



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der Roman *Little Women* von Louisa May Alcott
im deutschen Sprachraum:
Zwei Übersetzungen im Vergleich“

Verfasserin

Cornelia Wessely Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 345

Studienrichtung laut Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreuerin:

Dr. Waltraud Kolb

Mein Dank gilt

meiner Betreuerin Dr. Waltraud Kolb

– für ihr Engagement und das konstruktive Feedback.

meinen Eltern

– für alles.

meinen Freunden

– ohne sie hätte ich es nicht geschafft.

der Katholischen Glaubensinformation (KGI) in Schwarza am Steinfeld

– für die Unterstützung und die aufmunternden Worte.

Inhalt

0. Einleitung	1
1. Theoretischer Rahmen	2
1.1. So treu wie möglich, so frei wie nötig - zur Grundproblematik des Übersetzens	2
1.1.1. Treu vs. frei	3
1.1.2. Verfremdend vs. einbürgernd	5
1.2. Skopostheorie	6
1.2.1. Der Skopos als Lösung des Problems – auch für literarisches Übersetzen	6
1.2.2. Relation zwischen Ausgangstext und Zieltext – Äquivalenz und Adäquatheit	7
1.2.3. Sprache als Teil der Kultur	9
1.2.4. Translation als Sondersorte interaktionalen Handelns	11
1.2.5. Text als Informationsangebot	13
1.2.6. Wie wird ein Skopos in der Praxis festgelegt?	15
1.2.7. Skopostheorie kritisch betrachtet	17
2. Übersetzungskritisches Modell von Margret Ammann	23
2.1. Basis für eine allgemeine Kritik des translatorischen Handelns	23
2.2. Das Modell: Die fünf Kritikschrte	26
2.3. Konzept 1: Der Modell-Leser	28
2.4. Konzept 2: Die Scenes-and-Frames-Semantik	30
3. <i>Little Women</i> / <i>Eine glückliche Zeit</i> / <i>Betty und ihre Schwestern</i>	33
3.1. <i>Little Women</i>	33
3.1.1. Die Autorin Louisa May Alcott	33
3.1.2. Das Buch	37
3.1.2.1. Entstehungsgeschichte	37
3.1.2.2. Inhalt	39
3.1.2.3. Verlag	40
3.2. <i>Eine glückliche Zeit</i>	41
3.2.1. Der Übersetzer Reinhard Federmann	41
3.2.2. Das Buch	43

3.3. <i>Betty und ihre Schwestern</i>	44
3.3.1. Die Übersetzerin Sandra Schönbein	44
3.3.2. Das Buch	45
4. Rezeptionsgeschichte von <i>Little Women</i>-Übersetzungen im deutschen Sprachraum	47
4.1. Übersetzungen als Rezeptionsbelege	47
4.2. Warum haben Übersetzungen ein Ablaufdatum?	49
4.3. Daten zur Rezeptionsgeschichte	51
5. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann	63
5.1. Feststellung der Funktion von Translat Federmann	63
5.2. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat Federmann	65
5.3. Feststellung der Funktion von Translat Schönbein	73
5.4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat Schönbein	74
5.5. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	81
5.6. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes	82
5.7. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat Federmann bzw. Translat Schönbein und dem Ausgangstext	89
6. Schlussfolgerungen	120
7. Bibliografie	124

0. Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist die Rezeption des Kinder- und Jugendbuchklassikers *Little Women* von Louisa May Alcott im deutschen Sprachraum sowie eine übersetzungskritische Analyse von zwei ausgewählten deutschen Übersetzungen. Den Korpus der Übersetzungskritik bilden das englische Original, die zuletzt (2009) im deutschen Sprachraum erschienene Übersetzung *Betty und ihre Schwestern* in der Bearbeitung von Sandra Schönbein und die wesentlich ältere Übersetzung *Eine glückliche Zeit* von Reinhard Federmann (vermutlich) aus dem Jahr 1960.

Die Arbeit befasst sich zu Beginn mit der Grundproblematik allen Übersetzens, „treuer“ und „freier“, „einbürgernder“ und „verfremdender“ Übersetzungsstrategien. Anhand von Stellungnahmen namhafter Übersetzungstheoretiker wird diese Problematik beleuchtet. Ausgehend davon wird mit der Skopostheorie der Bogen zur modernen Translationswissenschaft gespannt. Welche Antworten bietet diese Translationstheorie auf diese Fragen - vor allem in Bezug auf das literarische Übersetzen? Es folgt eine Präsentation des übersetzungskritischen Modells von Margret Ammann. Anschließend werden die drei Werke und ihre jeweilige Kommunikationssituation präsentiert. Ein Überblick über die deutschen Übersetzungen von *Little Women* soll den Erfolg des Buches im deutschen Sprachraum dokumentieren. In der darauffolgenden Anwendung von Ammanns Modell liegt das Ziel der übersetzungskritischen Analyse darin, festzustellen, welche Lösungen die Übersetzerin und der Übersetzer gewählt haben und ob ihre Strategien mit dem jeweiligen Skopos des Translats übereinstimmen, außerdem sollen die aufgrund der zeitlichen Distanz gegebenen Unterschiede der beiden Übersetzungen herausgearbeitet werden. In den Schlussfolgerungen sollen die Ergebnisse aus der Analyse zusammengefasst werden.

Es darf darauf hingewiesen werden, dass in dieser Arbeit auf die explizite Nennung beider Formen, der weiblichen und männlichen, verzichtet wird. Dies soll lediglich einen angenehmen Lesefluss gewährleisten und überflüssige grammatikalische Verkomplizierungen vermeiden.

1. Theoretischer Rahmen

1.1. So treu wie möglich, so frei wie nötig - zur Grundproblematik des Übersetzens

Übersetzer haben es nicht leicht. Auf der einen Seite wird von ihnen gefordert, dem Ausgangstext möglichst treu zu bleiben, und auf der anderen Seite sollen sie einen Zieltext produzieren, der für die Leser einer bestimmten Zielkultur so verständlich wie möglich ist. Es wurden und werden immer noch viele Versuche angestellt diese Dichotomie in Worte zu fassen, oft in recht bildlicher Sprache, anhand von Metaphern oder Vergleichen. In der Vergangenheit wurde eine Übersetzung zum Beispiel gerne mit einer Frau verglichen, die entweder „untreu und schön“ oder „treu und hässlich“ ist (vgl. Snell-Hornby 1996a:13), der Prozess des Übersetzens mit dem biblischen Gleichnis vom „Dienst an zwei Herren“ (vgl. Albrecht 1998:69).

Eine alte Übersetzermaxime lautet: „So treu wie möglich, so frei wie nötig“ (Albrecht 1998:62). Anhand von zwei Beispielen, die Jörn Albrecht in seinem Werk *Literarische Übersetzung* (1998:63f) anführt, soll veranschaulicht werden, was die beiden Begriffe „frei“ und „treu“ im translatorischen¹ Kontext bedeuten. Zuerst ein Beispiel für eine sehr treue Übersetzung. Der aus Thomas Manns *Tod in Venedig* stammende Satz „Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert“ wurde von der bekannten Thomas-Mann-Übersetzerin H.T. Lowe-Porter folgendermaßen ins Englische übersetzt: „Gustave von Aschenbach was somewhat below middle height, dark and smooth-shaven.“ Die Übersetzerin bemühte sich offensichtlich – soweit es die stilistischen und grammatikalischen Gegebenheiten der Zielsprache erlauben – dem Original treu zu bleiben, sie übersetzte „so treu wie möglich.“ Anhand des nächsten Beispiels soll gezeigt werden, dass eine treue Übersetzung nicht immer die beste Lösung ist bzw. nicht immer möglich ist. „Bow and arrow“ wird gemeinhin mit „Pfeil und Bogen“ übersetzt. Die Ausgangsstruktur, d.h. die Reihenfolge der Wörter, kann in diesem Fall aus idiomatischen Gründen nicht vom englischen Original übernommen werden. Würde man die Ausgangsphrase mit „Bogen und Pfeil“ übersetzen, wären die Leser des Zieltextes irritiert. Der Übersetzer muss hier „so frei wie nötig“ verfahren. Es ist eine Gratwanderung für jeden Übersetzer, gleichzeitig dem Ausgangstext und den zielsprachsprachlichen Lesern und Konventionen gerecht zu werden.

¹ Die Begriffe „Übersetzen“ und „Translation“ bzw. „Übersetzung“ und „Translat“ werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Der von Otto Kade geprägte Oberbegriff „Translation“ umfasst beides, Übersetzen und Dolmetschen. „Unter Translation verstehen wir den Prozeß (Vorgang), der mit der (akustischen-phonetischen oder optisch-graphischen) Aufnahme des AS-Textes beginnt und mit der (motorisch-phonetischen oder graphischen) Wiedergabe des ZS-Textes endet und dessen wichtigsten Bestandteil der Kodierungswechsel, d.h. die Umschlüsselung eines gegebenen Textes auf dem Kode AS in den Kode ZS, bildet.“ (Kade 1968:33) „Translator“, „Translation“, „Translat“ und „Translationswissenschaft“ sind moderne Bezeichnungen, sie werden beim geschichtlichen Abriss der Übersetzungswissenschaft weniger oft, ab Einsetzen der Skopostheorie aber bevorzugt verwendet werden.

Etwas überspitzt könnte man sagen: Etwas geht immer verloren. Versuchen Übersetzer möglichst treu zu übersetzen, leidet darunter unter Umständen die Stilistik oder gar die Syntax des Zieltextes. Der Text kann am Ende unlesbar und unverständlich werden. Konzentrieren sie sich hingegen auf die Bedeutung eines Textes und wollen sie in erster Linie diese dem Zielpublikum vermitteln, so erfordert dies, wie im Beispiel von Pfeil und Bogen, Formveränderungen gegenüber dem Ausgangstext. Bei einer wirkungstreuen Übersetzung wiederum sind Übersetzer „vielfach zu semantisch freier Wiedergabe“ (Reiß/Vermeer 1991²:35) gezwungen. Wirkungstreue würde bedeuten, dass die Zieltextrezipienten an derselben Stelle lachen, weinen oder nachdenklich werden usw. wie die Ausgangstextrezipienten. Um Wirkungstreue zu erreichen, wurden beispielsweise, als die Bibel in die Sprache der Eskimo übertragen wurde, alle Schafe in Seehunde verwandelt, da die Eskimo in ihrem Sprachgebrauch kein Wort für „Schaf“ haben (vgl. Güttinger 1963:68). Der Anspruch der Wirkungstreue kann sich jedoch besonders bei humoristischer Wirkungstreue als schwer erfüllbar erweisen, denn Humor ist stark kulturell geprägt. Der Übersetzer kann gezwungen sein, einen Witz, der in der Ausgangskultur „funktioniert“ hat, in der Zielkultur – aufgrund unterschiedlicher kultureller Auffassungen von Humor – abzuändern. Der humoristische Gehalt kann oder muss dabei manchmal verloren gehen, wie in diesem Beispiel: In der deutschen Version von Roman Polanskis Kultfilm *Tanz der Vampire* grinst ein alter Vampir, als ihm ein junges Opfer ein Kreuz entgegenstreckt: Es nütze bei ihm nichts, er sei schon zu alt. Im Gegensatz zur deutschen Synchronfassung lachen beim englischen Original die Zuseher an dieser Stelle, denn hier entgegnet der alte Vampir seinem Opfer, dass das Kreuz bei ihm nichts nütze, weil er Jude sei (vgl. Grimm 1977:156). Wäre man dem Wortlaut des Originals in der deutschen Synchronisation treu geblieben, so hätte das vermutlich zu einem Protest bei den deutschsprachigen Zieltextempfängern geführt. Wirkungstreue konnte an dieser Stelle nicht erreicht werden.

Die zentrale Frage nach der richtigen Methode des Übersetzens bewegt seit je her die Gemüter von Übersetzern, Übersetzungswissenschaftlern und Literaturkritikern, vor allem wenn es um das literarische Übersetzen geht. Die im Laufe der Übersetzungsgeschichte vertretenen Positionen zur Dichotomie des Übersetzens sollen im Folgenden anhand von Stellungnahmen namhafter Übersetzungstheoretiker dargelegt werden. Dabei wird deutlich, dass jede Epoche anderen Prinzipien folgte und anzunehmen ist, dass auch der gegenwärtige Stand der Translationswissenschaft nicht unverändert bleiben, sondern sich weiterentwickeln wird.

1.1.1. Treu vs. frei

Bereits im ersten Jahrhundert vor Christus kommentiert Cicero (106-34 v.Chr.) in einer Schrift, die gemeinhin *De optimo genere oratorum* genannt wird, eigene Übersetzungen und die dabei verfolgte Übersetzungsstrategie. Konkret handelt es sich um Übersetzungen von Reden der beiden großen griechischen Rhetoriker Aischines und Demosthenes.

Ich habe also die herausragendsten Reden übersetzt, die die beiden wortgewaltigsten attischen Redner, Aischenes und Demosthenes, gegeneinander gerichtet haben. Und ich bin dabei nicht wie ein Dolmetscher, sondern wie ein Redner vorgegangen, unter Wahrung des Sinnes und der Form, gewissermaßen der Redefiguren, aber in einer Ausdrucksweise, die unserer eigenen Sprache angemessen ist. Dabei hielt ich es nicht für nötig, Wort für Wort wiederzugeben, sondern ich habe die Ausdrucksmittel insgesamt und ihre Wirkung [...] beibehalten. (Ciceronis 1998:10², deutsche Übersetzung von Albrecht 1998:54).

Cicero ist damit der Erste, der sich gegen das – zur damaligen Zeit vorherrschende – Dogma der wörtlichen Übersetzung positioniert (vgl. Hohn 2006²:91). Bei ihm steht die Wirkung der Rede auf Zuhörer oder Leser im Vordergrund. Außerdem sieht er „in der Nachahmung der Griechen einen Weg zur Entwicklung des eigenen rhetorischen Könnens“ (Woodsworth 2006²:39).

