

Jag minns dig, Amanda : Vreeswijks Jara

Autor(en): **Seiler, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **50 (2013)**

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858175>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jag minns dig, Amanda – Vreeswijks Jara

THOMAS SEILER

Cornelis Vreeswijk zählt ohne Zweifel zu den bedeutendsten skandinavischen Liedermachern des 20. Jahrhunderts. Der ursprünglich aus Holland stammende Troubadour, der seit seinem zwölften Lebensjahr in Schweden ansässig ist, macht sich in den 60er und 70er Jahren einen Namen als Erneuerer der schwedischen Liedtradition, indem er sozialkritische Themen aufgreift und auf die Schattenseiten des schwedischen Wohlfahrtsstaats hinweist. Durch den Einbezug politisch aktueller Themen erweitert er die thematische Vielfalt des schwedischen Lieds beträchtlich, drohte dieses doch in einer idyllisierenden Naturschwärmerei zu erstarren und sich immer mehr von der Tagesaktualität zu entfernen. Die Tendenz, die Gesellschaft von ihren Rändern her zu betrachten und zu analysieren, zur Hereinholung dessen, was der brave Bürger lieber aus seinem Gesichtsfeld verdrängen möchte, ist ein grundlegender Zug Vreeswijks. Thematisch lässt sich das an seinen Rollengedichten festmachen, erfindet er doch einige Außenseiterfiguren und trägt seine Lieder aus deren Perspektive vor.¹ Das ist keine neue Erfindung des Troubadours, sondern Cornelis knüpft damit an die Tradition der Rollengedichte Carl Michael Bellmans an, der in der gustavianischen Zeit mit viel Sinn für Komik die Figuren der Stockholmer Unterwelt aufleben ließ und als dessen direkter Nachfahre Vreeswijk mit Fug und Recht gelten darf.² Vor allem in seinen Anfängen noch stark beeinflusst vom literarischen Chanson französischer Provenienz – die Einflüsse Georges Brassens' sind auf seinen ersten Einspielungen deutlich zu hören –, macht sich Cornelis zunehmende internationale Ausrichtung auch in seiner Musik geltend, die durchdrungen ist von Einflüssen aus den Bereichen Rock, Pop, Jazz sowie der internationalen (besonders der südamerikanischen) Volksmusik.

Die Abkehr von der klassischen schwedischen Liedtradition ist auch an Cornelis' Vorführungsart ablesbar. Vreeswijk bricht mit dem Wohlklang nach dem Vorbild klassischer Gesangstechnik und nähert sich dem Jazzgesang an. Er beginnt, einzelne Silben über Gebühr in die Länge zu ziehen, scheut nicht vor Parlandoeffekten zurück und Intonationsreinheit ist ihm nicht oberstes Gebot. Das ist zum Beispiel deutlich in seinen Bellman- und Taubeeinspielungen zu hören, letztere stellt schon

¹ Vgl. Baumgartner, Walter: Polaren Pär im Nebel und Cornelis Vreeswijk in der intertextuellen Echokammer, in: Hoff, Karin et al. (Hg.): *Poetik und Gedächtnis – Festschrift für Heiko Uecker*, Frankfurt am Main 2004, S. 407–426, S. 411.

² Vgl. hierzu auch Lönnroth, Lars: Vreeswijks Bellman, in: Krüger, Cornelia u. Frithjof Strauss (Hg.): *Tango del Norte. Festschrift für Walter Baumgartner*, Greifswald 2006, S. 304–310, S. 304.

durch die Gestaltung des Covers eine Provokation dar, indem er sich dort mit seinem massigen, nackten Oberkörper in einem Boot sitzend präsentiert und dazu eine Grimasse schneidet. Durch diese Darstellung wird bereits optisch unterstrichen, dass es bei der Einspielung nicht um die Fortsetzung und Zementierung des herrschenden idyllisierenden Taubebildes geht, sondern um eine Art Neupositionierung des populären Sängers und Entertainers.

Vreeswijks internationaler Ausrichtung sowie seinem politischen Interesse ist es zuzuschreiben, dass der Sänger in den 70er Jahren eine Platte mit Liedern des chilenischen Volkssängers Victor Jara einspielte. Der Südamerikaner, der von den Schergen der Pinochet-Diktatur anlässlich des Sturzes der Allende-Regierung 1973 im Fußballstadion Santiagos gefoltert und erschossen wurde, erlangte in jener Zeit internationale Berühmtheit und wurde zu einer Symbolfigur der politischen Linken in Europa. Neben Victor Jara feierten auch zahlreiche andere südamerikanische Liedermacher wie Daniel Viglietti aus Uruguay oder Mercedes Sosa und Atahualpa Yupanqui aus Argentinien als Vertreter des revolutionären Lieds im damaligen politisierten Kulturklima Europas große Erfolge.

Wie aus der Studie von Ulf Carlsson über Cornelis hervorgeht, wurde der Liedermacher zunächst für sein Vorhaben, einige der Lieder Victor Jaras ins Schwedische zu übertragen, kritisiert.³ Man warf ihm vor, sich auf Kosten des Chilenen bereichern zu wollen, und es wurde auch die Frage gestellt, ob die beiden unterschiedlichen Temperamente überhaupt zusammenpassten. Victor Jara, der durch seine Mutter, Amanda, das chilenische Volkslied kennenlernte, gehörte seit den 60er Jahren zum engeren Kreis des sogenannten >nueva canción<. Den Vertretern dieser Bewegung, verbunden mit Namen wie Angel und Isabel Parra, den Kindern Violeta Parras, ging es um eine Erneuerung des Volkslieds, das aus seiner verkitschten Folkloreform befreit werden sollte. So reiste schon Violeta Parra aufs Land, um sich anzuhören, was die Leute dort sangen. Horacio Salinas, ein Musiker der Gruppe Inti Illimani, bemerkte dazu: »Hasta entonces la musica popular narraba cosas insulsas, que nunca nos interesaron.« [»Bis anhin erzählte die populäre Musik von abgeschmackten Dingen, die uns nie interessierten.«] Im Gegensatz zur verkitschten Folklore ging es den Vertretern des >nueva canción< darum, an die heimische Tradition anzuknüpfen, und zwar sowohl was die Instrumente anbelangte als auch in Bezug auf die Thematik. Die Instrumente der indigenen Bevölkerung wurden wieder entdeckt, die in den Anden die Kolonialisierung überlebten wie zum Beispiel die »quena«, eine Art Flöte, oder die »zampoña«, eine Hirtenflöte. Die Volksmusiktradition der indigenen Bevölkerung sollte wieder aufgegriffen werden, um diese in den Texten mit der konkreten Lebenswirklichkeit des Volks zu verbinden. Soziale Missstände wurden angeprangert, und im Vordergrund der Bemühungen stand der Wille, den einfachen Leuten eine Stimme zu verleihen. Bereits 1964 wurde die Vereinigung *La Peña de los Parra* von Ángel und Isabel Parra gegründet, die in dieser Zeit aus Paris zurückkehrten. Victor Jara war ausgebildeter Schauspieler

³ Vgl. Carlsson, Ulf: Cornelis Vreeswijk. *Artist – vispoet – lyriker*, Malmö 1996, S. 300.

und Theaterregisseur, seine Mutter eine Folkloresängerin, was erklären mag, weshalb auch der Sohn seine musikalischen Interessen selbst als Schauspieler und Regisseur weiter verfolgte. Ende der 1950er Jahre war er ein paar Jahre lang Mitglied der Gruppe *Cuncumén*, und Jara stellte seine Kunst während der Regierungszeit von Allendes *Unidad Popular* ganz in den Dienst dieser Partei und deren politischer Ziele. Was Victor Jara unter einem folkloristischen Lied in der Art des >Neuen chilenischen Liedes< verstand, mögen folgende Zeilen aus einem Interview veranschaulichen:

