benny Andersson wurde als Göran Bror Benny Andersson am 16. Dezember 1946 in Stockholm geboren und wuchs in einem Stockholmer Vorort auf. Zu seinem 6. Geburtstag schenkten ihm sein Vater und Großvater ein Akkordeon und brachten ihm das Spielen bei. Gemeinsam hatten sie Auftritte unter dem Namen *Bennys Trio*. Ihr Repertoire bestand großteils aus schwedischen Volksliedern. Mit zehn Jahren begann Andersson sich, abgesehen von ein paar Musikstunden, selbstständig das Klavierspielen beizubringen, nach Gehör und Gefühl, denn Notenlesen konnte er nicht. Schon in jungen Jahren begann er zu komponieren, spielte in Bands und nahm an Talentwettbewerben teil. 1964 wurde er Mitglied der Gruppe *Hep Stars*, die „die kommerziell erfolgreichste Popgruppe Schwedens in den 60er Jahren“⁵ war.⁶ 1966 lernte Andersson seinen späteren Bandkollegen, Partner und Freund Björn Ulvaeus kennen. Sie begannen zusammen Lieder zu schreiben und stellten fest, dass sich Bennys musikalisches und kompositorisches Talent ideal mit Björns sprachlichen Fähigkeiten, insbesondere seinen guten Englischkenntnissen ergänzte.⁷ 1972 gründeten sie gemeinsam mit ihren Partnerinnen Agnetha und Anni-Frid *ABBA*.

Nach der Trennung des Quartetts schrieb Benny Andersson gemeinsam mit Björn Ulvaeus die Musicals *Chess*, *Kristina från Duvemåla* und *Mamma Mia!*. Desweiteren gründete er 2001 das *BAO-Benny Andersson's Orchester*, welches vorrangig von ihm geschriebene Volksmusik spielt.⁸

⁴ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B6rn_Ulvaeus

⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Benny_Andersson

⁶ Vgl. Rieger, Bernd: Benny Andersson. Der Musiker von ABBA (Die ABBA-Tetralogy). Kindle Edition: Schoeffel & Grosshaupt, 2011, Position 131 ff. von 3485

⁷ Vgl. ebd., Position 390 ff. von 3485

⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Benny_Andersson

Privat hat Benny Andersson zwei uneheliche Kinder, Hans-Peter und Helene, mit seiner Jugendfreundin Christina Grönvall. Von 6.10.1978 bis 26.11.1981 war er mit seiner langjährigen Lebensgefährtin und Bandkollegin Anni-Frid Lyngstad verheiratet. Seit 1981 ist er mit Mona Nörklit verheiratet, mit der er einen Sohn namens Ludvig hat.⁹

1.2 Die Musical-Vorläufer

1.2.1 Das Mini-Musical *The Girl With The Golden Hair*

Schon während ihrer Zeit bei ABBA entstand in Björn Ulvaeus und Benny Andersson der Wunsch nach musikalischer Veränderung: „They were both interested in marrying music with drama.“¹⁰ Und welches Medium wäre besser geeignet, dieses Vorhaben zu verwirklichen, als das Musical. Obwohl beide zugaben, nie große Musical-Fans gewesen zu sein, begeisterte sie eine Demo Version von Tim Rice und Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* so sehr, dass sie beschlossen, ein Mini-Musical zu schreiben und in ihre Tour einzubinden.¹¹

Das 25-Minuten-Opus *The Girl With The Golden Hair* ist die leicht dürftige Geschichte eines Mädchens aus einer Kleinstadt, die [sic!] ihre Heimat verlässt, um eine berühmte Sängerin zu werden. Aber der Ruhm erweist sich für sie als Falle. Am Ende des Stücks erschienen Frida und Agnetha mit blonden Perücken und identischen Kostümen auf der Bühne um zu demonstrieren, dass sie beide denselben Weg gegangen sind und in gewisser Hinsicht gerade ihr eigenes Leben dargestellt hatten.¹²

Verbunden wurden die in dem Stück vorkommenden Lieder *Thank You For The Music*, *I Wonder*, *I Am A Marionette* und *Get On The Carousel* mittels eines britischen Erzählers in Harlekin-Aufmachung. Dieser Part fiel Francis Matthews, dem späteren Leiter des Greenwich Theatre in London zu. Er äußerte sich wie folgt zu dem Musical-Versuch: „Ich glaube, dass Abbas erster Versuch, ein Musical zu präsentieren, musikalisch gesehen recht gut und bestimmt vielversprechend war, doch diese Geschichte ist einfach nicht stark

⁹ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Benny_Andersson

¹⁰ Dodd, Philip (Hg.): *Mamma Mia! How can I resist you? The inside story of Mamma Mia! and the songs of ABBA*. London: Phoenix Illustrated, 2008, S. 130

¹¹ Vgl. ebd., S. 130

¹² Palm, Carl Magnus: *Licht und Schatten. ABBA – Die wahre Geschichte*. Deutsch von Helmut Müller. Berlin: Bosworth GmbH, 2006, S. 364

genug.“¹³ Dieses Problem sollten Benny Andersson und Björn Ulvaeus auch noch im Laufe ihrer weiteren Musical-Projekte zu spüren bekommen. Im Allgemeinen hielt sich die Begeisterung für *The Girl With The Golden Hair* in Grenzen, zu gekünstelt wirkten die Szenen zwischen den Liedern, zu dünn die Geschichte und zu lange war die Wartezeit auf die altbekannten und beliebten ABBA-Songs. Andersson und Ulvaeus erkannten, dass eine Tournee wohl nicht der richtige Ort für ihre Musical-Versuche war, den Wunsch ein Musical zu schreiben verwarfen sie jedoch nicht.

1.2.2 *Chess*

De första månaderna av 1978 blev ovanligt stillsamma för Abba. Björn och Benny hade efter äventyret med *The girl with the golden hair* fått smak för musikal och funderade på att försöka få ihop ett fullängdsverk, men de planerna lades ganska snart åt sidan när de inte kom på någon idé för handlingen.¹⁴

So vergingen einige Jahre, bis sie Ende 1981 den britischen Textautor Tim Rice kennenlernten, der sich durch seine Zusammenarbeit mit Andrew Lloyd Webber an dessen Musicals *Jesus Christ Superstar* und *Evita* einen Namen gemacht hatte. Rice, seinerseits bekennder ABBA-Fan, stellte den beiden einige seiner bisher ungenutzten Ideen vor. Den größten Anklang fand sein Vorschlag, einen russisch-amerikanischen Konflikt mit einer Liebesgeschichte zu verknüpfen und in Form eines Schachturnieres unter dem Namen *Chess* auf die Bühne zu bringen.¹⁵

Die ursprüngliche Idee, parallel an dem Musical und an einer neuen ABBA-Platte zu arbeiten, erwies sich schon bald als nicht realisierbar und so beschlossen sie, ihre gesamte Energie in das Musical-Projekt zu stecken. Ein Konzept-Album, in das auch viele ungenutzte Titel und Melodien, teilweise mit neuen Texten und Titeln versehen einfließen, wurde erarbeitet. Die Zusammenarbeit zwischen den Dreien funktionierte so fließend, dass sie letztendlich beschlossen, dass alle drei als Komponistenteam Erwähnung finden sollten. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Tim Rice auch viele, die von

¹³ Palm, Carl Magnus: Licht und Schatten. ABBA – Die wahre Geschichte. Deutsch von Helmut Müller. Berlin: Bosworth GmbH, 2006, S. 365

¹⁴ Palm, Carl Magnus: ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, S. 268

¹⁵ Vgl. Dodd, Philip (Hg.): Mamma Mia! How can I resist you? The inside story of Mamma Mia! and the songs of ABBA. London: Phoenix Illustrated, 2008, S. 132

Ulvaeus lediglich als Inhaltsangabe angedachten vermeintlichen Nonsens-Texte letztendlich in das fertige Musical einfließen ließ. Bekanntestes Beispiel hierfür ist die Zeile *One night in Bangkok makes a hard man humble*, in der viele Kritiker ganz eindeutig Rices Stil wiedererkennen wollen, obwohl sie eigentlich aus Björns Ulvaeus' Feder stammt.¹⁶

Im Oktober 1984 wurde die *Chess* Doppel-LP veröffentlicht, welche sich weltweit beinahe zwei Millionen Mal verkaufte und sechs Wochen lang die schwedischen Charts anführte. Die Single-Auskopplungen *I Know Him So Well*, interpretiert von Elaine Paige und Barbara Dickson, sowie Murray Heads *One Night In Bangkok*, eroberten die UK- und US-Charts und auch von der Presse gab es fast ausschließlich positive Kritik.¹⁷

Nach dem Erfolg des Albums sollte *Chess* nun auch als Bühnenstück arrangiert werden. Als Premierort wurde zwar zuerst über den New Yorker Broadway nachgedacht, letztendlich fiel die Wahl jedoch auf das Londoner Prince Edward Theatre. Als Regisseur wurde der Amerikaner Michael Bennett engagiert, der sich jedoch krankheitsbedingt vier Monate vor der Premiere von der Produktion zurückziehen musste. Seine Nachfolge trat der britische Regisseur Trevor Nunn an. Dieser stand nun vor der schwierigen Aufgabe, das Stück in kürzester Zeit nach seinen Vorstellungen um- bzw. neu zu arrangieren, um den geplanten Premierentermin einhalten zu können. Ständig wurden an den Szenen und Arrangements Änderungen vorgenommen, was letztendlich dazu führte, dass am Premierentag eigentlich immer noch nicht ganz klar war, wie das fertige Musical aussehen würde. Dazu kam es im Theater regelmäßig zu größeren technischen Problemen und letztendlich erlitt Tommy Körberg, einer der Hauptdarsteller, kurz vor der Generalprobe einen Kreislaufkollaps. Schlussendlich konnte der Premierentermin jedoch wie geplant eingehalten werden. Die Kritik war alles in allem sehr gemischt, positive und negative Reaktionen wechselten sich ab. Eine Laufzeit von immerhin drei Jahren lässt letzten Endes dennoch auf einen Erfolg schließen.¹⁸

Nach der London-Premiere sollte *Chess* nun auch seinen Weg an den Broadway finden, nicht jedoch ohne zuvor einige Änderungen zu erfahren. Nicht nur fand eine

¹⁶ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Licht und Schatten. ABBA – Die wahre Geschichte*. Deutsch von Helmut Müller. Berlin: Bosworth GmbH, 2006, S. 544

¹⁷ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 232

¹⁸ Vgl. ebd., S. 242ff.

gewisse Abwendung von der Technik hin zur Gefühlswelt statt, im Rahmen derer die Liebesbeziehung weiter herausgearbeitet wurde, sondern es kam auch zu Änderungen im Liedbestand, einiges wurde ergänzt, anderes gestrichen. Insgesamt sollte dadurch erreicht werden, dass die Handlung für den Zuschauer greifbarer würde. Doch obwohl all die Änderungen das Musical deutlich verbesserten und der rege Kartenvorverkauf vielversprechend schien, wurde *Chess* in der Kritik des *The New York Times* Kritikers Frank „The Butcher“ Rich dermaßen vernichtend rezensiert, dass die Vorstellung nur acht Wochen später eingestellt wurde. Trotz des Broadway-Misserfolges werden (meist) konzertante Versionen des Musicals bis heute auch in den USA gerne aufgeführt. Die erfolgreichsten Inszenierungen der Stücks im letzten Jahrzehnt waren die durchaus gelungene schwedische Bühnenversion, die 2002 im Stockholmer Cirkus Premiere feierte, sowie die 2009er Konzertversion in der Londoner Royal Albert Hall.¹⁹

1.3 *Kristina Från Duvemåla*

1.3.1 Entstehungsgeschichte

1.3.1.1 Erste Schritte

Anfang der 1990er Jahre, als sich der Ärger und die Enttäuschung über den Broadway-Flop von *Chess* gelegt hatten, begannen Benny Andersson und Björn Ulvaeus darüber nachzudenken, einen erneuten Versuch zu unternehmen, ein erfolgreiches Musical zu schreiben.: „Den här gången ville de till varje pris undvika misstagen med förstlingsverket. Det behövdes en bra historia att bygga det hela på och de bestämde sig för att leta i den svenska litteraturhistorien.“²⁰ Nach reiflicher Überlegung entschlossen sie sich dazu Vilhelm Mobergs vierbändige *Utvandrarsvit* (1949-1959)²¹ als Vorlage zu verwenden. Ihre anfänglichen Zweifel beruhten einerseits darauf, dass es fast unmöglich schien, die insgesamt knapp 2000 Seiten lange Handlung in einem Bühnenwerk unterzubringen. Andererseits fürchteten sie auch, dass ein Musical, dessen Handlung durch Bücher und

¹⁹ Vgl. Palm, Carl Magnus: *From ABBA to Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Publishing, 2010, S. 205ff

²⁰ Palm, Carl Magnus: *ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, S. 376

²¹ *Utvandrarna* (1949); *Invandrarna* (1952); *Nybyggarna* (1956); *Sista brevet till Sverige* (1959)

Verfilmungen²² weitestgehend bekannt war, womöglich keinen allzu großen Anklang finden könnte. Letztendlich kamen sie jedoch zu dem Schluss dass: „Det kanske är lite onödigt – men å andra sidan har ingen hört musiken.“²³

Im Jahr 1990 begannen die Arbeiten an dem Musical: „Dess tema – en svensk familjs vedermödor när de utvandrar till Amerika i slutet av 1800-talet – lånade sig väl till den musik i folkton som hade blivit allt viktigare för Benny.“²⁴ Zur gleichen Zeit verließ Björn Andersson seine Wahlheimat England und zog wieder nach Schweden, was die Zusammenarbeit erleichterte. Dennoch sollten bis zur Premiere fünf Jahre vergehen. Diese Verzögerungen waren teilweise darauf zurückzuführen, dass Andersson und Ulvaeus Mobergs Tetralogie sehr viel Respekt entgegenbrachten und auf keinen Fall riskieren wollten, ihm in ihrer Adaption nicht gerecht werden zu können. Letztendlich kamen sie jedoch zu dem Schluss, dass man nur dann, wenn man etwas wagt, auch gewinnen kann. Diese Erkenntnis gab ihnen das Selbstvertrauen, der Aufgabe würdig zu sein. Ein weiterer wichtiger Aspekt für das langsame Vorankommen dürfte wohl die schlechte Wahl der beiden, den Dramatiker Carl-Johan Seth mit dem Manuskript zu betrauen, gewesen sein. Die von ihm geschriebene Vorlage schien einfach nicht als Musical umsetzbar zu sein.²⁵ Aus diesem Grund sollte in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Lars Rudolfsson und dem Dramaturgen Jan Mark ein gänzlich neues Manuskript geschaffen werden, welches letztlich auch als Grundlage für die Bühnenfassung verwendet wurde.

Bevor Andersson und Ulvaeus sich jedoch dazu entschlossen, sich endgültig von Seth zu trennen, verging einige Zeit. Die Arbeiten an dem Musical gingen nur schleppend voran – einerseits wegen Seths zu umfangreichen Manuskripts, andererseits aufgrund der großen Wertschätzung, die die beiden Mobergs Werk entgegenbrachten. So sollten viele Zweifel, sowie auch andere Projekte wie Josefin Nilssons Pop-CD *Shapes*, welche die beiden 1993 schrieben und produzierten, das Vorankommen bremsen. Erst als sie es schafften, sich zuzugestehen, dass sie nach ihren eigenen Vorstellungen mit dem Originalwerk arbeiten durften, konnte endlich das Musical *Kristina från Duvemåla*

²² Die Romane wurden von Jan Troell unter den Titeln *Utvandrarna* (1971) und *Nybyggarna* (1972), mit Max von Sydow, Liv Ullmann, Eddie Axberg, Pierre Lindstedt, Allan Edwall, Monica Zetterlund, Hans Alfredsson und Sven-Olof Bern verfilmt. Quelle: <http://www.imdb.com/title/tt0067919/>; <http://www.imdb.com/title/tt0069035/>

²³ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 265

²⁴ Palm, Carl Magnus: *ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, S. 376

²⁵ Vgl. ebd., S. 376

entstehen. Benny äußerte sich zu dem Dilemma wie folgt: „Det tog två år innan jag insåg att det här aldrig kommer att gå om jag inte vågar säga: ‚Nu är det här mitt och nu gör jag som jag vill!‘ I och med att man börjar följa sina egna val kan man också börja lita på dem.“²⁶

Die ursprüngliche Zusammenarbeit sollte jedoch noch zu jahrelangen Streitigkeiten und Verhandlungen mit Seth und über dessen Rolle in der Entstehung des Musicals führen. Nachdem kein Vergleich geschlossen werden konnte, wurde im Februar 2007 das Amtsgericht eingeschaltet, welches Seth zwar einräumte, ein Manuskript mit dem Namen *Kristina från Duvemåla* geschrieben zu haben, jedoch befand, dass dieses nicht als Vorlage für das Musical gedient haben konnte. Im April legte Seths Anwalt Berufung gegen das Urteil ein. Als Rechtfertigung hierfür legte er einen von Ulvaeus und Andersson kurz vor der Premiere unterzeichneten Vertrag vor, der Seth als Mitschöpfer titulierte. Bekräftigungen, dass dieser nur aufgesetzt worden sei, um Seth zu beschwichtigen und den Zeitplan einzuhalten, blieben unerhört. Kurz bevor der Fall jedoch im März 2008 am Oberlandesgericht eröffnet werden sollte, kam es zu einer außergerichtlichen Einigung zwischen den Dreien, deren Einzelheiten zwar nicht bekannt sind, die aber auf dem Eingeständnis Seths, keinen Anspruch auf die Autorenschaft des Musical-Manuskripts zu haben, beruhen soll.²⁷

Im Sommer 1993 verfasste Jan Mark das endgültige Manuskript, nachdem er Seth als Autor abgelöst hatte. Im Mai 1994 wurde bekanntgegeben, dass das Musical im Herbst 1995 unter dem Namen *Kristina från Duvemåla* im Malmö Musikteater Premiere feiern sollte. Neben Mark komplettierten Lars Rudolfsson, der sowohl Erfahrung mit Musiktheater hatte, als auch die Meinung der Autoren über die szenische Aufbereitung teilte, als Regisseur und Robin Wagner, mit dem sie bereits bei *Chess* zusammengearbeitet hatten, als Szenograph das Team. Vier Jahre nach Projektbeginn stand das zentrale Team fest, jedoch war knapp ein Jahr vor der Uraufführung gerade einmal die Hälfte der Musik fertiggestellt, was für Benny Andersson allerdings keinerlei Beunruhigung darstellte.²⁸

²⁶ Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 266

²⁷ Vgl. Palm, Carl Magnus: *ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, S. 378

²⁸ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 267

Bereits zu einem früheren Zeitpunkt war der Beschluss gefasst worden, dass die Musik zu einem solch umfangreichen Werk nur den Gefühlen *einer* Person entspringen kann. Aus diesem Grund sollte *Kristina* das erste Projekt werden, in dem es eine strikte Rollentrennung zwischen Komponist und Textautor gab. Während Benny Andersson für die Musik zuständig war, fiel Björn Ulvaeus, auf Grund seiner Affinität zur Textarbeit, die Aufgabe zu, Mobergs Prosa in Liedtexte zu verwandeln. Eine Herausforderung, die er sehr ernst nahm, da er großen Respekt vor Mobergs Werk hatte und diesem auf jeden Fall gerecht werden wollte.²⁹ Er selbst sagte in einem Interview, dass er die Romane immer und immer wieder gelesen habe bis er sie fast auswendig gekonnt habe, um so Mobergs Sprache ganz natürlich einfließen lassen und mit seinem eigenen Stil kombinieren zu können. Dass ihm das Einarbeiten ganzer “Moberg-Passagen“ offensichtlich gut gelungen ist, lässt sich schon bei der Befragung von Premierengästen nach der Vorstellung deutlich erkennen, in der eine Besucherin angibt, sehr viele sprachliche Parallelen zur literarischen Vorlage zu erkennen.³⁰

1.3.1.2 In Schweden

Im November 1994 begann die Suche nach Darstellern für die vier Hauptrollen: Kristina, ihren Mann Karl Oskar, dessen Bruder Robert sowie die Dorfprostituierte Ulrika. Zu diesem Zweck fanden in fünf Städten Castings statt, in denen die Anwärter vor Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Lars Rudolfsson und dem Arrangeur Anders Eljas ihr Talent unter Beweis stellen mussten. 24 von den insgesamt 1200 Bewerbern wurden zu einem weiteren Vorsingen im Dezember in Stockholm eingeladen. Im Jänner stand schließlich fest, dass die bis dahin eher unbekannte Helen Sjöholm die Rolle der Kristina übernehmen sollte. Sie war es, die für alle Verantwortlichen am besten die Ansprüche, die sie bezüglich Gesangstalent, schauspielerischem Können, Aussehen und Charakter hatten, erfüllte. Schon im Zuge der Entstehung des Musicals hatte sie immer wieder an Demoversionen der Lieder mitgearbeitet. Die männliche Hauptrolle, Karl Oskar, bekam Anders Ekborg, der schon einige Erfahrung im Theater- und Filmbereich vorweisen konnte. Für die Rolle von

²⁹ Vgl. Palm, Carl Magnus: ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008, S. 376f.

³⁰ UR-Interview mit einer Besucherin nach der Malmö-Premiere von *Kristina från Duvemåla*. Quelle: unveröffentlichte DVD (05:36)

Karl Oskars jüngerem Bruder Robert wurde Peter Jöback engagiert, der bereits für seine Rollen in *Fame* und *Grease* bekannt war. Die Dorfprostituierte Ulrika wurde mit Åsa Bergh besetzt, die zuvor schon unter anderem in der *Dreigroschenoper* und in *West Side Story* mitgewirkt hatte und Marianne Mörck spielte Fina-Kajsa.³¹

Die Fixierung der Hauptdarsteller brachte für die Autoren den Vorteil mit sich, sowohl mit den Charakteristiken der Schauspieler arbeiten zu können, als auch ein konkreteres Bild von ihren selbsterschaffenen Charakteren zu bekommen. Im Mai begannen die Proben mit den Hauptdarstellern und nach einer Sommerpause stieß im August das gesamte Ensemble dazu. Letztendlich wurde *Kristina från Duvemåla* mit insgesamt knapp 150 mitwirkenden Schauspielern und Musikern eine relativ große Produktion.

Für die Arrangements war, wie auch schon zuvor bei *Chess*, Anders Eljas zuständig. Diesmal war es jedoch trotz des noch größeren Umfangs des Musicals einfacher es zu arrangieren, insbesondere wegen Benny Anderssons neuem Synthesizer. Mit diesem konnte der Komponist selbstständig alle Demoverionen einspielen und genau ausprobieren, wie welches Instrument klingen sollte. Das heißt, Andersson vermochte die Stücke teilweise schon im Vorfeld selbst zu arrangieren und auch für die übrigen vermittelten seine Demoverionen sehr präzise Klangvorstellungen. Das Problem, das sich dennoch ergab war, dass für viele von Anderssons Arrangement-Vorstellungen riesige Orchester vonnöten gewesen wären. So war es oftmals notwendig, umzudisponieren und neu zu organisieren, um den erwünschten Klang mit einem normal großen Theater-Orchester erzielen zu können. Des Weiteren kam Eljas Anders auch die Aufgabe zu, eigene Vorschläge einzubringen sowie Bennys Ideen zu hinterfragen. Das letzte Wort hatte jedoch immer der Komponist selbst.³²

Das größte Problem des Musicals war jedoch die exzessive Länge, die in der ersten Gesamteinspielung knapp fünfeinhalb Stunden betrug. Aufgrund des enormen Umfangs wurde der Entschluss gefasst, dass Anders Eljas das Werk nicht alleine durcharrangieren konnte. Einige weitere Arrangeure wurden engagiert, was jedoch in der Endversion nicht auffällt, da sich alle weitestmöglich an Benny Anderssons detaillierten Demoeinspielungen

³¹ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 267f.

³² Vgl. ebd., S. 268f.

orientierten. Die Feinarbeiten an dem Musical konnten gerade noch rechtzeitig vor der Premiere, Anfang Oktober, fertiggestellt werden, obwohl noch Mitte September vielen Liedern der Feinschliff gefehlt hatte.³³

Am 7.10.1995 feierte *Kristina från Duvemåla* im Malmö Musikteater Premiere und wurde ein großer Erfolg. Das Erfolgsgeheimnis des Werks fasste Palm wie folgt zusammen:

Sagotonen i Mobergs verk, som Lars Rudolfsson och dramaturgen Jan Mark hade tagit fram, i kombination med Robin Wagners enkla men effektiva scenografi och Görel Engstrands färgstarka kläder, tycktes utgöra den perfekta inramningen för Bennys mycket svenska men samtidigt typiskt ‚Anderssonska‘ musik, och Björns tonsäkra texter.³⁴

Björn Ulvaeus hatte zwar großes Vertrauen in die Fähigkeiten und das Talent seines Partners, wurde jedoch von tiefen Zweifeln, was seine eigene schriftstellerische Kompetenz anbelangt, gequält. Er fürchtete, dass die Kritiker negativ über seine Texte urteilen würden und er in weiterer Folge für einen eventuellen Misserfolg des Musicals verantwortlich sein würde. Seine Angst vor einer negativen Kritik ging sogar soweit, dass er schon im Vorfeld für sich und seine Frau Lena einen Auslandsflug für den darauffolgenden Morgen gebucht hatte, nur um sich nicht der gefürchteten negativen Presse aussetzen zu müssen. Letzten Endes stellte sich seine Sorge jedoch als gänzlich unbegründet heraus, da seine Texte von allen Seiten ebenso hochgelobt wurden wie Bennys Musik.³⁵

Nach seiner Spielzeit in Malmö kam das Musical ab 13.4.1996 nach Göteborg, wo es bis 1997 gespielt wurde. Ab 14.2.1998 eroberte es schließlich auch die Bühne des Stockholmer Cirkus, wo es bis 19.6.1999 zu sehen war.³⁶ Von einer Uraufführung in Stockholm war einige Jahre zuvor wegen des Fehlens eines Theaters, dessen Bühne groß genug für ein derart umfangreiches Stück war, abgesehen worden. In der Zwischenzeit war das denkmalgeschützte Theater im Djurgården eigens für *Kristina* umgebaut worden, sodass einer Stockholmer Aufführung nichts mehr im Weg stand. Insgesamt gesehen ist

³³ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 269ff.