400 Jahre später greift Hieronymus (ca. 331-420 n.Chr.), der auch als „Schutzpatron der Übersetzer“ gilt, die Aussage Ciceros in einem anderen Kontext auf. Ihm wird vorgeworfen, er hätte ein Schreiben von Bischof Epiphanius von Salamis von Zypern an Bischof Johannes von Jerusalem zu frei – und somit verfälschend – übersetzt. In einem Brief an seinen Freund Pammachius nimmt er zu diesem Vorwurf Stellung und bezieht sich dabei auf die oben zitierte Stelle bei Cicero, welche er als eine Empfehlung frei zu übersetzen sieht (vgl. Albrecht 1998:59):

Ich gebe es nicht nur zu, sondern bekenne es frei heraus, daß ich bei der Übersetzung griechischer Texte – abgesehen von den Heiligen Schriften, wo auch die Wortfolge ein Mysterium ist – nicht ein Wort durch das andere, sondern einen Sinn durch den anderen ausdrücke; und ich habe in dieser Sache als Meister den Tullius (Cicero). (zit. in Störig 1973:1)

Hieronymus spricht in diesem Zitat außerdem einen Spezialfall der Übersetzung an: die Übersetzung der Bibel. Versteht man die Bibel als das „lebendige Wort Gottes“, so bekommt übersetzerische Treue eine ganz eigene Bedeutung und wird zur heiklen Gratwanderung für jeden Bibelübersetzer. Das ist auch der Grund, warum Bibelübersetzer ihr übersetzerisches Vorgehen oft erläutern, vor allem dann, wenn sie sich von einer treuen Übersetzung entfernen. So auch Martin Luther, der 1530 in seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“ sein übersetzerisches Vorgehen folgendermaßen verteidigt:

Denn man muß nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, wie diese Esel tun³, sondern man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen

² Converti enim ex Atticus duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini Demostheni; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis; in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi [...]. (Ciceronis 1998:10)

³ Esel würden, so Luther, die Stelle im Matthäusevangelium „Ex abundantia cordis os loquitur“ mit „Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund“ übersetzen. Luther spricht sich entschieden gegen diese Übersetzung aus und plädiert für die gemeinsprachliche Variante „Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über“ (vgl. Störig 1973:21).

Mann auf dem Markt drum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden und darnach dolmetschen; da verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet. (zit. in Störig 1973:21)

Luther will den Zieltext an die Rezipienten anpassen; so schreiben, wie die Menschen auf der Straße sprechen. Dahinter steckt die Absicht, mehr Menschen den Zugang zum Wort Gottes zu ermöglichen. Obwohl er sich mit dieser Aussage eindeutig für eine freie Übersetzungsmethode ausspricht, sieht er sich gleichzeitig dem Originalwortlaut insofern verpflichtet, als er es für notwendig erachtet, an manchen Stellen „der deutschen Sprache Abbruch [zu] tun, denn von dem Wort [zu] weichen“ (zit. in Störig 1973:25). Die Positionen, die Übersetzungstheoretiker im Fall der Übersetzung der Bibel als besondere Textsorte einnehmen, sind genauso unterschiedlich wie bei anderen Textsorten. Auf der einen Seite plädieren viele für eine freie Übersetzung und auf der anderen Seite gibt es entschiedene Verfechter der treuen Übersetzung, wie zum Beispiel Walter Benjamin, der in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ die Interlinearversion der Bibel zum „Urbild oder Ideal aller Übersetzung“ (Benjamin 1961:69) erkor.

1.1.2. Verfremdend vs. einbürgernd

Die Diskussion über die richtige Methode des Übersetzens entfacht von Neuem, als Friedrich Schleiermacher 1813 seinen Vortrag „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ an der Preußischen Akademie der Wissenschaften hält. Von ihm stammt der berühmte und vielfach zitierte Satz:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.
(Schleiermacher 2009:65-66)

In der modernen Translationswissenschaft, deren Beginn nach dem Zweiten Weltkrieg anzusiedeln ist, werden diese beiden Methoden als „Einbürgerung“ und „Verfremdung“ bezeichnet – oder mit Venuti (1998:240ff) „domestication“ und „foreignization“. Die Dichotomie „Einbürgerung versus Verfremdung“ darf jedoch nicht als Synonym für die Dichotomie „treu versus frei“ verstanden werden. Letztere umfasst nämlich lediglich die Systemlinguistik, wohingegen erstere einen größeren Bereich, nämlich Textgliederungsverfahren, Textsorten, Gattungen und Stil, sowie den Bereich der Kulturspezifik, umschließt (vgl. Albrecht 1998:75). Schleiermacher bezieht in seinen Ausführungen klar Stellung. Er lässt im Grunde nur eine, die verfremdende, Methode als einzig wahre Übersetzungsmethode gelten.

Die hier angeführten Zitate namhafter Übersetzungstheoretiker finden sich auf die eine oder andere Art und Weise in den meisten Abhandlungen zur Theorie des Übersetzens. Weshalb aber werden sie wieder und wieder angeführt und strapaziert? Albrecht (1998:56) will

darin das „Bedürfnis der Übersetzungstheoretiker, einen *consensus omnium* durch Berufung auf eine anerkannte Autorität herbeizuführen“, erkennen.

Im Folgenden soll nun die Frage geklärt werden, wie die moderne Translationswissenschaft zur geschilderten Problematik steht und welche Lösungsansätze sie – vor allem für die literarische Übersetzung, welche für diese Arbeit vordergründig von Bedeutung ist – zu bieten hat. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Hans J. Vermeers Skopostheorie, welche die moderne Translationswissenschaft regelrecht revolutioniert hat und welche die Basis für Margret Ammanns funktionales Modell einer Übersetzungskritik bildet.

1.2. Skopostheorie

„Sprache als Text in einer Situation, als Teil einer Kultur mit einer bestimmten Funktion.“
(Snell-Hornby 1986:26)

1.2.1. Der Skopos als Lösung des Problems – auch für literarisches Übersetzen

Aus Ciceros wie auch Hieronymus', Luthers und Schleiermachers Ausführungen zu den jeweils verfolgten Übersetzungsstrategien geht hervor, dass die vier Übersetzer nicht einfach „drauf los“ übersetzten, sondern immer ein bestimmtes Ziel verfolgten. Cicero wollte mit seinen Übersetzungen „die Ausdrucksmittel insgesamt und ihre Wirkung [...] beibehalten“ (Ciceronis 1998:10, deutsche Übersetzung von Albrecht 1998:54). Hieronymus entschied sich dafür „nicht ein Wort durch das andere, sondern einen Sinn durch den anderen aus[zu]drücke[n]“ (zit. in Störig 1973:1). Luther war es ein Anliegen, die Heilige Schrift für die Menschen auf der Straße in eine allgemein verständliche Alltagssprache umzuformulieren, denn „da verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet“ (zit. in Störig 1973:21). Schleiermacher gibt der verfremdenden Übersetzungsmethode den Vorzug, denn ihm ist es ein Anliegen, dass der „Leser immer gegenwärtig behalten soll, daß der Verfasser in einer anderen Welt gelebt und in einer andern Sprache geschrieben hat“ (Schleiermacher 2009:79). Übersetzer verfolgen mit ihren Übersetzungen also (bewusst oder unbewusst) ein bestimmtes Ziel und dieses Ziel ist entscheidend für die Wahl der Übersetzungsmethode. Für Hans J. Vermeer, den Begründer der Skopostheorie, ist die Tatsache, dass auch bei literarischen Übersetzungen Faktoren existieren, die für die Wahl der Übersetzungsmethode bestimmend sind, ein Indiz dafür, dass Literaturübersetzungen, genau wie alle anderen Übersetzungen, eine bestimmte Funktion oder einen bestimmten Skopos zu erfüllen haben.

What are the conditions that make one decide in favour of the „assimilating“ or the „alienating“ approach to translation? If such conditions exist – and they must, because one has to make a decision (and one will have to answer for it if asked) – then skopos theory shows that literary translations are (in their

own way) goal-oriented. [...] To state why you translate in a particular way is equivalent to stating which skopos you translate for. (Vermeer 1996:41)

Da die Skopostheorie den Anspruch erhebt auf jeden Übersetzungs- und Texttyp anwendbar zu sein, gilt sie als *allgemeine* Translationstheorie. Das Wort „Skopos“⁴ stammt vom griechischen *skopós* und bedeutet „Zweck“ oder „Ziel“ (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:96). Jeder (professionelle) Übersetzer muss, bevor er zu übersetzen beginnt, wissen, zu welchem Zweck und mit welchem Ziel (= Skopos) er eine Übersetzung anfertigt, und gegebenenfalls *nach* dem Übersetzungsprozess sein Vorgehen begründen können. Das Revolutionäre an der Skopostheorie ist also die Feststellung, dass der Übersetzer sich nicht frei für die eine oder andere Übersetzungsmethode entscheidet, je nachdem, welche ihm mehr zusagt, sondern dass der Skopos für die Wahl der Übersetzungsmethode bestimmend ist. Das *Wozu* bestimmt das *Wie*, anders gesagt: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1991²:96) Die Skopostheorie betrachtet das Thema „Übersetzung“ also aus einem ganz anderen Blickwinkel als alle anderen Theorien zuvor. Der Ausgangspunkt ist nicht mehr länger das „heilige“ Original, sondern der Skopos. Wie genau die Beziehung zwischen einem Ausgangstext und einem Zieltext aus der Sicht der Skopostheorie aussieht, was sie unter den Begriffen „Sprache“, „Translation“ und „Text“ versteht, wie ein Skopos in der Praxis festgelegt wird und welche Punkte Kritiker an der Theorie ins Treffen führen, soll in den folgenden Abschnitten erläutert werden.

1.2.2. Relation zwischen Ausgangstext und Zieltext – Äquivalenz und Adäquatheit

Um die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext beim Übersetzen, aber vor allem beim literarischen Übersetzen, zu erklären, werden am häufigsten die Begriffe der Äquivalenz und Adäquatheit herangezogen. Wie Translationstheoretiker diese Beziehung beschreiben und welchen Standpunkt die Skopostheorie dazu einnimmt, soll an dieser Stelle erläutert werden.

Vielerorts wird bei literarischen Übersetzungen, wenn es um die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext geht, Äquivalenz im Sinne von Wirkungsäquivalenz als oberste Priorität gesehen. So auch von Christiane Nord, die fordert, dass „Äquivalenz‘ zwischen AT [Ausgangstext] und ZT [Zieltext] in dem Sinne herzustellen sei, dass der ZT die gleiche Funktion wie der AT haben und auf seine Leser ‚die gleiche‘ oder eine analoge (inhaltlich und stilistisch bedingte) Wirkung ausüben solle wie der AT auf die seinen“ (Nord 2011:58). Eugene Nida drückt es ähnlich aus. Bei einer Übersetzung gehe es darum „to reproduce in his [i.e. the translator’s] audience something of the same effect which is understood to have existed in the response of the original hearers“ (Nida 1964:7). Fritz Güttinger (1963:71) meint dasselbe, spricht aber von „leistungsgemäßigem Übersetzen“. Der Zieltext müsse in der Kommunikation mit dem Zielrezipienten dasselbe leisten können (dieselbe Wirkung und dieselbe In-

⁴ Die Begriffe „Skopos“, „Funktion“ und „Zweck“ werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

formation vermitteln) wie der Ausgangstext in der Kommunikation mit dem Ausgangstextrezipienten. Reiß und Vermeer (vgl. 1991²:79 u. 90) betonen, dass die Äquivalenzforderung zwischen Ausgangs- und Zieltext durch ihre Skopostheorie nicht außer Kraft gesetzt werde. Ein Translat solle den Ausgangstext sehr wohl nachahmen, allerdings nur so weit, wie es der Translationszweck erlaube. „In translating, all potentially pertinent factors (including the source-text on all its levels) are taken into consideration as far as the skopos of translating allows and/or demands.” (Vermeer 1996:13) „The skopos is hierarchically higher than the equivalence postulate.” (Vermeer 1996:51) Wirkungsäquivalenz kann *ein* möglicher Translationskopos sein, muss aber nicht. Außerdem werfen Reiß und Vermeer (vgl. 1991²:126) die Frage auf, ob ein Text, angesichts der Tatsache, dass jeder Rezipient den Text anders liest, interpretiert und rezipiert, überhaupt auf zwei Leser dieselbe Wirkung haben kann.

Jeder Versuch einer Beurteilung, ob der Ausgangs- und Zieltext als „äquivalent“ bezeichnet werden können, ist bis zu einem gewissen Grad subjektiv, denn wer legt fest, was das „richtige“ Äquivalent ist? Geht man zum Beispiel von dem englischen Satz „The teacher showed sympathy“ aus, so kann dieser, ohne Spezifizierung des Geschlechts im Kontext, entweder mit „Der Lehrer zeigte Verständnis“ oder „Die Lehrerin zeigte Verständnis“ übersetzt werden. Welches ist nun das „richtige“ Äquivalent? Sowohl die Entscheidung für eine Variante als auch die Beurteilung der Variante sind subjektiv. Hinzu kommt, dass bei der Beurteilung von – vor allem älteren – Übersetzungen der Zeitfaktor eine wesentliche Rolle spielt. In jeder Epoche sind die Erwartungen und Anforderungen einer Kultur an eine Übersetzung anders (Stichwort „Zeitgeschmack“). Die Entstehungszeit, und damit auch die Translationssituation, muss in einer Beurteilung mitberücksichtigt werden, denn was einmal als „äquivalent“ galt, wird heute vielleicht nicht mehr so gesehen. Äquivalenz ist folglich ein dynamischer Begriff. Ein Beispiel dazu von Peter Newmark (1981:156f): In Deutschland gibt es einen Sachverständigenrat zur Begutachtung der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung, kurz die „Fünf Weisen“ oder „der Klub der fünf Weisen“. Da dieser Klub in den englischsprachigen Teilen der Welt wahrscheinlich unbekannt ist, müsste, so Peter Newmark, fürs Erste eine erklärende Übersetzung als Äquivalent eingesetzt werden: „West Germany’s committee of the top economic experts, known as ‘the club of the Five Wise Men’.“ Durch die zusätzliche Explikation erreiche die Übersetzung für das englischsprachige Publikum denselben kommunikativen Wert wie das Original. Erst wenn die Bezeichnung „the club of the Five Wise Men“ hinlänglich bekannt sei, werde eine Explikation überflüssig. Das Äquivalent hat sich also im Laufe der Zeit geändert.