Sie [die Bewegung des >Neuen chilenischen Liedes<] steht für ein Lied, das versucht, alle die Werte, die unser eigenes Volk nicht mehr kennt, wieder zu beleben und zur gleichen Zeit dem Lied eine soziale Ausrichtung zu geben, was eine viel größere Übereinstimmung mit der von uns erlebten Wirklichkeit bedeutet. Das revolutionäre Lied ist ein unmaskiertes Lied, es ist ein ehrliches Lied, das natürlich in sehr schweren Zeiten entstand, sowohl für den Sänger als auch für das chilenische Volk überhaupt.[...] Und ich meine damit das folkloristische Lied, nicht das pseudofolkloristische, nicht so ein Postkartenlied. Ich meine das authentische folkloristische Lied, das reinste, das wirklichste; das Lied des Volkes oder das Lied, das von der Volksbasis ausgehend, die Dinge mit anderen Worten ausdrückt.⁴

Jara geht es darum, in seinen Liedern die Lebenswirklichkeit der einfachen Leute, der Kleinbauern und Arbeiter zu besingen und Front zu machen gegen die Ergebnisse des »Kulturimperialismus« nordamerikanischer Prägung, die für seichte Unterhaltung standen. Schaut man sich die Grundsätze der Vertreter des >nueva canción< an, mag es unmittelbar einleuchten, weshalb sich Cornelis Vreeswijk für ein solches Programm interessiert. Schließlich hat auch er immer wieder und von Anfang seiner Karriere an die sozialen Missstände seiner schwedischen Heimat in seinen Liedern thematisiert und damit entscheidend dazu beigetragen, die Natur Schwärmerei der heimischen Liedermacher-Szene in die politische Tagesaktualität zu überführen. Ungeachtet der unterschiedlichen kulturellen Tradition beider Länder stehen die Vertreter einer neuen, sozialkritischen Liedtradition in Europa vor teilweise ähnlichen Fragestellungen wie ihre südamerikanischen Kollegen. Auch ihnen geht es, zumeist aus einer dezidiert linken Position heraus, um das Anprangern sozialer Missstände sowie um die Verbindung von Politik mit der Volkskultur. Die Politisierung der Kulturproduktion war ein hervorstechender Zug jener Zeit. Die europäischen Liedermacher und die südamerikanischen >cantautores< treffen sich auch in der gemeinsamen Ablehnung des vorwiegend amerikanischen Kulturimports, der als Kulturimperialismus gebrandmarkt wurde.

Es ist demnach vor diesem Hintergrund alles andere als abwegig, wenn Cornelis sich für die Lieder Victor Jaras interessiert und diese ins Schwedische überträgt. Cornelis sprach im Zusammenhang mit seiner Einspielung von einem unpolitischen Projekt, was ihm prompt Kritik einbrachte. Sein Ziel sei es gewesen, einen Quer-

⁴ Der Künstler als Revolutionär – ein Gespräch mit Victor Jara, in: *Sinn und Form* 31 (1979), S. 1184–1192, S. 1184 und 1187.

schnitt durch Jaras Schaffen zu liefern. Das ist ihm durch die Zusammenstellung meines Erachtens gut gelungen. Berühmte Lieder wie *Te recuerdo Amanda* finden sich neben weniger berühmten wie *El cigarillo* oder *Angelita Huenumán*. Auch in politischer Hinsicht ist festzuhalten, dass Cornelis nicht eine agitatorische Platte machte, sondern eine facettenreiche. Vreeswijk war sich bei seiner Einspielung sehr bewusst, dass die kulturelle Situation der beiden Länder Chile und Schweden eine völlig andere war. Das sei auch der Grund, weshalb Jaras politische Lieder in Westeuropa kein Publikum fänden, die Bevölkerung Westeuropas sei schlicht zuwenig vertraut mit der Thematik und die Interessenlage zu unterschiedlich. Im Lied *Blues för Victor Jara* wird diese Thematik mit bitterbösen Versen abgehandelt: »Här odlar man orkidéer, min bror, / som ekar med stor emfas / och sjunger rymdklangsklichéer, min bror, / och en plastdocka sjunger bas. / Dom mixtrar på tusen sätt, Victor Jara, / med avsikt och tur och flit. /: Och dom anser att detta är rätt, Victor Jara. / Men jag anser at det är skit. <<://⁵

Die Einspielung von Cornelis wird eröffnet mit dem Lied *El arado* mit folgendem Text:

Aprieto firme mi mano
y hundo el arado en la tierra
hace años que llevo en ella
como no estar agotado.

/:Jag knyter näven kring plogen
Ned med stålet i jorden!
År efter år har jag stretat,
undra på att jag är slitent!:/

Vuelan mariposas
cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos
yo hago surcos a la tierra
Sin parar.

Fjärilarna lyfter,
gräshopporna kvider
och min hud blir svart,
ja svart, ja svart i solen.
Svetten rinner efter ryggen.
Den gör fårör i min åker
som du ser!

Afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará.

Mitt hopp står stadigt i jorden
sen jag lyssnat på en stjärna.
Det finns hopp ännu! Hon säger:
Duvan flyger ju ännu!

Vuelan mariposas
cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla.
Y en la tarde cuando vuelvo
en el cielo apareciendo una estrella

När jag sen går hemåt
ser jag rakt upp mot stjärnan.
Och hon berättar med sitt ljus,
sitt ljus, sitt ljus.
Det finns tid ännu! Hon säger:
Duvan kommer nog att flyga,

⁵ Der Text ist abgedruckt in Cornelis Vreeswijk: *Sånger*, red. av Jan Erik Vold, Stockholm 1988, S. 334–335. Die schwedischen Übertragungen der Lieder Victor Jaras sind ebenfalls nach dieser Ausgabe zitiert.

nunca es tarde me dice ella
la paloma volará, volará, volará.
Como yugo de apretado
tengo el puño esperanzado
porque todo cambiará.

stjärnan väntar!

Denna sång ska färdas
stadigt stadigt,
stadigt framåt, framåt
som den gör.
Lika stadig som en näve
är mitt hopp och min förväntan
som du hör.

Fjärilarna lyfter,
gräshopporna kvider
och min hud blir svart,
ja svart, ja svart i solen.
Svetten rinner efter ryggen.
Den gör fåror i min åker
som du ser! (S. 235–236)

Fest schließe ich meine Hand / und senke den Pflug in die Erde. / Jahre habe ich so
verbracht, / wie soll ich da nicht erschöpft sein.

Schmetterlinge fliegen, / Grillen zirpen, / meine Haut färbt sich schwarz / und die
Sonne funkelt, funkelt und funkelt. / Der Schweiß durchfurcht mich / und ich furche
die Erde / ohne zu verweilen.

Ich halte fest an der Hoffnung, / wenn ich an den anderen Stern denke. / Nie ist es zu
spät, sagt er mir; / die Taube wird fliegen.

Schmetterlinge fliegen, / Grillen zirpen, / meine Haut färbt sich schwarz / und die
Sonne funkelt, funkelt und funkelt. / Und abends, wenn ich zurückkehre, / geht am
Himmel ein Stern auf. / Nie ist es zu spät, sagt er mir, / die Taube wird fliegen, wird
fliegen, wird fliegen. / Wie ein zwingendes Joch / ist meine hoffnungsvolle Faust, /
denn alles wird sich ändern. (S. 29)

(Span. Original und dt. Übersetzung aus Victor Jara – Sein Leben, seine Lieder, Frank-
furt am Main: Zweitausendeins, o.J., engl. Original 1976.)