³⁴ Ebd., S. 273

³⁵ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Licht und Schatten. ABBA – Die wahre Geschichte*. Deutsch von Helmut Müller. Berlin: Bosworth GmbH, 2006, S. 584

³⁶ Vgl. <http://www.icethesite.com/home/kristina/>

der Erfolg des Musicals in Schweden beachtlich: In knapp fünf Jahren wurden 671 Vorstellungen gespielt und mehr als eine Million Karten verkauft.³⁷

Im Jahr 2001 wurde eine Konzerttour mit den Originaldarstellern veranstaltet. Im Rahmen dieser wurde *Kristina från Duvemåla* am 6.6. in Evedal, Växjö, am 8.6. im Sofiera Slott, Helsingborg, am 9.6. am Mölleplatsen, Malmö, am 10.6. und 11.6. in der Trädgårdsföreningen, Göteborg, am 13.6. im Slottet, Finspång, am 14.6. im Stockholm Stadion, Stockholm, am 16.6. im Sammildal, Leksland und am 17.6. im Merlo Slott, Sundsvall, gesungen.³⁸

1.3.1.3 In den U.S.A. und in Großbritannien

Während der Pausen, die sich durch die Übersiedlungen zwischen den Schauplätzen ergab, reisten die Darsteller nach Minnesota um *Kristina från Duvemåla* erstmalig einem amerikanischen, wenngleich auch stark von schwedischer Einwanderung geprägten Publikum zu präsentieren. Die konzertanten Vorstellungen fanden am 12. und 13. Oktober 1996 in der Orchestra Hall in Minneapolis und in der Chisago Lakes High School in Lindstrom statt und wurden vom schwedischen Fernsehen mitgeschnitten.³⁹ Die *Minneapolis Star and Tribune* beschreibt das Musical als „Engaging, emotionally charged – and at times haunting“ und hebt vor allem Helen Sjöholms Darbietung als „extraordinary“ hervor.⁴⁰

Nach einem vier-wöchigen Workshop in New York im Jahr 2006 schien der Weg für eine englische Broadway-Version von *Kristina från Duvemåla* schon beinahe geebnet. Letzten Endes konnte dieser Plan, in erster Linie wegen der immer noch andauernden Urheberrechtsstreitigkeiten mit Seth, die erst 2008 definitiv enden sollten, nicht umgesetzt werden.⁴¹

Am 23. und 24.9.2009 sollte es dann doch endlich so weit sein. Eine konzertante, englische Version unter dem Namen *Kristina* wurde in der New Yorker Carnegie Hall

³⁷ Vgl. Palm, Carl Magnus: *Från ABBA till Mamma Mia!*. Stockholm: Premium Förlag, 1999, S. 274

³⁸ Vgl. <http://www.icethesite.com/home/kristina/>

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ *Minneapolis Star and Tribune*, 14.10.1996, S. 05B

⁴¹ Vgl. <http://www.icethesite.com/home/kristina/>

gespielt. In der weiblichen Hauptrolle war, wie schon in der Originalversion, Helen Sjöholm zu hören, unterstützt von Russel Watson als Karl Oskar, Louise Pitre als Ulrika und Kevin Odekkirk als Robert. Die Show wurde aufgenommen und im April 2010 als CD veröffentlicht. In derselben Besetzung wurde am 14.4.2010 eine Vorstellung in der Royal Albert Hall in London dargeboten.⁴² Die Kritiken in beiden Ländern fielen durchwegs positiv oder zumindest neutral aus. Richard Corliss vom *TIME Magazine* sprach von einem „sung-through national epic, in a style that would span folk tunes, symphonies and musical theater.“ Ebenso fanden Phrasen wie: „Some of the most rapturous melodies ever heard in Carnegie Hall [...]“ oder: „[...] the three-hour epic has all the makings of a thrilling stage experience: [...]“⁴³ Eingang in seine Rezension. Auch Stephen Holden verliert in der *The New York Times* kein negatives Wort über das Werk.⁴⁴ In London scheinen die Meinungen der Kritiker sich ziemlich von denen des Publikums zu unterscheiden. Während Alexis Petridis im *The Guardian* zwar drei von fünf Sternen für *Kristina* vergibt, seine Rezension jedoch nicht allzu euphorisch ausfällt, scheinen die Zuschauer ganz anderer Meinung gewesen zu sein. Diese zollten dem Stück durch Standing Ovationen ihren Respekt. Auch die Leserkommentare zu seinem Artikel lassen auf eine weitaus positivere Einstellung des Publikums dem Stück gegenüber schließen.⁴⁵

1.3.1.4 In Finnland

Am 29.2.2012 feierte *Kristina från Duvemåla* seine Finnland-Premiere im Svenska Teatern in Helsinki. Ab Ende 2010 wurden die Hauptdarsteller gecastet. Von den 1300 Bewerbern wurden 620 zum Vorsingen eingeladen, potentielle Kandidaten für die Hauptrollen mussten bei einem zweiten Termin ein weiteres Lied präsentieren. Am 17.3.2011 stand dann schließlich die Besetzung für die zentralen Charaktere fest: Maria Ylipää aus Helsinki übernahm die Rolle der Kristina, Robert Noack aus Malmö, der eigentlich ursprünglich für die Rolle von Robert vorgesungen hatte, spielte Karl Oskar, Birthe Wingren aus Porvoo verkörperte Ulrika und Oskar Nilsson aus Stockholm mimte Robert. Neben ihnen

⁴² Vgl. <http://www.icethesite.com/home/kristina/>

⁴³ <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1925955,00.html>

⁴⁴ Vgl. <http://www.nytimes.com/2009/09/26/arts/music/26kristina.html>

⁴⁵ Vgl. <http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/15/kristina-review-abba-musical>

unterstützten noch knapp 60 weitere Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker die Produktion.⁴⁶

Sowohl das Publikum als auch die Rezensenten schienen begeistert. Mats Liljeroos zog im *Hufvudstadsbladet* sogar einen Vergleich zu Rodgers und Hammerstein:

I centrum står självfallet Anderssons andlöst vackra, ställvis ogenerat känslösamma men aldrig insmickrande musik och Ulvaeus ömsom skört poetiska, ömsom handfast vardagsnära sångtexter, som ingår en symbios vi inte varit bortskämda med sedan Rodgers & Hammersteins glansdagar.⁴⁷

Isabella Rothberg äußerte sich für die selbe Zeitung zwar ein wenig kritischer, gab letztendlich aber doch zu, von Musik und Text gerührt gewesen zu sein: „Berörd blir jag ändå främst av sångerna, tonernas universella språk och den kärva poesi som gör sig gällande i sångtexten.“⁴⁸

Jens Peterson verglich in seinem Artikel für das schwedische Aftonbladet das Original mit der Adaption und kam zu dem Schluss, dass die finnische Variante ebenso gelungen sei wie die einstige Originalversion. Er lobte nicht nur das Musical sondern auch die Mitarbeiter in allen Bereichen:

Här finns melodier som får tårarna att trilla. ‚Kristina från Duvemåla‘ har också humor och värme, ilska och bitterhet, sorg och längtan. Mycket känslor. Starka känslor. Fantastiskt för ögonen också. Regi, scenografi, kläder... här finns många briljant teatermänniskor som gemensamt skapar minnesvärda bilder.⁴⁹

1.3.1.5 Auszeichnungen, Erfolge, Darbietungen

Das Musical *Kristina från Duvemåla*, seine Darsteller und Schöpfer erhielten zahlreiche Auszeichnungen, darunter unter Anderem vier *Guldmasken* – das schwedische Gegenstück zum *Tony Award* – für Benny Andersson und Björn Ulvaeus in der Kategorie Spezialpreis der Jury, für Peter Jöback als bester Nebendarsteller, für Marianne Mörck als beste

⁴⁶ Vgl. <http://www.icethesite.com/2011/02/kristina-fran-duvemala-finnish-principals-announced/>

⁴⁷ <http://hbl.fi/kultur/recension/2012-03-01/kristina-fran-duvemala-i-lyrisk-kammarversion>

⁴⁸ <http://hbl.fi/kultur/recension/2012-03-01/det-svenska-guldet-blev-inte-till-sand>

⁴⁹ <http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/scen/article14456037.ab>

Nebendarstellerin und für Lars Rudolfsson für die beste Regie.⁵⁰ Ebenso gewann *Kristina från Duvemåla* den schwedischen *Grammi* – das Pendant zum *Grammy Award* – für das beste Album des Jahres 1996 und Benny Andersson den *Grammi* als Komponist des Jahres.⁵¹

Das drei CDs umfassende Album stieg 1996 direkt auf Platz zwei in die schwedischen Charts ein und war 74 Wochen lang darin vertreten. Die erfolgreichste Single-Auskoppelung war Peter Jöbacks *Guldet blev till sand*, welches jahrelang den Rekord für die meisten Wochen in der Hitliste hielt.⁵² Auch Helen Sjöholms *Du måste finnas* erfreut sich bis heute großer Bekannt- und Beliebtheit.

Mittlerweile werden Lieder aus dem Musical immer wieder gerne von berühmten Sängern und Sängerinnen in ihre Auftritte eingearbeitet oder sogar auf ihren Alben veröffentlicht. So fand am 14.4.2010 im Schönbrunner Schlosstheater in Wien ein Galakonzert in Verbindung mit der Verleihung des Birgit Nilsson Gedächtnispreises zur Förderung junger OpernsängerInnen statt, in dessen Rahmen die schwedische Opernsängerin Elisabeth Wärnfeldt, in Zusammenarbeit mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, einige Lieder aus *Kristina från Duvemåla* präsentierte.⁵³

In Großbritannien wurde die englische Version von *Du måste finnas* – *You have to be there* zum ersten Mal am 14.9.2009 von Kerry Ellis auf dem *Thank you for the music*-Konzert im Hyde Park präsentiert.⁵⁴ Später nahm sie das Lied für ihr Debutalbum *Anthems* auf.⁵⁵

Am 31.8.2011 war die Zweitplatzierte der *Britain's Got Talent*-Show Susan Boyle Stargast bei *America's Got Talent*, wo sie *You have to be there* sang.⁵⁶ Das Lied findet sich auch auf ihrem 2011 erschienenen dritten Album *Someone to watch over me* wieder.⁵⁷

⁵⁰ Vgl. <http://www.guldmasken.se/vinnare/vinnare1998.html>

⁵¹ Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Grammis>

⁵² Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Kristina_fr%C3%A5n_Duvem%C3%A5la

⁵³ Vgl.

http://www.connectingculture.at/documents/7c2a99131780c1facac68fb1820a431b_Schwedennewsapril.pdf

⁵⁴ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=n1Z4VpNeA4M>

⁵⁵ Vgl. <http://www.kerryellis.co.uk/recordings/>

⁵⁶ Vgl. <http://www.icethesite.com/2011/08/susan-boyle-to-perform-you-have-to-be-there-from-kristina/>

⁵⁷ Vgl. http://www.cd-lexikon.de/album_susan-boyle-someone-to-watch-over-me.htm

1.3.2 Die Romanvorlage

1.3.2.1 Vilhelm Moberg

Vilhelm Moberg wurde am 20.8.1898 als viertes von sieben Kindern in Småland geboren. Schon während seiner Schulzeit entwickelte er eine starke Liebe zur Literatur und las alles, was er in die Hände bekam. Als 13-jähriger nahm er an einem Wettbewerb für junge Schriftsteller teil, bei dem er den 18. Platz belegte und zum ersten Mal publiziert wurde. Wie viele seiner Verwandten wollte auch Moberg eigentlich nach Amerika auswandern, entschied sich jedoch letztendlich seiner Mutter zuliebe in Schweden zu bleiben. Im Gegenzug dafür setzte er allerdings durch, die Volkshochschule besuchen zu dürfen. Er arbeitete als Journalist für verschiedenste Zeitungen im ganzen Land. 1921 wurde Moberg zum Militärdienst einberufen, im Rahmen dessen er seinen ersten Roman *I vapenrock och linnebyxor* (1921) unter dem Pseudonym *Ville i Momåla* verfasste. Bis 1926 arbeitete er als Journalist. In diesem Jahr wurde sein gesellschaftssatirisches Stück *Kassabrist* so erfolgreich, dass er beschloss, sich nun gänzlich der Schriftstellerei zu widmen. Der Roman *Raskens* (1927) wurde ein großer Erfolg. Danach veröffentlichte Moberg die Romane *Långt från landsvägen* (1929) und *De knutna händerna* (1930). 1935 erschien der erste Teil der sogenannten Toringtrilogie *Sänkt sedebetyg*. 1941 schrieb er *Rid i Natt!*, das in diesem Jahr meistgelesene Buch in Schweden. Mobergs stark anti-nazistische Einstellung führte jedoch dazu, dass er während des Zweiten Weltkrieges kaum mehr publiziert wurde. 1947 begannen die Vorbereitungen für seine bekannteste Romanreihe, die erst 12 Jahre später mit dem vierten Band beendet werden sollte. Hierfür reiste er 1948 in die Vereinigten Staaten, wo er in den darauffolgenden vier Jahren lebte und recherchierte. Das Resultat der harten Arbeit war das wohl bedeutendste Werk seiner Karriere, die sogenannte Auswanderer-Reihe (1949-1959).

Den tid och kraft som Vilhelm Moberg lade ner på Utvandrareposet skulle visa sig vara mödan värt. Förmodligen är det dem mest uppskattade svenska böckerna någonsin. Utvandrarerna, Invandrarerna, Nybyggarna och Sista brevet till Sverige har enbart i Sverige sålts i närmare 2 miljoner exemplar.⁵⁸

⁵⁸ <http://www.vilhelmmoberg.com/biografi.html>

Auch während seiner Zeit in Amerika verlor Moberg nie den Kontakt zu seiner schwedischen Heimat und informierte sich laufend über die gesellschaftlichen und politischen Vorkommnisse. In den 1950er Jahren verfasste er sein Werk *Därför är jag republikan* (1955). Sein nächster Roman *Din stund på jorden* (1963) stellt gewissermaßen gleichzeitig die Fortsetzung und auch den Abschluss seiner Werke über Emigranten und Emigration dar. Sein letztes großes Projekt, von welchen jedoch nur zwei von vier geplanten Bänden beendet wurden, war *Min svenska historia* (1970-71 - unvollendet). Am 8.8.1973 ertränkte Vilhelm Moberg sich in einem See in der Nähe seines Wohnortes.⁵⁹

1.3.2.2 Musical-relevanter Romaninhalt

1.3.2.2.1 *Utvandrarna*⁶⁰ (1949)

Der erste Teil der Romantetralogie beschäftigt sich mit dem Leben einiger Menschen im schwedischen Kirchspiel Ljuder, die in jahrhundertelanger Tradition den Boden bestellen und sich mit dem zufrieden geben müssen, was die karge Erde und das unbeständige Wetter an Ernte zulassen. Üppige Jahre sind selten, meist reicht der Ertrag nicht, den Winter ohne Hunger zu überstehen. Da kommen den notleidenden Menschen Berichte von einem Land in weiter Ferne zu Ohren, das fruchtbare Böden ohne Bauern und grenzenlose Freiheit allen Andersdenkenden verspricht.

Einer dieser Menschen ist Karl Oskar Nilsson, der mit seiner Frau Kristina den Hof Korpamoen bewirtschaftet, den er von seinem Vater übernommen hat. Dieser hat sein Leben dem Bestreben gewidmet, aus dem von Steinen übersäten Land Ackerboden zu machen. Dieser tägliche Kampf findet ein jähes Ende, als er eine Verletzung erleidet, die nie mehr ausheilt und ihn zum Invaliden macht. Karl Oskar und Kristina setzten fleißig diese Arbeit fort, doch der Hof, durch Erbteilung nur mehr ein Sechzehntel des ursprünglichen Anwesens, kann ihre ständig wachsende Familie kaum ernähren. Als in einem Hungerwinter ihre älteste Tochter Anna stirbt, reift in Karl Oskar der Entschluss, seiner Familie in den Vereinigten Staaten ein besseres Leben zu ermöglichen, dem Land,

⁵⁹ Vgl. <http://www.vilhelmmoberg.com/biografi.html>

⁶⁰ *Bauern ziehen übers Meer* (1954), später *Die Auswanderer* (1989)

in dem Berichten zufolge üppige Ackerböden nur darauf warten, endlich von Bauern bestellt zu werden.

Auch Karl Oskars jüngeren Bruder Robert zieht es in die Ferne, wenn auch aus anderen Gründen. Er verdient seinen Lohn als Knecht, bis ihm der Bauer mit einer heftigen Ohrfeige das Trommelfell zerstört. Er träumt von einem Leben ohne Dienstherrn und ist fest entschlossen, sein Glück in Amerika zu versuchen. Auch seinen Kollegen Arvid hat er mit seiner Begeisterung für das ferne Land angesteckt, er will Robert begleiten.

Eine weitere Gruppe von Auswanderern entstammt dem Kreis von Danjel Andreasson, einem Neffen des Sektengründers Åke Svensson, der sich den Unwillen der Kirchenführung zuzieht, indem er Herumtreiber, Armenhändler, Bettler und sogar die Dorfprostituierte bewirtet und ihnen die sogenannte åkianische⁶¹ Lehre verkündet. Als der Probst den Kirchenbann über Danjel Andreasson verhängt und das Amtsgericht ihn und seine Gäste verurteilt, hält der Großteil der Anhänger dem Druck der Obrigkeiten nicht stand und wendet sich wieder der Amtskirche zu. Nur die Dorfprostituierte Ulrika und ihre Tochter gehören weiterhin zu Danjels Gefolge und wollen mit ihm und seiner Familie nach Amerika emigrieren, um endlich frei ihre Religion ausüben zu können.

Die Vorbereitungen für die große Reise dauern fast ein Jahr. Am 4. April 1850 brechen die Auswanderer auf und müssen sich von den Eltern und Angehörigen in dem Bewusstsein verabschieden, dass es ein Abschied für immer ist. Nach einer mehrtägigen Wagenfahrt erreichen sie Karlshamn, wo sie am 14. April an Bord der Brigg Charlotta mit dem Ziel New York ablegen. Die Überfuhr dauert viel länger als geplant und ist von der Enge an Bord, Ungezieferbefall, dem Mangel an frischen Nahrungsmitteln und Krankheit geprägt. Kristina, mit dem fünften Kind schwanger, überlebt die strapaziöse Reise nur knapp, Danjels Frau verstirbt kurz vor der Ankunft. Am Mittsommerabend ist es endlich soweit. Das Schiff legt nach zehnwöchiger Fahrt am Kai von New York an und mit unsicheren, schwankenden Schritten betreten die Auswanderer amerikanischen Boden.

⁶¹ „Åkianerna avsondrade sig från kyrkan och erkände varken den andliga eller världsliga överheten i sin ort. All åtskillnad mellan människor i anseende till stånd eller egendom var för dem stridande emot Guds ord, och inom sitt samfund införde de fullständig egendomsgemenskap. Ingen av dem kallade någon jordisk ägodel för sin egen. De förrättade sin egen guds tjänst och nattvardsgång.“ In: Moberg, Vilhelm: Romanen om utvandrarerna. Utvandrarerna. Sockholm: Bonnier, 1984. S. 11

1.3.2.2.2 *Invandrarna*⁶² (1952)

Der zweite Band der Romantetralogie hat den Ablauf des ersten Jahres in Amerika zum Inhalt. Er schildert detailliert den Weg der Auswanderer vom ersten Schritt auf den Boden der neuen Heimat bis zum ersten Umpflügen des fruchtbaren, bis dahin unbebauten Landes. Ihre Reise den Hudson-Fluss hinauf, über den Eriesee, mit dem Dampfwagen weiter nach Westen zum Mississippi und diesen flussaufwärts bis nach Minnesota wird genauso beschrieben, wie ihr Bestreben, ein geeignetes Stück Land zu finden, sich mit der fremden Sprache vertraut zu machen und eine stabile Unterkunft zu bauen, um den strengen Winter zu überstehen. Erst im Frühling, wenn der Boden zum ersten Mal bestellt werden kann, wird die Grundlage geschaffen, aus dem neuen Land eine Heimat zu machen.

Am Mittsommerabend 1850 legt die Brigg Charlotta am Kai in New York an und bringt 70 schwedische Einwanderer in das neue Land. Die kleine Schar aus dem Kirchspiel Ljuder will geschlossen nach Minnesota. Dort soll es bestes Land zu erschwinglichen Preisen geben, allerdings liegen noch 250 schwedische Meilen vor ihnen. Es geht mit einem Flussschiff von New York nach Albany, wo sie in Dampfwagen umsteigen, der sie nach Buffalo bringen soll. Vor den Fenstern zieht die grüne Landschaft vorbei und lässt sie einen Eindruck von der Weite und Fruchtbarkeit des Landes gewinnen. Die Auswanderer sind sich einig, dass sie sich gegenseitig unterstützen und zusammenhalten wollen, um in dem neuen Land leichter Fuß fassen zu können. Selbst Kristina, die die ehemalige Prostituierte Ulrika zutiefst verachtet, bietet dieser einen Teil ihres letzten Stück Brotes an. Von Buffalo geht es dann wieder mit dem Schiff weiter über Seen und Flüsse bis sie in der Stadt Stillwater am Ufer des St. Croix Flusses ankommen, von wo sie sich zu Fuß aufmachen, um für jeden ein geeignetes Fleckchen Erde zu finden.

Zum ersten Mal ähnelt die Landschaft ihrer schwedischen Heimat und plötzlich fühlt sich die Gegend vertraut an. Karl Oskar sucht für sich und seine Familie ein besonders schönes Stück Land am Ufer des Ki-Chi-Saga-Sees aus, wo bis jetzt nur Blumen und wildes Gras wachsen, im Frühjahr aber gepflügt und Getreide gesät werden soll. Zuallererst muss er aber eine stabile Behausung bauen, damit sie den strengen Winter in

⁶² *Neue Heimat in fernem Land* (1955), später *In der Neuen Welt* (1989)

Amerika überstehen. Zum Glück haben er und Kristina alle wichtigen Gebrauchsgegenstände in ihre Umzugskiste gepackt, gemeinsam mit Kampfer und Lavendel um Fäulnis und schlechte Gerüche fernzuhalten. Nun erinnert sie jedes Stück, gepaart mit dem vertrauten Duft, an ihre alte Heimat. Fleißig macht sich Karl Oskar an die Arbeit, rodet Bäume, zimmert Bretter und errichtet ein Blockhaus, das auch wirklich vor Wintereinbruch fertig wird. Nun kann Kristina wieder in einem Bett schlafen und trotzdem überfällt sie ein unbestimmtes Gefühl der Trauer – nie wieder wird sie ihr altes Zuhause wiedersehen. Kaum hat sie sich wieder etwas beruhigt, kommt ungebetener Besuch in ihr neues Haus. Zwei Indianer stehen vor ihr und obwohl sie ihr nichts zuleide tun, erschrecken sie sie fast zu Tode. Bald darauf setzen bei ihr die Wehen ein und sie gebiert mit Ulrikas Hilfe einen gesunden Sohn.

Der Herbst vergeht rasch und ein überaus strenger Winter bricht herein, der den Siedlern das Leben schwer macht. Als endlich der Frühling anbricht, teilt Robert seinem Bruder mit, dass er mit Arvid nach Kalifornien aufbrechen will, um Gold zu suchen. Er hatte nie das Bestreben, ein Bauer zu werden und alle Versuche Karl Oskars, ihm das Vorhaben auszureden, scheitern. Auch für Ulrika beginnt ein neues Leben, sie wird die Frau des Baptistenpastors Jackson. Nur Kristina fällt es schwer, sich einzugewöhnen. Schmerzlich vermisst sie die hellen Abende im Frühjahr, die sie im fernen Schweden so genossen hat. Als sie es nicht mehr schafft, ihr Heimweh vor Karl Oskar zu verbergen, zeigt er ihr die alten Stiefel ihrer verstorbenen Tochter, um sie daran zu erinnern, dass sie die Auswanderung auf sich genommen haben, um den Kindern einmal ein besseres Leben zu ermöglichen. Es ist der Vorabend des Jahrestages ihrer Ankunft in Amerika und morgen würde er zum ersten Mal die fruchtbare Erde umpflügen. Er schlägt Kristina vor, ihren neuen Wohnsitz in Erinnerung an ihr altes Heimatdorf Duvemåla zu nennen und sie nimmt sich vor, aus ganzem Herzen zu versuchen, sich in der neuen Heimat zuhause zu fühlen. Um ihr dabei zu helfen, bittet Karl Oskar seinen Vater brieflich, ihnen ein paar Kerne von Kristinas geliebtem Astrakan-Apfelbaum zu schicken, um gleichsam ein Stück Schweden nach Amerika zu verpflanzen.

1.3.2.2.3 *Nybyggarna*⁶³ (1956)

Mobergs dritter Band der Tetralogie schildert ein knappes Jahrzehnt im Leben der schwedischen Siedler in ihrer neuen Heimat. Hier in Amerika gibt es keine Stände, keine angeborene Vorrechte, jeder wird nur danach beurteilt, wie tüchtig er sein Leben meistert. Detailgenau beschreibt der Autor die ersten zaghaften wirtschaftlichen Erfolge, die Ankunft weiterer Nachbarn und das Entstehen einer schwedischen Kolonie sowie Roberts Abenteuer auf dem Goldsucher-Trail.

Karl Oskar arbeitet gerade auf seinem Land als er Axthiebe in der Nähe hört. Er trifft auf einen Landsmann, der sich ebenfalls am Ki-Chi-Saga-See niederlassen will. Er ist der Erste einer Flut schwedischer Einwanderer, die nach und nach das St. Croix-Tal besiedeln. Bald sind sie so viele, dass sie Kirche und Schule bauen, einen Platz für einen Friedhof suchen und ihre erste Gemeinde gründen.

Kristina scheint das ärgste Heimweh überwunden zu haben, obwohl sie der englischen Sprache kaum mächtig ist und es ihr schwer fällt, neue Bekanntschaften zu schließen. Ihre einzige Vertraute ist Ulrika. Dass diese Freundschaft trotz aller Gegensätze entstanden ist, betrachten die beiden Frauen als ein Wunder Gottes. Aus den Kernen des Astrakan-Apfelbaumes, die Karl Oskars Vater nach Amerika geschickt hat, hat Kristina ein Bäumchen gezogen, das sie mit Hingabe pflegt. Leider hat es noch nie Früchte getragen, weil in jedem Frühling ein später Wintereinbruch die Blüten erfroren hat. Körperlich macht sich bei Kristina Erschöpfung breit. Sie hat ihre siebente Schwangerschaft überstanden und die schwere Arbeit der letzten Jahre hat Spuren hinterlassen.

Robert und Arvid haben sich in der Zwischenzeit den hunderttausend Goldsuchern angeschlossen, die die 2000 Meilen lange Route nach Kalifornien bewältigen wollen, die noch auf keiner Karte verzeichnet ist. Dieser unglaubliche Menschenstrom bahnt sich seinen Weg von Ost nach West, doch nur einer von dreien erreicht das angestrebte Ziel. Vier Jahre hat Karl Oskar nichts von seinem Bruder gehört, doch eines Abends steht er plötzlich vor ihm, abgemagert, von Strapazen und Krankheit gezeichnet. Im Gepäck hat er ein dickes Geldbündel, das er Karl Oskar als Geschenk überreicht. Karl Oskar, der seinen Bruder eigentlich für einen notorischen Lügner hält, ist fürs erste beschwichtigt und glaubt

⁶³ *Die Siedler* (1989)

ihm seinen Erfolg. Nach und nach stellt sich heraus, dass Robert während seiner Goldsuche unmenschliche Qualen erlitten und seinen Freund Arvid verloren hat. Geplagt von den Erinnerungen an die erlebte Not und Pein sowie den Todeskampf seines Kameraden Arvid und den daraus resultierenden Selbstvorwürfen will Robert nur eines: nie wieder das Wort Gold hören. Trotzdem hadert er nicht mehr mit seinem Schicksal. In dem Bewusstsein, dass jeder Mensch nur einmal auf die Welt kommt und von Gott gewisse Eigenschaften und Begabungen bekommt, die sein Leben bestimmen, hat er sich mit seinem Los abgefunden. Als Karl Oskar das Geld von Robert überprüfen lässt und erfährt, dass es wertloses, sogenanntes ‚wildcatsmoney‘ ist, stellt er seinen Bruder wütend zur Rede und schlägt ihm, trotz dessen Beteuerung nichts von dem Falschgeld zu wissen, in einem Wutanfall die Faust ins Gesicht. Robert nimmt seinem Bruder den Angriff nicht übel, verlässt aber trotzdem das Haus und wird ein paar Tage später am Ufer eines kleinen Baches tot aufgefunden.