Mit Äquivalenz ist zudem in der Skopostheorie immer „Textäquivalenz“ (Reiß/Vermeer 1991²:142) gemeint, also Äquivalenz bezogen auf den gesamten Text und nicht auf isolierte Wörter. Da man nicht „äquivalent übersetzen“ kann, sondern nur das Ergebnis, das Translat, gegenüber dem Ausgangstext als „äquivalent“ bezeichnet werden kann, handelt es sich außerdem nach Reiß und Vermeer (vgl. 1991²:139f) um einen produkt- bzw. resultatorientierten Begriff.

Nicht bei jeder Übersetzung ist Äquivalenz jedoch ein unbedingtes Erfordernis. Bei Bearbeitungen, wenn etwa ein Erwachsenenbuch für Kinder neu übersetzt wird, korrespondiert der Leser des Zieltexes nicht mehr mit dem Leser des Ausgangstextes. Der Übersetzer vereinfacht und kürzt den Ausgangstext, passt ihn dem Verstehenshorizont des Kindes an. Äquivalenz ist in diesem Fall nicht erwünscht, denn sie würde lediglich dazu führen, dass das Kind das Buch nicht versteht oder es schlichtweg uninteressant findet. Solch ein Translat „zeichnet sich durch Adäquatheit aus – d.h. eine syntaktisch, semantisch und pragmatisch dem andersartigen Leser(kreis) angemessene Sprachzeichenwahl“ (Reiß/Vermeer 1991²:137). Adäquatheit ist daher das geltende Prinzip, wenn der Skopos des Zieltexes nicht dem Skopos des Ausgangstextes gleichzusetzen ist (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:139). Der Begriff „Bearbeitung“ wird in der Skopostheorie als ein nicht umkehrbarer, nur teilweise regelhaft erfassbarer Transfer bezeichnet (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:93). Nicht umkehrbar bedeutet, dass die Rückübersetzung der Übersetzung nicht mehr dem Original entsprechen würde. Ein Ausgangstext wird dann bearbeitet, wenn der Zieltextempfängerkreis nicht mit dem Ausgangstextempfängerkreis korrespondiert (Bsp.: ein Erwachsenenbuch wird für Kinder bearbeitet), wenn das Translat anderen kommunikativen Zwecken dient als der Ausgangstext und wenn das Translat Merkmale des Ausgangstextes bewusst verändert (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:137).

Abschließend sei an dieser Stelle sei noch einmal zusammengefasst, was die Skopostheorie unter den beiden Begriffen Äquivalenz und Adäquatheit versteht: Äquivalenz kann bei einer Funktionskonstanz zwischen Ausgangstext und Zieltext gefordert werden und Adäquatheit bei einem Funktionswechsel. „Ä q u i v a l e n z bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können).“ (Reiß/Vermeer 1991²:139, Hervorhebung im Original) „A d ä q u a t h e i t bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. –elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“ (Reiß/Vermeer 1991²:139, Hervorhebung im Original) Oder mit Prunč (2011²:179) ausgedrückt: „Unter Adäquatheit verstehen wir jene Relation zwischen einem Text und seinem Translat, aufgrund welcher der Skopos der Translation in optimaler Weise verwirklicht wurde/werden kann.“

1.2.3. Sprache als Teil der Kultur

Der geschichtliche Abriss zur Diskussion über die richtige Übersetzungsmethode zeigt, dass Übersetzung zunächst grundsätzlich als sprachliche Umkodierung verstanden wurde. Umkodierung in dem Sinne, als dass „Elemente a_1, a_2, a_3 des Sprachzeicheninventars L_1 [...] durch Elemente b_1, b_2, b_3 des Sprachzeicheninventars L_2 ersetzt“ (Koller 1972:69f) werden. Die ausgangssprachliche Textbedeutung oder Wortbedeutung sollte der Zielsprachlichen entsprechen. Übersetzen war per definitionem ein Prozess, der sich rein auf die sprachliche Ebene beschränkte und die kulturelle Komponente außer Acht ließ (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:30f).

Die Skopostheorie greift weiter. Sie sieht Sprache als integralen Teil der Kultur (vgl. Snell-Hornby 1996b:53). Denn

Kultur ist ein dynamisches System sozial anerkannter Werte und Verhaltensnormen. Richtig und falsch, äquivalent und nicht äquivalent, treu und untreu sind nur scheinbar objektive Kategorien. Translationsnormen, die auf solchen Dichotomien aufgebaut sind, sind in der transkulturellen Kommunikation von heute zum Scheitern verurteilt [...]. (Prunč 1997:123)

In der Translationswissenschaft wird sehr häufig Heinz Göhrings Definition des Kulturbegriffs herangezogen:

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen. (Göhring 1978:10)

Unsere Vorstellungen von der Welt sind demnach kulturspezifisch. Katharina Reiß und Hans J. Vermeer vergleichen in ihrer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* dieses Phänomen mit einem mehrfach gebrochenen Spiegel, durch den ein Mensch die Welt sieht (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:24f). Insgesamt hat der Spiegel fünf Brechungen. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Brechungen sind fließend.

Die erste Brechung ist die kulturspezifische Konvention, anders gesagt die Tradition. Durch unsere Erziehung, auch Enkulturation genannt, werden wir Menschen zu einem Mitglied einer oder mehrerer Kulturgemeinschaften (z.B.: Österreich, katholische Kirche, Fußballverein,...) und Kommunikationsgemeinschaften (mit spezifischen Ausdrucksweisen). Wir übernehmen somit spezifische Vorstellungen, Meinungen und Theorien von der Welt (z.B.: „Deutsche sind besserwisserisch“, „es gibt ein ewiges Leben“, „mein Verein hat den besten Tormann“). Die zweite Brechung ist die individuelle Einstellung, auch Disposition genannt. Meine eigene individuelle Einstellung kann mit den Einstellungen der Kulturgemeinschaft übereinstimmen (z.B.: „Ich kenne drei Deutsche, die sind alle besserwisserisch.“), muss aber nicht (z.B.: „Ich kenne drei Deutsche, die sind alle sehr aufgeschlossen.“). Soziale Konventionen können so durchbrochen, überstimmt oder erhärtet werden. Die dritte Brechung sind Varianten der Realität. Gemeint sind mögliche Welten, die kulturspezifisch oder individuell aufgebaut werden können (z.B.: Tagträume). Die vierte Brechung umfasst die Fixierung der Traditionen. Vorstellungen – kulturspezifisch oder individuell – halten dauerhaft Einzug in den Sprachgebrauch, ungeachtet ihrer Aktualität oder Richtigkeit. Die fünfte und letzte Brechung betreffen Wertvorstellungen. Je nach Kultur, oder auch individuell, werden den Gegenständen Werte zugeschrieben. Diese Werte können kulturspezifisch und individuell variieren (z.B.: „ein Mercedes ist besser als ein französischer Citroën“).

Im Grunde genommen könnte man sagen: „Alles prägt: die Natur und die soziale Umwelt, das Haus und die Straße, die Sprache und die Sitte, die Welt der Geschichte und die Welt der täglichen Nachrichten aus Gerücht, Radio und Zeitung, die Musik und die Technik, das Spiel und der Traum, alles miteinander [...].“ (Buber 1995⁸:69) Die Sprache prägt die Kultur und die Kultur prägt die Sprache. Sprache kann daher nicht losgelöst von Kultur betrachtet werden. Folglich ist Translation „immer auch ein transkultureller Transfer, die möglichste Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ (Vermeer 1986:34). All diese Brechungen und Kulturspezifika können zu Translationsproblemen führen, deshalb muss der Translator „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1991²:26) sein, d.h. er muss sowohl die Ausgangskultur als auch die Zielkultur und ihre Konventionen, Normen und Vertextungsstrategien kennen (vgl. Vermeer 1986:43). „Normen sind die in Verhaltensvorschriften gegossenen Wert- und Zielvorstellungen einer Gesellschaft. Sie geben vor, was richtig und was falsch, was verpflichtend und was verboten ist.“ (Prunč 2011²:234) Gideon Toury geht in seinem Werk *Descriptive Translation Studies and beyond* ausführlich auf die zeitlich und kulturell variablen Normen, welche bei einer Translation zum Tragen kommen, ein. Translation wird, so Toury (vgl. 1995:56f), von drei verschiedenen Arten von Normen bestimmt: den Vornormen („preliminary norms“), den Ausgangsnormen („initial norms“) und den Operativnormen („operational norms“). Die Vornormen sind von der in einem Land vorherrschenden Translationspolitik abhängig und bestimmen die Auswahl der Texte und Textsorten und zum Beispiel die Frage, ob Übersetzungen aus zweiter Hand⁵ zulässig sind. Die Ausgangsnormen bestimmen, ob sich ein Translator dem Original und seinen Normen oder der Zielkultur und den dort aktiven Normen unterwirft. Operativnormen lenken die Entscheidungen während eines Translationsprozesses. Sie beeinflussen die Textmatrix (die Anordnung des Sprachmaterials in der Zielsprache: Segmentierung, Umstellung, Auslassung, Hinzufügung,...) und textlinguistische Merkmale (die Auswahl des lexikalischen Materials und dessen syntaktische und satzübergreifende Anordnung im Text) (vgl. Prunč 2011²:235f).

1.2.4. Translation als Sondersorte interaktionalen Handelns

Die Skopostheorie betrachtet Translation als Sondersorte interaktionalen Handelns. Interaktionales Handeln wird folgendermaßen beschrieben: Produziert ein Mensch einen Text, so ist dieser an einen anderen Menschen mit einem bestimmten Zweck gerichtet. Es ist eine Handlung, die der Interaktion dient. Die Handlung impliziert die Erwartung, dass sich durch sie etwas am gegebenen Zustand ändert (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:95).

Die Textproduktion wird beeinflusst durch eine Vielzahl an Faktoren. Neben den im letzten Abschnitt angeführten Brechungen gibt es noch überindividuelle Faktoren, äußere und

⁵ Übersetzungen, die über eine andere Sprache als Relaisprache angefertigt werden (vgl. Prunč 2011²:235).

innere situationelle Umstände, welche bei der Textproduktion berücksichtigt werden müssen (z.B.: Ort und Zeit der Textproduktion oder das Zielpublikum) (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:18). Alle Faktoren zusammengenommen ergeben die außersprachliche Realität, die sogenannte Kommunikationssituation (vgl. Snell-Hornby 1996b:52). „Die ‚Situation‘ besteht aus kulturellen Vorgegebenheiten, aktuellen äußeren Gegebenheiten und inneren und sozialen Bedingungen der Kommunikationspartner und ihres Verhältnisses zueinander.“ (Reiß/Vermeer 1991²:18) Was in einer bestimmten Situation „angebracht ist“ zu sagen oder zu schreiben, hängt von den geltenden kulturspezifischen Normen ab. Der Produzent muss seine Nachricht der Situation und den in der jeweiligen Zielkultur vorherrschenden Normen anpassen. Bei der Translation entspricht die Zielsituation des Zieltextes nicht mehr der Ausgangssituation des Ausgangstextes. Der Zieltext, d.h. die translatorische Handlung, muss also an das neue Zielpublikum, die neue Zielkultur und ihre kulturspezifischen Normen angepasst werden. „Normen schreiben vor, daß und wie gehandelt wird. Sie lassen aber einen gewissen Spielraum für die Art der Handlung zu. Die Hauptsache ist, daß auf eine Situation so reagiert wird, daß die Reaktion als sinnvoll erklärt werden kann.“ (Reiß/Vermeer 1991²:98) Ein Beispiel (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:106): Kollegin B kommt frühmorgens in die Arbeit. Die kulturspezifische Norm verlangt von ihr, dass sie Kollegin C grüßt. Kollegin C muss, der kulturspezifischen Norm entsprechend, zurückgrüßen (= die Reaktion: verbal oder aktional durch Winken).

Jeder Textproduzent verfolgt mit seiner Nachricht eine bestimmte Intention, die er dem Rezipienten so verständlich wie möglich zu vermitteln versucht. Damit der Rezipient die Nachricht verstehen kann, muss er ähnliche oder komplementäre Erfahrungen gemacht, eine ähnliche Enkulturation durchlaufen und eine ähnliche (aktuelle) Disposition wie der Produzent haben (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:107). Der Rezipient interpretiert die Nachricht und das Verhalten des Produzenten, so wie er sie verstanden hat, und gibt ihm eine Rückkoppelung, sozusagen eine Erhaltsbestätigung der Nachricht. Es folgt eine Anschlusshandlung, die Reaktion auf die Nachricht. Kommt die Nachricht beim Rezipienten nicht an, oder weigert sich der Rezipient zu reagieren, so gibt es eine „Nicht-Reaktion“ als „Sondersorte protestierender Rückkoppelung“ (Reiß/Vermeer 1991²:106). Auf unser Beispiel angewandt, erhalten wir folgendes Szenario: Kollegin C reagiert nicht auf den Gruß von Kollegin B. Kollegin B wird daraufhin möglicherweise ihre Handlung wiederholen und noch einmal grüßen. Falls Kollegin C wieder nicht reagiert, glaubt Kollegin B, Kollegin C habe sie nicht bemerken wollen und wird misstrauisch. Kollegin B wird auf irgendeine Art und Weise „protestieren“; indem sie Kollegin C zur Rede stellt, sie von jetzt an aus Trotz nicht mehr grüßt usw. (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:106) Der Produzent erfährt durch die Reaktion des Rezipienten, wie seine Nachricht aufgefasst wurde. Diese Rückkoppelung kann bei Übersetzungen – wenn ein Buch zum Beispiel erst sehr spät rezipiert wird – verzögert einlangen. Eine Handlung gilt als geglückt, wenn die Vorstellungen des Handelns seitens des Produzenten und der Interpretation seitens des Rezipienten nicht signifikant voneinander abweichen und wenn die Rückkoppelung seitens

des Rezipienten keinen Protest enthält (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:100 u. 106). Ein Protest kann sich im Allgemeinen richten gegen: a) die Übermittlung (als Ereignis, Bsp.: pornographische Sendung im Fernsehen) und gegen die Art der Übermittlung (Bsp.: „Das hättest du auch höflicher sagen können.“), b) den gemeinten Sachverhalt als Informationsangebot (d.h. den Textsinn) und c) die Interpretation (der Produzent ist mit der Reaktion des Rezipienten unzufrieden) (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:108).