Bei diesem Lied haben wir es eher mit einer freien Übertragung als mit einer wörtlichen Übersetzung zu tun. Es ist das einzige Lied auf der Platte, bei dem es zu markanten textlichen Umstellungen und Veränderungen gekommen ist. Während Jara jede Strophe bis auf die letzte wiederholt, werden bei der schwedischen Version die Reihenfolge der Strophen und deren Wiederholungen verändert. Nur die erste wird unmittelbar wiederholt, wohingegen die zweite am Schluss des Lieds nochmals gesungen wird. Dadurch wird ein anderer Akzent gesetzt, denn bei Jara endet das Lied mit dem Aspekt der Veränderung: »porque todo cambiará«, wohingegen bei Cor-

nelis das Lied in der Betonung der Wiederholungsstruktur der täglichen Arbeit endet und damit die apodiktischen Worte, die keinen Zweifel zuzulassen scheinen, Lügen gestraft werden. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch die recht blasse Wiedergabe der entsprechenden spanischen Verse mit »lika stadig som en näve / är mitt hopp och min förväntan«, die in den Text eingebettet nicht annähernd die prophetische Kraft von Jaras Formulierung »porque todo cambiará« haben, die zudem noch den Schluss des Lieds bildet.

Auch in syntaktischer Hinsicht wird die erste Strophe verändert und bestimmte Wörter werden verändert wiedergegeben, etwa wenn »mano« mit »näve« übersetzt wird oder eine Tätigkeit wie »hundo el arado en la tierra« mit einem verblosen Ausruf »Ned med stålet i jorden!« wiedergegeben wird. Dasselbe Verfahren kennzeichnet das ganze Lied. Z.B. wird auch im Refrain die sengende Hitze der Sonne nicht wie im Original direkt erwähnt, sondern indirekt als »Haut, die schwarz wird«. Auch ist die Wiederholungsstruktur bei Jara, das dreimalige Erwähnen des Verbs »brillar«, wodurch das intensive und unausweichliche Licht der Sonnenstrahlen sprachlich gestaltet wird, bei Cornelis abgemildert und die poetische Struktur dieser Wiederholungen wird nicht nachvollzogen. Besonders auffällig (und stoßend) sind dann die nachfolgenden Verse, die im Original eine deutlich chiasmische Struktur aufweisen: »El sudor me hace surcos / yo hago surcos a la tierra«. In der deutschen Übersetzung wird das mit »Der Schweiß durchfurcht mich / und ich furcht die Erde« wiedergegeben; wörtlich müsste es eigentlich heißen: »Der Schweiß macht mir Furchen / ich mache Furchen in die Erde.« Die Pointe besteht in der chiasmischen rhetorischen Figur, wodurch ein enger Zusammenhang zwischen dem »Ich« und der »Erde« entsteht. Die schwedische Version, klingt an dieser Stelle nüchterner, distanzierter und abstrakter. Es fehlt der Chiasmus und damit der enge Zusammenhang »svetten rinner efter ryggen / den gör fårör i min åker«. Das Gefühl der Distanziertheit kommt auch deshalb zustande, weil die schwedische Version die Konkretheit und die Sinnlichkeit des Originals zu scheuen scheint und stattdessen eine abstrakte Formulierung vorzieht. »Svetten rinner efter ryggen / den gör fårör i min åker« ist eine Formulierung, die abstrakter ist als die spanischen Verse, wenn »der Schweiß gleichsam furchen in meinem Acker macht«. Es ist jedoch nicht immer so, dass in Cornelis' Versionen von Jaras Liedern konkrete Formulierungen in abstraktere übersetzt würden. Oft ist es auch umgekehrt, wie im Lied *Vientos del pueblo*, das mit geradezu drastischen Formulierungen aufwartet, die dem Original fehlen.

Vientos del pueblo
De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras
los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir

Folkets vind
Nu våldtas mitt folk igen.
Oss dränka i blod vill dom.
Dom talar om friheten
med svarta handen bakom.
Dom skingrar allt folk som boss,
barn utan mor och far.
Dom tänker påtvinga oss

la cruz que arrastrara Cristo.

Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara
ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir
junto a mi hijo y mi hermano
la primavera que todos
vamos construyendo a diario
no me asusta la amenaza
patrones de la miseria
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.

Vientos del pueblo me llaman
vientos del pueblo me llevan
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta
así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.

Heimische Winde /

Wieder wollen sie beflecken / meine Heimat mit Arbeiterblut, / die von der Freiheit
sprechen / und schmutzige Hände haben, / die trennen wollen / die Mutter von ihren
Kindern / und wiedererrichten wollen / das Kreuz, das Christus schleppte.

Sie wollen die Niedertracht verheimlichen, / die sie seit Jahrhunderten vererbten, /
aber die Farbe der Mörder / werden sie nicht aus ihrem Gesicht wischen, / tausende
und tausende schon / haben ihr Blut hingegeben / und in freigebigem Strom / die
Brote vermehrt.

Jetzt will ich leben / neben meinem Sohn und meinem Bruder / in dem Frühling, den
wir alle / Tag für Tag erschaffen, / mich erschreckt nicht die Drohung, / Ihr Brotgeber
des Elends, / der Stern der Hoffnung / wird immer unser sein.

Winde der Heimat rufen mich, / Winde der Heimat tragen mich, / weiten mir das
Herz / und lüften mir die Kehle, / so wird der Dichter singen, / solange meine Seele

korset som Jesus bar.

Än döljer dom all sin skam.
Dom döljer den bakom lag.
Men mordet ska bryta fram
och visa sitt rätta jag.
Och många tusen män
ska offra sitt liv för mord.
Och blodet ska strömma igen
och gödsla vår goda jord.

Jag vill ha ett riktigt liv
med mina barn och syskon
och rekonstruera våren
som ligger där och förblöder.
Mig skrämmer ni inte alls,
ni eländets herremän!
Beröva oss hoppets stjärna!
Den ska nog bli vår igen!

Blås, folkets vindar, blås!
Blås åter! och än en gång!
Ni spränger mitt hjärtas lås
och fyller min mun med sång.
Än sjunger han, er poet,
så länge min mun kan andas
och ända till evighet
hans aska med er ska blandas.
(S. 245)

bebt, /auf den heimischen Wegen / jetzt und auf immer. (S. 95)