Für Karl Oskar und Kristina geht es auch ohne Roberts Geld wirtschaftlich aufwärts. Minnesota wird neuer Bundesstaat der Vereinigten Staaten und die schwedischen Siedler bekommen endlich ihre Bürgerbriefe. Karl Oskar kann Kristina sogar ein teures Weihnachtsgeschenk kaufen, einen Kochherd aus Gusseisen, der seiner geliebten Frau das Leben erleichtern soll. Kristina hat letzte Weihnachten wieder Nachwuchs bekommen und sich monatelang vom Kindbett nicht erholt. In ihrer Not betet sie zu Gott, sie von einer weiteren Schwangerschaft zu verschonen, obwohl sie nicht sicher ist, ob sie damit nicht eine schwere Sünde begeht. Ein paar Monate später ist es gewiss, dass ihre Gebete vergebens waren, sie erwartet wieder ein Kind. Zum ersten Mal in ihrem Leben schleicht sich ein Zweifel an Gottes Existenz in ihre Gedanken, doch sofort ist ihr klar, dass sie ihr Leben nur mit seiner Hilfe bewältigen kann und fleht inständig: Gott, es muss Dich geben! Ein paar Tage später hat Kristina eine Fehlgeburt und betrachtet dies als Strafe Gottes für ihren Frevel. Trotzdem findet sie langsam zu einer inneren Ruhe. Sie ist zu der Überzeugung gelangt, dass alles im Leben vorbestimmt ist und hat sich mit diesem Schicksal ausgesöhnt.

1.3.2.2.4 *Sista brevet till Sverige*⁶⁴ (1959)

Der vierte und letzte Band der Auswanderertetralogie erzählt von den Jahren 1860-1890 im Leben der Menschen, die einst als erste ihr Heimatland verließen um in Amerika bessere Lebensbedingungen zu haben. Sie ließen sich in einem Land nieder, das vorher den Indianern als Jagdgrund diente. Sie bauten Häuser, bestellten die Äcker, bauten Schule und Kirche und hielten sich an die Gesetze, die alle Menschen gleich behandeln sollte. Trotzdem stehen ihnen unsichere Zeiten bevor. Zehn Jahre nach ihrer Einwanderung wird Amerika von einem Bürgerkrieg erschüttert und gleichzeitig erheben sich die Indianer und wollen ihr Land zurückerobern. Auf die neuen Bürger warten große Herausforderungen.

Der Bürgerkrieg zwischen den Nord- und Südstaaten ist hereingebrochen und Freiwillige werden aufgerufen, sich zu melden. Karl Oskar fühlt in sich die Pflicht, seinem neuen Heimatland zu dienen, doch Kristina hält auch das Töten im Krieg für eine Todsünde und ist strikt dagegen. Der Konflikt löst sich von alleine, denn Karl Oskar ist wegen einer nicht vollständig ausgeheilten Beinverletzung nicht tauglich. Der nächste Winter ist der kälteste, den sie bis jetzt erlebt haben, vor allem die Indianer leiden großen Hunger. Das schürt den Hass auf die weißen Eindringlinge und sie beginnen, sich gegen die Siedler aufzulehnen. Auch im Leben von Karl Oskar und Kristina ziehen Sorgen auf, da sie eines Abends mit heftigen Unterleibsschmerzen und Blutungen zusammenbricht. Daraufhin kann sie wochenlang ihr Krankenlager nicht verlassen und erholt sich auch dann nur langsam. Ulrika drängt sie, einen Arzt aufzusuchen und begleitet sie dorthin. Der warnt Kristina ausdrücklich vor einer neuerlichen Schwangerschaft, da diese ihren sicheren Tod bedeuten würde. Ulrika trägt der Mediziner auf, Karl Oskar die Gefahren drastisch zu schildern und ihm die Notwendigkeit eines enthaltsamen Ehelebens zu verdeutlichen. Kristina ist untröstlich und hat das Gefühl, eine minderwertige Frau zu sein. Doch Karl Oskar liebt seine Frau sehr und tut alles, damit sie wieder gesund wird. Langsam geht es Kristina besser und auch ihr Astrakan-Apfelbaum behält seine Blüten. Im August werden sie voraussichtlich die ersten Äpfel essen können. An einem Maiabend beschließt Kristina, dass die Zeit der Enthaltamkeit ein Ende haben muss. Vergeblich versucht Karl Oskar ihr die Gefahr vor Augen zu führen, aber Kristina schlüpft zu Karl Oskar unter die Decke und er kann der Versuchung nicht widerstehen. Vier Wochen später weiß Kristina, dass sie

⁶⁴ *Der letzte Brief nach Schweden* (1990)

wieder ein Kind erwartet, doch sie fürchtet sich nicht. Nur Karl Oskar ist fast besinnungslos vor Angst und Kristina weiß nicht, wie sie ihn beruhigen kann. Da treffen neue Schreckensmeldungen ein: die Sioux haben sich erhoben und beginnen, alle weißen Siedler zu töten, um ihr Land wieder in Besitz zu nehmen. Fast alle Bewohner des St. Croix-Tales überlegen, ihre Besitzungen aufzugeben, doch Karl Oskar hat andere Sorgen. Kristina liegt mit Unterleibsschmerzen und schweren Blutungen im Bett, sie erleidet neuerlich eine Fehlgeburt. Tag und Nacht wacht Karl Oskar an ihrem Bett und als der erste Apfel reif ist, will er seine Frau kosten lassen. Diese hat keine Kraft mehr das winzig kleine abgebissene Stückchen zu schlucken, erkennt aber die Frucht und stirbt in dem Gefühl, zu Hause zu sein. Karl Oskar hadert mit Gott und erholt sich sein ganzes Leben nicht von seinem Verlust. Er zieht sich aus allen Ämtern zurück und wird zum Einzelgänger. Selbst die Beziehung zu seinen Kindern geht verloren, er sieht sie aufwachsen, lobt und tadelt sie, nimmt jedoch nicht wirklich Anteil an ihrem Leben.

So vergehen die Jahre. Karl Oskars ältere Tochter Märta heiratet und seine vier Söhne sind starke Männer geworden. Er beschließt mit ihnen einen Wald zu roden, um sein Ackerland noch ein letztes Mal zu vergrößern. Dabei stürzt ein gefälltter Baum auf Karl Oskar und verletzt seinen Rücken, sodass er nie wieder gerade gehen kann und er übergibt bald darauf seinen Hof an seinen ältesten Sohn, der seine Arbeit fortsetzt. Auch die anderen Kinder gründen Familien und so kann Karl Oskar schließlich auf eine große Schar Nachkommen blicken. Er denkt oft an seine Jugend in Schweden, als er seine Kristina kennenlernte und verbringt viel Zeit an ihrem Grab. Als er im Dezember 1890 stirbt, übermittelt ein Nachbar die Nachricht von seinem Tod in einem letzten Brief an Karl Oskars Schwester in Schweden, da von den Angehörigen keiner mehr die schwedische Sprache beherrscht.

2 Übersetzungstheorie

2.1 Warum übersetzen?

Fachliteratur, die sich mit dem Übersetzen von Musiktheater, insbesondere von Opern beschäftigt, greift häufig die Frage auf, ob und wie weit es sinnvoll ist, die Texte dieser Werke in andere Sprachen zu übertragen oder ob Aufführungen und Darbietungen in der Ausgangssprache generell vorzuziehen sind. Während Übersetzungsskeptiker fortwährend argumentieren, dass die vom Autor/Komponisten intendierte „dramatische Einheit von Wort und Ton“⁶⁵ ausschließlich in der Originalsprache gewährleistet ist, räumen Übersetzungsbefürworter einer adäquaten Übersetzung einen zumindest ähnlichen Stellenwert ein.

Das Hauptargument für die Beibehaltung der Originalsprache sehen die Übersetzungsgegner in der Bewahrung der zuvor erwähnten ursprünglichen Wort-Ton-Einheit. Dieses Argument ist keinesfalls für falsch zu erachten, weil eine Übersetzung – ganz egal wie gut und ausgereift sie auch sein mag – wohl niemals gänzlich dem Klangbild des Originals entsprechen wird. Dennoch muss unterstrichen werden, dass diese Argumentation nur dann wirklich gerechtfertigt ist, wenn die Ausgangssprache sowohl von den Darstellern als auch von den Zuschauern in ausreichendem Maße beherrscht wird. Da dies vermutlich nur in den seltensten Fällen gegeben ist, kann eine Übersetzung für beide Seiten nicht nur eine große Erleichterung, sondern sogar eine Steigerung des Theatervergnügens darstellen.⁶⁶

Ein weiterer, eng damit einhergehender Faktor ist die Euphonie – der Wohlklang. Nicht alle Sprachen sind gleich melodisch, gleich sangbar, manche sind vokalreicher, andere nasaler.⁶⁷ In Folge dessen kann und wird es vorkommen, dass die Sprachmelodie der Übersetzung zumindest stellenweise von der des Originals abweicht. Berücksichtigt man allerdings die Tatsache, dass wohl kaum ein Zuhörer das exakte Klangbild der Originalversion im Ohr hat, sollte dieses kleine Manko in einer ansonsten lautsprachlich

⁶⁵ Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. S. 9

⁶⁶ Vgl. Macdonald, Hugh: Opera Translation in the 21st Century. In: Schneider, Herbert; Schmusch, Rainer: Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009. S. 35-41

⁶⁷ Vgl. Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. S. 28ff.

gelungenen Übersetzung keinen allzu großen Kritikpunkt darstellen. Des Weiteren soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass die meisten Sänger nur über gewisse Grundkenntnisse der Aussprache der jeweiligen gesungenen Originalsprache verfügen und somit eine klanglich einwandfreie Aussprache ohnehin nicht gewährleistet wäre.⁶⁸

2.2 Die Herausforderung

Das Musiktheater mit all seinen Unterarten wie der Oper, der Operette und dem Musical zählt in seiner Beschaffenheit zu den multimedialen Textgattungen. Die größte Herausforderung im Hinblick auf die Übersetzung besteht folglich darin, die Interaktion von sprachlichen, musikalischen und szenischen Elementen zu bewahren und in die Zielsprache zu übertragen. Kaindl beschreibt diese Aufgabe folgendermaßen:

Für die Übersetzung ergibt sich daraus, dass die verschiedenen Elemente als ein simultanes Ineinander von Sprache, Musik und Szenen begriffen werden müssen, d.h. der Übersetzer muss seine Arbeit am verbalen Teil immer in Relation zu seiner musikalisch-gesanglichen Einbettung und im Hinblick auf seine szenische Umsetzung sehen.⁶⁹

2.3 Was macht eine gute Übersetzung aus?

Das Hauptziel einer qualitativ hochwertigen Übersetzung sollte es sein, dem Original in allen zuvor angesprochenen Belangen so nahe wie möglich zu kommen und trotzdem, in sprachlicher sowie musikalischer Hinsicht, den ästhetischen Anforderungen der Zielsprache Genüge zu tun. Um dies zu gewährleisten, muss sich der Übersetzer bereits vor Beginn seiner Arbeit einige Grundsätze vor Augen führen. Peter Low zitiert hierzu vier Richtlinien nach Dyer Bennet:

1. The target text must be singable – otherwise any other virtues it has are meaningless.
2. The target text must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text.

⁶⁸ Vgl. Macdonald, Hugh: Opera Translation in the 21st Century. In: Schneider, Herbert; Schmusch, Rainer (Hgg.): Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009. S. 35-41

⁶⁹ Kaindl, Klaus: Musiktheater. In: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hgg.): Handbuch Translation. Tübingen: Staffenbourg, 2003. S. 258

3. The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases.
4. Liberties must be taken with the literal meaning when the first three requirements cannot otherwise be met.⁷⁰

Die erste Richtlinie ist wohl die offensichtlichste, da eine Liedübersetzung, die nicht singbar ist, eindeutig den Zweck verfehlt hätte. Ebenso unumstritten ist der zweite Punkt in den Expertenmeinungen. Im Bezug auf den Reim gehen die Ansichten auseinander, doch darauf soll zu einem späteren Zeitpunkt unter Punkt 2.5.5. genauer eingegangen werden.

2.4 Wer ist ein geeigneter Übersetzer?

In einem Interview mit dem Musiker, Linguisten und Übersetzer mehrerer Opern und Theaterstücke, Jeremy Sams, äußert sich dieser zu seinem Werdegang und zu den Fertigkeiten, die ihn zu einem guten Übersetzer gemacht haben und die er generell für diese Aufgabe als unabdingbar erachtet:

I started my career as a musician, a pianist in fact, but also as a linguist. I went to Cambridge to read French and German, then changed to music and became a pianist when I left University. So my speciality was really words and music, and how they fit together. I ended up in theatre as a composer. And then, gradually, I translated more and more plays, specifically operas. In terms of what you need to translate opera... things like being able to read music, understand voices, being able to understand, know, a few languages – although that's the least important of the gifts – the most important is to be able to versify, to spin verses. When you're translating a play you can do what you like, but imagine translating a play to a certain preordained rhythm – you can see how hamstrung you would be.⁷¹

Durch seine musikalische und philologische Ausbildung verfügt Sams ohne Zweifel über die beiden wichtigsten Eigenschaften, die ein Musiktheaterübersetzer benötigt. Er versteht sich darauf, den Sinn der Komposition und des Textes zu entschlüsseln und letztendlich Worte und Musik in der Übersetzung wieder zu vereinen.

⁷⁰ Emmons, Shirley: *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer, 1979. S. 292. Zitiert nach: Low, Peter. *Singable translations of songs*. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003. S. 87-103

⁷¹ Sams, Jeremy: *Interview*. *Words and Music*. S. 171. In: Johnston, David (Hg.): *Stages of Translation*. Bath: Absolute Press, 1996. S. 171-178

Interessant und nicht von der Hand zu weisen, wenn vielleicht auch nicht mit der gängigen Meinung konform gehend, ist sein Argument zum Grad der notwendigen Beherrschung der Ausgangssprache. Er meint zwar, dass es für den Übersetzer hilfreich sei mehrere Sprachen zu verstehen, fordert jedoch nicht die perfekte Kenntnis der Ausgangssprache, sondern viel eher die Gabe, virtuos mit der Zielsprache umgehen zu können. Und letztendlich sei das, worauf es ankommt, die sprachliche Ästhetik der Übersetzung.

2.5 Kriterien

Drinker erwähnt in einem Artikel sechs Anforderungen, die ein adäquater Zielsprachenliedtext erfüllen muss:

1. to preserve the notes, rhythm, and paraphrasing of the music;
2. to be readily singable with the particular music;
3. to be appropriate to the particular music;
4. to be idiomatic and natural English, and not merely translated German, Italian, etc.;
5. to contain rhymes wherever the music or the text calls for them;
6. to reproduce the spirit and substantially the meaning of the original.⁷²

Low fasst diese Kriterien, fast identisch, in fünf Punkten unter dem Namen „The Pentathlon Principle“⁷³ zusammen. Die einzelnen Eigenschaften nennt er: „Singability, Sense, Naturalness, Rhythm“ und „Rhyme“⁷⁴.

In weiterer Folge sollen nach einem an Low orientierten Schema die einzelnen wichtigen Anforderungen an eine Übersetzung hinsichtlich ihrer Theorie, sowie praktischen Umsetzung erörtert werden.

⁷² Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.226 In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

⁷³ Low, Peter: The Pentathlon Approach to Translating Songs. S. 191 In: Gorlée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 185-212

⁷⁴ Ebd. S.192

2.5.1 Sangbarkeit

2.5.1.1 Theoretische Grundlagen

Der deutsche Ausdruck für die von Low erwähnte *singability* ist die sogenannte Sangbarkeit. Diese stellt eines der wichtigsten Kriterien, wenn nicht sogar das wichtigste Kriterium bei der Übersetzung von Musiktheatertexten dar. Diese müssen nicht nur von den Darstellern in Aufführungsgeschwindigkeit wiedergegeben, sondern auch ebenso schnell vom Publikum verstanden werden können. Um dies gewährleistet zu wissen, ergänzt Kaindl den Begriff noch um die Faktoren Artikulation, Textverständlichkeit und Atembarkeit. Diese sind eng miteinander verknüpft und beeinflussen sich bis zu einem gewissen Grad gegenseitig. So sind beispielsweise konsonantenreiche Sprachen wie das Deutsche schwerfälliger und langsamer zu artikulieren als vokalreiche wie das Italienische. Wenn nun in eine solche konsonantenreiche Sprache übersetzt wird, kann es vorkommen, dass die Textmenge in der verhältnismäßig kurzen Zeit, die dafür zur Verfügung steht, nicht mehr deutlich ausgesprochen werden kann, was sich in weiterer Folge negativ auf das Textverständnis auswirkt. Gleichzeitig wird durch die vermehrte Artikulationsarbeit bei der Produktion gewisser Konsonanten die Gesangslinie gefährdet, was ebenfalls einen negativen Einfluss auf die Textverständlichkeit zur Folge haben kann.⁷⁵

Low erwähnt zusätzlich, dass kurze Vokale nicht auf lange oder besonders betonte Noten gelegt werden sollen. Um dies zu umgehen, schlägt er vor, stattdessen ein gleichbedeutendes Wort mit längerem Vokallaut z.B. *these* oder *those* statt *the* zu verwenden. Des Weiteren gibt er zu bedenken, dass nicht alle Vokale gleichermaßen für hohe Noten geeignet sind. Gibt es im Ausgangstext Worte, denen durch einen besonders hohen Notenwert oder durch Lautstärke und Inbrunst eine besondere Bedeutung beigemessen wird, so fördert es die Sangbarkeit des Zielsprachentextes, wenn das entsprechende Äquivalent in der Übersetzung an dieselbe betonte Stelle gesetzt wird. Als letzten bedeutenden Faktor der Sangbarkeit erwähnt Low die Abfolge von betonten und unbetonten Silben, die aber erst im Kapitel Rhythmus genauer besprochen werden soll.⁷⁶

⁷⁵ Vgl. Kaindl, Klaus: Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995. S. 118ff.

⁷⁶ Vgl. Low, Peter: Singable translations of songs. S. 92ff. In: Perspectives: Studies in Translatology. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003. S. 87-103

Drinker nimmt in seinem Aufsatz Bezug auf den Zusammenhang zwischen betonten Silben und betonten Noten. Er unterstreicht, dass betonte Silben niemals mit unbetonten Noten zusammenfallen sollen, da es selbst bei flüssiger Sangbarkeit zu einem kurzen Innehalten kommt, welches einen Rhythmusbruch zur Folge hat. In weiterer Folge erwähnt er, dass es auch in den Originaltexten des Öfteren vorkommt, dass unbetonte oder unwichtige Wörter auf betonte Silben fallen. In diesem Fall räumt er dem Übersetzer die Freiheit ein, dieses Manko in der Zielsprache auszumerzen. Eine besondere Schwierigkeit sieht er in Phrasen, die in abgeänderter oder gekürzter Form mehrmals wiederholt vorkommen und bei denen es in Folge dessen oft einige gedankliche Arbeit kostet, eine Entsprechung zu finden, die in jeder der Satzvarianten syllabisch korrekt anwendbar ist. Ein weiterer von ihm erwähnter Punkt ist die Erhaltung der von der Musik vorgegebenen Pausen. Im Hinblick darauf sollte seiner Meinung nach darauf geachtet werden, Pausen im Text, wie sie z.B. durch ein Komma entstehen, an die von der Musik vorgegebenen Stellen zu setzen und auch die Pause oder den fließenden Übergang zwischen zwei Verszeilen zu respektieren.⁷⁷

2.5.1.2 Praktische Anwendung

Wie schon im theoretischen Kapitel zur Sangbarkeit erwähnt, spielt diese für eine gelungene Übersetzung eine überaus entscheidende Rolle. Der Text muss, damit er für das Publikum schon im Moment der Darbietung gut verständlich ist, für die Sänger leicht und problemlos artikulierbar sein. Hierbei spielen verschiedene Faktoren zusammen: Das Deutsche ist eine verhältnismäßig konsonanten- und silbenreiche Sprache. Dies kann dazu führen, dass die Übersetzung aufgrund der Anhäufung von Konsonanten schwerer artikulierbar ist als der Originaltext. Dennoch sollte der Übersetzer darauf achten, die Verszeilen derart zu gestalten, dass sie so flüssig wie möglich gesungen werden können:

kan du bana dej väg

bahnst du dir deinen Weg

⁷⁷ Vgl. Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.229ff. In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

Kurze Vokale sollten nach Möglichkeit nicht auf lange oder betonte Noten fallen; nicht immer ist dies jedoch umsetzbar:

men nästa år blir säkert bättre, vi får äta upp oss *då*

doch nächstes Jahr wird sicher besser, und dann essen wir uns *satt*

Besser stimmt das Vokal- Notnlängenverhältnis in diesem Fall überein. Gleichzeitig zeigt es auch, dass es für die Sangbarkeit durchaus förderlich ist, betonte Wörter an dieselbe durch die Musik hervorgehobene Stelle zu setzen an der sie im Original stehen:

Här, ett liv i skuggan utav mej

Hier, dein Leben überschattet wär⁶

Dass unbetonte oder unwichtige Wörter, wie z.B. Artikel, auf betonte Silben fallen oder unnatürlich betont werden, kann auch in Originaltexten vorkommen, dennoch sollte in der Übersetzung versucht werden, dies weitestgehend zu vermeiden, selbst wenn es nicht überall möglich sein wird. Im folgenden Beispiel wurde dies durch ein Melisma⁷⁸ verhindert:

på *främmande* strand

~~an dem fremden~~ / am fre-*emden* Ort

Besonders bei sich in leicht veränderter Form wiederholenden Phrasen, kann es schwierig sein, die Sangbarkeit jeder Variante zu gewährleisten:

Har du aldrig tänkt på hur förtvivlat ensamt livet skulle bli

Hast du je daran gedacht, wie schrecklich einsam so ein Leben wär?

Och har du tänkt på, om man flyttar så långt bort i världen

Und hast du je daran gedacht, dass wenn man so weit wegzieht

⁷⁸ siehe Kapitel 2.5.4.1

2.5.2 Sinn

2.5.2.1 Theoretische Grundlagen

Daß Übersetzungen Treue gegenüber dem Original anstreben müssen, darüber ist man sich heute einig. Sogar weitgehend über das Bezugsobjekt der Treue: Das Werk als Ganzes, mit dem Komponisten als Haupt Urheber, rangiert vor seinen einzelnen Komponenten. Weder genügt es die Noten unangetastet zu lassen, wenn der Übertetzungstext schlecht ist, noch genügt wörtliche Texttreue, wenn nicht zugleich sangbar und der Sprachmelodie gemäß übersetzt wird. [...] Sinn treue also vor allem. Wobei unter "Sinn" nicht allein die jeweilige sprachliche Bedeutung zu verstehen ist, sondern der gesamte Kontext des komponierten Librettos, die Charaktere der Figuren, ihr Sprachklima.⁷⁹

Low vertritt ebenfalls die Meinung, dass der Übersetzer dem Sinn zwar treu bleiben muss, räumt ihm bei der Liedübersetzung jedoch größere Freiheiten diesbezüglich ein. Er steht auf dem Standpunkt, dass es bei Texten, die an Silbenzahlen gebunden sind, nur natürlich ist, dass sich das übersetzte Wort eher nach der Erfüllung des Versmaßes als nach exakter Synonymie richtet. Gleichzeitig prangert er Übersetzungen, denen jeglicher Sinnzusammenhang mit dem Originalwerk fehlt, an. Er stellt diese zwar nicht als durchwegs schlecht und nicht gelungen hin, verbittet sich aber diese sinnverfremdeten Texte „Übersetzung“ zu nennen. Wie auch schon Honolka zuvor, spricht Low dem Übersetzer eine große Verpflichtung gegenüber dem Autor des Ursprungswerkes zu: „This duty is greatest, I believe, when the ST deserves particular respect, because it has genuine poetic merit and/or because the value of the original song rests heavily on it.“⁸⁰

„It is, as a rule, impossible to make, in rhymed verse, a literal translation of a good poem which will be all worthy of the original“⁸¹, schreibt Drinker in seinem Artikel. Auch wenn diese Aussage auf den ersten Blick sehr radikal erscheint, sind seine Argumente diesbezüglich nicht von der Hand zu weisen. Einerseits sieht Drinker diese Unmöglichkeit in der Tatsache bestärkt, dass ein Autor kein Gedicht schreibt, ohne schon zuvor über die Reimwörter nachgedacht und den Inhalt bezüglich der Verfügbarkeit der selbigen angepasst zu haben. Andererseits sieht er die Ursache dafür in den idiomatischen

⁷⁹ Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. S. 110f.

⁸⁰ Low, Peter: The Pentathlon Approach to Translating Songs. S. 194f. In: Gorrée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 185-212

⁸¹ Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.235 In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

Besonderheiten und den damit einhergehenden Konnotationen, die Wörter in verschiedenen Sprachen haben können und die nicht – zumindest nicht in der Kürze eines poetischen, an Versmaß gebundenen Textes – adäquat in die Zielsprache übertragen werden können. Folglich wird der wörtlich übersetzte Text seine Rezipienten nicht im gleichen Ausmaß zu rühren vermögen wie das Original. Drinker fordert den Übersetzer zwar auf, dort wo es möglich ist, auf die Worte und sprachlichen Figuren des Autors zurückzugreifen, spricht ihm aber gleichzeitig Mut zu, diese, wenn nötig, zu variieren, damit sie im besseren Einklang zur Musik stehen und/oder für den Hörer besser verständlich sind. Abschließend bemerkt er, dass die Qualität des Ursprungswerkes in direktem Zusammenhang mit der Änderungsfreiheit steht, d.h. je schlechter der Ausgangstext, desto mehr darf der Übersetzer verändern um das Werk zu verbessern.

2.5.2.2 Praktische Anwendung

Dem Autor eines Werkes sowie seiner Intention sollte immer ein großes Maß an Respekt entgegengebracht werden. Dennoch ist klar, dass man dem Übersetzer in metrisch geprägten Texten, die noch zusätzlich an Rhythmus und Melodie gebunden sind, auch gewisse Freiheiten einräumen muss. Unter dieser Grundvoraussetzung muss nun abgewogen werden, ob die Treue gegenüber dem Wort oder die Harmonie mit der Musik wichtiger ist. Generell tendieren die Meinungen aber zur Erfüllung des Versmaßes und im Zweifelsfall gegen exakte Synonymie, solange der Sinn erhalten bleibt:

vi har ett hem, vi kan skaffa oss kläder och föda.

ein Heim für uns, *alles andere machen wir selber.*

Drinker hat mit seiner Aussage, dass es (beinahe) unmöglich ist, ein Gedicht in all seinen Facetten nachzudichten, sicher nicht unrecht. Zweifelsfrei ist es schwieriger, einen Text auf ein vorgegebenes Versmaß, mit vorgegebenem Inhalt und Reimschema, zu verfassen, als je nach Verfügbarkeit selbst entscheiden zu können, wo und wie diese gesetzt werden sollen. Nichtsdestotrotz kann auch eine Übersetzung gelungen sein, selbst wenn sie vielleicht nicht jedem Detail des Originals haargenau entspricht:

Dom kan också läggas på smörgås
och ges till en sjuk

som har tappat sin aptit
och han får genast den tillbaka.
Ja, lössen kan smaka
som små, små karameller
När man ...
biter kan man höra hur det smäller

Man kann sie auch legen auf Brote
und im Krankheitsfall,
wo fehlt jeder Appetit,
da kann man wieder ihn erwecken.
Ja, Läus' können schmecken
wie kleine Karamellen.
Wenn man ...
reinbeißt kann man hören sie zerschellen.

Auch im Hinblick auf idiomatische Besonderheiten wird der Übersetzer des Öfteren auf die Probe gestellt:

Du verkar tro att du kan *smäda* Gud

Du dachtest wohl, dass du Gott *lästern* kannst

Smäda bedeutet eigentlich schmähen, im Deutschen jedoch verwendet man im Zusammenhang mit Gott eher *lästern*.

Vom Autor geschaffene sprachliche Figuren und Worte können gerne beibehalten werden, sofern sie auch im Zielsprachentext passend sind. Drinker findet es jedoch auch zulässig, diese im Zweifelsfall durch einen besser verständlichen Ausdruck zu ersetzen:

Utan Dej är jag *en spillra* på ett mörkt och stormigt hav

Ohne Dich bin ich *verloren* auf dunkler und rauer See.