Bei einer Translation kann sich ein Protest gegen den Sachverhalt als Informationsangebot nur auf das Informationsangebot im Ausgangstext beziehen. Für eine Beurteilung der Translation ist dieser Aspekt also irrelevant. Direkt auf die Translation bezogen, kann nur gegen die Art des Transfers, also wie die Sache im Translat transferiert worden ist, protestiert werden. Da der Skopos des Transfers bestimmend für die Art des Transfers ist, kann entweder der Skopos und/oder die Art des Transfers kritisiert werden. (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:108f). Hier ein Beispiel von Reiß und Vermeer (1991²:109) zur Veranschaulichung: In einer Übersetzung von *Tausendundeine Nacht* für Jugendliche wurden „jugendgefährdende“ Stellen beibehalten. Der Protest an dieser Übersetzung richtet sich gegen die Art des Transfers, denn es wurde nicht dem Skopos entsprechend transferiert. Das Besondere an der Translation als Sondersorte interaktionalen Handelns ist ihre Ausgangssituation, denn es gibt immer schon eine Primärhandlung: den Ausgangstext.

Eine Translationstheorie als spezielle Handlungstheorie geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als ‚Primärhandlung‘ vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt (übersetzt/gedolmetscht) werden soll. (Reiß/Vermeer 1991²:95)

1.2.5. Text als Informationsangebot

Ausgehend von der Instruktionslinguistik beschäftigen sich Reiß und Vermeer mit der Frage, wie „der Text“ im translatorischen Kontext verstanden werden soll. Die Instruktionslinguistik versteht „einen Text als eine geordnete Menge von Anweisungen seitens eines Produzenten an einen Rezipienten, den Text in einer gegebenen Situation in bestimmter Weise zu verstehen und in bestimmter Weise darauf zu reagieren“ (Reiß/Vermeer 1991²:67). Die Textmenge der Anweisungen ergibt den Textsinn. Die Anweisungen setzen sowohl beim Produzenten als auch beim Rezipienten Verstehen voraus und lösen eine Reaktion als Antwort darauf aus. Jede Anweisung oder Instruktion bezieht sich auf ein bestimmtes Wirklichkeitsmodell. Reiß und Vermeer (1991²:68) erläutern dies an folgendem Beispiel: Der Text lautet: „Mach die Tür zu!“ Der Rezipient muss nun verstehen, dass der Textproduzent möchte, dass die Tür geschlossen wird und dass er außerdem möchte, dass er, der Rezipient, die Tür schließt (als Reaktion auf die Instruktion). Voraussetzung für die „richtige“ Reaktion ist die „Einigung über

das Wirklichkeitsmodell, daß nämlich beide Partner der Meinung sind, in der gegebenen Situation gebe es eine Tür, die geschlossen werden könne“ (Reiß/Vermeer 1991²:68).

Für die Translationstheorie ergibt sich das Problem, dass der Ausgangs- und der Zielpartner nicht unmittelbar in Kontakt treten und sich so nicht über das Wirklichkeitsmodell einig werden können oder gar nicht dazu kommen, es auszuhandeln. Dem Translator kommt nun die Aufgabe zu, die zwei vorhandenen Wirklichkeitsmodelle – das Modell des Ausgangs- und des Zielpartners – durch ein angemessenes Informationsangebot logisch und kulturell miteinander kompatibel zu machen.

Different opinions about the ‘world’ and consequently different behaviour arise out of different (idio-, dia- and/or para-) cultural ‘theories’ about the ‘world’ and, consequently, different methods of dealing with it. Difficulties in intercultural communication arise out of (observations of) the aforementioned differences and consequent judgments (evaluations) of such differences. (When A and B differ about something, they not only state the difference between them but also consider the other’s opinion ‘false’ and the other often ‘stupid’, ‘not to be trusted’, ‘hostile’ etc.) Successful intercultural communication has to try to avoid or at least overcome such ‘consequences’. (Vermeer 1996:29)

Abgesehen von der besonderen Interaktionskonstellation in der Translation, bezweifeln Reiß und Vermeer (1991²:69), ob sich denn überhaupt in irgendeiner Interaktionskonstellation die Wirklichkeitsmodelle gleichen können, da ja, wie wir bereits festgestellt haben, Wirklichkeit nicht überindividuell vorgegeben ist. Es kann nicht mit einhundertprozentiger Sicherheit gesagt werden, ob eine Produzentenäußerung die Rezipientenwirklichkeit trifft oder nicht. Eine Produzentenäußerung geht von einer Produzentensituation aus und von den Erwartungen des Produzenten über die Rezipientensituation. „Erst in der Interaktion erweist sich, ob und wie weit Gemeinsamkeiten aufkommen (können) bzw. vorhanden sind – ob und wie weit die beiden Wirklichkeitsmodelle [...] äquivalent sind, [...] ob und wie weit Interaktion ‚glückt‘.“ (Reiß/Vermeer 1991²:69) Dieser Punkt ist auch außerordentlich wichtig für die Translation; denn nur, wenn es Gemeinsamkeiten gibt, „glückt“ die Translation.

Aus diesen Ausführungen schlussfolgern Reiß und Vermeer (1991²:69), dass, sobald sich die Wirklichkeitsmodelle von Ausgangs- und Zielpartner voneinander unterscheiden, keine „Anweisung“ des Produzenten an den Rezipienten, sondern „nur ein Versuch, dessen Wirklichkeit zu treffen, und damit nur ein ‚Angebot‘ an den Rezipienten, sich auf den Produzenten einzulassen“ vorliegen kann.

In der Translation geht man von Erwartungen über eine Zielsituation aus. Der Translator entscheidet anhand dieser Erwartungen, was die optimale Funktion des Zieltextes ist und auf welchem Weg, mit welcher Übersetzungsstrategie, er diese am besten erreicht. Würde man den Ausgangstext als eine Reihe von Instruktionen auffassen, so wäre das Translat abhängig von den Umständen und Bedingungen der Ausgangssituation, -kultur und -sprache. Außerdem würde Instruktion, als Fortsetzung einer Kommunikation, für die Translation bedeuten, dass ein Text nur auf eine Art und Weise übersetzt werden kann, was ja in der Regel

nicht der Fall ist. Der Begriff „Instruktion“ ist Reiß und Vermeer zu eng gefasst, sie bevorzugen (aus oben genannten Gründen) den Ausdruck „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1991²:76). Jeder Text ist eine Information, welche angeboten wird, wenn der Sender erwartet, dass sie für den Rezipienten interessant ist. Ein Translat ist als ein Informationsangebot über ein Informationsangebot von der Rezipientensituation, genauer gesagt von den Erwartungen über diese, abhängig.

Die beiden Translationstheoretiker unterscheiden zwei Sorten an Informationsangeboten über ein Informationsangebot, nämlich den Kommentar, welcher als Informationsangebot über ein Informationsangebot gekennzeichnet ist („Der Autor schreibt, dass...“, „Dazu kann Folgendes gesagt werden...“), und die Translation, welche nicht als solche gekennzeichnet und nicht als Informationsangebot über ein Informationsangebot erkennbar ist.

Wie geht der Translator nun mit diesem Informationsangebot aus dem Ausgangstext um? Der Translator ist, bevor er beginnt zu übersetzen, selbst Teil der Rezipientenmenge des Ausgangstextes, denn er muss den Text zuerst selbst lesen. Danach informiert er als Produzent des Zieltextes die Zielrezipientenmenge über das Ausgangstextinformationsangebot. Er übersetzt dabei so, wie er „erwartet, daß die Zielkultur erwartet, informiert zu werden“ (Reiß/Vermeer 1991²:72). „Oberstes Kriterium für eine Translationsentscheidung ist die (zu begründende) F u n k t i o n des Translats als Zielinformationsangebot.“ (Reiß/Vermeer 1991²:86, Hervorhebung im Original) Dies gilt sowohl für das Übersetzen als auch für das Dolmetschen. Für die literarische Übersetzung und der ihr zugrundeliegenden Dichotomie-Problematik bedeutet dies, dass verfremdendes Übersetzen als ein über Formen informierendes, und einbürgerndes Übersetzen als ein über Textsinn und –wirkung informierendes Informationsangebot verstanden wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:78). „Ein Translator bietet nicht mehr oder weniger Information als ein Ausgangstextproduzent; ein Translator bietet a n d e r e I n f o r m a t i o n a u f a n d e r e W e i s e a n.“ (Reiß/Vermeer 1991²:123, Hervorhebung im Original)

1.2.6. Wie wird ein Skopos in der Praxis festgelegt?

Wie mittlerweile mehrmals hervorgehoben wurde, bestimmt der Skopos des Translats die Übersetzungsmethode. Nun stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien der Skopos festgelegt werden kann. Da ein Translat immer auf die intendierte Zielkultur und damit auf die intendierten Zielempfänger abgestimmt wird, kann eine Skoposbestimmung nur bei einer möglichen Einschätzung der Zielempfänger vorgenommen werden (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:102). Die Einschätzung der Empfänger beruht auf den Erwartungen des Senders. Der Ausgangstext wird funktional an die Zielempfänger angepasst. Voraussetzung ist, dass der Translator mit der Zielkultur und der Zielsprache vertraut ist.

Neben dem Kriterium der intendierten Zielempfänger gilt, so Erich Prunč in *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft* (2011²:176), als Basis für die Bestimmung des Sko-

pos, der Übersetzungsauftrag. In der Praxis ergeben sich folgende (miteinander kombinierbare) Möglichkeiten:

- Der Skopos kann vom Translator aus der gesamten Translationssituation (Beteiligte, textsortenspezifische Normen und Konventionen etc.) abgeleitet werden. Als Basis für seine Festlegung gelten die in der jeweiligen Zielkultur gültigen Translationsnormen. Diese können sowohl eine ausgangs- als auch eine zielsprachliche Orientierung vorsehen.
- Der Skopos kann vom Autor oder vom Auftraggeber/Initiator einer Translation aufgrund seines spezifischen Interesses an einer bestimmten ZS-Funktion des Translats explizit vorgegeben werden.
- Der Skopos kann vom Translator selbstverantwortlich und im Einklang mit seinen Interessen festgelegt werden. (Prunč 2011²:176)

Die Funktion des Zieltextes muss dabei nicht notwendigerweise der Funktion des Ausgangstextes entsprechen. Denn, wie wir bereits festgestellt haben, befinden sich Produzent und Rezipient jeweils in einem eigenen Wirklichkeitsmodell. Wenn die Wirklichkeitsmodelle aufgrund der unterschiedlichen Kulturen zu unterschiedlich voneinander sind, funktioniert die Kommunikation nicht, die Nachricht kommt beim Rezipienten nicht an. Translation wird dann zum „kulturellen Transfer“ (Reiß/Vermeer 1991²:33), bei dem der Zielskopos vom Ausgangsskopos, aufgrund einer kulturellen Anpassung an die Zielempfänger, abweichen kann. Es kann auch sein, dass nur für bestimmte Textteile andere Skopoï gelten, aber nicht für den gesamten Text. Diese werden dann hierarchisch geordnet. „Es ist nicht ein Skopos weiterzureichen; es ist über einen Text-als-Handlung unter neuen situationellen Umständen zu informieren.“ (Reiß/Vermeer 1991²:115) Folgendes Beispiel (vgl. Vermeer 1986:39f) soll veranschaulichen, dass Funktionskonstanz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext aufgrund der unterschiedlichen kulturellen Situation nicht immer erwünscht bzw. gar nicht möglich ist: Ein Werk des kolumbianischen Nobelpreisträgers García Márquez wird ins Deutsche übersetzt. Es ist ein sozialkritischer Roman über die Zustände in seiner Heimat. García Márquez möchte seinen Landsleuten damit sicherlich einen Spiegel vorhalten und sie ermutigen etwas an den Missständen zu ändern. Diese Sozialkritik hat auf die einheimischen Kolumbianer sicherlich eine andere Wirkung als auf die Leser der deutschsprachigen Ausgabe in Europa. „Die Sozialkritik bekommt in der Übersetzung eine andere Funktion.“ (Vermeer 1986:40) Auch die Wahrnehmung des Landes Kolumbien ist für beide Zielrezipienten eine andere. Für die Kolumbianer ist es die Heimat, sie verbinden ganz andere Assoziationen mit dem Land als die Europäer, für die Kolumbien ein exotisches südamerikanisches Land ist. „Die Kritik am Bekannten wird in einer Übersetzung zur Information über Exotisches und exotische Zustände umfunktioniert.“ (Vermeer 1986:40) Generell gesehen betrachten Reiß und Vermeer (1991²:45) die Funktionskonstanz zwischen Ausgangstext und Zieltext eher als die Ausnahme, der viel häufigere Fall sei die Funktionsänderung.

Nun kann es aber sein, dass, obwohl für eine Übersetzung ein bestimmter Skopos festgelegt wurde und auch dem Skopos entsprechend übersetzt wurde, der Rezipient der Überset-

zung trotzdem einen anderen Skopos zuschreibt. Der Grund dafür ist der, dass der Rezipient den Zieltext *für sich* interpretiert, genau so wie auch der Translator den Ausgangstext *für sich* interpretiert hat:

In principle, a recipient can ascribe a skopos to the translation which is different from the one intended by the (commissioner and) translator – either because he does not recognize the intended skopos (“intention”) or because he deliberately wants to give the target-text a different skopos (“function”) coherent with the text signals/features and the recipient’s situation. (Vermeer 1996:79)

1.2.7. Skopostheorie kritisch betrachtet

Wie bei jeder Theorie findet man auch bei der Skopostheorie beides, Befürworter und Gegner. Auf die – aus der Sicht der Kritiker – vorhandenen Schwachstellen der Skopostheorie möchte ich im Folgenden näher eingehen; dabei werde ich mich vor allem auf die Kritikpunkte in Bezug auf das literarische Übersetzen konzentrieren, denn gerade die Anwendbarkeit der Skopostheorie auf literarische Texte wird am häufigsten in Frage gestellt.