Jaras poetische Hymne an das Volk beginnt in Cornelis' Version mit einer drastischen Formulierung, die dem Original fehlt, wenn im schwedischen Text von der »Vergewaltigung meines Volkes« die Rede ist. Die deutsche Version kommt an dieser Stelle dem Original wesentlich näher. Überhaupt scheint mir die schwedische Version die poetische Kraft und Schönheit des Originals nur unzureichend wiederzugeben. Oft werden in Cornelis' Version ambige Formulierungen in eine Einsinnigkeit überführt, wodurch die poetische Unbestimmtheit des Originals Gefahr läuft, beschädigt zu werden. Das ist zum Beispiel bei der Formulierung »la estrella de la esperanza / continuará siendo nuestra« der Fall, die mit »Beröva oss hoppets stjärna! Den ska nog bli vår igen!« übertragen wird. Während im Original der Akzent darauf gelegt wird, dass die Hoffnung immer die unsere sein wird, gleitet der schwedische Text in eine schiefe Bildlichkeit ab, denn wie soll »der Stern der Hoffnung« geraubt werden können. An dieser Stelle funktioniert die Übertragung meines Erachtens nicht so gut, und zwar weil sie eine Drastik ins Spiel bringt, die es im Zusammenhang mit der abstrakten Bildlichkeit, die zugegebenermaßen im Original auch nicht sehr originell ist, nicht leiden mag. Was Cornelis zu seiner Wahl bewogen haben mag, darüber kann natürlich nur spekuliert werden. Sicher war es nicht eine Art von Reimzwang, denn gerade in dieser dritten Strophe nimmt er Abstand von den Endreimen, die die anderen Strophen auszeichnen. Dass der Reimzwang nicht zwangsläufig zu unangemesseneren Übertragungen führen muss, zeigt eine Stelle in der ersten Strophe. Dort heisst es: «los que quieren dividir a la madre de sus hijos», das mit »Dom skingrar allt folk som boss, barn utan mor och far« wiedergegeben wird. Hier ist es die schwedische Version, die ein Bild gesucht hat für eine Formulierung, die auf Spanisch recht einsinnig und einfach daherkommt. Man kann sich sogar vorstellen, dass Cornelis erst aufgrund des Reimzwangs auf das Wort »boss« kam, das sich mit dem nachfolgenden »oss« der zweitletzten Zeile reimen muss. Natürlich könnte man argumentieren, dass der Originaltext auch an dieser Stelle stimmiger ist, denn wie die Kinder von ihren Müttern getrennt werden, so wird Christus, von dem in der letzten Zeile dieser Strophe die Rede ist, von uns Menschen und seiner Mutter getrennt. Generell bleibt der Entscheid in der schwedischen Version, für die Übertragung kreuzreimende Endreime zu suchen, mit Ausnahme wie gesagt von der dritten Strophe, jedoch fragwürdig, wie das in der zweiten Strophe festgestellt werden kann, etwa wenn auf »jag« ein Reimwort gesucht wird und man sich für »lag« entscheidet, obwohl davon im Original nicht die Rede ist. Hier heißt es nur: »Quieren ocultar la infamia / que legaron desde siglos«, woraus in der Übertragung »Än döljer dom all sin skam. / Dom döljer den bakom lag« wird. Vermutlich wieder aufgrund der Reime hat man sich entschieden, das Wort »infamia« mit »skam« wiederzugeben, was zumindest fragwürdig ist. »Skam« hat ebenso wie das entsprechende deutsche Wort »Scham« eine moralische Komponente, die nicht passen will zu den südamerikanischen Machthabern, die Jara im Auge hat. Das deutsche »Niedertracht« trifft den Sachverhalt weitaus besser. Durch die Wahl des

Wortes »skam« ist die schwedische Version gezwungen, im folgenden Vers dem Original nicht mehr zu folgen, denn eine »Scham« könnte schwerlich über Jahrhunderte hinweg übertragen oder vermacht werden.

Auch in der letzten Strophe zeigen sich große Unterschiede, die vielleicht mit dem unterschiedlichen Temperament der beiden Liedermacher erklärt werden können. Im spanischen Original kommt erst jetzt der Liedtitel ins Spiel. Die »Winde des Volks rufen mich« und es ist im Fortgang der Strophe von diesen Winden die Rede und wie sie das »Ich« begleiten (vgl. die deutsche Übertragung oben). Der Text belässt es in dieser Strophe bei einer relativ nüchternen Konstatierung, die rhetorisch nicht aufgeladen ist. Ganz anders dagegen die schwedische Übertragung, wo schon die Eröffnungsverse der Strophe in der rhetorischen Figur der Prosopopoeia gestaltet sind, als direkte Anrede der Winde durch den Sänger: »Blås, folkets vindar, blås! / Blås åter! och än en gång!« Weil sich Cornelis entschlossen hat, die letzte Strophe wieder als kreuzreimende Endreime zu gestalten, muss er Reimwörter auf »blås« und »gång« finden. Dabei hat er sich für »lås« und »sång« entschieden. Als Resultat ergeben sich die folgenden vier Verse: »Blås, folkets vindar, blås! / Blås åter! och än en gång! / Ni spränger mitt hjärtas lås / och fyller min mun med sång.« Es sind hier die Winde, die das »Schloss des Herzens sprengen« und »meinen Mund mit Gesang füllen«. Durch die Prosopopoeia erhält diese Strophe eine Dramatik, eine Art von emphatischer Formulierung (»Blås, folkets vindar, blås!«), die dem Original gänzlich fremd ist. Das muss, isoliert betrachtet, nicht schlecht sein, es ergibt sich einfach ein ganz anderes dichterisches Temperament, das hier, wie wir schon weiter oben gesehen haben, einmal mehr die direkte Formulierung und vor allem eine konkretere Bildlichkeit bevorzugt, wenn die Winde »das Schloss des Herzens sprengen«, wohingegen sie im Original das Herz weiten. Eher problematisch ist dann nach meinem Dafürhalten der Schluss, wo bei Cornelis die Rede davon ist, dass sich die Asche des Poeten mit derjenigen des Windes mischen soll. Hier will die ganze Bildlichkeit nicht mehr richtig stimmen: »Än sjunger han, er poet, / så länge min mun kan andas / och ända till evighet / hans aska med er ska blandas.« Cornelis setzt einen deutlichen Schluss, wenn vom Tod des Poeten die Rede ist, dessen Asche mit der Asche von »folkets vind« vermischt wird. Damit wird ein personalisierter Schluss vorgezogen, der der Intention des Originals tendenziell zuwiderläuft. Hier behalten die »Winde des Volkes« das letzte Wort, die ihn gleichsam erst hervorbringen, wie das auch in der schwedischen Version ersichtlich ist. Der Akzent liegt in Jaras Version eindeutig auf dem »pueblo« das den »poeta« hervorbringt und nach ihm weiterleben wird. Deshalb werden im zweitletzten Vers ja auch die »caminos del pueblo« erwähnt, auf denen der Poet wandelt, und zwar »desde ahora y para siempre«, also »von jetzt an und auf immer«. Jaras Lied endet nicht mit dem Tod eines einzelnen Menschen, sondern mit der Gewissheit seiner Einbettung in den Schoß des Volkes, das ihn, den Künstler, zuallererst hervorbringt.

Noch etwas fällt auf: Wenn im Original die Rede ist von »así cantará el poeta« verbirgt sich dahinter eine literarische Anspielung und damit eine Form von Inter-

textualität, die in der Übersetzung nicht mehr ersichtlich ist. Wörtlich übersetzt heißt »así cantará el poeta« »so wird der Dichter singen«. Wenn daraus ein »Än sjunger han, er poet« und dann gleich anschließend »så länge min mun kan andas« wird, dann bezieht sich dieser Poet nur noch auf den Sänger des Liedes. Wohingegen die spanische Zeile unweigerlich die Frage evoziert, von welchem Poeten hier die Rede sei. Und in der Tat sind die Verse zwei, drei und vier der letzten Strophe wörtlich einem Gedicht des spanischen Lyrikers Miguel Hernández entnommen, und zwar aus seinem Gedichtband *Viento del pueblo* (!); »así cantará el poeta« weist demnach zurück auf den antifaschistischen Dichter Hernández, und in die Gegenwart auf die Dichter der politischen Linken in Südamerika während den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Jaras Lied *Vientos del pueblo* erweist sich als Referenz an den spanischen Dichter, der wie Jara auch gegen die Unterdrückung des Volks durch eine faschistische Regierung anscrieb, und verortet sich in der gleichen Tradition einer antifaschistischen Lyrik, die sich in den Dienst der einfachen Leute stellt und versucht, deren Sprache zu sprechen. Deutlich wird die Parteinahme für die einfachen Leute auch im Lied *El cigarrito*, das von Cornelis mit *Fimpen* übersetzt wird.