En spillra könnte prinzipiell, sogar hinsichtlich der Silbenzahl und Betonung, problemlos mit *ein Splitter* übersetzt werden, dennoch wurde in diesem Fall eine Entscheidung zugunsten der sinngemäßen, jedoch klareren Übersetzung durch *verloren* gefällt. Ähnlich verfahren wurde im Fall von:

En kista utan botten

Im deutschen Sprachgebrauch wird *ohne Boden* eher in der Wendung *ein Fass ohne Boden sein* verwendet, welche jedoch negativ konnotiert ist. Da die Zeile jedoch mitunter das positive Empfinden beim Auspacken einer Kiste aus der Heimat, die lauter geschätzte Gegenstände hervorbringt, beschreibt, wurde eine Übersetzung mit *Kiste voller Dinge* einer mit *Kiste ohne Boden* vorgezogen.

2.5.3 Natürlichkeit

2.5.3.1 Theoretische Grundlagen

Lows Forderung nach Natürlichkeit im Zielsprachentext, insbesondere in Bezug auf Register und Wortfolge, ist für ihn eng mit der Verantwortung des Übersetzers gegenüber den Rezipienten verbunden. Obwohl er sich klar für die hilfreiche Stellung der Natürlichkeit bezüglich der sofortigen Verständlichkeit beim Publikum ausspricht, behauptet er nicht, dass unnatürliche Phrasen und Formulierungen um jeden Preis vermieden werden müssen. Low meint weiter, dass er die Bedeutung der Natürlichkeit dennoch besonders herausstreichen möchte, da das Fehlen derselben in vielen Liedübersetzungen stark zu der negativen Einstellung vieler Leute Liedübersetzungen gegenüber beigetragen hat. Als Beispiel führt Low englische Übersetzungen deutscher Kunstlieder an, welche oftmals eine große Affinität zu Archaismen – auch wenn diese im Ausgangstext gar nicht vorhanden sind – und zu Verwendung einer umgekehrten Adjektiv-Nomen-Stellung aufweisen.⁸²

Gorlée beobachtet ein ähnliches Phänomen bei der Übersetzung ins Deutsche und nennt es:

“operatic translationese“: pseudo-dramatic language usage trimmed with gaudy tinsel, disfigured by bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced

⁸² Vgl. Low, Peter: Singable translations of songs. S. 95. In: Perspectives: Studies in Translatology. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003. S. 87-103

accents, distorted rhythm and other infelicitous *ad hoc* solutions often encountered in opera lyrics.⁸³

Honolka fasst ähnliche Eigenschaften der unnatürlichen Sprache in Opernübersetzungen unter dem Begriff „Operndeutsch“⁸⁴ zusammen. In diesem Rahmen führt er auch noch die Tendenz zu antiquierten, pseudopetischen –et-Formen in der dritten Person an.

Drinker erwähnt neben den zuvor genannten Problemen noch die Schwierigkeiten, die sich durch die Verschiedenartigkeit der Satzstellung in den einzelnen Sprachen ergeben, so steht in einigen das Verb meist am Ende des Satzes, in anderen hingegen eher am Anfang. Wenn nun die Musik die Bedeutung eines solchen Endverbs unterstreicht, sollte eine Übersetzung gefunden werden, die es erlaubt, die Satzstellung des Originals so ähnlich wie möglich beizubehalten. Desweiteren meint er, dass poetische Wortfossile und archaische Pronomen nach Möglichkeit vermieden werden sollen. Ebenso empfiehlt er Inversionen zu unterlassen, obwohl er gleichzeitig einräumt, dass dies manchmal fast unmöglich ist und in gesungenen Texten weniger auffällt als in gesprochenen oder geschriebenen Texten. Als letzten Punkt merkt er an, dass in vielen Fällen ein sich zu sehr an der Struktur der Ausgangssprache orientierender Sprachstil unnatürlich anmutende Übersetzungen hervorruft. Im Hinblick darauf sieht Drinker Übersetzer, die der Ausgangssprache nur in Grundzügen mächtig sind, eindeutig im Vorteil, da diese oft nur den Inhalt verstehen und sich deshalb darauf konzentrieren diesen und nicht seine sprachliche Struktur in die Zielsprache zu übertragen. Als weitere Strategie zur Vermeidung unnatürlicher Sprachstrukturen im Zieltext, erwähnt er das Verfassen und Auswendiglernen von Prosatexten sowie der Melodie, da seiner Meinung nach auf diese Art ein besonders natürlicher Text entsteht.⁸⁵

⁸³ Gorrée, Dinda L.: Intercode translation: Words and Music in Opera. S. 247f. In: Target Bd.9:2. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 235-270

⁸⁴ Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. S. 80ff.

⁸⁵ Vgl. Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.231f. In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

2.5.3.2 Praktische Anwendung

Eine natürliche Satzstellung in der Übersetzung ist überaus wünschenswert. Leider ist diese jedoch, insbesondere in gereimten Passagen oder auch an Stellen, an denen Rhythmus und/oder Betonung eine bestimmte Stellung provozieren, nicht immer gänzlich realisierbar. Die häufigste Missachtung der Natürlichkeit des Textes erfolgt durch Inversionen. Da diese im Normalfall dem Wortgefüge lediglich eine gewisse Markiertheit verleihen, das Textverstehen jedoch nicht erheblich negativ beeinflussen, kann man sie zwar als notwendiges Übel bezeichnen, jedoch nicht gänzlich verteufeln:

Ja, mycket kunde man väl vänta sej från *dej*
Men detta var nånting jag aldrig kunnat gissa
för samma planer, samma tankar finns hos *mej!*

Ja, vieles hätte wohl dein Einfall *können sein*,
doch das hier hätte ich im Leben nicht erraten,
denn diese Pläne und Gedanken sind auch *mein*.

Oftmals wird in der Originalsprache ganz bewusst ein wichtiges Wort ans Versende gesetzt. In diesem Fall sollte versucht werden, der Intention des Autors auch in der Übersetzung nachzukommen und eine Möglichkeit zu finden, das entsprechende Wort auch in der Zielsprache an diese Stelle zu platzieren:

vad du saknar och nu vet jag att du längtar *tillbaks*.

was dir fehlt hier und jetzt weiß ich, dass du dich sehnst *zurück*.

Ebenso kann das Bestreben, ein bestimmtes Wort an einer bestimmten Stelle zu platzieren, mit der Absicht geschehen, dem Klang der Originalsprache möglichst ähnlich zu sein. Trotz allem ist und bleibt der Reim der Hauptverantwortliche für die meisten markierten Phrasen:

Jag har ett förslag som jag tror kan trösta dej lite *grand*
Jag tänkte be att din far skickar *hit*
några kärnor från apeln där *hemmavid*

Ich hab' einen Plan, der vielleicht ein bisschen dich trösten *kann*:

Ich deinen Vater *zu senden bitt' gern*
aus der Heimat uns einige *Apfelkern'*.

In manchen Fällen kommen, aufgrund der ansonsten zu geringen Silbenzahl, auch die von Honolka abgelehnten archaischen –et-Formen in der dritten Person zum Einsatz:

du som alltid växer

Du, die immer *wachset*

Aus demselben Grund kann der Übersetzer an mancher Stelle „pseudo-poetischer Altertümelei“⁸⁶ kaum entgehen:

Jag hör ditt hjärtas jämna slag

Ich höre deines Herzens Schlag,

2.5.4 Rhythmus

2.5.4.1 Theoretische Grundlagen

“In a song, the music has its particular rhythm, clearly notated, which determines the rhythm in which the ST will be performed. The translator’s duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm”⁸⁷, schreibt Low in seinem Aufsatz zur Liedübersetzung. Dies kann nach Meinung der meisten Experten durch bloßes Silbenzählen erreicht werden: Weist der Originaltext also acht Silben auf, die auf acht Noten gesungen werden, muss dementsprechend auch die Übersetzung exakt acht Silben bereitstellen. Diese Formel erscheint Low zwar überaus wünschenswert, allerdings hält er entgegen, dass sie nicht in jedem Zusammenhang realisierbar sei. Er erklärt weiter, dass er eine Anpassung der Silbenzahl vorrangig in Sprechgesängen und an geeigneten Stellen für zulässig hält. Besonders passend scheinen ihm in diesem Zusammenhang die Aufspaltung von Melismen⁸⁸ für die Erhöhung der Silbenanzahl, sowie wiederholte Noten für die Aussparung einer Silbe, da so zumindest die Melodie intakt bleibt. Dennoch schließt er in Einzelfällen auch geringfügige Änderungen in der Melodie nicht gänzlich aus, sofern diese für ein besseres Textverständnis unabdingbar sind. Für den Fall, dass es in der Zielsprache

⁸⁶ Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen’s Verlag, 1978. S. 86

⁸⁷ Low, Peter: The Pentathlon Approach to Translating Songs. S. 196 In: Gorlée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 185-212

⁸⁸ Beim *Melisma* handelt es sich um eine Abfolge mehrerer Töne, die auf nur eine Textsilbe gesungen wird.

zu einer Silbenknappheit im Vergleich zur Ausgangssprache kommt, räumt er drei Lösungsmöglichkeiten ein: ein neues Wort/eine neue Phrase ergänzen, ein Wort/eine Phrase wiederholen oder Noten aus der Musik streichen. Klar vorzuziehen ist hierbei seiner Meinung nach die erste Variante, wohingegen Low den Anspruch stellt, dass sich das ergänzte Wort inhaltlich und lautlich ganz natürlich in den Text einfügt. Weiter gibt er zu bedenken, dass in einigen Sprachen, wie z.B. dem Englischen, die Silbenbetonung wichtiger ist als die bloße Silbischkeit. Es ist folglich Aufgabe des Übersetzers, auch in der Zielsprache adäquat betonte Wörter zu benutzen. Auch wenn das Silbenzählen kein schlechter Ansatzpunkt für das Übersetzen ist, so ist es dennoch kein akkurates Mittel zum Rhythmusmessen, da Rhythmus in Liedern nicht mit Metrik in der traditionellen Poetik gleichzusetzen ist. Wird ein Text gesungen, spielt neben dem Versmaß bzw. den Betonungen auch die Notenlänge eine entscheidende Rolle. Der übersetzte Text muss nicht primär die metrische Form des Gedichtes widerspiegeln, sondern viel eher zur vorgegebenen Musik passen. Hierbei sind auch Vokallängen und die Rolle der Konsonanten nicht außer Acht zu lassen. Ebenso sollten Pausen in der Musik eingehalten werden und nach Möglichkeit zwischen zwei Satzteilen und nicht mitten in ein Wort fallen.⁸⁹

Während Low in Ausnahmefällen geringfügige Änderungen an Notenwerten oder Melodie zulässig findet, spricht sich Drinker strikt gegen diese aus: „To produce an English text which is awkward or meaningless is merely stupid, but to change the music to suit the convenience of the translators is akin to blasphemy.“⁹⁰ Abgesehen von der Tatsache, dass überhaupt Änderungen an der Musik vorgenommen werden, scheint es Drinker besonders verwerflich, die geänderten Melodie, ohne jegliche Anmerkung, zu drucken. Nichtsdestotrotz nennt auch er einige Stellen, an denen der Übersetzer sich etwas mehr Freiheit gegenüber der Ursprungsmusik erlauben darf. In diesem Zusammenhang erwähnt er die mögliche Auslassung der letzteren zweier wiederholter Noten in Rezitativen⁹¹ am Ende einer Zeile, wenn diese in der Übersetzung auf ein einsilbiges Wort endet. Wurde vom Komponisten die Musik an mehreren Stellen, unter Änderung kleiner

⁸⁹ Vgl. Low, Peter: The Pentathlon Approach to Translating Songs. S. 196ff. In: Gorrée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 185-212

⁹⁰ Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.227 In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

⁹¹ *Rezitativ* bezeichnet eine musikalische Vortragsweise von Sprechtexten, welche sich stark am natürlichen Sprechrhythmus orientiert.

Details in Rhythmus, Notenwert oder Melodie wiederholt, so kann jede Variante nach Gutdünken des Übersetzers an jeder Stelle stehen, ohne als Änderung seitens des Übersetzers zu gelten.⁹²

2.5.4.2 Praktische Anwendung

Zur Herausarbeitung des Rhythmus, oder zumindest dessen Grundzüge, ist das Silbenzählen in den meisten Fällen das Mittel der Wahl und führt im Regelfall auch zum Ziel. Dennoch gibt es Verse, in denen man die Silbenzahl nicht genau so wie im Original übernehmen kann. Hierfür sind mehrere Ursachen denkbar: Möglicherweise reicht aufgrund vieler Konsonanten oder vieler langer Silben die Artikulationszeit nicht aus, vielleicht fehlt gar eine Silbe oder die Sprachmelodie der Ausgangs- und Zielsprache unterscheiden sich gravierend. Tritt eine Beeinträchtigung der Artikulation auf, die die Verständlichkeit gefährdet, ist anzuraten, die Silbenzahl zu verringern (zumindest sofern es sich bei der betroffenen Stelle um Sprechgesang handelt). Beschäftigt man sich jedoch lange genug mit der Problemstelle, findet man vielleicht sogar eine sangbare Lösung, die der Silbenzahl treu bleibt:

Jag klär av mej naken, jag ska verkligen bevisa
att jag inte har en enda liten lusajävel på mej

Ich kann mich nackt auszieh'n um euch wirklich zu beweisen,
nicht mal einen winzig kleinen Läusetefel gibt es an mir.

Um Phrasen mit zu wenigen Silben an das Versmaß anzupassen, sind Melismen das geeignetste Mittel:

Fräls oss från svälten! *Genom* Jesus Kristus, amen.

Nimm uns den Hunger! *Du-urch* Jesus Christus, amen.

Dass die bloße Silbischkeit dennoch für einen korrekt klingenden Text weniger bedeutend ist als die Silbenbetonung, lässt sich am folgenden Beispiel zeigen:

Präriens Drottning (' - - ' -)

⁹² Vgl. Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.227ff. In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

Fürstin der Steppe (‘ - - ‘ -) / ~~Fürstin der Prärie~~ (‘ - - - ‘ oder ‘ - ‘ - ‘)

Während Präriens Drottning im Schwedischen ’ - - ’ - betont, kann das synonyme Fürstin der Prärie nur ‘ - - - ‘ oder ‘ - ‘ - ‘ betonen. Aus diesem Grund wurde die deutsche Entsprechung für Prärie: Steppe gewählt.

Gibt es eine Pause in der Musik, so sollte auch der Text an dieser Stelle eine Pause haben und nicht etwa darüber hinweggehen:

En enahanda låt, |—| en enda ton, |—|
en ödslig klang av spett mot sten |—| på Korpamoen, |—|
den ekar i mej än |—| om tröstlöshet |—|
om sånt som varje fattigbonde vet.

Ein ständig gleicher Laut, |—| ein einzger Ton, |—|
ein öder Klang vom Kampf gen Stein |—| auf Korpamoen, |—|
von unentwegter Müh |—| und Plag erzählt, |—|
die jeden Bauern so unendlich quält.

2.5.5 Reim

2.5.5.1 Theoretische Grundlagen

Rhymes are possibly the translator's greatest difficulty, the solution of which calls for the greatest experience and ingenuity. Some translators avoid the difficulty by not trying to make any rhymes, thus facilitating a smoother and more literal translation. This I consider to be a mistake, as well as an acknowledgement of defeat. Even where, as in a fugal chorus, the second rhyming word comes two or three pages after the first, it is always expected and waited for, particularly by the singers, and its omission causes a distinct disappointment. This is especially so where there is a sequence in the music or where the symmetry of the musical phrases demands rhymes.⁹³

Drinker erkennt zwar die Schwierigkeiten, die das Übernehmen der Reime in die Zielsprache mit sich bringt, meint aber dennoch, dass dem ursprünglichen Reimschema Folge zu leisten ist. Besonders wichtig erscheint ihm dies hinsichtlich der Reime, die von

⁹³ Vgl. Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.232f. In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

der Musik unterstützt und vorgegeben werden. Er gibt weiter zu bedenken, dass Sänger und Zuhörer, besonders an diesen Stellen, die Tendenz haben, unbewusst auf ein zweites Reimwort zu warten, auch wenn dieses vielleicht erst viel später kommt. Folgt jedoch kein Reim, so kann dies eine gewisse Enttäuschung auf beiden Seiten hervorrufen. Drinker geht sogar so weit, selbst in ursprünglich ungereimten, jedoch metrischen Werken die Neudichtung von Reimen zu fordern. Gleichzeitig meint er jedoch, dass der Übersetzer in Strophen, in denen die erste und dritte, sowie die zweite und vierte Zeile reimen, gegebenenfalls auf den eins-drei Reim verzichten kann, solange der zwei-vier Reim erhalten bleibt. Dies scheint Drinker besonders legitim, wenn die verschiedenen Sprachen in ihrer Tendenz zu ein- oder mehrsilbigen Wörtern stark variieren. So überwiegen z.B. im Deutschen zwei- oder mehrsilbige Nomen, während das Englische (sowie auch das Schwedische) reich an einsilbigen ist. In Folge dessen ist es in der Zielsprache oft schwierig, genügend gleichsilbige und gleichbetonte Wörter zu finden. Kann dies nicht ohne allzu große Eingeständnisse gegenüber den restlichen Kriterien geschehen, spricht Drinker sich für das zuvor genannte Auslassen unbedeutenderer Reime aus. Hinsichtlich der Beibehaltung der Strophenendreime empfindet er gewisse Einbußen an anderen Stellen oder weitere Abweichungen vom Originaltext als zulässig. Ebenso spricht er sich, im Hinblick auf Texte in denen klar ersichtlich ist, dass sie rund um die passenden Reimwörter geschrieben wurden, für die Freiheit des Übersetzers hinsichtlich der Abänderung des Inhaltes aus, da dieser offenkundig schon vom Autor selbst hintangestellt wurde. Reimen sehr viele Wörter mit einem, wirft er die Möglichkeit auf, stattdessen unabhängige Reimpaare zu bilden. Des Weiteren meint Drinker, dass man gegebenenfalls die Abfolge von Reimen und den damit verbundenen Phrasen tauschen kann, um das Reimschema flüssiger zu gestalten. Sollte trotzdem kein reiner Reim gefunden werden können, scheinen ihm auch unreine Reime mit ähnlichen Lauten zulässig.⁹⁴

Während sich Drinker hier für das Beibehalten (möglichst) aller Reime, besonders derer, die von der Musik unterstützt und vorgegeben werden, ausspricht, stellt Honolka zwar nicht das Nachreimen an sich, jedoch die Häufigkeit und unbedingte Notwendigkeit dessen und vor allem den Preis, den dies oft hat, in Frage:

⁹⁴ Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.232f. In: The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

Die meisten fremdländischen Opern des deutschen Repertoires sind in ihren "Nummern" (also nicht in den Rezitativen, aber manchmal, z.B. bei Puccini, auch dort) gereimt librettisiert. Wer also möglichst werkgetreu übersetzen will, muß versuchen, die Reime auch im Deutschen wiederzugeben, denn sie sind ein Teil der musikalischen Struktur. Die Gretchenfrage aller Opernübersetzung lautet nicht, *ob* gereimt werden soll, sondern: *wieweit*. Denn die deutsche Sprache verfügt bei weitem nicht über so viele und so leichte Reimmöglichkeiten wie, um bei der Praxis zu bleiben, die italienische, französische, russische. Wer auf deutsch reimen will, muß sehr oft irgendetwas kompromißlerisch aufopfern – zu oft ist das dann die deutsche Sprache. „*Alles können Sie nicht haben, Herr Schmidt*“, um mit Berthold Brecht zu sprechen: entweder man hat *alle* originalen Reime, oder man hat gutes verständliches Deutsch.⁹⁵

Er führt aus, dass das Deutsche weit weniger Reimmöglichkeiten als andere Sprachen besitzt und es sich daher oftmals schwierig gestaltet, jeden Reim der Ausgangssprache zu übernehmen. Auf Kosten des Reimes muss häufig etwas anderes geopfert werden, sei es die Natürlichkeit/Verständlichkeit der Sprache, der Sinn oder die Betonung.

Low erklärt, dass das *Pentathlon Principle* hinsichtlich des Faktors Reim gut funktioniert, da es sich von jeglichen festgefahrenen Denkmustern distanziert. Es gibt dem Übersetzer die Gelegenheit selbst zu entscheiden, ob er Reime übersetzt und wenn ja, wie viele und in welcher Weise. Wird ein Reim nicht übersetzt, kann dies an Stellen, an denen er nicht von Relevanz war, nicht weiter störend sein. Andernorts geht mit dem kompletten Verzicht auf Reim eine wichtige Komponente des Ausgangstextes verloren. Möchte der Übersetzer jeden Reim des Ausgangstextes auch in den Zielsprachentext übertragen, wird ihm das womöglich auch gelingen, jedoch werden die einzelnen Phrasen immer, einmal mehr, einmal weniger ausgeprägt, nach dem Endreim ausgerichtet sein. Eine andere Möglichkeit, die er nennt, ist die Verwendung von Reimen, jedoch unabhängig vom ursprünglichen Reimschema: Enthält z.B. eine vierzeilige Strophe in der Ausgangssprache vier Endreime, kann sich der Übersetzer in diesem Zusammenhang dazu entschließen, diese auf zwei zu reduzieren. Eine der beiden reimenden Verszeilen wird meist die letzte sein, da der Strophenendreim im Allgemeinen als wichtigster gilt. Des Weiteren gibt Low

⁹⁵ Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. S. 100f.

zu bedenken, dass die Entscheidung für das Beibehalten des Reimes/Reimschemas nicht zwangsweise impliziert, dass alle Reime reine Reime sein müssen.⁹⁶

Auch Apter spricht sich für die Möglichkeit der Verwendung von verschiedensten Reimarten aus: „The translator may use rhyme’s cousins – off-rhyme (line-time), weak rhyme (major-squalor), half rhyme (kitty-pitted), and consonante rhyme (slat-slit) - alone or in combination with other devices like assonance and alliteration.“⁹⁷

2.5.5.2 Praktische Anwendung

Wurde ein Originaltext nach einem Reimschema gedichtet, sollte dieses auch in der Übersetzung eingehalten werden. Ein solches Unterfangen ist jedoch aus verschiedenen Gründen nicht immer einfach zu realisieren und verlangt dem Übersetzer oft stundenlanges Grübeln ab. Eine besondere Schwierigkeit in Bezug auf das Übersetzen aus dem Schwedischen stellen die einsilbigen Nomen, die dem Deutschen zwar in ihrer Grundform meist sehr ähnlich sind, jedoch bevorzugt in ihrer bestimmten Form mit suffigiertem bestimmten Artikel verwendet werden und somit am Ende einen vergleichsweise um eine unbetonte Silbe zu langen Vers bilden. Dieses Problem muss in der Übersetzung, sofern man die Reimwörter originalgetreu beibehalten will, mittels Doppelreim gelöst werden:

Gud tog en näve grus i *handen*
och på tiggaren han kasta *sanden*.

Gott füllte mit dem Kies die *Hand reich*
und bewarf den Bettler mit dem *Sand gleich*.

Gerade wenn in einer Strophe viele Reime auftreten, das heißt für ein Wort viele Reimwörter gefunden werden müssen, kann dies eine Herausforderung sein. Im besten Fall schafft der Übersetzer es dennoch, das originale Reimschema beizubehalten:

Gud visar vägen på vår färd i natt

⁹⁶ Vgl. Low, Peter: Singable translations of songs. S. 95f.. In: Perspectives: Studies in Translatology. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003. S. 87-103

⁹⁷ Apter, Ronnie: A peculiar burden: Some technical problems of translating opera for performance in English. In: Meta. Journal des traducteurs/Translators’ Journal. Bd. 30:4. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal, 1985. S. 309-319

tusen eldar har han låtit *tända*
Hemlandet är oändligt fjärran nu
ändå är vår resa ej till *ända*.
Gud har skapat jorden *så*
för stor för människan att *förstå*
Ett ver jag skert, till vårt fosterland
ska vi aldrig mera *återvända*

Gott weist allein den Weg uns in der Nacht,
tausend Feuer er für uns *entzündet*.
Die Heimat ist unendlich fern nun schon,
doch nichts von der Reise Ende *kündet*.
Gottes Erde ist so *groß*,
ein kleines bisschen versteh'n wir *bloß*.
Doch ich weiß sicher, dass nun dieser Weg
nie in unser Vaterland mehr *mündet*.

Reime müssen nicht immer rein sein. Kann für einen Reim keine reine Entsprechung gefunden werden, ist es im Zweifelsfall besser, unrein als gar nicht zu reimen. Zu unreinen Reimformen zählt z.B. der Parareim, bei dem nur die vorkommenden Konsonanten, nicht jedoch die Vokale reimen:

Skälljud från korna hör han svagt
ifrån Åskålens näs och *uddar*
Hölässen där, i träd och snår,
brukar kvarlämna strån och *suddar*

Kuhglocken hört er leise bloß
her von Åskålens fernem *Ufer*.
Wägen verlieren hie und da
kleine Büschel von Heu und *Hafer*.

Ebenso gibt es die Möglichkeit assonante Reime zu verwenden, wobei die betonten Vokale, nicht aber die Konsonanten übereinstimmen müssen:

högfärdig var du och *fin*
Blängde på horan med rättfärdig, dygdig *min*.
Du var ett hot mot oss andra
Jag såg ju karlarnas *flin*

hochmütig warst du und *fein*.
Warfst mir oft Blicke zu, selbstgerecht und *gemein*.
Ich dacht', du locktest die Männer
sicherlich weg von *daheim*.

Auch gespaltene Reime, bei denen sich mindesten ein Reimglied auf zwei kurze Wörter ausdehnt, können in manchem Fall Abhilfe schaffen:

Över grind och *stäta*
har han svingat sej, nu är han nära
Fötterna är *lätta*
för han vandrar vägen till sin kära

Über Zaun und *Gatter*
ja da schwingt er sich und ist ganz nah schon.
Leichte Füße *hat er*,
denn sein Liebling wartet auf ihn da schon.

3 Übersetzung *Kristina aus Duvemåla*

3.1 Akt 1

3.1.1 Prolog

(Instrumental)

3.1.2 Duvemåla Heide

KRISTINA:

Erstmal verlässt er Korpamoen,
Quert die Dörfer in großer Eile
dann kommt er zu der Kreuzung schon,
's ist nur mehr eine Achtelmeile.

Kuhglocken hört er leise bloß
her von Åskålens fernem Ufer.
Wägen verlieren hie und da
kleine Büschel von Heu und Hafer.

Über Zaun und Gatter
ja da schwingt er sich und ist ganz nah schon.
Leichte Füße hat er,
denn sein Liebling wartet auf ihn da schon.

Åkerby lässt er hinter sich,
wo Musik spielt zu flotten Tänzen.
Kommt er vorbei an Åleberg,
sieht er Kråkesees Wasser glänzen.

Auf Krysebodas Wiesen steh'n
viele Maiglöckchen, die dort blühen.
Durch frisches Laub im Birkenwald
sieht das Abendrot man schön glühen.

Über Zaun und Gatter
ja da schwingt er sich und ist ganz nah schon.
Leichte Füße hat er,
denn sein Liebling wartet auf ihn da schon.

Und bald ist er am Sju Bönders Tor,
schon seh' ich ihn, sein Haar wie Seide.
Bald ihn umarm, wie oft zuvor
hier auf der Duvemåla Heide.

3.1.3 Mein Ruf nach dir

KARL OSKAR:

Drei Jahr' komm ich nun schon hier zu dir, Kristina,
schneller als grad eben nie zuvor.

KRISTINA:

Sag was soll das heißen?

KARL OSKAR:

Ich übernehm' den Hof nun,
ein Heim für uns, alles andere machen wir selber.
Wir können heiraten ...
Wenn du das möchtest ...