Ein oftmals geäußelter, allgemeiner Einwand lautet, die Skopostheorie sei keine neue Theorie, da man bereits vor der Skopostheorie wusste, dass eine Handlung zweckgerichtet ist (vgl. Nord 1997:114). Kritiker reklamieren außerdem, die Skopostheorie würde bereits vorhandene Bezeichnungen einfach neu benennen und den „Zweck als Dominante aller Translation“ als neue Erkenntnis verkaufen:

[T]o blow this up into a theory of translatorial action, where the aim becomes a skopos, the translation a translatum, the occasion a commission, the reader a consumer, the translator a professional expert, to point out what Neubert pointed out in the ‘60s, that translations may be made for various purposes, hardly constitutes an original theory of translation [...]. (Newmark 1990:106)

Tatsächlich ordnet Vermeer mit seiner Skopostheorie vorhandenen Begriffen neue Benennungen zu. Was er damit erreicht, ist einerseits durch ein wirtschaftliches und industrielles Setting die praxisbezogene Seite seines translationswissenschaftlichen Ansatzes zu betonen (vgl. Nord 1997:115) und andererseits die Verwendung der Begriffe im Feld der Translation von der Verwendung in anderen Feldern abzugrenzen. Außerdem, das soll an dieser Stelle betont werden, sind die beiden Begriffe, „Skopos“ (als neuer, von Vermeer eingeführter Begriff) und (der bereits vorhandene Begriff) „Zweck“ nicht eindeutig synonym, auch wenn Vermeer sie selbst in seinen Arbeiten (vgl. Vermeer 1983, 1996, 1986) immer wieder synonym verwendet, denn dem „Skopos“ liegt ein statisches Konzept zugrunde, wohingegen „Zweck“ ein dynamisches Konzept ist; zudem ist der Skopos in der Zielkultur lokalisiert und der Zweck in der Ausgangskultur (vgl. Nord 1997:115). Die Skopostheorie konnte dank der Handlungstheorie entwickelt werden, wie auch andere Theorien sich auf bereits erworbenes Wissen stützen, es ausbauen und weiterverarbeiten; sie darf aber in dem Sinne als „neue“

Theorie bezeichnet werden, als sie als erste Translationstheorie die Handlungstheorie auf das Feld der Translation anwandte.

Durch die Bestrebung funktionaler Translationstheorien, die Bedürfnisse und Erwartungen des Zielpublikums zufrieden stellen zu wollen, würde das Original vernachlässigt werden, so manche Kritiker (vgl. Nord 1997:119). Das ist tatsächlich nicht der Fall, jedoch ist für das Verständnis der Skopostheorie ihr soziologisches Textkonzept wesentlich (siehe 1.2.3.). Jeder Ausgangstext ist, so die Skopostheorie, in einer bestimmten Situation (Zeit, Ort, Kultur, Zielpublikum) entstanden. Jeder Rezipient interpretiert diesen Ausgangstext nun auf seine Weise (basierend auf seinem Vorwissen, seinen Lebenserfahrungen, seiner kulturellen Herkunft,...). Der Translator ist ebenfalls nur *ein* Rezipient. Seine Übersetzung ist *eine* Interpretationsvariante sowohl des Ausgangstextes als auch der Intention des Autors. „What is actually translated is not the sender’s intention but the translator’s interpretation of the sender’s intention. The target receiver, who is not always aware of reading a translated text (and does not always care much about translation in any case) may accept the translation as a manifestation of the sender’s intention.” (Nord 1997:85) Es gibt so viele Interpretationsvarianten und Übersetzungen wie es Translatoren gibt und daher auch nicht *die eine* Übersetzung. Der Ausgangstext wird demnach als ein Informationsangebot gesehen, welches der Translator, angepasst an den Zieltextskopos, der durch verschiedene Einflussfaktoren (Auftraggeber, Zielpublikum, Zielkultur, Zielsituation,...) bestimmt wird, neu formuliert. Der Skopos legt fest, *wie* übersetzt wird, d.h. keine Übersetzungsmethode (freie oder wörtliche Übersetzung, verfremdende oder einbürgernde Übersetzung) wird ausgeschlossen, solange die Methode dazu dient, das Ziel (= erfolgreiches Erfüllen des Skopos) zu erreichen.

Was es gewiß [...] nicht gibt, ist ‘der’ Ausgangstext. Es gibt nur einen je spezifisch interpretierten Ausgangstext, sozusagen den Ausgangstext-für-den-Rezipienten-X-im-Zeitpunkt-t_x. ‘Der’ Ausgangstext kann also auch nicht Grundlage und Ausgangspunkt für ‘die’ Übersetzung sein (die es ebenso wenig gibt). Er ist entthront, die Translation dieser Fiktion enthoben. (Vermeer 1986:42)

Angeblich, so eine weitere allgemeine Kritik an der Skopostheorie, würden Translatoren durch die Vorgabe eines Skopos versklavt. Hier ist einzuwenden, dass der Skopos zwar sehr wohl vorgegeben ist (durch die Interessen des Initiators), die Wahl der für den jeweiligen Zweck geeigneten Übersetzungsstrategie aber dem Translator als kompetentem Experten obliegt (vgl. Nord 1997:117). Funktionalistische Ansätze schreiben dem Translator nicht vor, wie er zu übersetzen hat, sie sollen dem Translator helfen, sein Tun reflektieren und die Konsequenzen seiner Entscheidungen für das kommunikative Ergebnis (den Zieltext) abschätzen zu können. Und genau das sollte eine Translationstheorie können: „If translation theory, even at its present state, can give us some more awareness of what we are doing as translators and help us to think and become conscious of our activity, then I think it has fulfilled an important role.” (Holmes 1988:98) Vermeers Vorstellung einer idealen praxisbezogenen Translations-

theorie entspricht dem im weitesten Sinne: „Das wäre die Aufgabe einer angewandten Theorie: Gebt ihr einen Translator, auch einen guten, und sie muß ihn zu einem besseren machen können.“ (Vermeer 1986:32) Funktionale Translationstheorien versklaven Translatoren demnach nicht, sie verschaffen ihnen Handlungsspielraum; im Gegensatz zu traditionellen (Äquivalenz-) Theorien, welche auf eine möglichst getreue Nachahmung der Oberflächenstruktur des Ausgangstextes beharren und dabei nicht berücksichtigen, dass der Ausgangstext für eine andere Kultur und andere Adressanten als der Zieltext verfasst wurde (vgl. Nord 1997:119).

Auch der Einwand funktionale Theorien würden die Grenzen der eigentlichen Übersetzung überschreiten kann entkräftet werden. Denn eine Äquivalenzforderung ist in Bezug auf alle möglichen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) möglich, wenn auch vom Texttyp und Skopos des Translats abhängig. „The skopos is hierarchically higher than the equivalence postulate.“ (Vermeer 1996:51)

Was nun die Anwendbarkeit der Skopostheorie auf das literarische Übersetzen anbelangt, wird besonders eingewendet, dass nicht jede Handlung eine bestimmte Intention habe und insbesondere literarisches Übersetzen völlig zweckfrei sei (vgl. Nord 1997:109ff). Vermeer (1996:17) erklärt, dass diese Kritik für „intentional“ im Sinne von „consciously doing something“ zuträfe, im Sinne von „goal-oriented“, also zweckgerichtet, aber nicht:

This is mainly a question of how one wants the concepts of ‘acting’ and ‘purpose’ to be defined. Certain types of active behaviour, e.g. children’s games, are said to be ‘purposeless’ [...]. If at all, such acting is said to have its ‘purpose’ ‘in itself’. On the other hand grown-ups do not play like children; their games are considered a means for recreation etc. recreation being considered [...] a ‘purpose’...or not. It is, as I have said, a question of definition and of the use of terms. Children’s games serve a purpose, e.g. learning how to ‘deal with the world’, strengthening one’s physique, etc. We may call this a meta-purpose if we want to. [...] Certain acts of translating (like literary translating) are believed to belong to a kind of activity similar to games, i.e. actions without ‘purpose’. – But do ‘purposeless’ actions really exist? It is not relevant whether one is conscious of one’s acts. And does acting not have at least a meta-purpose? When a translator translates a source-text because ‘he feels like doing so’, is that not a kind of purpose? Rather, I believe, such an expression points to a purpose, e.g. to an attempt to closely imitate a source-text surface-structure. (*Let’s see how far I can manage it.*) Is it not a purpose when a translator translates a text trying to imitate its structure as nearly as possible? Again the problem is one of definition of ‘purpose’. For skopos theory such acting does have its purpose. And what happens when one day a translator takes such a translation out of his drawer and shows it to one of his friends? Why does he do so? Or, to put the question in a different way: what may be the purpose of his doing so? And what about the publication of such a translation? Will that still be “purposeless? Surely not for the publisher. (Vermeer 1996:17f)

Ob dieser Kritikpunkt also gerechtfertigt ist oder nicht, bleibt eine Frage der Definition. Vermeer betont außerdem mehrfach, dass eine Handlung nicht in sich zweckgerichtet sei, sondern von anderen als zweckgerichtet interpretiert werde. Voraussetzung dafür sei, dass die Handlung ein Resultat freier Entscheidung für (oder gegen) eine oder mehrere Handlungsmöglich-

keiten (einschließlich der Möglichkeit des Nicht-Handelns) ist. Sobald dem Handelnden mehrere Optionen zur Verfügung stehen, müsse es eine Intention geben, nach der er seine Entscheidung richtet (vgl. Nord 1997:110).

Parallel zur Behauptung, literarische Übersetzungen wären nicht zweckgerichtet, steht die Behauptung Translatoren hätten, insbesondere beim literarischen Übersetzen, keine bestimmte Zielgruppe im Kopf. Sowohl Nord als auch Vermeer betonen, dass dies nicht möglich sei; jeder Textproduzent, Autor oder Translator hätte „a vague or fuzzy notion of whom they are addressing or at least a rather clear notion of whom they are *not* addressing“ (Nord 1997:111). Vermeer drückt es folgendermaßen aus:

Es gibt keine Textproduktion-zur-Verwendung ohne bewußte oder unbewußte Vorstellung von potentiellen Lesern. Auch der Romanautor stellt sich Leute seines Schlages vor, der Groschenromanautor eben – auftragsgemäß – das Lieschen Müller des gängigen Clichés. Aber das ist dann eben eine Vorstellung; der Rezipient existiert in der Erwartung und Einschätzung des Produzenten. (Vermeer 1986:43)

Der Rezipient ist ein wesentlicher Faktor für die Festlegung des Skopos und folglich der Übersetzungsstrategie. Der Translator muss wissen, welches Vorwissen er bei seinen Rezipienten voraussetzen kann, wie die Zielsituation und die Zielkultur beschaffen sind, ansonsten kann es sein, dass der Zieltext vom Zielpublikum nicht akzeptiert wird bzw. die Leser dagegen protestieren (siehe Abschnitt 1.2.4.).

Kritiker gewinnen oft den Eindruck die Skopostheorie sei eine Theorie der Adaptation. Nord (1997:120) erklärt das Entstehen dieses Eindrucks damit, dass funktionale Translations-theorien vor allem Beispiele heranziehen würden, die zeigen, dass Funktionskonstanz zwischen dem Ausgangstext und Zieltext nicht immer erforderlich bzw. erwünscht sei. Das bedeute allerdings nicht, dass die Skopostheorie nur bei einem Funktionswechsel zwischen Ausgangs- und Zieltext zum Tragen komme. Gerade Jörn Albrecht stellt die Anwendbarkeit der Skopostheorie, insbesondere für literarische Übersetzungen, aus diesem Grund in Frage. „Man hat bei der Lektüre skopostheoretischer Arbeiten den Eindruck, als werde Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext eher als Ausnahme denn als Regel gesehen. Damit läßt sich meines Erachtens eine Übersetzung nicht mehr von einer Bearbeitung unterscheiden.“ (Albrecht 1998:259) In der Skopostheorie stellt Funktionskonstanz tatsächlich die Ausnahme dar (siehe Abschnitt 1.2.2.). Albrecht (1998:259) betont, dass „ein Zieltext nur dann als Übersetzung *sensu stricto* eines Ausgangstextes gelten kann, wenn Funktionskonstanz wenigstens [...] teilweise aus Charakteristika des Originals abgeleitet wurde.“ Diese „Charakteristika des Originals“ sind jedoch auch bei einer Übersetzung mit Funktionswechsel vorhanden, nämlich als „simulierendes Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1991²:80): „Ein Text *z* der Sprache und Kultur *Z* ist dann als Translation eines Textes *a* aus der Sprache und Kultur *A* (für $A \neq Z$) beschreibbar, wenn und insoweit er als simulierendes Informationsangebot in *Z* über das betreffende Informationsangebot in *A* erweisbar ist.“ Oder, um es mit Prunč

(2011²:178) auszudrücken: „Aus dem Prinzip der freien Definierbarkeit des Skopos ergibt sich die logische Notwendigkeit, grundsätzlich die Herstellung jeder beliebigen Beziehung zwischen AT und ZT zuzulassen und das Produkt einer solchen Transformationshandlung als Translat zu bezeichnen.“ Laut Albrecht könne eine Bearbeitung nicht als Übersetzung bezeichnet werden. Tatsache ist jedoch, dass ein Text, welcher von seinen Lesern als Übersetzung rezipiert wird, unweigerlich (in der Gesellschaft) den Status einer Übersetzung hat. Gideon Toury (1980:43) beschreibt dieses Phänomen in seiner Aufsatzsammlung *In Search of a Theory of Translation*: „[T]he initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem.“ Und die Skopostheorie zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie auf jede Art von Übersetzung anwendbar ist.