Voy a hacerme un cigarrito
 acaso tengo tabaco
 si no tengo de donde saco
 lo más cierto es que no pito.
 Ay, ay, ay, me querís,
 Ay ay, ay, me querís,
 Ay, ay, ay.

Voy a hacerme un cigarrito
 con mi bolsa tabaquera
 lo fumo y boto la cola
 y recójala el que quiera.
 Ay, ay, ay, me querís,
 Ay, ay, ay, me querís,
 Ay, ay, ay.

Cuando amanezco con frío
 prendo un cigarro de a vara
 y me caliento la cara
 con el cigarro encendido.
 Ay, ay, ay, me querís,
 Ay, ay, ay, me querís,
 ayayay.

Tänkte rulla mig en cigarett nu
 men min tobak har visst tagit slut.
 När man ingenting har att röka,
 säg mig hur ska man då stå ut?
 Hej hej hej, älskar du mig?
 Hej hej hej, käraste!
 Hej hej hej!

Man får lov att plocka fimpar,
 samla fimpar i sin pung.
 Sedan röker man fimp på fimpar,
 kastar bort dom – och sedan sjung:
 Hej hej hej, älskar du mig?
 Hej hej hej, käraste!
 Hej hej hej!

När jag vaknar i kalla natten
 rullar jag en stadig en,
 en som värmer mina kinder
 och så ger jag dig fimpen sen.
 Hej hej hej, älskar du mig?
 Hej hej hej, käraste!
 Hej hej hej! (S. 244)

Ich werde mir einen Glimmstengel drehen, / falls ich Tabak habe, / hab ich nirgendwo
 welchen, / dann werde ich wohl nicht rauchen. / Ayaya, liebste mich? / Ayayay, liebste

mich? / Ayaya.

Ich werde mir einen Glimmstengel drehen / aus meinem Tabaksbeutel, / ich rauch ihn und schmeiß den Stummel weg, / soll ihn aufheben, wer will. / Ayaya, liebst mich? / Ayayay, liebst mich? / Ayaya.

Wenn ich in der Kälte aufstehe, / nehme ich eine Riesenzigarette / und wärme mir das Gesicht / mit der angezündeten Zigarette. / Ayaya, liebst mich? / Ayayay, liebst mich? / Ayaya. (S. 31)

Die Wahl des Titels bei der schwedischen Fassung schuldet sich wohl dem Inhalt, stellt er doch bereits eine Interpretation dar, wenn von »Fimpen«, also »Zigarettenstummel« oder »Kippe« die Rede ist, wo im Original wertfrei von einer »cigarrito« die Rede ist. »Cigarrito« ist eine Diminutivform von »cigarro« und müsste in diesem Lied mit »Zigaretten« übersetzt werden. Im gleichen, wertenden Ton fährt die schwedische Übertragung fort, wie die obige Gegenüberstellung zeigt. Mit keinem Wort wird im Original in der ersten Strophe die Misere angesprochen, wohingegen in der schwedischen Fassung schon die Frage gestellt wird, wie man es ohne etwas zu rauchen, überhaupt aushalten könne. Die Lakonie des Originals – wenn ich keinen Tabak mehr habe, wird es das wahrscheinlichste sein, dass ich nicht rauche – bleibt auf der Strecke.

Auch die zweite Strophe stellt bereits eine Ausdeutung vor, es soll die Armut des Mannes dadurch unterstrichen werden, dass er sich neue Zigaretten aus alten Stummeln dreht, die er in seinem Tabaksbeutel sammelt. Nichts davon steht bei Jara, sondern hier wird die erste Zeile des Lieds wörtlich wiederholt – »Voy a hacerme un cigarrito« – das Zigarettdrehen wird demnach erwähnt, worauf nur gesagt wird, dass sie anschließend geraucht und der Stummel weggeschmissen wird, es soll ihn aufheben, wer will. Die größte Änderung stellt jedoch die dritte Strophe dar, wo der »fimpen« einem Gegenüber gegeben wird, wohl um einen Übergang in den anschließenden Refrain zu haben. Nichts von einer solchen Geste ist jedoch bei Jara zu vernehmen. Die geliebte andere Person kommt bei ihm nur indirekt im Refrain als verkappte Frage in seinen Gedanken vor. Das Ich bei Jara verbleibt einsam, es wärmt sich das Gesicht.

Die besten Übertragungen auf Cornelis' Platte sind meines Erachtens diejenigen, in deren Mittelpunkt eine bestimmte Person steht: *Jag minns dig Amanda* und *Angelita Huenumán*. Letzteres ist interessant, weil in diesem Lied zahlreiche Mapuche-Wörter, Pflanzennamen und dergleichen, vorkommen, die die Frage nach deren Übersetzbarkeit nach sich ziehen. Inwieweit sollen Pflanzen- und Vogelarten übersetzt werden, die hierzulande gar nicht existieren und v.a. auch nicht bekannt sind? In der deutschen Nachdichtung hat man sich entschieden, solche Begriffe zu übernehmen und in einem Anhang zu erklären. So wurden beispielsweise die Baumarten »mañío« und »hualle« übernommen, in der schwedischen Fassung wurden beide durch eine Eiche ersetzt »Under en ek med sin gröna krona«, was darauf hindeuten könnte, dass es Cornelis darum geht, das Lied in die heimische Landschaft zu ver-

pflanzen. Diese Strategie wird jedoch auch nicht konsequent verfolgt, wie die Übersetzung zeigt:

En el valle de Pocuno
donde rebota el viento del mar
donde la lluvia cría los musgos
vive Angelita Huenumán.

Entre el mañío y los hualles
el avellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán.

Cuidada por cinco perros
un hijo que dejó el amor
sencilla como su chacrita
el mundo gira alrededor.

La sangre roja del copihue
corre en sus venas Huenumán
junto a la luz de una ventana
teje Angelita su vida.

Sus manos bailan en la hebra
como alitas de chincol
es un milagro como teje
hasta el aroma de la flor.

En tus telares, Angelita,
hay tiempo, lágrima y sudor
están las manos ignoradas
de éste, mi pueblo creador.

Después de meses de trabajo
el chamal busca comprador
y como pájaro enjaulado
canta para el mejor postor.

Entre el mañío y los hualles
el avellano el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán

Långt nere i Pocunodalen
där blåser havsvind hela dan.
Där du ser regnbyar välsigna jorden
bor Angelita Hueneman.

Under en ek med sin gröna krona
bland hasselbuskar och astrakan
under en sky av vilda blommor
bor Angelita Hueneman.

Fem hundar har hon på vakt,
hon har en son, i kärlek fått!
Gården kring henne är hela världen.
Allting är enkelt och allting är gott.

Copihueblommans röda blomma
brinner i henne, ser du väl?
När ljuset faller genom fönstret
syr Angelita på sin själ.

Hennes hand dansar i tyget
som vore den en kolibri.
Hon syr blommor, hon syr blommor.
Känner du doften drar förbi?

På din duk, min Angelita,
rinner tårar och blod och svett.
Mitt folks händer, min Angelita,
finns där. Händer som ingen sett.

Efter tre månaders arbete
ropar din vävnad efter en kund
som en fågel ropar i buren:
Se på min duk en liten stund!

Under en ek med sin gröna krona
bland hasselbuskar och astrakan
under en sky av vilda blommor
bor Angelita Hueneman. (S. 243)

Im Tal von Pocuno / wo der Meerwind stürmt, / wo der Regen das Moos kräftigt, /
lebt Angelita Huenumán.