KRISTINA:

Dass ich das tun will, das weißt du,
ich denke ja kaum an etwas And'res.
Lauf schon los, du musst erst bitten Papá und Mamá
um Segen dafür.

Mein Mann ...

Du wirst endlich mein Mann,
was ich so lange schon für mich ersehnte.
Wir sind nun zusammen bei Nacht und bei Tag.
Ich geh mit dir, weil ich dich mag.

Mein Herz, mein Leib ruft nur nach dir!
Dein Atemhauch ganz sanft in meinen Ohren
weckt das tief verborg'ne Verlangen in mir.
Mein Leib, mein Herz ruft nur nach dir!

HOCHZEITSGÄSTE:

Dieses Jahr ist 1844

und Oscar der Erste regiert.

Der Freier er ist stolz

und er ist stark und strebsam,

die Braut jung und talentiert.

Er hat seinen Hof und kann sein eig'ner Herr sein,

wird nie eines Gutsherren Knecht.

Keine gibt es, von der er so wie von ihr spricht.

Nie soll's ihnen gehen schlecht!

Doch noch will sie spielen, noch will sie springen,

noch ist das Kindlein tief in all ihren Sinnen.

Ja, noch will sie tanzen, noch will sie singen,

noch ist das Kindlein ganz, ganz tief in ihr drinnen.

NILS:

Dann hast du gelernt den Hosenstall zu öffnen um zu pissen ...

MÄRTA:

... niemals batest du um Rat, und nun beschließt du deine Heirat.

Uns geht das wohl gar nichts an! Das kann nicht sehr lange gutgeh'n mit 'nem solchen Eigensinn!

HOCHZEITSGÄSTE:

Er hat einen Hof und kann sein eig'ner Herr sein,

wird nie eines Gutsherren Knecht.

Keine gibt es, von der er so wie von ihr spricht.

Nie soll's ihnen gehen schlecht!

Doch noch will sie spielen, noch will sie springen,

noch ist das Kindlein tief in all ihren Sinnen.

Ja, noch will sie tanzen, noch will sie singen,
noch ist das Kindlein ganz, ganz tief in ihr drinnen.

Er hat seinen Hof und kann sein eig'ner Herr sein,
wird nie eines Gutsherren Knecht.

Ist auch die geerbte Erde fest und steinig,

ihr Anteil bescheiden

mit drei⁹⁸ Hektar Acker,

so sollten sie's schaffen.

Nie geht's ihnen schlecht!

KRISTINA:

Weißt du noch ich bat dich:

Geh noch nicht! Bleib noch ein bisschen hier!

KARL OSKAR:

Aber ich musste doch geh'n als es Tag wurde ...

KRISTINA:

Allzu viele Male ...

KARL OSKAR:

Wir lagen in deinem Zimmer und küssten uns müde ...

KRISTINA:

Küsse, nicht mehr ...

KARL OSKAR:

Ja, nur Küsse, nicht mehr ...

⁹⁸ Die sieben Tunmland der Originalversion entsprechen genau genommen ca. 3,45 Hektar. Da dreieinhalb jedoch zu viele Silben enthält, wurde auf drei abgerundet.

KRISTINA:

Jetzt bin ich deine Gattin, und ich halt' an dir fest.

BEIDE:

Mein Herz, mein Leib ruft nur nach dir!

Dein Atemhauch ganz sanft in meinen Ohren
weckt das tief verborg'ne Verlangen in mir.

Mein Leib, mein Herz ruft nur nach dir!

KARL OSKAR:

Seit zwei Jahren ist König Oskar auf dem Thron.

Er hat Schwedens und Norwegens Reich geeint.

Ich herrsche über Korpamoen.

Ich bin auch gekrönt, Steinreichs König der bin ich.

Hier sind meine Untertanen, meine Treuen:

Stein in Splittern, Stein in Haufen, Stein in Mauern.

KRISTINA:

Gib uns gute Witterung!

Und bewahre uns die Ernte vor Verderb!

Gott erhöre uns! Gib uns Korn und Kerne!

Nimm uns den Hunger! Durch Jesus Christus, amen.

(Karl Oskar zieht sie zu sich)

Wart ein bisschen ... hör mir zu!

KARL OSKAR:

Gibt es etwas das dich quält?

KRISTINA:

Ich hab' nachgedacht, bloß über uns ...

und Kindernahrung ...

KARL OSKAR:

Jetzt versteh ich gar nichts mehr ...

KRISTINA:

Ach, ich meine doch nur, dass, wenn wir es lieben, würden wir nicht mehr ...

KARL OSKAR:

Du willst, dass ich sag' nein zu dir,

zum Liebesglück an all unseren Tagen.

Gäb' ich dich nun auf, so verleugneten wir

den Leib, das Herz, den Ruf nach dir.

BEIDE:

Ich höre deines Herzens Schlag,

den Kopf an deiner Brust zu später Stunde.

Wir sind nun zusammen bei Nacht und bei Tag.

Ich geh' mit dir, weil ich dich mag!

3.1.4 Hinaus aufs Meer

(Bei Sonnenaufgang an einem Maimorgen verlässt Robert Nilsson das Elternhaus um seinen ersten Knechtdienst anzutreten)

ROBERT:

Alten, faulen Fisch, den bekommt man Tag für Tag.
Es gibt saure Milch, es gibt Hieb und Schlag,
das soll man dulden ohne Klag'.
Und bei alledem, soll man auch noch dankbar sein.
Denn ein Knecht kennt seinen Platz hier, wohlerzogen.
Doch der Bach hier, der kann fließen, in die Freiheit
und wird eins mit Meereswogen.

Hinaus aufs Meer
geht dein kurviger Weg,
an mir vorbei,
dort entlang,
weiter noch
zieht sich die Furche.

Aus eig'ner Kraft
bahnst du dir deinen Weg,
furchtlos und frei,
keiner herrscht
über dich,
kleines Wasser.

Hinaus aufs Meer
wirst du fließen einmal
und dort tanzen mit all seinen Wogen.

Wo hohe Wellen die Schiffe tragen
auf breiten Schultern zu Himmels Grenzen.

Du kannst reisen zu der neuen Welt.

Gehst du fort, kommst du dort, raus aufs Meer.

3.1.5 Missernte

(Kristina ist im fünften Monat schwanger, bald werden sie acht Personen auf Korpamoen sein. Die Menschen vermehren sich, jedoch nicht die Erde, es werden nie mehr als dreieinhalb Hektar Acker sein. Kristina gefällt Karl Oskars Anspielung auf ihre Schwangerschaft gar nicht)

KRISTINA:

Du schiebst doch wohl die Schuld nicht wirklich auf den Herrgott!?

Sein Fehler war's nicht, dass du machtest mir ein Kind!

Du klagst darüber, dass die Kinderschar
wachset gar so sehr, immer mehr und mehr

Es wirkt als glaubtest du, das alles läg' allein an mir,
weil ich allein es bin, die Leben spendet hier.

Du gehst umher hier schweigend nur, doch ich den Vorwurf in dir spür
sag, was glaubt man da ...

KARL OSKAR:

Wie kommst du bloß auf so etwas?

Ich freu' mich über jedes Kind.

Deswegen bin ich so beunruhigt,
ob es Missernte wohl gibt.

KRISTINA:

Liebst du mich denn immer noch ...?

KARL OSKAR:

Ja, mein Schatz, das sag' ich doch!

KRISTINA:

Kann ich dir auch wirklich glauben?

KARL OSKAR:

Ja, log ich dich denn jemals an?

KRISTINA:

Nein, du logst mich noch nicht ein Mal an!

Ich bin doch nur dumm und reizbar.

Mein‘ auch gar nicht, was ich sage!

KARL OSKAR:

Keinen gibt’s auf dieser Welt hier,

der uns helfen kann, Kristina,

keinen andren als uns selber.

KRISTINA:

Liebst du mich denn immer noch ...?

(Er flüstert ihr etwas ins Ohr)

Jessas, und zum zweiten Mal schon ...

obendrein noch am selben Tag.

Weich und warm fühl ich es in mir.

Warst du deshalb gar auf Streit aus?

KARL OSKAR:

Hatt‘ ich wirklich den Gedanken...

KRISTINA:

... war’s wert jedes Zanken!

ANNA:

Schaut mal, das hab‘ ich gefunden:

Es ist tot, das arme Junge.

Sterben wir auch wie die Hasen?

KARL OSKAR:

Ja, das tun wir alle, Anna.

ANNA:

Sterben wir vielleicht schon morgen?

KRISTINA:

Nein, das tun wir ganz bestimmt nicht!

KARL OSKAR:

Sie hat Verstand, den andren weit voraus ...
mein großes Mädchen ist ein merkwürdig' Kind.

KRISTINA:

Wohin du gehst so wird sie folgen dir! Und ich kann seh'n, dass du sehr stolz darauf bist!

KARL OSKAR:

Zuerst kam das Wasser, jetzt ist es trocken.
Zuerst nahm Flut uns das Heu, nun brennt's in der Sonne.
Was nützt uns die Mühe, was bringt die Plage,
wenn Gottes Wetterspiel doch nur alles zerstört nun!?

KRISTINA:

Beklag' dich bloß nicht!

KARL OSKAR:

Was ist denn das hier, Heu oder Tierhaar!?
Das Stroh ist schwächtig und kurz,
es zählen könnte man.
Und alles wegen Gottes Wetterspiel!

KRISTINA:

Jetzt komm, beruhig' dich!

KARL OSKAR:

Du nahmst des Vorjahres Heu,
nimm das hier doch auch noch!

KRISTINA:

Du lästerst Gott!
Gott steh dir bei dafür, Karl Oskar!

HERBEIEILENDE MENSCHEN:

Nun ist es 1848 und am Himmel hat man dunkle Vorzeichen geseh'n.
Am Wetter konnte man es seh'n den ganzen Winter.
Schon im Frühjahr war es windig, dürr und kalt.
Dann kam der trockenste von dreißig Sommern,
ganz ohne Wolken schien die Sonne jeden Tag.
Das Gras auf der Heide war dünn und leblos.
Die Beete trockneten aus so wie auch die Körner.

Auf Hecken und Hügeln glänzte es braunrot,
wie Tierblut kündete es von Hunger und Notschlacht.
Was nützt uns die Mühe, was bringt die Plage,
wenn Gottes Wetterspiel doch nur alles zerstört nun!?

KRISTINA:

So stur und vermessen wie dich Karl Oskar,
da kenn ich keinen bisher.
Du dachtest wohl, dass du Gott lästern kannst
und dann es vergessen ...
Das ist die Strafe!
Du batest Gott uns zu nehmen das Bisschen wir hatten!
Er tat was du wolltest!

3.1.6 Nein

KRISTINA:

Unter dieser blauen Decke
haben wir uns oft entspannt.
Tausend Nächte gab sie Wärme, wenn wir uns're Träume träumten.
Vier Mal war das Frühjahr grün nun,
vier Mal zog der Herbst ins Land,
seit die Decke ich genäht und meine Hoffnungen sie säumten.

Wär' ich von der Schaukel nicht gefallen, hätt' ich nicht verletzt mein Knie,
hätt' um Hilfe nicht gebeten aus der Not heraus.
Ja, dann hätten wir uns nie getroffen, wären heute kein Paar,
hätten nie uns auf dem Hof geschaffen ein Zuhause'.

Lägen nun nicht hier zusammen,
die Brautdecke gäb' es auch nicht
und dann wär' mir die Erfüllung meiner Träume nie gelungen.
Wär' ich nicht dorthin gegangen,
just an dem Tag im April,
ja, dann gäb' es nicht die Kinder, weder Mädchen noch den Jungen.

(Robert kommt unerwartet nach Korpamoen, zusammengeslagen)

KRISTINA:

Du lieber, guter Gott, was ist das?!?
Du bist ja blutig, überall!
Wie konntest so verdorben du dich schlagen? Was ist gescheh'n?

ROBERT:

Er schlug mit Fäusten auf den Kopf mir
und es war nicht das erste Mal.
Er schlägt sehr gerne zu, mein Hausherr, hat's getan zuvor.

KARL OSKAR:

Das soll der gottverdammte Feigling uns bezahlen!
Dem werd ich zeigen, wen er hier zu schlagen wagt!
Ein fünfzehnjährig' Kind! Beleidigt so uns alle!

KRISTINA UND KARL OSKAR:

Zu dem zurückzugehen ist dir untersagt!

ROBERT:

Wenn du mich dorthin nun zurückschickst,
dann leg die Hände mir in Fesseln
und bring mich mit dem Wagen fort
so wie ein Tier zur Schlacht.
Ich will dich um etwas bitten ...

KARL OSKAR:

Sag mir doch was ich für dich nur tun kann ...!

ROBERT:

Ich hätte gern mein Erbteil vom Hof.
Ja, damit will ich dann nach Nordamerika!

Ich kann versteh'n, dass du betreten bist, Karl Oskar.

KARL OSKAR:

Ja, vieles hätte wohl dein Einfall können sein,
doch das hier hätte ich im Leben nicht erraten,
denn diese Pläne und Gedanken sind auch mein.

KRISTINA:

Nein!

ROBERT:

In Amerika ergreift man
im Betrugsfall gleich dann
für die Frau Partei.

KARL OSKAR:

In Amerika hätten wir Pferde, Kühe, Hühner.

KRISTINA:

Nein!

ROBERT:

In Amerika sind Frauen
Herrscher im Vertrauen,
stark und stolz und frei.
Das würd' doch etwas für dich sein!

KARL OSKAR:

In Amerika hätten wir Reis und Zuckerrüben.
Das würd' doch etwas für dich sein!

KRISTINA:

Nein! Das würde gar nichts für mich sein!

Eklige Schlangen und Krokodile
soll es dort geben! Denk an uns're Kinder!
Hier bei uns gibt es keinen, der von hier weg will.

KARL OSKAR UND ROBERT:

Einer muss zuerst geh'n, so ist es bei allen Dingen.
Einer muss es wagen, auch wenn kein anderer startet.
Es ist ganz unglaublich, dass wir zwei dasselbe denken.
Nie in meinem Leben hätt' ich so etwas erwartet.

KRISTINA:

Nicht willst du zur nächsten Gemeinde
und zu keinem anderen Ort in dem Reich hier,
in kein andres Land unsres Erdteils willst du -
Nein, zum neuen Teil dieser Erde!!
Es könnte auch zum Mann im Mond sein, das wäre nichts And'res.
Karl Oskar, ein Narr, das bist du!!

KARL OSKAR:

Nein, ich bin entschlossen, jetzt meine ich es ernst.

KRISTINA:

Du magst entschlossen sein! Ich sage nein!

KARL OSKAR:

In Amerika ergreift man
im Betrugsfall gleich dann
für die Frau Partei.

ROBERT:

In Amerika hätten wir Pferde, Kühe, Hühner.

KRISTINA:

NEIN!

KARL OSKAR:

In Amerika sind Frauen
Herrscher im Vertrauen,
stark und stolz und frei.
Das würd' doch etwas für dich sein!
Das würd' doch etwas für dich sein!

ROBERT:

In Amerika hätten wir Reis und Zuckerrüben.

Das würde würd' doch etwas für dich sein!

Das würde würd' doch etwas für dich sein!

KRISTINA:

Nein! Das würd' rein gar nichts für mich sein!

Und meine Antwort, die bleibt nein!

Jedes Schiff, das scheiterte ...

jede Leiche, die dort liegt am Meeresgrund ...

angenagt von Walen und Seeungeheuern ...

Erspar' uns dieses Schicksal, Jesus Christus, amen.

3.1.7 Kleine Schar

(Versammlung um den Altar des Herrn in Danjels Haus)

DANJEL UND SEINE KLEINE VERSAMMLUNG:

Kleine Schar, der Weg ist gefährlich und lang,
doch nach dem Jammertal da stehst du
vorm Himmelseingang.

Kleine Schar, Gott ist barmherzig, gewiss,
nach deinem Erdendasein gehst du
in sein Paradies.

Dankt Gott dies!

Auf des heil'gen Zions Höhen dann wir ruhen,
Dankt Gott dies!
wo nach der Not nun endlich folgt die Freudenzeit,
wo wir Gott danken und bejubeln, dass er uns befreit'.

Dankt Gott dies!

Fürchte niemals mehr die Obrigkeit der Erde.
Dankt Gott dies!
Denn wo wir hingeh'n sehen wir Jerusalem,
wo wir Gott danken und geloben, dass wir kommen
heim nach Zion. Der Weg ist gefährlich und lang,
doch du wirst kommen, kleine Schar,
zum Himmelseingang.

(Wiederholung)⁹⁹

⁹⁹ Der gesamte Text wird zweimal gesungen, obwohl im Textbuch keine Wiederholung angegeben ist.

3.1.8 Niemals

(Propst Brusander und sein Gefolge lösen die Versammlung auf. Ulrika wurde zum letzten Mal von der Obrigkeit erniedrigt)

ULRIKA:

Ihr gabt mir den Funken,
der entzündet Feuer,
wo ich mir nun schmiede mein Schwert.
Ihr gebt mir neue Kraft!

Das entfachte Feuer
brennt in meinem Herzen,
bald es die Gefühle verzehrt.
Euch will ich immer danken!

Hier, dein Leben überschattet wär',
hier, gäb's für dich keine Zukunft mehr.
Niemals, mein Mädchen
sollst du hier leiden,
weil deine Mutter
verachtet wird.

Niemals, soll man über meine Tochter schimpfen,
hinterm Rücken nie sie verunglimpfen,
das schwöre ich hiermit.
Niemals, soll man meiner Tochter Blick ausweichen,
mit der Ehelosen sie vergleichen,
Ulrika aus Västergöhl.

Stiefel, die getreten,
Knöchel, die da klopften,
denke ich daran, kommt der Mut.
Das gibt mir neue Kraft!

Ihr, die mir den Hass gabt,
der noch immer lodert,
heiß und wunderbar mir im Blut.
Euch will ich immer danken!

Hier, dein Leben überschattet wär‘,
hier, gäb’s für dich keine Zukunft mehr.

Niemals, mein Mädchen
sollst du hier leiden,
weil deine Mutter
verachtet wird.

Niemals, soll man meiner Tochter Blick ausweichen,
mit der Ehelosen sie vergleichen,
nie darf es ihr gehen
Niemals...
Niemals...
so wie Ulrika aus Västergöhl.

3.1.9 Kommt alle zu mir

(Diesen Winter spricht Karl Oskar nur von Amerika...)

KRISTINA:

Amerika ...

Dort kann ich nicht ein Wort versteh'n von allem was sie sagen.

Dort lauf' verloren ich umher, als Fremde und Verirrte.

Hast du je daran gedacht, wie schrecklich einsam so ein Leben wär'.

Und hast du je daran gedacht, dass wenn man so weit wegzieht

dann kann man niemals mehr nach Haus' zurück, dann sieht man niemals

die Geschwister, Eltern, Freunde mehr. Verliert sie alle auf ein Mal.

KARL OSKAR:

Ohne Ende lagen die Äcker dort auf dem Bild.

KRISTINA:

Natürlich kann es sein, dass wir im Winter einmal hungern,

doch nächstes Jahr wird sicher besser, und dann essen wir uns satt

und währenddessen kommen wir ganz sicher auch irgendwie klar.

KRISTINA UND DIE ELTERN:

Und hast du je daran gedacht, dass wenn man so weit wegzieht

dann kann man niemals mehr nach Haus' zurück,

KARL OSKAR:

Ohne Ende ...

KRISTINA:

dann sieht man niemals die Geschwister, Eltern, Freunde mehr.

Verliert sie alle auf ein Mal.

(Anna überaß sich an der Gerstengrütze. Diese quoll in ihrem kleinen Magen an. Nach dem spärlichen Essen im Winter war die Grütze zu deftige Kost. Früh am Morgen starb sie an ihren Qualen.)

BEGRÄBNISGÄSTE:

Kommt zu mir alle,
alle die hungern,
alle die frieren
kommen zu mir.

Ich will euch laben,
ich will euch kleiden
und euch erquicken
Kommt zu mir alle.

Von Ozeanens and'rer Seite
sendet man Kunde:
Wir haben Land, das euch mangelt
und ihr habt Leute, die wir brauchen.
Hier gibt es Freiheit für alle!

Kommt zu mir alle,
alle die hungern,
alle die frieren
kommen zu mir.

Einzelne Tropfen
werden Ströme,
die Flut ist mächtig.

Die Kunde geht von Nachbar zu Nachbar
Die Kunde zieht von Landschaft zu Ort
Ein Same keimt in der Menschen Seelen

und dann wächst er dort.

3.1.10 Wir öffnen alle Tore

(Die Bauern verbeugen sich zum letzten Mal)

BRUSANDER:

Ihr wisst wohl, ihr beide, dass ihr in ein Land zieht,
das voll ist von Betrügern und Mördern und auch falschen Propheten.
Weißt du das, Kristina, sie leben in Unzucht,
vergessen vor Bosheit auf Andacht und auf Beten.

ROBERT:

Ich will zu 'nem Ort, an dem Hausherren fehlen, ...

KARL OSKAR:

... 'nem Land wo die Arbeit Ertrag bringt, an dem alle sich laben.

KRISTINA:

Schwer ist mir das Herz, doch ich folge dem Gatten,
damit es dann dort uns're Kinder besser haben.

BRUSANDER:

In nur fünfzig Jahr'n, ist das Land gänzlich von der Erde fort.

ORTVORSTEHER, STUDIENRAT UND KIRCHENÄLTESTER:

Dann gibt's Nordamerikas Vereinigte Staaten nicht mehr auf der Welt.

BRUSANDER:

In nur fünfzig Jahr'n, darauf geb' ich euch mein Wort.

KRISTINA, KARL OSKAR UND ROBERT:

Es gibt nichts, was Herr Probst sagen kann zu verhindern die Fahrt.

AUSWANDERER:

So kommt!

Wir öffnen alle Tore.

Kommt!
Den Weg bereiten wir.
Kommt zu mir alle!
Nun rührt es sich in grauen Stuben, alle sind in Eile ...
So kommt!
Wir öffnen alle Tore.
Kommt!
Den Weg bereiten wir.
Kommt zu mir alle!
im Bauernhof,
wo Ruhe herrschte eine ganze Weile.

BRUSANDER:

Das passt dir so, Danjel, dass du in ein Land ziehst,
das voll ist von Kirchenspaltern, Schwärmern und auch falschen Propheten.
Dort, Ulrika, werden von Lust sie getrieben
und Sitte und Anstand mit Füßen nur getreten.

DANJEL:

Ich suche ein Land, um mich frei zu bekennen,
zu dem einen Gott, der uns führe und vor Bösem errette.

ULRIKA:

Ich will doch bloß fort hier, von den geilen Böcken,
ja, fort hier aus Schweden, aus dieser Teufelsstätte.

BRUSANDER:

In nur fünfzig Jahr'n ist das Land gänzlich von der Erde fort.

ORTVORSTEHER, STUDIENRAT UND KIRCHENÄLTETER:

Dann gibt's Nordamerikas Vereinigte Staaten nicht mehr auf der Welt.

BRUSANDER:

In nur fünfzig Jahr'n, darauf geb' ich euch mein Wort.

KRISTINA, KARL OSKAR UND ROBERT:

Es gibt nichts, was Herr Probst sagen kann zu verhindern die Fahrt.

AUSWANDERER:

So kommt!

Wir öffnen alle Tore.

Kommt!

Den Weg bereiten wir.

Kommt zu mir alle!

Die ersten Schiffe schaukeln jetzt schon auf Atlantiks Seegang ...

So kommt!

Wir öffnen alle Tore.

Kommt!

Den Weg bereiten wir.

Kommt zu mir alle!

ein Umschwung hat begonnen, das hier ist erst noch der Anfang.

Zu Beginn noch ist er träg' und tappend, alles unbekannt und neu.

Manchen schreckt das Meer, die Ungewissheit wiegt noch schwer.

All das Fremdliche ist so gefährlich, doch die Heimat vertraut.

Zwischen Furcht und Dreistigkeit steh'n Jung und Alt nunmehr.

Doch kommt!

Wir öffnen alle Tore.

Kommt!

Den Weg bereiten wir.

Kommt zu mir alle!

Die Welt wird sich verändern wenn wir unser Schicksal wenden ...

Doch kommt!

Wir öffnen alle Tore.

Kommt!

Den Weg bereiten wir.

Kommt zu mir alle!
das Abenteuer lebe fort in Sagen und Legenden.

3.1.11 Bauern auf dem Meer

(Die Brigge Charlotta segelt am 14. April 1850 mit den Zielort New York von Karlshamn ab)

BAUERN AUF DEM MEER:

In der Heimat

sah man Wälder, Berge, Täler.

Auf dem Meer hier sieht man nur das
selbe Wasser alle Tage.

Auf dem Meer hier sieht man nur das
selbe Wasser alle Tage.

KRISTINA:

Hat man stets geteilt,

nichts die Leere heilt,

die die Trennung bringt.

KARL OSKAR:

Hat man stets geteilt,

nichts die Leere heilt,

die die Trennung bringt.

3.1.12 Läus'

ULRIKA:

Sie beschuldigt mich, sie sagt
ganz verlaust hätt' ich das Schiff.
Ungeziefer, sagte sie
hätt' ich an mir, das ist falsch!
Doch sie selbst ist ganz verlaust!
Bitt' mich um Entschuldigung!
Bitt' auf deinen bloßen Knien!

KRISTINA:

Auf die Knie soll ich vor dir?!
Eher fall' ich auf die Knie
vor dem Teufel als vor dir!

ULRIKA:

Hörtet die Verläumdung ihr?!

DANJEL:

Meine Lieben, Ruhe jetzt!

ULRIKA:

Sie soll es zurücknehmen!
Ich hab' keine Laus geseh'n,
auf mir seit ich denken kann!

Früher einmal war es so,
ich war eine Sünderin.
Doch dann wurd' ich neu gebor'n,
nur durch Christus bin ich frei!
Jesus hatte keine Läus'!

MITPASSAGIERE:

Jesus hatte keine Läuse!

ULRIKA:

Jeder Jünger, der war rein,

MITPASSAGIERE:

eine Ausnahme könnte sein:

ULRIKA:

Judas, der Verräter bloß ...

MITPASSAGIERE:

Niemand weiß, ob das so stimmt ...

ULRIKA:

... kann es nicht beschwören hier.

MITPASSAGIERE:

Sicher war er voller Läuse!

ULRIKA:

Ich kann mich nackt ausziehen um euch wirklich zu beweisen,
nicht mal einen winzig kleinen Läuseteufel gibt es an mir.

KRISTINA:

Bist du irre! Willst du ernsthaft jede Frau beschämen hier, du alte Hure!?

ULRIKA:

Du beschuldigst mich, Kristina!

KRISTINA UND ULRIKA:

Du hast keine Scham im Leibe!

FINA-KAJSA:

Apropos Läus', hat's einer vielleicht schon g'wusst? Was?
Wie's zu den Läus'teufeln 'kommen is'?!

In der Sage steht,
Gott zur Erde geht
in der Nacht, sieht einen Bettelmann,
der bittet und kriecht und krabbelt da.

MITPASSAGIERE:

Was sagt der Herrgott?

FINA-KAJSA:

Es wird besser sein,
wenn du nun sagst nein
zu dem faulen Leben.
Nein, das glaub' ich nicht dass ich kann, sagt der Bettler.

MITPASSAGIERE:

Seht, das war schlimmer!

FINA-KAJSA:

Nun du Faulpelz, wirst du es erleben,
ich will eine Aufgabe dir geben.
Gott füllte mit dem Kies die Hand reich
und bewarf den Bettler mit dem Sand gleich.

FINA-KAJSA UND MITPASSAGIERE:

Körner wurden Läus, gar viele tausend,
Gott bestraft die Welt uns all' verlausend.
Die Tätigkeit des Bettlers soll sein:
Kratzen, knacken nur tagaus und tagein.