Zudem ist sich ein Leser ja nicht (immer) der Tatsache bewusst, dass er eine Übersetzung in Händen hält, wenn er ein Buch liest. Für ihn ist es einfach nur ein ganz normales Buch. Hinzu kommt, dass er die Übersetzung unbewusst dem Original gleichsetzt. „Der ‚Normalkonsument‘ einer Übersetzung fragt nämlich nicht nach dem Verhältnis zwischen Original und Übersetzung, sondern setzt die Übersetzung überhaupt dem Original gleich.“ (Prunč 2011²:283) Deshalb ist er auch ziemlich irritiert, wenn er erfährt, dass

Helden, die ihm aus seiner Lektüre von Übersetzungen vertraut sind, im Original andere Namen getragen, sich anders gekleidet oder gar anders benommen haben, wenn sich also in der Realität der inter- und transkulturellen Kommunikation die Gleichsetzung von Original und Übersetzung als das herausstellt, was sie aufgrund der soziokulturellen und sprachlichen Gegebenheiten sein muss: als Fiktion. (Prunč 2011²:283)

Genauso wie es, wie wir weiter oben festgestellt haben, aufgrund der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten eine Fiktion ist, den Ausgangstext als Ausgangspunkt jeder Übersetzung sehen zu wollen, ist es auch eine Fiktion, die Übersetzung mit dem Original gleichsetzen zu wollen, da die Zielsprache und -situation nicht mehr der Ausgangssprache und -situation entspricht.

Funktionale Ansätze, so eine weitere Behauptung, könnten der Literarität literarischer Texte nicht gerecht werden. Nord stellt diesbezüglich fest, dass Literarität ein Faktor ist, den ein Text nicht an sich hat, sondern der dem Text in der kommunikativen Situation vom Leser zugeschrieben wird. „The reader thus *decides* to read a text as literature.“ (Nord 1997:82) Auch Vermeer (1996:73) betont dies: „Remember: a text is not a text, but a phenomenon is considered a text by assumption. A text is not a literary text, but literariness is assumed.“ Ein Text, welcher dem literarischen System zugehörig sein will, muss als „literarisch“ markiert sein, ansonsten erkennt der Leser seine literarische Funktion nicht und versteht die im Text dargestellten Informationen als Fakten. Ein literarischer Marker kann der Bucheinband sein oder die Tatsache, dass der Text in einem Literaturmagazin veröffentlicht wird. Das Konzept

der Literarität basiert also nicht auf linguistischen Merkmalen, sondern auf der kulturgebundenen kommunikativen Intention sowohl des Senders (kann der Textproduzent sein) als auch des Rezipienten. Dass der Funktionalismus auch literarischen Texten eine Intention oder Zweckgerichtetheit zuspricht, wurde bereits erläutert. Ob ein Text von seinen Lesern als „literarisch“ interpretiert wird, ist von Kultur zu Kultur unterschiedlich (vgl. Nord 1997:84). Literarität ist somit ein kulturspezifischer Faktor. Daher gilt es für Translatoren, gemäß der Skopostheorie, die zielkulturellen Normen und Konventionen für Literarität zu beachten, um so der Literarität literarischer Texte gerecht zu werden.

2. Übersetzungskritisches Modell von Margret Ammann

Die Möglichkeit einer Funktionsänderung zwischen Ausgangs- und Zieltext, welche die Skopostheorie und funktionale Ansätze ganz allgemein implizieren, ist der entscheidende Grund, warum ich das funktionale Modell von Margret Ammann für meine Übersetzungskritik gewählt habe. Das Modell ermöglicht es mir die beiden Übersetzungen auf ihre Adäquatheit (dem Translatkopos gegenüber) und nicht auf ihre Äquivalenz (gegenüber dem Ausgangstext) hin zu untersuchen (zur Erklärung der beiden Begriffe siehe 1.2.2.). Ammann geht es mit ihrem übersetzungskritischen Modell nicht darum, in einer Übersetzung möglichst viele Fehler in Bezug auf die Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext aufzudecken, sondern ihr geht es darum festzustellen, welcher Skopos dem Translat zugrundeliegt und ob die verfolgte Übersetzungsstrategie diesem gerecht wird. Was kritisiert werden kann, ist der Skopos und/oder die Übersetzungsstrategie. „Es gilt aufzuzeigen, wie Skopos und gewählte Strategie zusammenhängen. Dann gibt es keine ‚schlimmen‘ Fehler, sondern nur Texte, die dem zugrundeliegenden Skopos nicht gerecht werden, oder Texte, deren Funktion in einem gegebenen System kritisiert werden kann.“ (Ammann 1993:440f) Das Translat wird dabei als eigenständiger Text rezipiert (vgl. Ammann 1990:215). Der theoretische Rahmen, von dem das Modell ausgeht, ist die Skopostheorie. Das Modell selbst besteht aus fünf Kritikschritten, wobei auch die Reihenfolge der einzelnen Schritte relevant ist. Zur besseren Analyse der Textbeispiele aus dem Ausgangstext und dem Translat bzw. den Translaten bedient sich Ammann zweier Konzepte: des Konzeptes des Modell-Lesers von Umberto Eco und des Konzeptes der Scenes-and-Frames-Semantik von Charles Fillmore. In den folgenden Abschnitten soll einerseits noch einmal genauer auf die Grundlagen, welche aus der Sicht Margret Ammanns für jede allgemeine Kritik translatorischen Handelns gelten sollten, eingegangen werden und anschließend soll das eigentliche Modell mit seinen fünf Kritikschritten erläutert werden, gefolgt von einer Darstellung der beiden genannten Konzepte.

2.1. Basis für eine allgemeine Kritik des translatorischen Handelns

Übersetzungskritik ist zwar der Begriff, der sich eingebürgert hat, wenn es darum geht, Übersetzungen eines Werkes zu untersuchen und zu beurteilen, doch für Ammann ist er zu eng gefasst. Sie unterscheidet bei einer Übersetzungskritik zwischen der sogenannten Prozesskritik, d.h. der Bewertung des Prozesses der Translation an sich, und der Produktkritik, d.h. der Bewertung des Endproduktes einer Translation, des Translats. In ihrem Aufsatz „Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns“ führt Ammann drei Punkte an, welche bei jeder Übersetzungskritik berücksichtigt werden sollten: die Standortbestimmung, die Prozesskritik und die Produktkritik (vgl. Ammann 1993:433ff).

Bei einer Übersetzungskritik treffen Theorie und Praxis direkt aufeinander, denn es wird dabei offenbar, welches theoretische Verständnis von Übersetzen – davon, was eine Übersetzung zu leisten und wie sie auszusehen hat – der Untersuchung zugrunde liegt (vgl. Ammann 1993:433). Deshalb ist es für die Nachvollziehbarkeit der Argumentation unerlässlich, vor Beginn jeder Kritik, als sogenannte „Standortbestimmung“, den theoretischen Standpunkt klar zu definieren. Den theoretischen Rahmen der in dieser Arbeit durchgeführten Übersetzungskritik bildet die Skopostheorie, welche in 1.2. ausführlich besprochen wurde.

Mit „Prozesskritik“ ist, wie bereits erwähnt, die Bewertung des Prozesses der Translation an sich gemeint. Der Prozess der Translation wird bestimmt durch die Entscheidungen des Translators; und diese Entscheidungen werden ihrerseits von bestimmten Faktoren beeinflusst. „Bei jeder Dolmetsch- oder Übersetzungskritik sind demnach die Faktoren zu berücksichtigen, durch die der Prozeß, der zu einer Verdolmetschung oder Übersetzung führt, ausgelöst und bestimmt wird.“ (Ammann 1993:435) Zu diesen, den Translationsprozess mitbestimmenden Faktoren zählen die Kommunikationssituation (Translation wird verstanden als Sondersorte von Kommunikation und somit Sondersorte von Handlung, welche in einer bestimmten Situation stattfindet), der Skopos des Translats (= das Kommunikationsziel: Wozu soll ein Text in eine Zielkultur übertragen werden?), der Auftrag (Auftraggeber, Vorgaben durch den Verlag oder durch Rezipientenerwartungen oder durch den Übersetzer selbst), der Zielrezipient in seiner Zielkultur (Für wen wird der Zieltext hergestellt und worin besteht das Interesse der Rezipientin an dem Text?) und der translatorische Handlungsrahmen (vgl. Ammann 1993:435f und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:57). In diesen translatorischen Handlungsrahmen fallen unter anderem Handlungen, welche im Vorfeld des Übersetzens stattfinden. Ammann bezieht sich hier auf Justa Holz-Mänttari (vgl. 1984:97ff u. 114f), die in *Translatorisches Handeln* folgende Vorhandlungen nennt: a) die Produktspezifikation mit Angaben zum Zweck des Produktes, zum Rezipienten, zur Situation, zum Layout, zur Korrektur und zur Lieferfrist; b) die Segmentierung, d.h. die Aufschlüsselung des Sachverhaltes und der verschiedenen Handlungsrollen anhand von „Segmentierfragen“⁶; c) die Recherche, bei der auf zusätzliches Material zurückgegriffen wird, um einerseits den (lückenhaften) Wissensstand des Translators und seiner Kooperanten zu erweitern und um andererseits die (unzureichende) Produktspezifikation zu vervollständigen; und als abschließende Vorhandlung d) das Evaluieren, bei dem die durch Segmentierung abgespaltenen Elemente weiter analysiert werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:100ff). All diese genannten Faktoren wirken sich auf das Endprodukt, das Translat, aus. Zum Beispiel können mangelnde Recherche oder ein ungenauer Auftrag, d.h. eine ungenaue Produktspezifikation, zu einem fehlerhaften Translat führen. Deshalb ist es

⁶ „Im Rahmengefüge translatorischen Handelns werden mit den Segmentierfragen alle Handlungsrollen erfragt und erfasst: Wer bestellt den Text? Wer erstellt den Ausgangstext? Wer rezipiert den Zieltext? Wann, wo, unter welchen Umständen und zu welchem Zweck wird der Zieltext vorgetragen? usw. Auf dieselbe Weise werden die Sachverhalte in Texten (Translationsbeitrags-, Ausgangs-, Ziel-, Recherchiertexte) erfragt und erfasst: Die Fragen WER (TUT) WAS?, WEM (GESCHIEHT) WAS?, WAS (EREIGNET SICH)?, WAS (IST)? usw. ergeben die Grundaussage des Textes, WOZU, WIE usw. ergeben die Ergänzung dazu, also z.B. die Strategien.“ (Holz-Mänttari 1984:99)

wichtig, bei einer Übersetzungskritik die Faktoren, welche den Prozess der Translation beeinflussen, mitzubersücksichtigen.

Der dritte zu berücksichtigende Punkt bei einer Übersetzungskritik sollte die sogenannte „Produkt- oder Translatkritik“ sein. Um ein Translat beurteilen zu können, müssen intersubjektiv nachvollziehbare Bewertungskriterien festgelegt werden. Eine hundertprozentige Objektivität wird man jedoch nie erreichen können, denn jeder Übersetzungskritiker ist, wie jeder Rezipient, in eine spezifische (kulturelle, persönliche,...) Situation eingebunden, von der er sich nur schwer distanzieren kann. Um Ammanns Theorie einer Translatkritik nachvollziehen zu können, muss man ihr Verständnis von „Text“ kennen. Ammann und Vermeer gehen in dem Artikel „Der andere Text – Ein Beitrag zur Übersetzungskritik“ ausführlich auf dieses Thema ein. „Unter Text sei jede als situationelle Einheit aufgefaßte Äußerung (verbal oder nonverbal, schriftlich oder nicht), der ein Rezipient Bedeutung zumißt, verstanden.“ (Ammann/Vermeer 1991:251) Texte seien Systeme in einem (offenen) System und stünden in bestimmter Beziehung zu den verschiedenen Faktoren als Koordinatenpunkte dieses Systems. Wenn nun zwei Systeme (Kulturen als Systeme) einander gegenübergestellt werden, können bestimmte Elemente aus dem einen System mit einem vergleichbaren Koordinatenpunkt des anderen Systems in Bezug gestellt werden, „d.h., die Relationen zwischen den Koordinatenpunkten des einen Systems lassen sich mit Relationen zwischen Koordinatenpunkten des anderen Systems vergleichen“ (Ammann/Vermeer 1991:252). Zur Veranschaulichung dieser These dient Ammann und Vermeer (vgl. 1991:252) folgendes Beispiel: Ein griechischer Altar im klassischen Athen nimmt im damaligen System eine bestimmte Stelle ein und erfüllt für die damalige Bevölkerung eine bestimmte Funktion. Wird nun das System verändert oder ein Element des Altars in ein anderes System transferiert, so führt dies zu einer Veränderung der Funktion. Stellt man den Altar zum Beispiel in ein Museum, so erhält der Altar eine andere Funktion. Damit er auch in dem anderen, neuen System als Altar dienen kann, oder ihn die Rezipienten als Altar rezipieren, müssen Veränderungen vorgenommen werden. Soll hingegen das ursprüngliche System, in dem der Altar ursprünglich stand, einem Rezipienten, der nicht mehr zu diesem System gehört, vermittelt werden, so werden dem Rezipienten Fußnoten (oder Erläuterungen durch einen Touristenführer) zur Verfügung gestellt, damit er die Bedeutung des Altars in seiner ursprünglichen Situation verstehen kann. Der Altar, genauso wie jeder Text, verändert sich mit der Situation. Dasselbe Systemen-Prinzip, welches für Texte gilt, wendet Ammann auf die übersetzerischen Bewertungskriterien an. Jedes Bewertungskriterium gehört einem bestimmten System an und darf nicht isoliert davon betrachtet werden. Soll zum Beispiel die „Äquivalenz der Semantik“ und die „Korrespondenz im Stil“ zwischen Ausgangs- und Zieltext bewertet werden, so verweisen diese beiden Bewertungskriterien retrospektiv auf das Ausgangstextsystem. Wird die „Adäquatheit der Lexik“ und die „Korrektheit der Grammatik“ untersucht, so beziehen sich diese prospektiv auf das zielkulturelle System. Denn die grammatikalische Korrektheit des Translats wird ja unabhängig vom Original beurteilt, da es sich um zwei verschiedene Sprachensys-

teme handelt. Wie die einzelnen Bewertungskriterien zusammenspielen, ist abhängig vom Skopos des Originals und des Translats. Das Ausgangstextsystem wird, wenn für den Skopos zum Beispiel nur das zielkulturelle System von Belang ist, nicht immer mit einbezogen. Translatkritik ist die Beurteilung der gewählten Strategie in Zusammenhang mit dem Skopos. Ein Vergleich: Bei Musikkritiken wird bewertet, wie der Dirigent das vom Komponisten vorgegebene Tempo interpretiert oder wie er mit den Vorgaben einer bestimmten Orchestergröße umgeht und wie die Wirkung aufgrund der Interpretationen des Dirigenten ausfällt (vgl. Ammann 1993:441). Der Skopos ist dabei nicht unveränderbar.