Zwischen dem Mañío und den Hualles, / dem Haselstrauch und dem Pitrán, / mitten
im Duft der Chilcas / lebt Angelita Huenumán.

Behütet von fünf Hunden, / ein Kind der Liebe bei sich, / unauffällig wie ihr Stück-
chen Acker / dreht sich die Welt um sie.

Das rote Blut der Copihue / fließt in ihren Huenumán-Adern, / am Licht eines
Fensters / webt Angelita ihr Leben

Ihre Hände tanzen am Faden / wie die Flügel eines Morgensängers; / es ist ein Wun-
der, wie sie sogar / den Duft einer Blume einwebt.

In deinen Geweben, Angelita, / sind die Zeit, Tränen und Schweiß, / sind die namen-
losen Hände / dieses, meines, schöpferischen Volkes.

Nach Monaten der Arbeit / sucht der Chamal einen Käufer, / und wie ein Vogel im
Käfig / singt er für den höchsten Bieter.

Zwischen dem Mañío und den Hualles, / dem Haselstrauch und dem Pitrán, / mitten
im Duft der Chilcas / lebt Angelita Huenumán. (S. 57)

So werden etwa die »Copihue« oder der »chamal« dann doch wieder übertragen. Der »Chincol« hingegen mutiert zu einem »Kolibri«; es handelt sich bei diesem Vogel jedoch um eine chilenische Morgenammer, die in Südamerika verbreitet vorkommt. Was ist der Hintergrund für dieses Lied? Gemäß dem Kommentar aus der deutschen Ausgabe seiner Lieder handelt es sich bei Angelita Huenumán um »eine Bauersfrau, eine Mapuche-Indianerin, die in Südchile, mitten zwischen den Hügeln und Seen und Wäldern von Arauco lebte, die Victor so liebte. Auf einer seiner vielen Wanderungen kam er zufällig zu ihrem meilenweit vom nächsten Dorf entfernten Häuschen, und sie wurden Freunde. Angelita zeigte Victor eine außerordentlich schöne Wolldecke, die halbfertig in ihren Webstuhl gespannt war. Sie erzählte ihm, dass sie, ehe die Ernte nicht eingebracht sei, keine Zeit zum Weben habe, aber während der Wintermonate würde sie fertigwerden. Sonst wanderte sie über die Berge, um ihre Decken in der nächsten Stadt zu verkaufen, aber diesmal kam die Decke ein paar Monate später bei uns in Santiago an. Victor hatte da schon das Lied über Angelita geschrieben.« (S. 56) Das Lied kann als Huldigung einer Vertreterin der indigenen Bevölkerung Chiles aufgefasst werden, die sich ihren Lebensunterhalt mit dem Weben von Teppichen verdient. Gleichzeitig steht dieses Einzelschicksal symbolhaft für das Schicksal der chilenischen, indigenen Bevölkerung, wie das in der sechsten Strophe schön zum Ausdruck gebracht wird.

Wenn sich Respekt und Ehrfurcht vor den kulturellen Eigenheiten anderer Völker in einer genauen Übertragung äußern, dann ist die schwedische Fassung doch eher respektlos zu nennen. Etwas gar salopp wird, wie oben gezeigt wurde, der spezifische kulturelle Hintergrund der Mapuche-Kultur übergangen, ohne dass jedoch

eine klare Übersetzungsstrategie auszumachen wäre. Eine gewisse Respektlosigkeit zeigt sich übrigens schon darin, dass der Name, der dem Lied den Titel gab, falsch wiedergegeben wird. Merkwürdig ist wiederum die Tendenz, Konkretes in Abstraktes zu verwandeln, wenn etwa die Zeile »teje Angelita su vida« mit »syr Angelita på sin själ« wiedergegeben wird. Damit wird in der schwedischen Fassung die genaue Beobachtung des Originals verwandelt in ein ziemlich merkwürdiges Bild, dessen Abstraktheit ins Abstruse zu kippen droht. Ist nämlich die Formulierung »webt Angelita ihr Leben« noch einigermaßen nachvollziehbar, gilt das nicht mehr, wenn »Leben« mit »Seele« ersetzt wird. Es geht ja gerade um die Existenz Angelitas, die vom Weben abhängig ist; die Betonung liegt hier meines Erachtens auf den materiellen Grundlagen, die durch den Fleiß ihrer Hände gewährt sind. Cornelis vollzieht hier gleichsam noch eine Drehung, indem er den materiellen Aspekt des Verses zusammenkoppelt mit dem Abstraktum der Seele. Vielleicht wurde dieses Wort auch einfach deshalb gewählt, weil man ein Reimwort auf das »väl« des zweiten Verses dieser Strophe brauchte, da die schwedische Fassung sich durch die Endreime des zweiten und vierten Verses jeder Strophe auszeichnet. Wieder will es nicht richtig einleuchten, weshalb man sich in der schwedischen Fassung entschieden hat, sich einem Reimzwang überhaupt zu unterwerfen. Gerade diese vierte Strophe zeigt, wie schief das Ganze herauskommen kann, wenn im zweiten Vers völlig unmotiviert eine Hinwendung an den Hörer/Leser auftaucht, die wiederum sehr seltsam wirkt, wenn man sich überlegt, wie man das Blut in den Venen der Copihue-Blume sehen könnte. Der Versuch, einer abstrakten Formulierung von großer poetischer Schönheit einen konkreten Sinn zu unterlegen, führt ins Nichtige.

Die Krönung von Cornelis Vreeswijks Victor Jara-Platte stellt jedoch nach meinem Dafürhalten die Übertragung des Klassikers *Te recuerdo Amanda* dar, hierzu-lande vielleicht das berühmteste Lied Victor Jaras.

Te recuerdo, Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha,
la lluvia en el pelo,
no importaba nada:
ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él.
Son cinco minutos,
la vida es eterna
en cinco minutos.
Suena la sirena, de vuelta al trabajo
y tu caminando
lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer.

Jag minns dig, Amanda
på en regnvåt gata
på språng emot fabriken
där Manuel är.
Du skrattar hela tiden,
du har regn i håret
och ingenting är viktigt
utom att du är kär,
du är kär, du är kär, du är kär, du är kär!
Om några minuter
är livet fullständigt,
om några minuter
visslar sirenen.
Ditt arbete väntar
men där du går fram
blir allting så ljust.

Te recuerdo, Amanda
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha,
la lluvia en el pelo,
no importaba nada:
ibas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él,
que partió a la sierra,
que nunca hizo danjo
que partió a la sierra
y en cinco minutos
quedó destrozado.
Suenan la sirena,
de vuelta al trabajo.
Muchos no volvieron
tampoco Manuel.

Te recuerdo, Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel

Några minuter
har fått dig att blomma!

Jag minns dig, Amanda
på en regnvåt gata
på språng emot fabriken
där Manuel är.
Du skrattar hela tiden,
du har regn i håret
och ingenting är viktigt
utom att du är kär,
du är kär, du är kär, du är kär, du är
kär!
Han flydde upp i bergen,
aldrig gjort någon illa!
Men han flydde till bergen
och på några minuter
förändrades allting.
Nu visslar sirenen!
Tillbaka till fabriken.
Många kom aldrig.
Bland dem Manuel.