(Inga-Lena hat Ulrikas Kleider untersucht)

ULRIKA:

Hört auf Inga-Lena nun!
Sahst du eine Laus an mir?
Hast du irgendwas entdeckt,
eine kleine Nisse bloß?

INGA-LENA:

Es gibt keine Laus an dir.

ULRIKA:

Seht! Da könnt ihr's alle hör'n!
Bitt' mich um Entschuldigung!
Bitt' auf deinen bloßen Knien!

KRISTINA:

Nie im Leben! Hörst du das!
Eher springe ich ins Meer!

ULRIKA:

Nun könnt ihr auszieh'n einand'
nackt, du und der Gatte dein!
Pflücken Läuse von einand'!
Du hörst, dass ich bin rein!
Bitt' mich um Entschuldigung!

KRISTINA:

Bitten soll ich dich um Gnad',
dich, du alte Sünderin!?!

ULRIKA:

Gehst nicht sofort auf deine Knie du nun vor mir, so schwör ich dir,
ich kratze dir die Augen aus, du kleines hochmütiges Etwas!

KRISTINA:

Du bist grob und böß' im Maule und bist immer es gewesen
aber mich erschreckst du nicht und ...

KRISTINA UND ULRIKA:

Du hast keine Scham im Leibe!

FINA-KAJSA:

Man kann sie auch legen auf Brote
und im Krankheitsfall,
wo fehlt jeder Appetit,
da kann man wieder ihn erwecken.

Ja, Läuse' können schmecken

wie kleine Karamellen.

Wenn man ...

reinbeißt kann man hören sie zerschellen.

MITPASSAGIERE:

Ist es wahr, das was sie uns erzählt hat?

FINA-KAJSA:

Ich versich're, Läuse machen euch satt.

FINA-KAJSA UND MITPASSAGIERE:

In Schweden muss das Leid regieren,

FINA-KAJSA:

wenn sogar die Läuse emigrieren.

FINA-KAJSA UND MITPASSAGIERE:

Mancher wird verwechseln Läuse' und Flöhe,
doch die Laus, die springt nicht in die Höhe.

Läuse'!

FINA-KAJSA:

Sitzen dort nur still und beißen,

FINA-KAJSA UND MITPASSAGIERE:

wer was and'res sagt soll Lügner heißen.

FINA-KAJSA:

Oftmals nennt man auch die Läuse Wanzen,

ULRIKA:

die verpesten dann die ganzen Pflanzen.

FINA-KAJSA UND MITPASSAGIERE:

Gern würde man das Vieh vernichten,
auf den ungebet'nen Gast verzichten.

Frei von ihren Fratzen!

Kratzen, knacken, knacken, kratzen

Läus'!

3.1.13 Bleib noch

(Im Schiffsjournal schreibt der erste Steuermann: Sturm. Und Karl Oskar wacht am Bett seiner kranken Frau – er wacht die längste Nacht seines Lebens)

KARL OSKAR:

Ich sehe ein Schiff dort
gleiten in den Hafen,
ankern und vertäuen.
Der Nebel wird schwächer.
Auf dem nassen Deck da
steht die kleine Schar.
Der Mann hat den Säugling
am Arm und zwei Kleine
umklammern die Beine.
Ich seh' wie das Leben
würde sein ohne dich.
Du musst noch bleiben!

Du gibst mir die Antwort
noch bevor ich frage.
Deine Augen seh'n mich
wie keines Ander'n (und)¹⁰⁰
Du, die immer wachset
und alles erneuert,
die heilenden Worte,
das fühlende Herz auch,
die streichelnden Hände.
Ich seh' wie das Leben
würde sein ohne dich.
Du musst noch bleiben!

¹⁰⁰ Steht im Textbuch, wird aber nicht gesungen.

Vergib mir, Kristina!
Dass ich nicht gehört hab'!
Du darfst nicht von mir gehen, Liebste!
Ich seh' wie das Leben,
würde sein ohne dich.
Bleib doch noch bei mir!
Bleib doch noch bei mir!
Bleib doch noch bei mir!

3.1.14 Begräbnis zur See

(Es ist ein anderer Mann, der an diesem Morgen auf deren Schiff Witwer wird)

KAPITÄN LORENTZ:

Jesus Christus soll gnädig erwecken ...

DANJEL UND SEINE MITTRAUERNDEN:

Herr, der uns nimmt und Herr, der uns gibt.

KAPITÄN LORENTZ:

... dich erneut an dem Jüngsten Tage.

DANJEL UND SEINE MITTRAUERNDEN:

Unser Gott uns treu und ewig liebt.

DANJEL UND SEINE MITTRAUERNDEN UND KAPITÄN LORENTZ:

Wache, oh Herr!

Über diese teure Frau und Mutter!

3.1.15 A Sunday in Battery Park

ARVID:

Sie sehen Amerika!

(Unsicher, unstetig und wackelig sind die ersten Schritte der Einwanderer auf Amerikas Boden)

SPAZIERENDE AMERIKANER:

How do you do, how are you

It's a beautiful day

Here in Battery Park

Perfect, wouldn't you say

You are well, I can tell

Nice to see you again

It's been such a long time

See you soon then, my friend

That's a wonderful dress

is your mother all right

She was looking quite frail

at the concert last night

That's the mayor, right there

Keeps his wife in the dark

'bout the money he's lost

We all go for a stroll, no particular goal,

On a Sunday in Battery Park

DANJEL:

Vor dir mein Herrgott, zeig' ich meine Demut.

Dank für das Leiden, das du uns beschert hast.

Wasch rein mich, Vater, vergib mir des Hochmutes Sünd'!

FINA-KAJSA:

Anders, mein Sohn, wurde reich in Amerika.

Er hat ein Haus hier, ein ganz eig'nes Haus hier.

Schleifsteine sollt' er bekommen von mir, doch ich glaub' niemals
kommen wir an.

ROBERT:

Schau mal da Arvid, das Schiff, das du siehst dort, das geht nach
Kalifornien, fährt zu den Goldfeldern. Stell dir vor Arvid,
wir graben Gold, werden reich!

Von allen Schiffen hier im Hafen ist Angelica das einzige,
auf dem ich gerne mitfahren würde!

SPAZIERENDE AMERIKANER:

How do you do, how are you?

It's a beautiful day

Here in Battery Park

Look, who's coming this way

Though he's rich, Mr. Clark

leads a miserable life

always under the thumb

of his Mexican wife

You are well, I can tell

Nice to see you again

It's been such a long time

See you soon then, my friend

Look, the mayor himself's

cringing to Mr. Clark

It's a sight to behold

When we go for a stroll, no particular goal,

On a Sunday in Battery Park

EINWANDERERFRAUEN:

Seht euch das Kleid dort an
und auch den Hut genau.

Er war schon ziemlich bunt,
dieser Rock von der Frau.

EINWANDERER:

Die Sprache ist entstellt.

Irgendwer der's versteht?

Sprechen die über uns?

Man wie ein Schaf hier steht,
träg' und stumm,
hilflos und dumm.

3.1.16 Heimat

KRISTINA:

Am Ozean an einem Tage,
da sahen wir ein einsam' Schiff.
Ich stand und schaute an der Reling dann.
Am hint'ren Teil des Schiffs
flatterte die Fahne.
Dort winkte uns die Schweden-Flagge.
Da dachte ich, dass dieses Schiff
und all die Leute auf ihm kehren nun zurück.
Wir segeln fort – sie segeln heim

KINDER:

Heimat,
wo liegt denn dieser Ort?

KRISTINA:

Wer sagt es mir?

KRISTINA UND KINDER:

Mittsommer gibt's und Tanz jetzt dort

KRISTINA:

weit fort von hier.

Ein Ort, wo ich alleine sein kann,
wo keiner mich dann ständig stört.
Ich will erschaffen ein ganz eig'nes Heim,
für mich und meinen Mann
und für uns're Kleinen.
Und endlich könnten wir dann ruhen
und schlafen in dem eig'nen Bett.

(zu Johan)

Ja, bringen wir dich zu
dem Ort, wo wir dann bleiben
und dann kommst du auch bald heim.

EINWANDERER:

Heimat,
wo liegt denn dieser Ort?

KRISTINA:

Wer sagt es mir?

KRISTINA UND EINWANDERER:

Mittsommer gibt's und Tanz auch dort

KRISTINA:

weit fort von hier.
Weiter noch fort führt uns der Weg,
niemals zurück mehr.

KRISTINA UND EINWANDERER:

Heimat,
wo liegt denn dieser Ort?

KRISTINA:

Wer sagt es mir

(zu Johan)

Ja, bringen wir dich zu
dem Ort wo wir dann bleiben.
und dann kommst du auch bald heim

3.1.17 Von New York nach Stillwater

(Und die Fahrt der Einwanderer geht weiter hinein nach Nordamerika. Mit Dampfwägen, Flussbooten und Raddampfern)

DANJEL:

Gott weist allein den Weg uns in der Nacht,
tausend Feuer er für uns entzündet.

Die Heimat ist unendlich fern nun schon,
doch nichts von der Reise Ende kündet.

Gottes Erde ist so groß,
ein kleines bisschen versteh'n wir bloß.

Doch ich weiß sicher, dass nun dieser Weg
nie in unser Vaterland mehr mündet.

3.1.18 Solche Männer kann es geben

(Pastor Jackson in Stillwater, Minnesota, nimmt sich der verirrtten Einwanderer an, als ob sie seine liebsten und engsten Angehörigen wären. Sie dürfen sich mit keiner Arbeit belasten, kein Wasser oder Holz holen. Er bedient sie als ob er ihre Magd wäre.)

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Solche Männer kann es geben,
die genau wie Frauen leben.
Er bewegt sich in dem Hause,
richtet Jause, ohne Pause.
Putzt und wäscht auch noch daneben,
solche Männer kann es geben,
die so edelmütig sind.
Ja, er gab uns Obdach des Nächtens
und half uns sofort
am fremden Ort.

KRISTINA, ULRIKA, ELIN OCH FINA-KAJSA:

Ja, wir helfen Euch putzen und waschen ab hier!

PASTOR JACKSON:

Not a beer I'm afraid in store.

ULRIKA:

Ja, wieso ins Tor? Wir kochen jetzt mal essen ...

PASTOR JACKSON:

Lesson from me, what for?

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Wohin vor? Sagt wovon bitte redet denn Ihr?

PASTOR JACKSON:

Nothing wrong with my ear! Not at all!

FINA-KAJSA:

Einen Aal?! Den könnten kochen wir zusammen. Hier der Kochtopf. Gleich kommt er in Fahrt!

PASTOR JACKSON:

Fart!?!

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Tadel und Mahnung nacheinander

gab es von Brusander.

ULRIKA:

Hier ist ein Priester, der auch lebt so wie er lehrt,

KRISTINA, ELIN UND FINA-KAJSA:

der die Tugenden ehrt.

PASTOR JACKSON:

In Our Lord I trust.

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Wieso macht er jetzt Rast?

PASTOR JACKSON:

Don't you know we must?!?

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Eine Rast auf dem Mast?

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Solche Männer kann es geben,

die genau wie Frauen leben.

Er bewegt sich in dem Hause,

richtet Jause, ohne Pause.

Putzt und wäscht auch noch daneben,

solche Männer kann es geben,
die so edelmütig sind.
Er gab uns Obdach des Nächstens
und half uns sofort
am fremden Ort.

PASTOR JACKSON:

If you're hungry there's more of the deer that I caught.

ULRIKA:

Voll mit Kot?!?

KRISTINA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Was!?!

ULRIKA:

Mich's nicht schert!

PASTOR JACKSON:

Oh, I want to share what little I can offer.

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Opfer!?! Wo kommt das her?!?

PASTOR JACKSON:

Well, your hair is so pretty and
I'm getting bald.

ULRIKA:

Kein Raufbold seid Ihr, doch habt Mut.

PASTOR JACKSON:

In the mood for dancing, and I would've liked to ask you,
but I know that I'd never dare.

FINA-KAJSA:

Wer?!?

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Tadel und Mahnung nacheinander
gab es von Brusander.

FINA-KAJSA:

Jackson der Bibel wahren Inhalt uns erklärt.

KRISTINA, ELIN UND ULRIKA:

Gottes Wort ewig währt!

PASTOR JACKSON:

There's a trust we can earn

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Eine Rast kann er hör'n?

PASTOR JACKSON:

and get trust in return.

FINA-KAJSA:

Bei der Rast ihn betör'n?!?

KRISTINA, ULRIKA, ELIN UND FINA-KAJSA:

Solche Männer kann es geben,

die genau wie Frauen leben.

Er bewegt sich in dem Hause,

richtet Jause, ohne Pause.

Putzt und wäscht auch noch daneben,

solche Männer kann es geben.

Jede Haushaltsarbeit wohl

ist ein Symbol.

Dass alle hier sich gleichen,

das will er erreichen.

Eine Frau sei wie ein Mann!

Man spürt, dass er ein sehr gutes Herz hat,

er half uns sofort

am fremden Ort.

3.1.19 Kampfer und Lavendel

(Ein überlebender Duft nach Schweden – Kristina packt die Amerikakiste in ihrem neuen Zuhause am See Ki-Chi-Saga aus)

KRISTINA:

Hier die Kerzen, die zur Weihnacht noch gegossen ich hab'!

Hier das Tischtuch ganz aus Leinen, das die Mutter mir gab!

Meine Handschuh' und die Schere!

Wie ein plötzliches Erbe ist das Werkzeug,

das hier liegt in der Erinnerungen Grab.

Kampfer und Lavendel

duften nach Heimat.

KINDER:

All die schönen Sachen,

die Puppe und die Flöte!

KRISTINA UND KINDER:

Die Kiste voller Dinge,

KRISTINA:

die leeren wir.

KRISTINA:

Hier der Mantel, der schenkt Wärme, sowohl dir als auch mir!

Meine Knäuel, meine Nadeln! Sie sind auch alle hier!

Es gibt viel noch zu entdecken und ich glaube zu wissen,

irgendwo hier in der Nähe liegt der Sagen Revier.

Kampfer und Lavendel

duften nach Heimat.

Kampfer und Lavendel

duften nach Heimat.

KINDER:

All die schönen Sachen,
die Puppe und die Flöte!

KRISTINA UND KINDER:

Die Kiste voller Dinge,

KRISTINA:

die leeren wir!

KINDER:

All die schönen Sachen,
die Puppe und die Flöte!

KRISTINA UND KINDER:

Die Kiste voller Dinge,

KRISTINA:

die leeren wir.

3.1.20 Der Traum vom Gold

ROBERT:

Wir schworen uns Zusammenhalt hier in Amerika, das weißt du wohl?

ARVID:

Der Schwur der gilt noch immer!

ROBERT:

Ich will verraten mein Geheimnis nun auch dir.

Wir gehen fort und graben Gold in Kalifornien.

ARVID:

Du willst, dass ich komm mit mit dir ...

ROBERT:

Und finden wir genug, dann fahr'n wir wieder heim

ins alte Schweden, kaufen einen Herrenhof.

BEIDE:

Das hat nie ein Smålandsknecht getan zuvor.

ROBERT:

Glücklich, das sind wir, die reisten in die Neue Welt hier.

ARVID:

Denk an all die Armen, die noch blieben dort zuhause.

Sie bleiben im Ort und im Dienste

und sterben an Krankheit dann bald irgendwo

völlig landlos in Ecken von Hütten versteckt.

ROBERT:

Doch so woll'n wir zwei niemals enden.

Bald reisen wir nach Kalifornien.

BEIDE:

Dort liegt das Gold und es glitzert und wartet auf uns!

ROBERT:

Ein Land, neu und weit noch ...

ARVID:

Ich höre es rufen!

ROBERT:

Wenn erst das Eis schmilzt,

BEIDE:

dann reisen wir.

KARL OSKAR:

Du kommst gar nicht durch ganz alleine, so jung und so klein wie du bist.

Deine Launen werden böse noch enden.

ROBERT:

Goldgraben ist nicht so schwer, es ist schwerer
die Äcker zu harken. Das Schicksal möchte ich wenden.

KARL OSKAR:

Du bist doch erst achtzehn, nichts schaffst du alleine.

ROBERT:

Du warst doch erst vierzehn, als du den Hof zuhause verlassen.

KARL OSKAR:

Das ist wahr, doch war's unter schwed'schen Regenten.

ROBERT:

Du warst doch erst vierzehn, man hat dich ziehen lassen.

KARL OSKAR:

Nach den Sternen da griffst du als Kind,
tust es heut' noch dann und wann.

ROBERT:

Alle reichen Männer dort benutzen Nachttöpfe aus purem Gold.

KARL OSKAR:

Du kommst nie dort hin, du kommst nie an es heran.

ROBERT:

Dort geht jeder und rastet sich aus ohne Schuld, ganz gewollt.

KARL OSKAR:

Und ihr glaubt, dass ihr findet viel Gold und das große Glück dann dort.

ROBERT UND ARVID:

Wenn wir wiederkommen teilen wir mit dir, denn das ist uns're Art.

KARL OSKAR:

Das geht niemals gut, darauf geb' ich euch mein Wort.

ROBERT:

Es gibt nichts, was du uns sagen kannst, zu verhindern die Fahrt.

3.1.21 Mein Astrakan

(Ein Kind kann in kein ärmeres Heim als dieses kommen, aber auch zu keiner glücklicheren Mutter)

KRISTINA:

Alles still und alles gut!

Du kamst hierher über das Meer
im Mutterleibe eine ganz lange Fahrt.
Hast geborgen dort geruht,
bis du plötzlich musstest hinaus
in diese fremde, gefährliche Welt.

Einmal wirst du fragen mich nur
wie es war, wie es kam, dass ich fuhr.
Gibt es diesen Platz denn noch,
der war dein Heim, sag's mir doch!

All die Zeit, die mein Herz weiter schlägt,
lebt er fort, wird gehegt und gepflegt.
Weit von dieser Neuen Welt,
wo du geboren, mein Kind,
dort reifen Äpfel geschwind.
Weit über dem Ozean,
dort steht mein Astrakan.

Ja, einmal wirst du fragen mich nur
wie es war, wie es kam dass ich fuhr.
Gibt es diesen Platz denn noch,
der war dein Heim, sag's mir doch!

All die Zeit, die mein Herz weiter schlägt,
lebt er fort, wird gehegt und gepflegt.
Weit von dieser Neuen Welt,

wo du geboren, mein Kind,
dort reifen Äpfel geschwind.
Weit über dem Ozean,
dort steht mein Astrakan.

3.2 Akt 2

3.2.1 Obrigkeiten

(Hier wird ein Haus gebaut! Hier am Ufer des Ki-Chi-Saga beginnt das Leben von Neuem!)

SIEDLER:

Wir die allzuviel Zeit geduckt nur zugebracht,
schweigend nur und duldend Widrigkeiten,
heben die Häupter, steh'n in voller Pracht.
Sind los hier die Obrigkeiten.

ULRIKA:

Ich war vier als man mich verkauft hat wie ein Tier,

SIEDLER:

Wurd' erniedrigt, durfte sich nie freuen ...

ULRIKA:

einsam, allein, nur Abschaum war ich hier.

SIEDLER:

... soll den Entschluss sie bereuen!?!

DANJEL:

Durft' nicht Abendmahl geben in dem eignen Haus.

SIEDLER:

Oft vertrieb die Obrigkeit die Gäste.

DANJEL:

Hier bin ich frei und übe Seelsorg' aus.

SIEDLER:

Priester nie stören mehr Feste.

SIEDLER:

Niemals mehr steh'n mit dem Hut in der Hand,
lauschen der Herren Moral.

Hier wachsen Bäume bis zum Himmelsrand.

Soll'n wir bereu'n uns're Wahl?

Wir die allzuviel Zeit geduckt nur zugebracht,
schweigend nur und duldend Widrigkeiten,
heben die Häupter, steh'n in voller Pracht.

Sind los hier die Obrigkeiten.

FINA-KAJSA:

Als mein Gatte verstarb, hielt mich zuhaus' nichts mehr,

SIEDLER:

Einen Schleifstein für den Sohn als Gabe,

FINA-KAJSA:

ich stieg ins Schiff und fuhr dann übers Meer.

SIEDLER:

doch da lag er schon im Grabe.

KARL OSKAR:

Wenn ich etwas bereu', so ist es dieses bloß ...

SIEDLER:

Was er uns da sagt, das soll wohl meinen:

KARL OSKAR:

... dass ich die Reise früher nicht beschloss.

SIEDLER:

Er hat genug von den Steinen.

SIEDLER:

Niemals mehr steh'n mit dem Hut in der Hand,
lauschen der Herren Moral.

Hier wachsen Bäume bis zum Himmelsrand.

Soll'n wir bereu'n uns're Wahl?

Wir die allzuviel Zeit geduckt nur zugebracht,
schweigend nur und duldend Widrigkeiten,

heben die Häupter, steh'n in voller Pracht.

Sind los hier die Obrigkeiten.

3.2.2 Helle Nächte im Frühjahr

KRISTINA:

Meine Eltern, als ich sie verließ an jenem Tag -
Dieses Bild ich im Herzen und in meiner Seele trag.
Jede Nacht fahr ich zurück und der Weg wird immer länger ins
Land ganz weit fort und lange her,
wo wir flüsterten ganz heimlich im Abendrot.
Ein Zeuge nur der Rosenstrauch war.
Helle Nächte im Frühjahr

Kummer, den ich fühle, den kann niemand hier versteh'n,
Herrgott, lass doch einmal meine Heimat mich nur noch seh'n.
In Gedanken fahr ich ständig zurück, doch nie erreich ich das
Land ganz weit fort und lange her,
wo wir schlenderten ganz innig im Abendrot,
in Jugendjahren wie ein Brautpaar.
Helle Nächte im Frühjahr

KARL OSKAR:

Wenn du willst, dass Gott nach Schweden dich zurückbringt von hier nun
ja, dann streck ich aus die Arme, halt dich ganz fest bei mir.

KRISTINA:

Ach du hörtest, was ich bat ihn!?

KARL OSKAR:

Ja, ich fragte mich lange,
was dir fehlt hier und jetzt weiß ich, dass du dich sehnst zurück.
Ich hab 'was bewahrt und das sollst du jetzt seh'n ...

KRISTINA:

Sehnst du niemals dich so wie ich

nach dem alten Zuhause' und

BEIDE:

unser'n Lieben.

KARL OSKAR:

Das kann manchmal geschehen,
doch die hier soll'n mich erinnern, warum wir gingen fort.

KRISTINA:

Annas alte Stiefel ...

KARL OSKAR:

Einmal werden danken die Kinder uns, Kristina,
dass wir den Umzug wagten.

KRISTINA:

Du meinst das ernst?

KARL OSKAR:

Ich hab einen Plan, der vielleicht ein bisschen dich trösten kann:
Ich deinen Vater zu senden bitt' gern
aus der Heimat uns einige Apfelkern'.
Hier kannst du später dann pflanzen den Baum,
das wird dein eig'ner Apfel.

KRISTINA:

Uns're Kinder werden diese Sehnsucht niemals erfahr'n,
da sie keine Bilder aus der Vergangenheit bewahr'n.
Werden niemals fragen sich, ob es sprießt und wächst und blüht in dem
Land ganz weit fort und lange her,
hören nie das laute Lachen im Abendrot -
als Kindheitsecho sonst vernehmbar.
Helle Nächte im Frühjahr

Helle Nächte im Frühjahr

3.2.3 Fürstin der Steppe¹⁰¹

(Es ist der Morgen des Weihnachtsabends)

HARALD:

Sei doch leise!

JOHAN:

Das sagst du g'rad!

MÄRTA:

Weckt Mamá nicht auf!!

KARL OSKAR:

Hört auf jetzt! Und seid leise! Fasst mit an hier!

JOHAN:

Das is schwer!

KARL OSKAR:

Du schaffst das sicher!

MÄRTA:

Hier der Kessel!

ULRIKA:

Ich will auch mal!

DAN:

Du bist dafür viel zu klein noch!

¹⁰¹ Kristina bekommt zu Weihnachten einen neuen Ofen. Dieser trägt den Namen: „Fürstin der Steppe“. In weiterer Folge wird aufgrund dieses Eigennamens oft mit „sie“ auf den eigentlich maskulinen Ofen Bezug genommen.

KARL OSKAR:

Gebt den Topf mir!

HARALD:

Wenn ich find' ihn!

MÄRTA:

Wie wird Mutter da erstaunt sein!

BARNEN:

Sie wird wohl gar nicht trau'n ihren Augen!

KARL OSKAR:

Viel zu schwer nämlich war es für sie,
sie soll geben ihr Hilf', sie sie mehr als sie glaubt derzeit braucht.

ULRIKA:

Darf ich putzen?

DAN:

Wohl kaum kannst du's!!

MÄRTA:

Kannst du ihr den Lappen borgen!!!

DAN:

Na!!

KINDER:

Sie ist sehr schön!

HARALD:

Wie sie glänzt auch!

JOHAN:

Wie wird Mutter da erstaunt sein!

KINDER:

Es ist fast als ob die ganze Küche
nun in neuem Licht erstrahlt,
sieht fast aus als ob ein Engelein
unser Haus schon segnet bald.
Eine wahrhaft vornehme Person
nun sitzt ab heut auf ihrem Thron.
Fürstin der Steppe ist hier uns zu erfreuen.

KARL OSKAR UND KINDER:

Seht die Töpfe hier, die neuen!
Das wird die beste Weihnacht sein!

(Kristina steht verschlafen in der Tür zur Kammer)

KRISTINA:

Oh du mein Gott ... Das ist des Himmels Herrlichkeit!
Diesen tollen Ofen gibt's für mich
und der ist bezahlt auch, sicherlich?!

KARL OSKAR:

Fürstin der Steppe ist hier uns zu erfreuen.

KARL OSKAR UND KINDER:

Seht die Töpfe hier, die neuen!
Schön hier zu feiern dieses Fest!

(Nun kommen die Gäste zum Weihnachtsfest)

KRISTINA:

Liebe Freunde!

KARL OSKAR:

Seid willkommen!

ULRIKA:

Welches Wetter!

DANJEL:

Wie es schneit hier!

KARL OSKAR:

Gib den Rock mir!

FINA-KAJSA:

Wie ich friere!

KRISTINA:

Nimm das hier, es wird dich wärmen ...

THOMASSEN:

Schau, so viele hübsche Mädchen!

ABBOT: *(nickt in Richtung des neuen Ofens)*

That's a great stove Mr. Nelson!

NÖJD:

Ich kenn manchen, der noch mehr friert ...

FINA-KAJSA:

Hier ist Braten!

(Ulrika erblickt den Ofen auch)

ULRIKA:

Was ist das hier?!!

Man kann ja gar nicht trau'n seinen Augen!

KARL OSKAR:

Ist gemacht aus dem edelsten Gusseisen gänzlich...

KRISTINA:

... und Fürstin der Steppe, den Namen sie führt.

ULRIKA:

Sie ist herrlich!

FINA-KAJSA:

Gibt's ein Backblech?

DANJEL:

Das hier ehrt dich sehr, Karl Oskar!

SIEDLER:

Es ist fast als ob die ganze Küche
nun in neuem Licht erstrahlt,
sieht fast aus als ob ein Engelein
dieses Haus schon segnet bald.

FRAUEN UND KINDER:

Vom Samariter wurd' gebracht
sie als Hilf bei Tag und auch bei Nacht.

SIEDLER:

Fürstin der Steppe ist hier uns zu erfreuen.
Seht die Töpfe hier, die neuen!
Schön hier zu feiern dieses Fest!

MÄNNER:

Durch so eine Küchenhilfe wird zur

Herrschaft man ja fast gemacht.

FRAUEN:

Nicht mal auf dem schönsten Gutshof
in Krokesjö steht solche Pracht.

FINA-KAJSA UND ABBOTT:

Eine wahrhaft vornehme Person
nun sitzt ab heute auf ihrem Thron.