Jag minns dig, Amanda
på en regnvåt gata
på språng emot fabriken
där Manuel är. (S. 236)

Ich denke an dich, Amanda / wie du auf regennasser Straße / in die Fabrik liefst, / in
der Manuel arbeitete. / Das breite Lachen, / der Regen im Haar / machte gar nichts, /
du wolltest dich mit ihm treffen, / mit ihm, mit ihm, mit ihm, mit ihm. / Nur fünf Mi-
nuten, / das Leben ist ewig / fünf Minuten lang. / Die Sirene heult, zurück zur Arbeit,
/ und du gingst nachhaus, / alles überstrahlend, / die fünf Minuten / lassen dich auf-
blühen.

Ich denke an dich, Amanda, / wie du auf regennasser Straße / in die Fabrik liefst, / in
der Manuel arbeitete. / Das breite Lachen, / der Regen im Haar / machte gar nichts, /
du wolltest dich mit ihm treffen, / mit ihm, mit ihm, mit ihm, mit ihm, / der in die Ber-
ge ging, / der niemandem etwas zu Leide tat, / der in die Berge ging / und in fünf Mi-
nuten / sein Ende fand. / Die Sirene heult, / zurück zur Arbeit, / viele kehrten nicht
wieder, / auch Manuel nicht.

Ich denke an dich, Amanda, / wie du auf regennasser Straße / in die Fabrik liefst, / in
der Manuel arbeitete. (S. 45)

Dieses Lied gibt in der schwedischen Fassung nicht nur in musikalischer Hinsicht perfekt die Stimmung des Originals wieder, auch textlich handelt es sich um eine rundum geglückte Übertragung, und zwar vielleicht gerade wegen ihrer Texttreue. Zwar haben wir es auch hier nicht mit einer Wort-für Wort-Übersetzung zu tun, die schwedische Fassung scheint mir aber dennoch geglückt zu sein, weil es im Gegensatz zu den bisherigen analysierten Liedern bei diesem keine wirklich störenden Brüche gibt. Typisch ist auch bei diesem Lied die schon mehrfach beobachtete Tendenz, unpersönliche Aussagen im Originaltext in Aussagen über die besungene Figur, hier Amanda, umzumünzen, beispielsweise wenn »la sonrisa ancha, / la lluvia en el pelo« übersetzt wird mit »*du* skrattar hela tiden, / *du* har regn i håret« [Hervorh. T. S.]. Solche Zuschreibungen machen das Lied in der schwedischen Version direkter, konkreter, ein Eindruck, der durch die andere Tempuswahl im Schwedischen noch verstärkt wird. Cornelis unterstreicht das *hic et nunc* der Situation und verleiht dem Treffen Amandas mit ihrem geliebten Manuel durch die Präsensform zusätzliches Gewicht. Im spanischen Original hingegen liegt der Schwerpunkt durch die Präteritumsform eher auf der Erinnerung an solche Treffen und nicht auf den Treffen selber. Nicht die Verliebtheit Amandas steht wie in der schwedischen Fassung im Zentrum, sondern zunächst einmal nur der Gang Amandas zur Fabrik, in der Manuel arbeitete. Die Liebe ist im Original eigentlich nur indirekt ablesbar, wohingegen sie in der Übersetzung direkt betont wird. Bezeichnenderweise wird die viermalige Wiederholung von »con él« mit »*du* är kär« wiedergegeben, was den Eindruck des Expliziten noch verstärkt.

Durch solche Übersetzungsentscheide geht die Raffinesse des Originals teilweise verloren. Denn während die Erzählung im Original nach der Einleitung gleich übergeht in die Formulierung »son cinco minutos, / la vida es eterna / en cinco minutos« wird das in der schwedischen Fassung nicht realisiert, wenn es heißt »om några minuter / är livet fullständigt, / om några minuter«. Wiederum macht hier die schwedische Fassung durch die Konkretisation einen banaleren Eindruck. In Jaras Text *sind* es fünf Minuten, die sich sowohl auf die Dauer der Arbeitspause beziehen als auch auf das Treffen der Liebenden, das fünf Minuten dauert und aufgrund der großen Liebe »ewiges Leben« darstellt. Das Leben dauert deshalb fünf Minuten lang ewig. Diese poetische Formulierung wird in der Übersetzung nicht realisiert, weil im schwedischen Text nicht der Aspekt der Zeitlosigkeit, des »erfüllten Augenblicks« im Vordergrund steht, sondern der Zeitaspekt wird sogar noch betont und damit die Aussage des Originals abgeschwächt, indem die syntaktische Struktur verändert wurde. Im schwedischen Text liegt der Akzent auf dem Wort »om«, und man hat sich entschieden, das Heulen der Sirenen mit der Formulierung »om några minuter« zu verknüpfen, wodurch es heißt: »In fünf Minuten heulen die Sirenen.« Im Original ist jedoch ein Punkt gesetzt nach der Formulierung »en cinco minutos.« Wodurch es eben heißen kann, dass das Leben während fünf Minuten ewig dauert, worauf eine deutliche Zäsur in der Erzählung stattfindet, bis mit dem Sirenton gleichsam ein neues Kapitel aufgeschlagen wird, die Erzählung weiterschreitet.

Dennoch halte ich die Übertragung für sehr geglückt, und zwar weil die Veränderungen der Textstimmigkeit nichts anhaben können. Das beginnt schon mit dem Titel, der in der schwedischen Übertragung aufgrund einer Eigenheit der skandinavischen Sprachen ebenso elegant klingt wie im Original. Durch die s-Form kann die Schwerfälligkeit der reflexiven Form, die bei einer wörtlichen Übersetzung ins Deutsche entstünde – »ich erinnere mich an dich, Amanda« – vermieden werden. Und schließlich kommt das Thema des Lieds, die Erinnerung an Amanda als direkte Ansprache derselben der Tendenz Cornelis Vreeswijks entgegen, Jaras Texte als dialogische Aussprache zu gestalten. Cornelis findet dieses Stilmittel schon im Original und muss es nicht extra bemühen, etwas, das seine Übertragungen sonst doch eher forciert erscheinen lässt.

Als Fazit von Cornelis' Jara-Übertragungen kann Folgendes festgehalten werden. Vreeswijk bemüht sich um eine sinngemäße Übertragung von Jaras Liedern und weniger um eine exakte im Sinne einer größtmöglichen Texttreue. Dabei gelingt es den schwedischen Fassungen jedoch nicht immer, die Bildlichkeit des Originals, seine Poetizität adäquat zu realisieren. Dadurch resultieren oft schiefe Bilder, die wegen ihrer Schiefheit auch der poetischen Genauigkeit beraubt sind.

Eine weitere, in meinen Augen störende Tendenz ist die Vorliebe von Cornelis, abstrakte, nüchterne Formulierungen zu dramatisieren, indem er sie konkretisiert bzw. mit einer Hinwendung an den Hörer (oder ein imaginiertes Gegenüber) ins Anschauliche dreht. Etwa wenn die Strophe aus *Angelita Huenumán* »Sus manos bailan en la hebra / como alitas de chincol / es un milagro como teje / hasta el aroma de la flor« mit »Hennes hand dansar i tyget / som vore den en kolibri. / Hon syr blommor, hon syr blommor. / Känner du doften drar förbi?« wiedergegeben wird. Jaras Texte erhalten so oft eine dialogisierende Form, die ihnen im Original fremd ist. Deutlich ist das im Lied *Fimpen* zu sehen, wo in der letzten Strophe unvermittelt ein Gegenüber auftritt.

Durch solche Figurenrede erhalten die Lieder eine andere Stoßkraft oder Intention, die mit derjenigen Victor Jaras – oder allgemein des südamerikanischen Protestlieds jener Jahre – nicht mehr übereinstimmt. Man könnte auch sagen, dass Vreeswijks Jara der kulturellen Ausgangssituation zuwenig Rechnung trägt, geht es dem Chilenen doch gerade darum, den Sänger (Künstler) als Vertreter der einfachen Leute, der arbeitenden Klasse zu sehen. Ein Schlüsselbegriff bei Jara ist Authentizität, verstanden als das Vermögen des Künstlers, sich möglichst volksnah und unverstellt zu geben und den Interessen der arbeitenden Bevölkerung, des Landproletariats zu dienen.⁶ Seine Kunst soll dem Volk dienen und seine Stimme ist diejenige des Volkes. Was das heißt, zeigen die Lieder *Vientos del pueblo* und *Angelita*

⁶ Vgl. Witthaus, Jan-Henrik: Kunst und Revolution. Victor Jara, in: Butler, Martin u. Frank Erik Pointner (Hg.): »Da habt ihr es, das Argument der Straße« – Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied, Trier 2007, S. 97–110, S. 103: »Jaras Gegeninszenierung als authentischer, volksnaher Sänger und Sprachrohr des Landproletariats arbeitet einer Abkoppelung der Kunst von der Gesellschaft entgegen.«

Huenumán deutlich. Ersteres spricht mit den Zeilen »mientras el alma me suene / por los caminos del pueblo« deutlich von der Einbettung des Künstlers in den Schoß des Volkes, und letzteres stellt nicht nur eine Huldigung der Arbeit einer einzelnen Vertreterin des Volkes dar, sondern koppelt diese Nobilitierung, über das Bild des Webens bzw. über den gemeinsamen Aspekt der Arbeit mit den Händen als Garant für Authentizität, zusammen mit der Kunstproduktion.⁷ Mit anderen Worten: Der Künstler soll einer des Volkes werden, er geht gleichsam als Sprachrohr des Volkes in diesem auf und soll diesem dienen.⁸

Es ist ein Kennzeichen weiter Bereiche der südamerikanischen Kultur jener Zeit und insbesondere der kulturellen Situation Chiles während der Allende-Zeit, dass sie aufs engste mit der Politik, mit politischen Anliegen verbunden ist. Vergleicht man diese Situation mit derjenigen Schwedens in den 70er Jahren, so wird man leicht große Unterschiede feststellen. Zwar ist auch in Schweden in jener Zeit eine Politisierung der Kultur zu beobachten, aber ein mehr oder weniger rechtloses und verarmtes Landproletariat, das einer schmalen Klasse von Großgrundbesitzern gegenübersteht, kennt man in diesem skandinavischen Land natürlich nicht. Das Pathos, mit dem sich Victor Jara auf die Seite des Volkes schlägt, will in Europa schon deshalb nicht richtig greifen, weil der Feind, verstanden als eine ausbeutende schmale Klasse von Oligarchen und Großgrundbesitzern so nicht gegeben ist und der Begriff des »Volks«, des »pueblo« nur schwer als einheitliche Größe aufgefasst werden kann. Die ökonomische Situation, ja die gesamte Lebenswirklichkeit des Volkes der beiden Länder kann nur sehr bedingt, wenn überhaupt, miteinander verglichen werden. Vielleicht ist das der Grund, weshalb bei Cornelis die Tendenz festzustellen ist, Jaras Lieder als dialogisch zu gestalten und deren Verbundenheit mit dem Volk etwas zu dämpfen. Wie etwa im Lied *Fimpen*, das im Original die Armut eines Arbeiters in völlig unspektakulärer Weise und gerade deshalb so poetisch eindringlich beschreibt, und das bei Cornelis zu einem Liebeslied mutiert. Dadurch wird aber das bei Jara Entscheidende, die Schilderung der Lebenswirklichkeit eines einfachen Arbeiters, in den Hintergrund gedrängt bzw. überblendet mit der Fokussierung in der letzten Strophe auf die Liebe. So aber läuft der Text Gefahr, ins Kitschige abzuweichen, weil explizit gemacht wird, was bei Jara nur im Refrain angedeutet wird. Die Kunst Victor Jaras besteht u.a. darin, das Intime, die zärtliche Geste des Einzelnen

⁷ Vgl. ebd., S. 108.

⁸ Im Interview, welches in der Zeitschrift *Sinn und Form* 1979, also sechs Jahre nach der Ermordung des chilenischen Liedermachers erschien, wird dieser Aspekt mal für mal betont (notabene ganz in Übereinstimmung mit den offiziellen kulturpolitischen Grundsätzen der damaligen DDR). Vgl. z.B. folgende Zeilen: »Wir Künstler können nicht von unserem Podest, aus unserem gläsernen Turm, auf das Volk herabsehen und ihm unsere Künste anbieten: Wir müssen uns als Gleiche verstehen, und dazu müssen wir einander kennen, wissen, womit das Volk sich beschäftigt, wir müssen seine Sprache kennen, sein Leben, mit den Leuten zusammenleben, in der Lage sein, ihr Haus zu betreten, und vor allem, daß sie begreifen, daß man ist wie sie, und keine paternalistische und kluge Kunst machen.« (S. 1189)

mit dem Abstrakt-Politischen zu verbinden und nicht voneinander abzukoppeln, wie das tendenziell bei Cornelis der Fall ist.

Auf der anderen Seite driftet Jaras Bestreben, die Würde des einfachen Volkes zu betonen, bei Cornelis gerne ins Emphatische ab, und zwar durch seine wiederholten Hinwendungen an ein fiktives Gegenüber oder durch eine Explizitheit, die bei Jara nicht zu finden ist. Cornelis Übersetzungen deuten darauf hin, dass er Mühe hat mit der Volksverbundenheit von Jaras Versen, die das Spektakuläre, Dramatische eher scheuen. Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb die Übertragung von *Te recuerdo Amanda* am besten gelungen ist. Bei diesem Lied trifft Cornelis schon im Ausgangstext auf eine dialogische Situation, die ihm zu entsprechen scheint, und er versucht nicht, die Andeutungen oder die Aussparungen, die Jaras Text auszeichnen, explizit zu machen oder noch zusätzlich zu dramatisieren, wie das in den anderen Übertragungen oft der Fall war. Damit erreicht er in der Übertragung eine Balance, die dem Original nicht nachsteht.

Bibliographie

Primärliteratur

Cornelis Vreeswijk: Sångar, red. av Jan Erik Vold, Stockholm 1988.

Victor Jara – Sein Leben, seine Lieder, Frankfurt am Main o.J., engl. Original 1976.

Tonmaterial:

Victor Jara complete, 4-CD-Box, Verlag pläne 1997, = pläne 88747.

Cornelis sjunger Victor Jara. Rätten till ett eget liv (1978), Metronome MLP 15620.

Sekundärliteratur

(An.): Der Künstler als Revolutionär – ein Gespräch mit Victor Jara, in: *Sinn und Form* 31 (1979), S. 1184–1192.

Baumgartner, Walter: Polaren Pär im Nebel und Cornelis Vreeswijk in der intertextuellen Echokammer, in: Hoff, Karin et al. (Hg.): *Poetik und Gedächtnis – Festschrift für Heiko Uecker*, Frankfurt am Main 2004, S. 407–426.

Carlsson, Ulf: *Cornelis Vreeswijk. Artist – vispoet – lyriker*. Malmö 1996.

Lönnroth, Lars: Vreeswijks Bellman, in: Krüger, Cornelia u. Frithjof Strauss (Hg.): *Tango del Norte. Festschrift für Walter Baumgartner*, Greifswald 2006, S. 304–310.

Witthaus, Jan-Henrik: Kunst und Revolution. Victor Jara, in: Butler, Martin u. Frank Erik Pointner (Hg.): »Da habt ihr es, das Argument der Straße« – *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*, Trier 2007.