SIEDLER:

Fürstin der Steppe ist hier uns zu erfreuen.
Seht die Töpfe hier, die neuen!
Schön hier zu feiern dieses Fest!

KARL OSKAR:

Herr bin ich mein eigener, auf meinen eigenen Ländern, hier
bestimm ich alleine, nun frage ich keinen, ob ich was darf.

NÖJD:

Deine Länder – ich werd' sagen dir
was ein Indianer sagte mir:
Man kann Land nicht besitzen
und was man nicht besitzt,
das kann man nicht verkaufen
und auch nicht erwerben.
Das Land auf dem wir steh'n,
gehört nicht dir allein,
es gehört allen.

KARL OSKAR:

Wag' nicht nochmal mir zu sagen, dass mir das Land nicht gehört hier!

NÖJD:

Es ist alles bloß gestohlen, von den Indianern!

KARL OSKAR:

Ich erstand es! Für 'nen Dollar und fünfundzwanzig pro Acre!

NÖJD:

Es war Dieb'sgut, das du kauftest! Sprich nur still von deinen Ländern!

KARL OSKAR:

Ich hab' rechtlich sie erworben ...

NÖJD:

... nicht in der Indianer Sinne!!

Die Indianer mussten ihre Länder aufgeben. Und zu welchem Preis? Einen Dollar für 20.000 Acre. Einen Cent für 100 Hektar! Nelson! Und leck' mich dann am Arsch!

3.2.4 Wildgras

KARL OSKAR:

Hier gab es nur Wildgras.

Es gab nur Weide

für Reh und Hirsch und auch Elch.

Nun wächst hier Getreide

und Mais und Kartoffeln

und andre Gaben.

Das Land, das ich hab gepflügt

lässt Brot uns haben.

Wohl tat ich es recht, das Land sich mir nun fügt.

Ein ständig gleicher Laut, ein einzger Ton,

ein öder Klang vom Kampf gen Stein auf Korpamoen,

von unentwegter Müh und Plag erzählt,

die jeden Bauern so unendlich quält.

Steine lagen dort zum Hohn!

KARL OSKAR UND SIEDLER:

Steine lagen immer schon!

KARL OSKAR:

Und kurzes, karges Stroh kriegt' ich zum Lohn.

Da lag hier wartend schon das Land bereit,

auf Bauersleut und ohne Zweck die ganze Zeit

- die gute Erd' schon seit der Schöpfung an,

bis einst ein Mensch sah, dass wenn er sich recht bemüht,

es nutzen kann.

SIEDLER:

Hier gab es nur Wildgras.

Es gab nur Weide
für Reh und Hirsch und auch Elch.
Nun wächst hier Getreide
und Mais und Kartoffeln
und andre Gaben.
Das Land, das ich hab gepflügt,
mit Fleiß umgegraben,
lässt Brot uns nun haben.

KARL OSKAR:

Das Erb, das ich bekam in meine Hand,
bestreut mit Steinen war und zwar das ganze Land.
Der Vater gab den Rücken und die Bein'
hin diesem stummen, grausamen Gestein.

Da begann ich zu versteh'n,

KARL OSKAR UND SIEDLER:

niemals würde leicht es geh'n,

KARL OSKAR:

dass unsre Kinder immer satt wir seh'n.

Da lag das Land nur hier, ganz unbebaut
und wartend trug die Erde Gras und wildes Kraut.
Seit Schöpfungstagen nutzlos Zeit verrann,
bis eines späten Sommertages endlich kam ein Mann,
der zu bebauen es begann.

SIEDLER:

Hier gab es nur Wildgras, nun andre Gaben.

KARL OSKAR UND SIEDLER:

Ganz sicher ich ihn verdien,

den Lohn für mein Graben.
Ich brach meinen Acker,
pflügte die Halde
und jeden Stamm in dem Haus,
den hackt' ich im Walde.
Das Streben und Kämpfen,
tagein und tagaus,
das ist dem Siedler sein Los.
Hab fleißig hier gemacht die Äcker groß,
geerntet, gedroschen,
mehr als die meisten.
Ich war sehr gut für mein Land,
mehr kann man nicht leisten.

KARL OSKAR:

Hier gab es nur Wildgras ...

3.2.5 Ich hab letztendlich mich versöhnt

(Eines Abend im Juni kommt ein fremd Mann an das Ufer des Sees. Er ist äußerst mager, die Kleider sind zu groß und er geht, als ob er keine Kontrolle über seinen Körper hätte. Robert ist von den Goldfeldern zurückgekommen. Mit Dollarscheinen in der Tasche. Karl Oskar macht sich auf nach Stillwater um sie bei der Bank einzuzahlen. Kristina sieht, dass es nicht gut um Robert steht. Er ist krank. Es könnte etwas Lebensgefährliches sein.)

ROBERT:

Du denkst, ich fürcht mich vor dem Tode,
doch der Tod erschreckt mich nicht,
denn es gibt nichts auf dieser Welt, das mir noch schaden kann.

KRISTINA:

Das ist doch Eitelkeit und Hochmut!
Erklär es mir aus deiner Sicht!

ROBERT:

Hab mich versöhnt mit meinem Los, Kristina, und nicht mehr.
Rastlos fuhr ich umher
und jagte auch selbst fort all Fried' und Ruh'.
Doch was ich getan hab', das liegt mir im Blute.

Denn jedem Mann ist ein gewisses Los gegeben,
dem man nicht entgeht, wie sehr man auch versucht es.
Es fährt hinein in Seele und auch Laib bei der Geburt
und bleibt dann dort ein ganzes langes Leben.
Nicht hilft es da zu bitten Gott,
aus mir zu machen einen gänzlich andren Mann,
denn niemand wird jemals ein zweites Mal geboren.
Daher bleib' ich immer Axel Robert Nilsson.

Ich akzeptiere nun mein Schicksal,
das kleine Menschlein, das ich bin.

Es war das schwierigste und bitterste, was ich je tat.

Und was auch immer noch gescheh'n kann ...

Was gibt es noch das mich bedroht?!

Denn zu dem Los gehört ja auch des Lebens Schluss, ich mein das Sterben.

KRISTINA:

Robert, wie du mich erschreckst!

Doch ich glaub, ich versteh dich nun.

(zu Märta, besorgt)

Sing doch etwas für ihn, Märta!

Sing das Lied von gestern ihm vor!

MÄRTA:

In die Schule geh ich gerne,

lesen, schreiben, rechnen lerne,

noch bevor die Stunde endet.

Und so lasst uns dies nun hören,

alle werden es euch schwören,

Wissen ist bedeutend mehr wert

als das Gold, das blendet.

ROBERT:

Kämpfe ich gegen unsern Herrgott,

kann ich bloß der Verlierer sein.

Denn ich weiß sicher, er gewinnt und deshalb füg' ich mich.

Dann kann der Tod mich nicht erreichen

und Frieden find ich endlich dann.

Denn wenn den Tod ich akzeptier,

dann kann der Tod mir nicht mehr an.

Kannst du das nicht versteh'n?

Doch glaub bitte nicht, dass ich vermessen bin.

Wahr ist das, was ich sag:

Ich hab letztendlich mich versöhnt.

3.2.6 Gold zerfiel zu Sand

KRISTINA:

Ist das Arvids Uhr hier ...¹⁰²

ROBERT:

Er kam mit mir, als ich brach auf im Frühling.
Wie ein Hund jeden Weg er treu mit mir ging.
Ich genoss die Gesellschaft, suchte nach des Goldes Land.
Doch Kristina, Gold zerfiel zu Sand.

Quälten uns, mussten sehr viel Leid mitansehn.
Und er weinte und bat: Lass uns zurückgehn!
Ich verweigerte standhaft, nie die Zweifel ihm gestand.
Ach, Kristina, Gold zerfiel zu Sand.

Er war mein Kamerad,
vertraute mir blind, doch ich wusste da
schon, dass auf diesem Weg
es nichts zu finden gab beinah.

Halb verrückt schon erreichten wir die Wüste,
sahen dort einen Geist, der uns begrüßte.
Man hört Wasser laut rauschen, wenn der Kopf fast steht in Brand.
Ach Kristina, Gold zerfiel zu Sand.

Ich war sein Kamerad,
ich brachte ihn über Land und Meer.
Wüstenwind, der umweht
des Freundes Grabplatz ganz sanft nunmehr.

¹⁰² Steht im Textbuch eigentlich am Ende des vorangegangenen Liedes, kommt auf der CD jedoch erst am Beginn von *Gold zerfiel zu Sand* vor und gehört auch sinngemäß zu diesem Lied.

Er trank stinkendes Wasser aus der Quelle,
wurde krank und verstarb fast auf der Stelle.

Als sein Blick sich vertrübte, glitt die Uhr aus seiner Hand
und, Kristina, Gold zerfiel zu Sand.

Ach Kristina, Gold zerfiel zu Sand.

3.2.7 Wild Cat Money

(Die Indian State Bank in Bloomfield gibt es nicht länger)

CHOR:

Wild Cat Money

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Nimm zurück den Dreck,

mach damit was dir gefällt!

Es kann nützlich sein, musst du mal aufs Klo,

mehr taugt es nicht auf dieser Welt.

ROBERT:

Nein ... No ...

KARL OSKAR:

Wirke ich so dumm?

Ist das wirklich, was du glaubst!?!

Du Betrüger, warum belügst du mich?

Mir damit meinen Bruder raubst!

ROBERT:

Karl Oskar!

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Es war nur Falschgeld, das du heimbrachtest,

du verdammter Schwindler!

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Es ist keinen einzigen Heller wert!

ROBERT:

Ich weiß, dass es Wild Cat Money heißt, aber das bedeutet
gutes, freies Geld.

KARL OSKAR: *(zu Kristina)*

Sieh, da hörtest du's!

Hab ich's dir nicht gesagt?!

(zu Robert)

Nimm mit das Papier, dem du nachgejagt!

Hast zu betrügen mich gewagt!

Kannst du schweigen nun!

Ich will gar nichts hören mehr!

Für den selben Namen, da schäm ich mich!

Beschmutzt hast du den Namen sehr!

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Sie lachten mich aus in der Bank!

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Lachten hinterm Rücken über mich!!!

ROBERT:

Ab... Karl Osk...

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Schweig du verdammter Lügner!! Verstehst du ... es ist
Schluss jetzt ... es ist Schluss!!

CHOR:

Wild Cat Money

KARL OSKAR:

Hol mich der Teufel ... Ich werd' dir dein Lügenmaul stopfen!

3.2.8 Hinaus aufs Meer

(Ganz in der Nähe des regungslosen Körpers des Goldsuchers fließt der Bach in seiner Furche weiter und eilt fort um sich mit größeren Gewässern zu vereinen)

ROBERT:

Aus eig'ner Kraft
bahnst du dir deinen Weg,
furchtlos und frei,
keiner herrscht
über dich,
kleines Wasser.

Hinaus aufs Meer,
fließt du stetig und stolz
und dort tanzt du mit all seinen Wogen.

Wo hohe Wellen die Schiffe tragen
auf breiten Schultern zu Himmels Grenzen.
Du kannst reisen zu der neuen Welt.
Gehst du fort, kommst du dort, raus aufs Meer.

3.2.9 Willst du denn nicht meine Gattin sein

(Ulrika hat viele Freier ...)

NÖJD:

Ich hör' auf zu jagen und wir ziehen nach St. Paul,
werd' auch nicht so häufig mehr zum Waschen sein zu faul.
Du kannst leiten dann die Fleischerei, Ulrika.
Willst du denn nicht meine Gattin sein?

THOMASSEN:¹⁰³

Du bist rund beim Busen, was mir wirklich sehr gefällt.
Bei dem Anblick schwer man seinen Rücken g'rade hält.
Jede Nacht soll sein ein Liebesabenteurer.
Willst du denn nicht meine Gattin sein?

ABBOTT:

Du hättest gern ein Heim.
Ich hätt' gern eine Gattin.
Wir woll'n dasselbe, so könnten wir
uns binden doch vielleicht.

DIE DREI FREIER:

Teuerste Ulrika, jeden Wunsch erfüll ich dir.
Ich kann mehr dir geben, als die beiden andren hier.
Glauben kannst du nicht, dass diese beiden Narren
bringen dir mehr Glück und Freude ein.
Willst du denn nicht meine Gattin sein?

(... Doch es ist Pastor Jackson bei dem sie die Liebe gefunden hat)

¹⁰³ Spricht im schwedischen Original norwegisch. Da es jedoch keine dem Deutschen gegenüber ähnlich gut verständliche Sprache gibt und eine dialektale Übersetzung dem Norwegischen gegenüber als abwertend empfunden werden könnte, wurde die Passage, wie auch der Rest, hochdeutsch übersetzt.

3.2.10 Ein göttlich' Wunderwerk

(Und bei Kristina hat sie Freundschaft gefunden)

ULRIKA:

Dich konnte ich gar nicht leiden,
hochmütig warst du und fein.
Warfst mir oft Blicke zu, selbstgerecht und gemein.

KRISTINA:

Ich dacht', du locktest die Männer
sicherlich weg von daheim.

KRISTINA UND ULRIKA:

Doch dennoch so sollte gescheh'n ein
Wunder mit uns, denn das ist ein
Wunderwerk,
ein göttlich' Wunderwerk:
Dass er uns gebaut die Brück'.
Eine Gabe nahm ich an von dir,
selbige erhieltest du von mir.
Ein Wunderwerk,
ein göttlich' Wunderwerk.
Man glaubt gar nicht unser Glück.
Diese Freundschaft ich bekommen hab,
trotz Schwierigkeiten
für alle Zeiten,
sie Trost und Freud' mir im Alltag gab.
Ein Wunderwerk,
ein göttlich' Wunderwerk.

KRISTINA:

Nun fandest du deine Liebe.
Und nun erfährst du fürwahr,

was ich erfuhr jedes glückliche Liebesjahr.

ULRIKA:

Ich werde lieben, Kristina!

Über die Maßen sogar!

KRISTINA UND ULRIKA:

Mit uns beiden sollte gescheh'n ein

Wunder der Liebe, das ist ein

Wunderwerk,

ein göttlich' Wunderwerk,

doch eigentlich sind es zwei:

Eins, das pflegt das Land auf Gottes Erd'

eins, das pflegt die Worte, die er lehrt.

Ein Wunderwerk,

ein göttlich' Wunderwerk.

Er wollte, dass es so sei.

Liebe, Glaube, Freundschaft ich nun hab,

ULRIKA:

trotz Schwierigkeiten

KRISTINA UND ULRIKA:

für alle Zeiten,

was Trost und Freud' mir im Alltag gab.

Ein Wunderwerk,

ein göttlich' Wunderwerk.

Ein göttlich' Wunderwerk.

3.2.11 Down to the Sacred Wave

(An einem schönen und sonnenwarmen Frühlingssonntag tauft Henry O.Jackson seine zukünftige Gattin im Wasser des St. Croix-Flusses)

BAPTISTER:

Down to the sacred wave our Lord was led
Hallelujah! Jesus Christ, descending
into the river Jordan, bowed his head,
John the Baptist, bless his soul, attending
There he taught the solemn way
the holy rite was ordained that day
That's where he bade his ransomed ones obey
Let the path of light be never-ending

3.2.12 Fehlgeburt

(Kristina hatte ihm gegenüber nie etwas von dem Schmerz, den sie schon lange im Unterleib spürte erwähnt)

ULRIKA:

Es hängt von dir ab, was mit deiner Gattin nun gescheh'n wird -
Ob sie lebt weiter oder stirbt.

KARL OSKAR:

Du schreckst mich sehr, Ulrika!

ULRIKA:

Dich erschrecken soll ich, wie ich kann, das hat der Doktor
mir gesagt.
Von Fehlgeburt und den Geburten, die sie durchgemacht hat
ist sie geschwächt und mehr erträgt sie nicht mehr, sprach der Doktor.
Noch ein Kindbett brächte wohl den Tod deiner Kristina,
sagte er.

ULRIKA:

Er bat mich dir zu über-
bringen eine ernste Botschaft.
Willst du sie noch behalten, ja dann
musst du halten fern dich von der Gattin
ganz von nun an, niemals wieder darf sie
schwanger sein.

KARL OSKAR:

Noch ein Kindbett ...
brächte den Tod ihr ...
der Doktor sagt ...

ULRIKA:

Sie wird gesund bald sein, bekam
zwei Sorten Medizin dort.
Die soll sie nehmen drei Mal
täglich und dann auch
soll sie essen Schonkost nur und

KARL OSKAR:

Wird sie töten ...
meine Kristina
mein Lebensglück ...

nicht mehr schufteten,
so verzweifelt wie zuvor.

KARL OSKAR:

Darf sie ermahnen mich? Was denkt
sie sich?

Was glaubt sie von mir? Als ob
ich selbst nicht könnte

Sorge tragen für die eigne Gattin.

Warum steh ich hier und glotze?

Warum packt mich nicht die Wut?

ULRIKA:

Sie wird gesund und munter sein,
wenn du dich um sie kümmerst.

Doch du darfst niemals mehr riskieren,
dass sie von dir schwanger wird.

Du musst gut achten nun auf sie, es
liegt an dir was jetzt geschieht.

ULRIKA:

Er muss schlafen im
Ochsenstalle,
der arme Kerl.

KARL OSKAR:

Wird sie töten ...

meine Kristina

mein Lebensglück ...

3.2.13 Dich muss es geben

(Kristina ist allein unter den Sternen)

KRISTINA:

Du vertriebst mich, Gott.

Aus der Heimat musst' ich fort.

Hier bin ich ein Flüchtling und ein Fremdling,
und dem Schicksal kann ich nicht entflieh'n.

Doch Du nahmst mein Kind,

und Du nimmst mir meinen Mann.

Einen Sinn darin zu seh'n - unmöglich

Was soll ich nur tun? Was glaub' ich bloß ...?

Wirre Gedanken, ich strauchle und steh' vor dem Abgrund.

Alles in mir ist in Aufruhr und sagt leise nein.

Quälende Fragen, ich zweifle und kann doch nicht glauben:

Dass es Dich nicht mehr gibt. Das kann einfach nicht sein.

Wer sollt' mir helfen mein Leben hier draußen zu leben?

Wer sollt' mich stärken, damit ich es überhaupt kann?

Wer sollt' mich trösten - ein Wesen ohne Bedeutung

Wenn es Dich nicht mehr gäb', ja, was täte ich dann?

Nein, Dich muss es geben, das muss es, ich lebe mein Leben durch Dich,

Ohne Dich bin ich verloren auf dunkler und rauer See.

Dich muss es geben, das muss es. Warum lässt du mich nun im Stich?

Ich wüsst' nicht wie ich leb'...

Ich wäre niemand mehr. Wenn es dich nicht gäb'.

Niemals zuvor hätt' ich auch nur gewagt es zu denken,

das kleine Wort, das so quälen und ängstigen kann,

das Wörtchen „wenn“- wenn ich alle Gebete umsonst sprach ...

Wenn es Dich nicht mehr gäb‘, ja, was täte ich dann?

Wer sollt‘ sonst fühlen die Reue in mir und vergeben?

Frieden der Seele, ja, wer schenkte den außer Dir?

Wer sollt‘ mich aufnehmen nach meinem Tode für ewig?

Wenn es Dich nicht mehr gäb, ja, was würde aus mir?

Nein, Dich muss es geben, das muss es, ich lebe mein Leben durch Dich,

Ohne Dich bin ich verloren auf dunkler und rauer See,

Dich muss es geben, das muss es. Warum lässt du mich nun im Stich?

Ich wüsst‘ nicht wie ich leb‘...

Ich wäre niemand mehr, wenn es Dich nicht gäb‘.

(Dich muss es geben, das muss es. Warum lässt du mich nun im Stich?

Ich wüsst‘ nicht wie ich leb‘...

Ich wäre niemand mehr, wenn es Dich nicht gäb‘.)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Die letzten drei Zeilen werden wiederholt gesungen, ohne dass dies im Textbuch vermerkt ist.

3.2.14 Erntefest

(Kristina beginnt ihre Kräfte wiederzugewinnen)

(Instrumental)

3.2.15 Hier hast du mich zurück

KRISTINA:

Apfelblüten

sprießen nun das vierten Jahr schon
und im Herbst dann wird mein Apfel
tragen Frucht zum ersten Male.

KARL OSKAR:

Strenge Winter

bringen oft ein mildes Frühjahr.

KRISTINA:

Leben haucht das Frühjahr ein.

Alles fängt von Neuem an.

Seufzen hörte ich, als du einsam lagst dort
ohne die Gattin, doch ... hier hast du mich zurück.

Hat man stets geteilt,
nichts die Leere heilt,
die die Trennung bringt.

BEIDE:

Hat man stets geteilt,
nichts die Leere heilt,
die die Trennung bringt.

KARL OSKAR:

Du weißt es ebenso wie ich,
das was du willst, darf nie geschehen.
Sei so gut, besinne dich!

BEIDE:

Wir meistern jede Schwierigkeit im Leben
solange du und ich zusammen sind.

KRISTINA:

Im Wege darf uns da nichts stehen.

KARL OSKAR:

Denk, an was der Doktor sagt ...

KRISTINA:

Denk, wenn sich der Doktor irrt! Sein könnt' es ...
Hier hast du mich zurück.

KARL OSKAR:

Noch ein Kindbett ...
noch ein Mal ist auch das letzte ...

KRISTINA:

Gott half immer mir zuvor.
Er wird helfen mir erneut.

KARL OSKAR:

Innerlich geschwächt, so sagt es Ulrika ...

BEIDE:

Hat man stets geteilt,
nichts die Leere heilt,
die die Trennung bringt.

KRISTINA:

Es ist Gotts Wille, das weiß ich,
dass Gatten zusammen seien sollen.
Was du und ich auch beschließen zu machen ... Er macht mit uns
was Er will.

KARL OSKAR:

Lass mich, liebe Kristina! Ehe es ist zu spät!

KRISTINA:

Du willst, dass ich sag' nein zu dir,
zum Liebesglück an all unseren Tagen.

Gäb ich dich nun auf, so verleugneten wir
den Leib, das Herz, den Ruf nach dir.

BEIDE:

Ich höre deines Herzens Schlag,
den Kopf an deiner Brust zu später Stunde.
Wir sind nun zusammen bei Nacht und bei Tag.
Ich geh mit dir, weil ich dich mag!

3.2.16 Red Iron/Lieber Herrgott hilf mir trösten

(Am Sonntag den 17 August 1862 erlebte der junge Staat Minnesota seinen eigenen Bürgerkrieg. Der große Sioux-Aufstand wird von einem Volk begonnen, das allzu lange Hunger leiden musste. Und ... Kristina ist wieder eine gesegnete Frau)

(Red Iron spricht)

KRISTINA:

Hör auf mich, Karl Oskar, schon acht Male,
da bekam ich ein Kind und denk dran,
jedes Mal ist's gut gegangen.
Ähnlich gut wie da wird es gehen
dieses Mal auch. Sei nicht ängstlich!
Du hast doch nichts Falsches getan hier!
Sich zu lieben unter Gatten
ist keine Sünd'! Hab keine Furcht mehr!

(Red Iron spricht)

KRISTINA:

... schlimmer als befürchtet, niemals sah ich
ihn je so verschreckt und erschüttert.
Lieber Herrgott, hilf mir trösten,
gib mir Hilf', die Angst ihm zu nehmen.
Nichts was ich ihm sage hilft mehr.
Bei sich sucht er die Schuld, den Makel.
Ich will machen, was ich schaffe,
doch Gott, ich bin so müd' und kraftlos.

3.2.17 Wo ist das Zuhause

(Die Siedler fliehen vor den Roten)

DER CHOR DER FLIEHENDEN:

Kund' geht von Mord und Schandtät.

Kund' geht von Blut und Tod.

Bitter vom Hass, da flieh'n wir,

hinter uns der Himmel rot.

Unsre Wohnsitze, unsre Böden

wurden uns nur gelieh'n.

All das, was wir geschaffen,

ist jetzt vielleicht dahin.

Was uns war das Liebste,

nimmt ein End mit Graus.

Wohin soll'n wir gehen,

unsre Zeit läuft aus.

Aus tausend Kehlen tönt ohne Pause

- Wo ist der Freistaat, wo das Zuhause -

Kund' geht von Mord und Schandtät.

Kund' geht von Blut und Brand.

3.2.18 In Sicherheit

(Er¹⁰⁵ ist der einzige Siedler im St.Croixtal, der in seinem Heim geblieben ist. Er will über seine Gattin wachen, solange ihr Leben andauert. Sie stöhnt leise in ihrem Halbschlaf. Als er sich über sie beugt sieht er in ihren Augen, dass sie ihn wiedererkennt. Zum ersten Mal nach drei Tagen und drei Nächten erkennt sie ihn wieder.)

KRISTINA:

Einmal hatt' ich Angst im Dunkeln,
doch die hab ich jetzt nicht mehr.
Tage, Nächte, sind für mich nicht anders,
bin geborgen hier so sehr.
Du wachst hier neben mir,
doch eines schwör ich dir:
Zerbricht alles rund um uns auch, Liebe bleibt allzeit.
Denn sie hat kein End', du und ich, wir seh'n uns wieder.
Und du denk immer an das, was ich sag:
Ich bin in Sicherheit.

KARL OSKAR:

Du bist fiebrig, du fantasierst!
Sieh, ich hab dir einen Apfel gepflückt!
Er trägt Frucht nun erstmalig, dein Astrakan.

(Sie riecht an dem Apfel)

KRISTINA:

Auf der Duvemåla Heide,
wo ich wartete auf dich,
vor dem Tore werd' ich steh'n und warten,
bis den Arm du legst um mich.
Die Zeit, die steht dort still

¹⁰⁵ Karl Oskar

solange wie man will.

Und nachts soll ein Stern dir leuchten, scheinen hell und weit.

Er weist dir den Weg, du und ich, wir seh'n uns wieder.

Zu schützen nur ein Engel mich vermag/Beschützt von einem Engel jeden Tag,
der mich vom Leid befreit.

Ich will, dass du denkst an das, was ich sag:

Ich bin in Sicherheit.

Schlusswort

Musicals zu schreiben und damit bei Publikum und Kritikern erfolgreich zu sein, ist sicherlich ein Wunsch vieler Komponisten. Dass auch die beiden männlichen Mitglieder der schwedischen Erfolgsgruppe ABBA, Björn Ulvaeus und Benny Andersson, nach ihrer Karriere als Popmusiker einige Musicals verfassten, ist weitgehend unbekannt. Das umfangreichste ihrer Werke, *Kristina från Duvemåla*, sollte in dieser Diplomarbeit vorgestellt und in eine sangbare deutsche Bühnenversion umgewandelt werden.

Der erste wichtige Arbeitsschritt war, sich eingehend mit der Entstehungsgeschichte des Werkes auseinanderzusetzen, um möglichst viel über die Absichten des Autors und die literarische Grundlage in Erfahrung zu bringen. Des Weiteren galt es, die übersetzungstheoretischen Grundlagen ausführlich zu studieren, um diese dann erfolgreich in der Praxis anwenden zu können.

Die Ursachen für den international eher mäßigen Bekanntheitsgrad des Musicals wurden zu Beginn der vorliegenden Arbeit untersucht. Ausschlaggebend dafür war die Tatsache, dass die Premiere in schwedischer Sprache stattfand und eine Übersetzung ins Englische mehr als zehn Jahre auf sich warten ließ. Vorhandene Sprachbarrieren abzubauen, stellte sich daher als wichtigstes Argument in der Diskussion um die Sinnhaftigkeit von Musicalübersetzungen heraus.

Nachdem die Vorteile einer sprachlichen Anpassung an das jeweilige Aufführungsland dargelegt wurden, zeigte die Arbeit die zahlreichen Herausforderungen auf, welchen ein Übersetzer eines Musiktheatertextes gegenübersteht. Zwei Eigenschaften erwiesen sich für diese Aufgabe als untrennbar verbunden: Eine gute Kenntnis der Ausgangs- und Zielsprache und ein großes Ausmaß an Musikalität, um die Übersetzung in Einklang mit der Melodie zu bringen.

Bei der eigentlichen Übersetzungsarbeit war es erforderlich, die Aufmerksamkeit mehreren Kriterien zu widmen. Selbstverständlich stand die Pflicht im Vordergrund, den Sinn des Textes zu erhalten. Anders als bei Prosatexten war auch den für Musiktheater charakteristischen Eigenheiten wie Sangbarkeit, Rhythmus, Reim und Natürlichkeit Beachtung zu schenken, damit sich ein dem Original ebenbürtiges Ergebnis erzielen ließ. Dabei musste akzeptiert werden, dass eine wortgetreue Übersetzung nicht immer möglich

war, z.B. wenn sich der schwedische Ausdruck in Silbenlänge oder Betonung zu sehr von dem deutschen Gegenstück unterschied. Auch die Erhaltung der in der Originalsprache vorhandenen Reime stellte durchaus manchmal ein Problem dar, das letztendlich jedoch in allen Fällen durch intensive Denkprozesse gelöst werden konnte. Die gängige Praxis, bei Übersetzungsschwierigkeiten auf eine sinngemäße Nachdichtung auszuweichen, wurde bewusst vermieden.

Auf diese Weise entstand eine weitgehend wortgetreue Übersetzung, die sich im Einklang mit der Musik zu einer deutschsprachigen Bühnenversion des Musicals *Kristina från Duvemåla*, verbinden ließ.

Bibliographie

Primärquellen

Kristina från Duvemåla. Den kompletta utgåvan. Stockholm: Mono Music, 1996.

Kristina från Duvemåla. Notalbum. Stockholm: Mono Music, 1997.

Kristina från Duvemåla. Programmheft. Stockholm: Briggen Teaterproduktion, 1998.

Kristina från Duvemåla. Texterna. Begleitheft zur CD. Stockholm: Mono Music, 1996.

Moberg, Vilhelm: Romanen om utvandrarerna. Utvandrarerna. Stockholm: Bonnier, 1984.

Moberg, Vilhelm: Invandrarna. Stockholm: Bonnier. 1954.

Moberg Vilhelm: Nybyggarna. Stockholm: Bonnier, 1956.

Moberg, Vilhelm: Sista brevet till Sverige. Stockholm: Bonnier, 1984.

Sekundärliteratur

Apter, Ronnie: A peculiar burden: Some technical problems of translating opera for performance in English. In: *Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal*. Bd. 30:4. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1985. S. 309-319

Der Brockhaus. Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe. Mannheim: F.A. Brockhaus, 2001.

Drinker, Henry S.: On translating vocal texts. S.226 In: *The musical quarterly* Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950. S. 225-240

Dodd, Philip (Hg.): *Mamma Mia! How can I resist you? The inside story of Mamma Mia! and the songs of ABBA*. London: Phoenix Illustrated, 2008.

Emmons, Shirley: *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer, 1979.

Gorlée, Dinda L.: Intercode translation: Words and Music in Opera. S. 247f. In: Target Bd.9:2. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 235-270

Gorlée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005.

Honolka, Kurt: Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978.

Kaindl, Klaus: Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.

Kaindl, Klaus: Musiktheater. In: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hgg.): Handbuch Translation, 2003.

Low, Peter. Singable translations of songs. In: Perspectives: Studies in Translatology. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003. S. 87-103

Low, Peter: The Pentathlon Approach to Translating Songs. S. 191 In: Gorlée, Dinda L. (Hg.): Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 185-212.

Macdonald, Hugh: Opera Translation in the 21st Century. In: Schneider, Herbert; Schmusch, Rainer: Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009. S.35-41

Palm, Carl Magnus: ABBA The Story. Berättelsen om supergruppen. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008.

Palm, Carl Magnus: Från ABBA till Mamma Mia!. Stockholm: Premium Förlag, 1999.

Palm, Carl Magnus: From ABBA to Mamma Mia!. Stockholm: Premium Publishing, 2010.

Palm, Carl Magnus: Licht und Schatten. ABBA – Die wahre Geschichte. Deutsch von Helmut Müller. Berlin: Bosworth GmbH, 2006.

Rieger, Bernd: Benny Andersson. Der Musiker von ABBA (Die ABBA-Tetralogy). Kindle Edition: Schoeffel & Grosshaupt, 2011.

Rieger, Bernd: Björn Ulvaeus. Der Texter von Abba (Die ABBA-Tetralogy). Kindle Edition: Schoeffel & Grosshaupt, 2011.

Schneider, Herbert; Schmusch, Rainer: Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009.

Snell-Hornby, Mary u.a. (Hgg.): Handbuch Translation, Tübingen: Stauffenburg, 2003.

Zeitschriften

Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal. Bd. 30:4. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1985.

Minneapolis Star and Tribune: 14.10.1996.

Perspectives: Studies in Translatology. Bd. 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2003.

Target Bd.9:2. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

The musical quarterly Bd. 26:2. New York: G. Schirmer Inc., 1950.

Internetquellen

<http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/scen/article14456037.ab> [2.3.1012]

http://www.cd-lexikon.de/album_susan-boyle-someone-to-watch-over-me.htm [29.2.2012]

http://www.connectingculture.at/documents/7c2a99131780c1facac68fb1820a431b_Schwe-dennewsapril.pdf [29.2.2012]

http://de.wikipedia.org/wiki/Benny_Andersson [27.2.2012]

http://de.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B6rn_Ulvaeus [27.2.2012]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Grammis> [29.2.2012]

http://en.wikipedia.org/wiki/Kristina_fr%C3%A5n_Duven%C3%A5la [27.2.2012]

<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/15/kristina-review-abba-musical> [28.2.2012]

<http://www.guldmasken.se/vinnare/vinnare1998.html> [29.2.2012]

<http://hbl.fi/kultur/recension/2012-03-01/det-svenska-guldet-blev-inte-till-sand> [2.3.2012]

<http://hbl.fi/kultur/recension/2012-03-01/kristina-fran-duvemala-i-lyrisk-kammarversion>
[2.3.2012]

<http://www.icethesite.com/home/kristina/> [27.2.2012]

<http://www.icethesite.com/2011/02/kristina-fran-duvemala-finnish-principals-announced/>
[27.2.2012]

<http://www.icethesite.com/2011/08/susan-boyle-to-perform-you-have-to-be-there-from-kristina/> [29.2.2012]

<http://www.imdb.com/title/tt0067919/> [27.2.2012]

<http://www.imdb.com/title/tt0069035/> [27.2.2012]

<http://www.kerryellis.co.uk/recordings/> [29.2.2012]

<http://www.nytimes.com/2009/09/26/arts/music/26kristina.html> [28.2.2012]

<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1925955,00.html> [28.2.2012]

<http://www.vilhelmmoberg.com/biografi.html> [1.3.2012]

<http://www.youtube.com/watch?v=n1Z4VpNeA4M> [29.2.2012]

Zusammenfassung

In der vorliegenden Diplomarbeit wurde eine sangbare Übersetzung des schwedischen Musicals *Kristina från Duvemåla* geschaffen. Neben der Übersetzung, die den Hauptteil der Arbeit darstellt, wird auch die Geschichte des Werks selbst behandelt. Diese beinhaltet die Biographien seiner Schöpfer, deren Erfahrungen – von der Idee bis zur Fertigstellung – und seine literarische Grundlage. Das darauffolgende Kapitel gibt einen Überblick über die für ein Musical relevanten übersetzungstheoretischen Elemente und ihre praktische Anwendung.

Der erste Teil dieser Arbeit befasst sich mit der Werksgeschichte. Zunächst werden die Schöpfer und Mitglieder des Erfolgsquartetts *ABBA* – der Textautor Björn Ulvaeus und der Komponist Benny Andersson – im Rahmen einer Kurzbiographie vorgestellt. Im Anschluss daran wird auf die Musical-Vorläufer, das Mini-Musical *The Girl With The Golden Hair* und *Chess* eingegangen. Darüber hinaus wird deren Bedeutung für die Entstehung von *Kristina från Duvemåla* erörtert. Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit dem Musical *Kristina från Duvemåla* selbst. Er gibt Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Werkes, beschreibt den Weg von der Idee bis zur Premiere, zählt die verschiedenen Etappen und Erfolge des Musicals in den verschiedenen Aufführungsländern – Schweden, U.S.A., Großbritannien und Finnland – auf und geht kurz auf Auszeichnungen sowie Coverversionen ein. Des Weiteren wird Vilhelm Mobergs Auswanderer-Reihe, die als Romanvorlage für das Musical diente, behandelt und ein kurzer Einblick in das Leben des Autors gegeben. Jeder der vier Bände *Die Auswanderer, In der Neuen Welt, Die Siedler* und *Der letzte Brief nach Schweden* wird hier, insbesondere im Hinblick auf die für das Musical relevanten Elemente zusammengefasst, weshalb das Resümee gleichzeitig als Inhaltsangabe für das Musical verwendet werden kann.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit werden die theoretischen Grundlagen der Musicalübersetzung erläutert. In diesem Rahmen wird auf die Fragen eingegangen, ob und warum man übersetzen soll, welche Herausforderungen damit einhergehen, was eine gute Übersetzung ausmacht und wer ein geeigneter Übersetzer ist. Den wichtigsten Unterpunkt stellen jedoch die Kriterien, die eine Musicalübersetzung erfüllen sollte, dar. Diese wurden unter den Begriffen Sangbarkeit, Sinn, Natürlichkeit, Rhythmus und Reim zusammengefasst. Die Ausführungen zu diesen wurden jeweils in zwei Punkte

untergliedert – theoretische Grundlagen und Übersetzungspraxis – wobei ersterer auf die Fachliteratur Bezug nimmt, während der zweite die Theorie anhand von Beispielen aus der erarbeiteten Übersetzung konkretisiert.

Den dritten Teil und eigentlichen Hauptteil der Arbeit macht die Übersetzung des Musicals aus. Hierbei wurde das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, den Originaltext so exakt wie möglich in die Zielsprache zu übertragen und auf sinngemäße Nachdichtungen zu verzichten. In der erarbeiteten Übersetzung wurden alle zuvor erwähnten Kriterien bestmöglich umgesetzt und so eine deutsche Bühnenversion des Musicals *Kristina från Duvemåla*, die jederzeit szenisch umgesetzt werden könnte, geschaffen.

Sammanfattning

Denna magisteruppsats befattar sig med den svenska musikalerna *Kristina från Duvemåla*. Arbetet är uppdelat i tre avsnitt. Det första avsnittet berättar om verkets historia och dess upphovsmän, textförfattaren Björn Ulvaeus och kompositören Benny Andersson. Denna del handlar också om *Kristina från Duvemåla* och dess föregångare, minimusikalerna *Girl With The Golden Hair* och *Chess*. Dessutom ges en inblick i Vilhelm Mobergs liv och en sammanfattning av hans utvandrarsvit som var förlaga för musikalerna. Det andra avsnittet fokuserar på de teoretiska aspekterna av musikalöversättningar. Här behandlas frågor om musikalöversättningarnas nödvändighet, vilka utmaningar som finns, vilka mål som bör eftersträvas och även lämpliga översättare diskuteras. Ytterligare nämns några viktiga kriterier som bör uppfyllas för att uppnå en adekvat översättning. Dessa är sjungbarhet, betydelse, naturlighet, rytm och rim. Sedan beskrivs deras översättning i den tyska versionen. Det tredje avsnittet utgör den största och viktigaste delen, den tyska översättningen.

Musikalen *Kristina från Duvemåla* har skrivits av Björn Ulvaeus och Benny Andersson som tidigare var de två manliga medlemmarna av succé kvartetten ABBA. Båda upptäckte sin kärlek till musiken i unga år och var med i flera grupper innan de tillsammans med sina flickvänner Agnetha Fältskog och Anni-Frid Lyngstad grundade ABBA 1972. Kvartetten firade sitt internationella genombrott när de 1974 vann den europeiska melodifestivalen, *Eurovision Song Contest* med låten *Waterloo*. 1982 beslutade gruppen att gå skilda vägar. Trots detta fortsatte Benny Andersson och Björn Ulvaeus att arbeta ihop och skrev musikalerna som till exempel *Chess*, *Kristina från Duvemåla* och senare *Mamma Mia!*.

Redan under ABBA tiden längtade Benny och Björn efter musikaliska förändringar. De var fascinerade av sambandet mellan musik och teater och beslutade därför att skriva minimusikalerna *The Girl With The Golden Hair* som framfördes i ramen av en konsertturné. Men även om musiken var bra blev den ingen succé därför att historien var för svag. Trots nederlaget begravde de inte drömmen om att skapa en framgångsrik musikal.

1981 lärde de känna textförfattaren Tim Rice som tidigare hade arbetat med Andrew Lloyd Webber. Benny och Björn diskuterade olika idéer med honom. Till slut

bestämde de sig för att samarbeta och att skriva musikalen *Chess* som förenade en rysk-amerikansk konflikt med en kärlekshistoria och en schacktävling. De skapade ett konceptalbum, för vilket de skrev många nya låtar men de använde också flera hittills oanvända sånger och melodier med nya texter. Samarbetet mellan alla tre fungerade så bra att alla tre faktiskt nämndes som kompositörer. I oktober 1984 gavs *Chess* dubbel-LP-skivan ut, vilken såldes nästan i två miljoner exemplar runtom i hela världen och toppade svensktoppen i sex veckor. Singlarna *I Know Him So Well*, sjungen av Elaine Paige och Barbara Dickson såväl som också Murray Heads *One Night In Bangkok* intog topplistora under en längre tid i Storbritannien och USA. Även presskritikerna var nästan bara positiva. Efter musikens stora succé ville de skapa en lika framgångsrik musikteaterpjäs som skulle presenteras i London. Även om kritiken var blandad framfördes *Chess* i London under tre års tid. Efter detta ville de också framföra musikalen på Broadway. Därför ändrade de handlingen så att den fokuserade mer på kärleksförhållanden och dessutom skrev de ett par nya sånger, medan andra sånger ströks från programmet. På detta sätt ville man att innehållet skulle bli mer konkret för publiken. Trots alla dessa förändringar var en *The New York Times* kritiker så hård att föreställningen lades ned bara åtta veckor efter premiären. Trots Broadway motgången visas delvis konsertversioner i USA. De bästa inscensättningarna under de senaste åren var den svenska versionen som föreställdes i Stockholm på Cirkus 2002 och konsertversionen som sjöngs i Londons Royal Albert Hall 2009.

Runt 1990, när deras besvikelse från Broadway floppen hade lagt sig började de fundera på att våga göra ett nytt försök att skriva en framgångsrik musikal. Eftersom de visste att de behövde en bra historia som basis läste de denna gång många böcker. Till slut bestämde de sig att ta Vilhelm Mobergs utvandrarsvit (*Utvandrarna* (1949), *Invandrarna* (1952), *Nybyggarna* (1956), *Sista brevet till Sverige* (1959)) som förlaga, även om de först var lite osäkra med beslutet. Osäkerheten berodde på det faktum att historien i stor utsträckning var känd genom Mobergs böcker och Jan Troells filmer. Därför tänkte de att det kunde vara lite onödigt att skriva en musikal med samma innehåll men eftersom ingen hade lyssnat på musiken valde de romanerna ändå. 1990 började skapelsen av musikalen. Fastän Björn Ulvaeus flyttade tillbaka till Sverige skulle det ta ytterligare fem år innan pjäsen kunde ha sin premiär. Orsaken till det berodde på deras stora respekt för Mobergs verk och deras ångest för att inte kunna göra ett tillräckligt bra arbete. Å andra sidan hade de uppenbarligen valt fel författare för att skriva manuset eftersom Carl-Johan Seths

version inte kunde omsättas som musikal. Till sist skapade regissören Lars Rudolfsson och dramaturgen Jan Mark ett nytt manus som blev *Kristina från Duvemålas* förlaga. Det ursprungliga sammanarbetet med Seth skulle föra med sig långa förhandlingar om hans roll i skapelsen av musikalen. Det fanns många hearings i flera år tills de kom till en förlikning i mars 2008. På sommaren 1993 tog Jan Mark över som dramaturg. För att verkligen kunna arbeta med verkets historia måste de känna att de var fria att göra vad de ville med deras musikal utan att vara respektlös inför originalet. I maj 1994 gavs till känna att musikalen med namnet *Kristina från Duvemåla* skulle ha sin premiär på hösten 1995 i Malmö. Förutom Jan Mark som dramaturg var Lars Rudolfsson regissör och Robin Wagner var verksam som scenograf. Björn Ulvaeus och Benny Andersson hade redan tidigare beslutat att ett sådant stort projekt krävde åtskillda roller mellan kompositören och textförfattaren. De bestämde sig för att Benny skulle komponera musiken och Björn skulle omvandla Mobergs prosa till sångtexterna.

I november 1994 började de att söka huvudrollsinnehavarna. Det fanns rollbesättningar i fem olika städer. 24 av 1200 kandidater bjöds in till Stockholm för att provsjunga en gång till. I januari bestämde de sig för: Helen Sjöholm som Kristina, Anders Ekborg som hennes man Karl Oskar, Peter Jöback som hans bror Robert, Åsa Bergh som byhoran, Ulrika och Marianne Mörck som Fina-Kajsa. I maj började repetitioner med huvudrollsinnehavarna och i augusti med hela ensemblen. Den 7 oktober 1995 firade *Kristina från Duvemåla* sin urpremiär på Malmö Musikteater. Fastän Björn Ulvaeus alltid har haft förtroende för Benny Anderssons talang som kompositör tvivlade han på sin egen kompetens som textförfattare. Han hade även köpt en biljett till utlandet för att kunna fly från negativa kommentarer. Men kritiken uteblev och man berömde såväl Bennys musik som Björns texter. Efter säsongen i Malmö kom musikalen till Göteborg, där den framfördes från och med den 13 april 1996 till 1997. Den 14 februari 1998 hade pjäsen Stockholms premiär på Cirkus som hade byggts om just för denna händelse. Sammanlagt var musikalen framgångsrik i Sverige under fem års tid. Totalt gavs 671 föreställningar och det såldes mer än en miljon biljetter.

2001 var en konsertturné med originalbesättningen i Sverige. I detta sammanhang presenterade de *Kristina från Duvemåla* i Växjö, Helsingborg, Malmö, Göteborg, Finspång, Stockholm, Leksand och Sundsvall.

Medan det var paus i Sverige reste skådespelarna till Minnesota för att presentera musikalen inför en amerikansk publik. Den 12 och 13 oktober 1996 sjöngs två konserter i Orchestra Hall i Minneapolis och Chisago Lakes High School i Lindstrom. Kritikerna tyckte mycket om konserterna men framför allt berömde de Helen Sjöholm som Kristina. 2006, efter en fyra veckors workshop ville de nästan försöka göra en engelsk Broadway version. Till sist kunde de inte realisera denna plan därför att de inte hade förlikat sig med Seth om manusets upphovsrätt.

Den 23 och 24 september 2009 presenterades en konsertant engelsk version av musikalen med namnet *Kristina* i Carnegie Hall i New York. En gång till personifierade Helen Sjöholm Kristina och spelade gemensamt med Russel Watson som Karl Oskar, Kevin Odekirk som Robert och Louise Pitre som Ulrika. Föreställningen spelades in på dubbel-CD och kom ut i april 2010. Den 14 april 2010 sjöng samma besättning en konsert i Royal Albert Hall i London. Kritiken i båda länderna var antingen ganska bra eller åtminstone neutral.

Den 29 februari 2012 hade *Kristina från Duvemåla* sin Finlandpremiär på Svenska Teatern i Helsingfors. Utav 1300 kandidater valdes Maria Ylipää från Helsinki för Kristinas roll. Robert Noack från Malmö spelade Karl Oskar, Birthe Wingren från Porvoo personifierade Ulrika och Oskar Nilsson från Stockholm tog över rollen som Robert. Utöver huvudrollsinnehavarna medverkade 60 skådespelare, sångare och musiker. I recensionerna har den finska versionen av musikalen blivit berömd.

Musikalen *Kristina från Duvemåla*, dess skådespelare och upphovsmän fick flera priser, bland annat fyra *Guldmasken* för Benny Andersson och Björn Ulvaeus, Peter Jöback, Marianne Mörck och Lars Rudolfsson. Dessutom vann albumet och Benny Andersson en *Grammi*. Albumet som omfattar tre CD-skivor, Peter Jöbacks *Guldet blev till sand* och Helen Sjöholms *Du måste finnas* kunde hålla sig i Svensktoppen i flera veckor. Numera finns det flera artister som sjunger eller även spelar in låtar av musikalen. I april 2010 sjöng den svenska operasångerskan Elisabeth Wärnfeldt ett par sånger i Schönbrunns Slottsteater. Engelska versioner av *Du måste finnas* – *You have to be there* blev presenterade och inspelade av Kerry Ellis och Susan Boyle.

Facklitteratur om översättning har alltid behandlat frågan om musikteatertexter borde översättas eller inte. Medan översättningsmotståndare argumenterar att

upphovsmannens val av ord och ljud bara är given i originalspråket menar förespråkare att en adekvat översättning uppfyller detta kriterium lika bra. Självklart kan en översättning inte ha exakt samma klangbild som det ursprungliga verket. Ändå måste man betona att detta argument bara är betydelsefullt om såväl aktörerna som också publiken har tillräckliga kunskaper i originalspråket. Om de annars inte förstår vad de sjunger eller hör kan översättningen bli en stor lättnad såsom också en stegring av teaternöjet. En annan faktor är *eufonin*, alltså välljuden. Skilda språk är inte lika melodiska och sjungbara, vissa är för rika på vokaler, andra är mer nasala. Översättningen låter därför alltid åtminstone lite annorlunda än originalet. Men om man tänker på att de flesta av lyssnarna inte har den exakta klangen av urversionen i öronen borde det inte vara en stor kritikpunkt. Dessutom måste man väl säga att den största delen av sångarna bara har vissa baskunskaper i originalspråkets uttal och kan därför inte garantera en korrekt artikulation.

Den viktigaste utmaningen i översättningsprocessen är att förstå sammanhanget mellan språk, musik och scen och att överflytta de till målspråket på ett adekvat sätt. Översättningen borde likna originalet men ändå uppfylla estetiska krav. För att vara en lämplig musikteateröversättare räcker det alltså inte att bara ha språklig förmåga, utan man måste också vara musikalisk. Naturligtvis behöver man också kunskaper i originalspråket även om det är viktigare att kunna hantera målspråket virtuost.

En bra översättning bör uppfylla vissa viktiga kriterier som sjungbarhet, betydelse, naturlighet, rytm och rim. Det viktigaste är sjungbarheten eller egenskapen att vara sångbar. Det betyder att texten måste kunna artikuleras samtidigt som den också ska förstås. Språk som innehåller många konsonanter uttalas långsammare och är besvärligare att uttala än de vokalrika språken. Översätter man till ett sådant språk kan det hända att textmassan blir för svår att artikulera ordentligt under den korta tid som står till förfogande. Dessutom borde långa, betonade vokaler sjungas på långa, betonade noter eftersom det finns en liten paus som avbryter rytmen om korta eller obetonade stavelser stöter på långa eller betonade noter. Likaså måste betonade ord stå på en betonad not eller även på samma plats som i originalverket. Finns det meningar som repeteras i förändrad form är det kanske svårt att översätta de på ett sådant sätt att alla versioner blir lika sjungbara. Ytterligare borde pauserna i musiken korrespondera med pauserna i texten.

Ett annat viktigt kriterium är betydelsen. När man översätter måste målspråkstexten ha samma innebörd som originalversionen. Naturligtvis kan man ändå inte översätta

varenda ord exakt som det var i ursprungsspråket, särskilt om texten har ett visst versmått och en speciell rytm. Ett annat problem som brukar förekomma är att samma ord kan ha skilda konnotationer i olika språk. Dessutom skapar de flesta författarna en text och därmed också en viss del av betydelsen omkring lämpliga rimord. Om det inte är möjligt att översätta ordagrant är det viktigt att åtminstone begripa innebörden och skapa nya ord omkring den. Ändå borde översättaren hålla fast vid så mycket som möjligt av originalet.

Det tredje kriteriet är naturlighet. Det vill säga att meningar borde ha en naturlig ordföljd för att publiken genast ska kunna förstå dem. Men även om det är lättare att förstå innebörden av en ej markerad sats kan översättaren ibland också använda en okonventionell ordföljd. Någon gång är det inte möjligt att uppfylla alla kriterier och då är det oftast bättre att bara byta adjektiv-substantiv-ställningen än att förstöra rytm eller rim. Självklart måste det ändå vara begripligt. Dessutom borde översättaren undvika använda för många arkaismer eller poetiska ordfossiler eftersom de ger texten en onaturlig nyans.

Ett till kriterium är rytm. Den består av ett visst antal stavelser och betoningar. Om man översätter musikteatertexter är det viktigt att målspråkstexten har samma ordningsföljd av betonade och obetonade stavelser och samma antal stavelser som originalet. Tyvärr kan det inte alltid realiseras. Då finns det vissa platser där det är möjligt att höja antalet stavelser utan att verkligen ändra på melodin. Dessa så kallade *melismer* innehåller flera toner som sjungs på en enda stavelse. Är översättningen längre än originalet kan man då sjunga noterna enskilt, är den kortare kan man till exempel utelämna en repeterad not. Om det finns en möjlighet att undvika ändringar i melodin genom att göra ändringar i texten så borde man utnyttja detta tillfälle. Ännu viktigare än antalet är betoningen av stavelserna. Texten måste ha samma betoningar, samma längder och pauser som musiken. Finns det repris av vissa melodier som skiljs lite i rytm och melodi kan översättaren välja varianten som passar bäst med texten.

Det sista kriteriet är rim. Finns det rim i originalet borde översättaren följa rimscheman även om det finns människor som inte tycker att det är nödvändigt att bibehålla rimmen. De viktigaste rimmen är de som understryks av musiken, i synnerhet de som avslutar en strof. Dessa borde man helst översätta till målspråket. Om texten rimmar är det kanske svårt att översätta exakt och ordagrant. Det är därför okej att arbeta lite friare med innehållet så länge man bevarar betydelsen. Översättaren kan i vissa fall också bestämma sig för att ändra rimernas ordningsföljd eller inte översätta alla rim. Men även

om det inte finns exakta eller perfekta rimord är det bättre att välja en av många olika typer av rim som *pararim*, *splittrim* eller *assonans* än att helt stryka rim.

I denna magisteruppsats arbetades efter alla dessa kriterier för att skapa en tysk teaterversion av musikalen *Kristina från Duvemåla*.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Maria Christine Grasserbauer
Geburtsdatum: 03.08.1984
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich
E-Mail-Adresse: mariagrasserbauer@gmx.at

Bildungslaufbahn

seit 10.2007 Universität Wien – Diplomstudium Skandinavistik
seit 03.2006 Universität Wien – Diplomstudium Romanistik / Spanisch
(Diplomarbeit in Arbeit)
09.1994-06.2002 Laaer Berg Gymnasium; Matura 11.06.2002
09.1990-06.1994 Volksschule Lanzendorf

Auslandsaufenthalte

07-2010-09.2010 Forschungsaufenthalt – Universidad de La Laguna / Teneriffa
02.2009-09.2009 ERASMUS-Studienaufenthalt – Universidad de La Laguna /
Teneriffa

Bisherige Stipendien

2009 KWA-Stipendium für wissenschaftliche Arbeiten und fachspezifische Kurse
2008 Leistungsstipendium der Universität Wien aus Mitteln der Stiftungen und
Sondervermögen

Studienrelevante berufliche Erfahrung:

10.2009 – 06.2010 Tutorin für schwedische Sprachbeherrschung; Universität
Wien