Funktion ist keine statische Größe; sie bestimmt zwar ein dynamisches Zusammenspiel verschiedener Ebenen, deren Gewichtung von der übergeordneten Funktion abhängt, erfährt andererseits aber gerade durch das Zusammenspiel der Systeme eine Begrenzung. [...] In einer Translatkritik sollte das spezifische Gewicht der Funktion auf den verschiedenen Ebenen deutlich gemacht werden. (Ammann 1993:439)

Abhängig von der Funktion des Zieltextes wird entschieden, welche Bewertungskriterien für das zielkulturelle System relevant sind (Grammatik, Layout,...). Ammann (1993:440) versteht jede Übersetzung als eigenständigen Text. Eine Übersetzungskritik ist ein Vergleich von zwei (oder mehreren) eigenständigen Texten (vgl. Ammann 1993:440).

2.2. Das Modell: Die fünf Kritikschritte

Ammanns Modell für eine Übersetzungskritik besteht aus fünf aufeinanderfolgenden Schritten. Das Modell zeichnet sich durch die Angabe eines Zieles und einer Methodik und, daraus abgeleitet, durch Nachvollziehbarkeit aus.

Als erster Schritt wird die Funktion des Translats festgestellt. Dabei wird, entsprechend der Skopostheorie, eine Funktionsänderung zwischen Ausgangs- und Zieltext nicht ausgeschlossen (vgl. Ammann 1990:212). Wenn der Skopos einen Funktionswechsel vorsieht, kann nicht mehr Äquivalenz zum Ausgangstext gefordert werden, sondern Adäquatheit hinsichtlich des Skopos. Was die spezielle Funktion literarischer Übersetzungen betrifft, sieht Ammann (1990:216) deshalb folgende oftmals gestellten Forderungen als problematisch: erstens die Forderung nach Treue zum Ausgangstext und zweitens der Anspruch das „Spezifische“ an der Ausgangskultur (zum Beispiel das spezifisch Amerikanische) im Zieltext zu vermitteln. Zum Punkt Treue stellt sie fest: „Die Übersetzung eines literarischen Textes soll das Literarisch-Ästhetische des Ausgangstextes möglichst mit denjenigen zieltextuellen Mitteln erreichen, die traditionell als ausgangstext'äquivalent' gelten (eine ‚Äquivalenz‘ wie sie uns z.B. durch zweisprachige Wörterbücher suggeriert wird).“ (Ammann 1990:216) Eine solche Treue zur Ausgangstextoberfläche ließe, so Ammann (1990:216), allerdings einen mit

dem Ausgangstext nicht mehr zu vergleichenden Text entstehen. Treue kann also nach Ammann nicht als Skopos oder Funktion angenommen werden. Zum zweiten Punkt, der Vermittlung des „Spezifischen“ einer Kultur in der Übersetzung, bemerkt sie, dass nur eine fremde Kultur, Kultur B, etwas „Spezifisches“ an Kultur A erkennen könne. Kultur A selbst könne an ihrer eigenen Kultur nichts Auffälliges finden. Kultur B könne Kultur A nie so wahrnehmen wie Kultur A sich selbst wahrnimmt. Deshalb sei der Anspruch, das Spezifische einer Kultur vermitteln zu wollen, als Funktion eines literarischen Textes nicht geeignet. Ammann plädiert daher dafür, das Translat als eigenständigen Text zu rezipieren (vgl. Ammann 1990:215 u. 216f). Es gehe nicht darum Fehler aufzuzeigen, die sich aus einem Vergleich der Oberflächenstrukturen der Texte ergeben. Es gelte aufzuzeigen, wie Skopos und gewählte Strategie zusammenhängen (vgl. Ammann 1993:440). Dann gebe es keine „Fehler“ oder falsche Übersetzungen, sondern nur Texte, die dem zugrundeliegenden Skopos nicht gerecht werden, oder Texte, deren Funktion in einem gegebenen System kritisiert wird.

Im zweiten Schritt soll die intratextuelle Translatkohärenz überprüft werden. Diese bezieht sich auf die Kohärenz innerhalb des Translats, aus der Sicht des Rezipienten. Ist der Sinn in sich kohärent/verständlich? Ist die Form kohärent? Und sind Sinn und Form miteinander kohärent? „Eine Nachricht gilt als ‚verstanden‘, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-) Situation interpretiert werden kann bzw. wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:109) Verstehen bedeutet in diesem Zusammenhang: etwas in die eigene Situation, in das eigene Vorwissen, einordnen zu können (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:109). Wie bereits in Abschnitt 1.2.4. erläutert wurde, wird dem Produzenten des Textes durch Rückkoppelung bestätigt, dass der Text verstanden wurde. Wertet der Produzent die Rückkoppelung an sich als ausreichend kohärent mit seiner Handlung (Textproduktion) und seiner Produktionssituation, so kommt es zum Verständnis. Verständigung ist mehr als eine Bestätigung, es ist ein Interaktionsprozess (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:110). Bei der praktischen Anwendung des Modells von Margret Ammann wird die Kohärenz des Textes mithilfe des Konzeptes der Scenes-and-Frames-Semantik, welche in Abschnitt 2.4. näher erläutert wird, überprüft.

Nachdem das Translat (als eigenständiger und ein dem Original gleichwertiger) Text für sich untersucht wurde, geht man über zum Ausgangstext. Es gilt als dritten Schritt der Übersetzungskritik die Funktion des Ausgangstextes festzustellen (vgl. Ammann 1990:212). Bei literarischen Texten lässt sich die Funktion aus verschiedenen Aspekten herausarbeiten. Einerseits anhand des intendierten Zielpublikums. Für wen hat der Autor die Geschichte geschrieben? Welche Zielgruppe hatte er im Auge? Andererseits baut der Verlag, in dem das Werk erscheint, Erwartungen beim Leser auf. Wenn ich ein Buch von einem bestimmten Verlag kaufe, welches Leseergebnis erwarte ich mir aufgrund meiner Erwartungen an den Verlag (Bsp.: der Deutsche Klassiker Verlag als typischer Klassikerverlag)? Wenn die Funktion des Ausgangstextes festgestellt wurde, geht man, wie beim Translat, zur Überprüfung der intra-

textuellen Kohärenz über (vgl. Ammann 1990:212). Ist der Text in sich stimmig? Bilden Sinn und Form eine Einheit?

Als fünfter und letzter Schritt wird das Translat dem Ausgangstext gegenübergestellt und untersucht, inwieweit die beiden Texte intertextuell kohärent sind. Erst an dieser Stelle wird das Translat als Translation eines Ausgangstextes beurteilt. In den ersten beiden Schritten wurde das Translat als eigenständiger Text analysiert. „Zuerst muss ein Translat als Text in sich verständlich (,stimmig‘) sein; erst ein verstehbarer Text kann auf seine Entstehungsbedingungen hin untersucht werden.“ (Reiß/Vermeer 1991²:114) Inwieweit intertextuelle Kohärenz besteht, hängt davon ab, wie der Ausgangstext vom Translator verstanden wurde und welcher Skopos dem Translat zugesprochen wurde (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:114). Ein Grund dafür, warum Inkohärenzen zwischen Ausgangstext und Translat entstehen, ist z.B. das unterschiedliche Vorwissen der Ausgangs- und Zielkultur (vgl. Reiß/Vermeer 1991²:112). Der Translator rezipiert und interpretiert den Ausgangstext üblicherweise aus der Sicht der Zielkultur. Wenn er etwas Kulturspezifisches, aufgrund fehlender oder mangelhafter kultureller und sprachlicher Kompetenz, falsch deutet, kommt es zu intertextueller Inkohärenz zwischen Ausgangstext und Translat. Bei einer Übersetzungskritik wird die intertextuelle Kohärenz anhand von Textbeispielen überprüft.

2.3. Konzept 1: Der Modell-Leser

Ammann (1990:209) sieht als Ausgangspunkt jeden translatorischen Handelns den Rezipienten. „Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption.“ (Ammann 1990:217)

Jeder Text entsteht in einer bestimmten historisch-sozialen Situation. Mit Entstehung kann dabei die materielle Entstehung als schriftlich fixierter Text gemeint sein, eine mündliche Äußerung, ein Bild, ein Film etc. Aktualisiert wird der Text erst durch den Empfänger, der ihn in einer bestimmten historisch-sozialen Situation rezipiert. Rezeption ist ein dynamischer Prozess (vgl. Ammann 1990:218f). Der Schwerpunkt von Ammanns Modell einer Übersetzungskritik liegt daher nicht bei der möglichen oder nicht möglichen Vergleichbarkeit von Texten, sondern auf der gegebenenfalls unterschiedlichen Wirkung und Rezeption von Texten. In diesem Sinne handelt es sich um einen Kulturvergleich. In der Praxis kann das bedeuten, dass etwas Kulturspezifisches, das in Kultur A erkannt wird, in Kultur B nicht erkannt wird, da die kulturelle Umgebung eine andere ist (vgl. Ammann 1990:219). „Unterschiedliche Rezeptionsbedingungen sind beim translatorischen Handeln – auch bei der Übersetzung literarischer Texte – mitzuberücksichtigen.“ (Ammann 1990:220)

Wie ein Text verstanden, rezipiert und interpretiert wird, hängt, wie wir festgestellt haben, von der Situation, in der sich der Rezipient befindet, ab. Die Situation legt die Grenzen unseres Vorstellungsvermögens und unserer Interpretationsmöglichkeiten fest. Der Rezipient

kann in einen Text auch etwas „hineinlesen“, was so nicht da steht, weil er es so verstehen will. Bei literarischen Texten wird die Situation der Rezeption von der Tradition einer Kultur und von der literarischen Erfahrung des Rezipienten mitbestimmt. Dabei ist der erste Eindruck, den ein Leser von einem literarischen Werk hat, oft am wichtigsten für die Akzeptanz des Textes (vgl. Ammann 1990:220f). Um die Texterfassung beim Lektürevorgang noch genauer zu untersuchen, bedient sich Ammann des Konzeptes des sogenannten „Modell-Lesers“ von Umberto Eco (1985³).

Der Leser spielt bei Umberto Eco (1987:65f) bereits bei der Produktion eines Textes eine Rolle. Denn „einen Text hervorbringen, bedeutet, eine Strategie zu verfolgen, in der die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden“ (Eco 1987:65f). Zu diesen „vorhergesehenen“ Zügen wird unter anderem das Vorwissen des Lesers gezählt (Was weiß der Leser bereits? Was weiß er nicht? Welche Lesestrategie hat er? Welche Vorlieben hat er?). Der Leser arbeitet an der Aktivierung des Textes mit. Er füllt die Leerstellen im Text. Ein Werk besteht nicht nur aus Wörtern, sondern auch aus einem Teil des „Nicht-Gesagten“ (Eco 1987:62), des Verschwiegenen oder Implizierten, das erst vom Leser ergänzt werden muss.

[Das] ‘Nicht-Gesagte’ bedeutet, daß es sich nicht an der Oberfläche, auf der Ebene des Ausdrucks manifestiert; und doch ist es gerade dieses Nicht-Gesagte, das auf der Aktualisierungsebene des Inhalts aktualisiert werden muß. Zu diesem Zweck bedarf es bei einem Text – entschiedener als bei jeder anderen Nachricht – der aktiven und bewußt kooperativen Schritte des Lesers. (Eco 1987:62)

Radegundis Stolze (2003:144) spricht in *Hermeneutik und Translation* über das Phänomen, dass Translatoren dieses Implizite, die sogenannten Leerstellen, d.h. das, was zwischen den Zeilen steht, gerne ausfüllen: „Oft wird versucht, das Implizite funktional zu explizieren. Im Vordergrund steht das Bemühen, beim Rezipienten nur ja kein ‚falsches‘ Verständnis zuzulassen, weil dem Leser offenbar nicht genügend Wissenskapital zugebilligt wird.“

Umberto Eco bezeichnet einen Modell-Leser als jemanden, der die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit erfasst (vgl. Eco 1987:58f). Wobei Ammann anmerkt, dass diese Bezeichnung irreführend interpretiert werden könne. Denn, gesetzt den Fall, zwei Leser lesen einen Ritterroman, so realisiere ihn der eine als spannende Unterhaltung und der andere als kitschige Version historischer Romane. Welcher der beiden Leser wäre hier der Modell-Leser? Das Konzept des Modell-Lesers würde effizienter, wenn ihm eine bestimmte Lesestrategie zugeschrieben würde, so Ammann (1990:222f). „Wenn er ‚konsequent‘ jene Merkmale beachtet, die es ihm erlauben, den Roman als spannende Unterhaltungsliteratur zu lesen, dann ergibt sich daraus ein Muster, oder, wenn man will, ein Modell.“ (Ammann 1990:223) Das Resultat, anders gesagt, die Wirkung auf den Leser, falle je nach gewähltem Modell anders aus. Ammann geht es dabei nicht, wie Eco, darum, festzustellen, welcher Leser die „bessere“ Methode gewählt hat. Eco unterscheidet zwischen zwei mögli-

chen Lesestrategien, der Interpretation und der Kritik. Interpretation als „semantische Aktualisierung dessen, was der Text (als Strategie) durch die Mitarbeit seines Modell-Lesers zum Ausdruck bringen will,“ (Eco 1987:226) und Kritik als „Phase, in der man im Anschluß an die semantische Analyse des Textes dazu übergeht, ihn zu beurteilen, zu *kritisieren*“ (Eco 1987:226f). Ammann merkt dazu an, dass ein Leser sich nicht bewusst für eine der beiden Strategien entscheide und auch der Translator nicht eine bestimmte Lesestrategie verfolge, sondern dass die Grenzen zwischen Interpretation und Kritik bei der Translation verschwimmen würden. Wie ein Text interpretiert wird, sei nicht frei wählbar, denn erstens gibt der Text selbst immer gewisse Interpretationsmöglichkeiten vor und zweitens gibt es bestehende Traditionen der Interpretation. Diese Traditionen sind „kulturspezifisch, diachronisch und synchronisch unterschiedlich“ (Ammann 1990:224). Der Translator müsse mit diesen Interpretationsgrenzen arbeiten, er müsse sich auch überlegen, wie er mit den Leerstellen im Text umgeht. Welche lässt er offen und wie kann er der „interpretativen Mitarbeit“ (Ammann 1990:224) des Modell-Lesers nachhelfen? Es gelte daher nicht nur die Intention des Ausgangstextproduzenten zu erfassen, sondern auch die des Translators.

Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann. (Ammann 1990:225)

2.4. Konzept 2: Die Scenes-and-Frames-Semantik

Ammann verwendet das Konzept der Scenes und Frames, ursprünglich von Charles J. Fillmore (1977) für die Linguistik entwickelt, in ihrem Modell zur Überprüfung der intra- und intertextuellen Kohärenz.

Fillmores Konzept basiert auf der Annahme, dass jeder Mensch die Bedeutung eines Wortes aus dem Gesamtzusammenhang einer Situation erfährt und erlernt. Von dieser Situation ausgehend, lernt er zu abstrahieren und die Wortbedeutung auf neue Situationen anzuwenden. Dazu führt er folgendes Beispiel an: „A child might first associate the word *pencil*, for example, with the experience of himself sitting in a particular room with his mother drawing circles; later on he becomes able to identify and label isolable parts of such an experience.“ (Fillmore 1977:62) Der Frame, als linguistische Kodierung, wäre in diesem Beispiel also *pencil*, und die Scene jene Szene, die sich bei dem Kind aufbaut, wenn es das Wort hört. Frames und Scenes aktivieren einander gegenseitig. So kann mit einem Frame ein anderer Frame assoziiert werden, eine Scene eine zweite oder mehrere Scenes evozieren, ein Frame

kann eine Scene evozieren, genauso wie eine Scene einen Frame evozieren kann. Sie sind wechselseitig abrufbar. In der Definition von Fillmore umfasst die Bezeichnung Scene

not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, of imaginings. (Fillmore 1977:63)

Frame bezieht sich auf

any system of linguistic choices (the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes. (Fillmore 1977:63)

Fillmores Konzept wurde von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby (1986) aufgegriffen und für die Translationswissenschaft fruchtbar gemacht. Mithilfe der Scenes-and-Frames-Semantik kann der Vorgang des Übersetzens umfassend erklärt werden.

Beim Verstehen von Text A geht der Übersetzer von einem vorgegebenen *frame* aus, nämlich dem Text und seinen linguistischen Komponenten. Dieser Text nun wurde von einem Autor erstellt, der dabei von seinem eigenen Erfahrungshintergrund, seinem Repertoire an z.T. prototypischen Szenen ausging. Der Gesamt-*frame* des Textes (und alle größeren und kleineren frames innerhalb des Textes) lösen kognitive *scenes* in der Vorstellung des Lesers aus. (Vannerem/Snell-Hornby 1986:189)

Ob die vom Autor gewählten Frames nun adäquat und verständlich für die Vermittlung seiner Intention sind, hängt nicht nur von der Sprachkompetenz des Lesers, sondern auch von der Sprachkompetenz des Autors ab. Dem Übersetzer, der gleichzeitig auch Leser und Kommunikationsteilnehmer ist, kommt die Aufgabe zu, ausgehend von seinem eigenen Erfahrungshintergrund und den aus dem Text erfassten Scenes die passenden Frames in der Zielsprache zu suchen, welche wiederum die gewünschten Scenes bei den Zieltextempfängern hervorrufen sollen (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190f). Es besteht dabei die Gefahr, dass beim Übersetzer, als Nicht-Muttersprachler, nicht dieselben Scenes aktiviert werden wie vielleicht bei einem Muttersprachler, denn die von einem Frame aktivierten Scenes hängen eng mit der Soziokultur des betreffenden Sprachbenutzers zusammen (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190). Da der Übersetzer gleichzeitig auch Rezipient ist, kann es außerdem zu einer subjektiven Textinterpretation kommen. Dem soll durch ständige Rücksprache mit dem Text vorgebeugt werden. Nicht zu vergessen ist dabei die Funktion der Übersetzung, welche mitbestimmend ist für die richtige Wahl der Frames und der damit evozierten Scenes. Bei jedem Text formen sich die einzelnen Scenes zu einer Gesamtscene. „Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:192)

Die Scenes-and-Frames-Semantik findet in Ammanns Modell ihre Anwendung, wenn es um die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats/der Translate und des Ausgangstextes und die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat/en und Ausgangstext geht. Dabei zeigt sich, dass Scenes und Frames nicht nur textuell (Inhalt), sondern auch metatextuell (Form) aufgebaut werden. Anhand von Textbeispielen wird die Auswirkung von Einzelscenes auf das Textganze untersucht. Es wird ein Leser postuliert, der die einzelnen Scenes aufbaut und sie nach der Lektüre des Buches in seinem Kopf zu einer Gesamtscene zusammenfügt. Die Übersetzungskritik ist somit ein Vergleich von zwei Lesestrategien, der des Translators und der des Zieltextrezipienten (vgl. Ammann 1990:226). Bei einer Übersetzungskritik ist der Übersetzungskritiker gleichzeitig der Zieltextrezipient und der Modell-Leser.

3. *Little Women* / *Eine glückliche Zeit* / *Betty und ihre Schwestern*

In diesem Kapitel sollen die drei Werke vorgestellt werden, die den Korpus dieser Arbeit bilden. Neben dem englischen Original fiel die Wahl dabei auf *Eine glückliche Zeit* (Erscheinungsjahr vermutlich um 1960) und *Betty und ihre Schwestern* (Erscheinungsjahr 2009). Die beiden Übersetzungen wurden aus der Fülle an deutschen *Little Women*-Übersetzungen mit der Absicht ausgewählt eine ganz neue Übersetzung einer wesentlich älteren gegenüberzustellen um eventuell Unterschiede aufgrund des Zeitfaktors herausarbeiten zu können. Gleichzeitig wird mit der Präsentation der Werke in diesem Kapitel ein Teil der in Abschnitt 2.1. beschriebenen Prozesskritik vollzogen. In der Prozesskritik sollen, wie oben dargestellt, jene Faktoren untersucht werden, welche den Translationsprozess mitbestimmen. Ich werde im Besonderen auf die drei Textproduzenten (eine Autorin, einen Übersetzer und eine Übersetzerin), auf die Entstehungsgeschichte des Ausgangstextes und auf den Auftraggeber, d.h. den Verlag, als wichtige mitbestimmende Faktoren des Translationsprozesses, eingehen. Der maßgebliche Faktor für den Translationsprozess, der Skopos, wird allerdings erst in Kapitel fünf behandelt, da die Feststellung der Skopoï der Translate und des Ausgangstextes in Ammanns fünf Kritikschritten integriert ist.

3.1. *Little Women*

3.1.1. Die Autorin Louisa May Alcott



Abb. 1: Louisa May Alcott

Auf den Karten eines US-amerikanischen Kartenspiels mit dem Namen „Authors“ sind Autoren wie Charles Dickens, Mark Twain, Nathaniel Hawthorne, Sir Walter Scott, William Shakespeare, Edgar Allan Poe und viele weitere abgebildet. Die einzige Frau unter ihnen ist Louisa May Alcott. Als Schriftstellerin hatte sie nicht nur großen Einfluss auf andere Schriftstellerinnen (von Gertrude Stein über Simone de Beauvoir bis hin zu J.K. Rowling), mit ihrem erfolgreichsten Werk *Little Women* bereicherte sie das Leben von Leserinnen und Lesern – hauptsächlich aber junger Mädchen – weltweit (vgl. Reisen 2010:372).

Louisa May Alcott wird am 29. November 1832 in Germantown, Pennsylvania, als zweite von vier Töchtern von Amos Bronson Alcott und Abigail May Alcott

geboren. Als Louisa zwei Jahre alt ist, zieht die Familie nach Boston. Louisa May Alcotts Vater, ein Schriftsteller, Pädagoge, bekennender Transzendentalist und Mitglied der Antisklavereibewegung, eröffnet dort die sogenannte „Temple School“. Seine Unterrichtsmethoden und pädagogischen Theorien sind für damalige Begriffe sehr unüblich. „[H]e emphasized moral education cultivated through a conversational method of question and answer that encouraged children to explore and develop the rational ethical ideas he believed to be innate.“ (Eiselein/Phillips 2001:13) Dieselbe Methode wendet er auch bei seinen eigenen Kindern an, er stellt ihnen selbstreflektierende Fragen, wie „What is the difference between faith and hope? What are the most valuable kinds of self-denial? How shall we learn this self-denial?“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:13). Außerdem ermutigt er sie, Tagebuch zu führen, wie auch er selbst und seine Frau es tun. Seine Töchter sollen darin ihre Gefühle festhalten und ihre eigene Entwicklung beobachten, es soll eine Art Selbstüberwachung sein. So sollen sie lernen, autobiografisches Schreiben mit Selbst-Gestaltung gleichzusetzen. Louisa May Alcotts Tagebuchaufzeichnungen sind bis heute erhalten und aus ihren Kindheitseinträgen ist der starke Wunsch, den moralischen Anforderungen ihres Vaters gerecht zu werden, herauszulesen. Viele Kritiker richteten in der Vergangenheit ihr Augenmerk auf das schwierige Verhältnis zwischen Alcott und ihrem Vater. Die Thriller, zum Beispiel, welche aus Louisa May Alcotts Feder entstanden und meist unter einem Pseudonym veröffentlicht wurden, porträtieren weibliche Unterdrückung und stehen damit in krassem Gegensatz zu ihren optimistischen, sentimentalischen Jugendbüchern, für die sie heute bekannt ist. „[C]ritics have seen in the formula of her sensational fiction a psychological portrait of the repressed artist as Gothic heroine and her father as controlling patriarch.“ (Eiselein/Phillips 2001:12) Amos Bronson Alcotts Temple School ist allerdings zum Scheitern verurteilt, der Schulgründer wird der Obszönität bezichtigt. Die Familie zieht weiter nach Concord, Massachusetts. Danach ziehen sie für sechs Monate mit Gleichgesinnten in eine Art Kommune namens „Fruitlands“.

Fruitlands had been designed (or rather envisioned) by Bronson Alcott and his associates Charles Lane and Henry Wright as a New Eden for a ‚Consociate Family‘. The New Eden was to be realized by various forms of self-denial, including the wearing of linen tunics (cotton being a product of slavery and wool the natural clothing of the sheep), a pure and bloodless diet, early rising, cold baths, and lessons in universal good and abnegation of self. (Myerson/Shealy/Stern 1997:4)

Louisa May Alcott begibt sich, bedingt durch die Umgebung, in der sie aufwächst, bereits im Alter von zehn Jahren auf die Suche nach sich selbst, sie analysiert und beschreibt sich selbst, wie ihren Tagebucheinträgen zu entnehmen ist. Die Familie zieht nach diesen sechs Monaten wieder zurück nach Concord, wo sie mithilfe der finanziellen Unterstützung von Ralph Waldo Emerson ein Haus, genannt „Hillside“, ersteht (Eiselein/Phillips 2001:XV) – auch wenn sie nicht langfristig dort bleibt, sondern noch viele weitere Male umzieht. Louisa May Alcotts Wunsch, ein immer besserer Mensch, berühmt und der Brotverdiener der Familie zu werden, wird immer größer angesichts der steigenden Armut der Familie. Denn Bronson Alcott, „who

could envision utopia, found it increasingly difficult to support his family in a nonutopian world“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:6).

Louisa May Alcott beginnt Geschichten für die hauseigene Familienzeitung *The Olive Leaf* zu schreiben, auch ihre Mutter und ihre jüngere Schwester Lizzie liefern dazu Beiträge. Einige ihrer Geschichten werden sogar in „richtigen“ Zeitungen veröffentlicht: „The Rival Painters. A Tale of Rome“ erscheint in *Olive Branch*, „The Masked Marriage“ in *Dodge's Literary Museum* und „The Rival Prima Donnas“ in der *Saturday Evening Gazette* (vgl. Myerson/Shealy/Stern 1997:6). Sie bekommt um die fünf Dollar pro Geschichte. Für ihr erstes, im Alter von 22 Jahren, veröffentlichtes Buch, *Flower Fables*, erhält sie um die 30 Dollar. Alcott ist überzeugt, Talent zu haben. Das Jahr 1858 ist durch zwei Ereignisse geprägt, die Alcott im Tiefsten treffen: den Tod ihrer jüngeren Schwestern Elizabeth, auch genannt Beth oder Lizzie, die das Scharlachfieber nicht überlebt; und der Verlobung ihrer älteren Schwester Anna mit John Pratt. In ihrem Tagebuch schreibt sie:

The past year has brought us the first death and betrothal, - two events that change my life. I can see that these experiences have taken a deep hold, and changed and developed me. [...] In my sorrow I think I instinctively came nearer to God, and found comfort in the knowledge that he was sure to help when nothing else could. (Myerson/Shealy/Stern 1997:91)

Die Ereignisse wirken sich auch auf ihr schriftstellerisches Tun aus: „I feel as if I could write better now, - more truly of things I have felt and therefore know. I hope I shall yet do my great book, for that seems to be my work, and I am growing up to it.“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:92) Louisa May Alcott verarbeitet so gut wie alles, was sie erlebt, in ihren Geschichten, es ist eine Art Katharsis. Die sieben Wochen, die sie als Bedienstete im Haus von James Richardson verbringt, spiegeln sich in „How I Went Out to Service“, ihre Zeit als Krankenschwester im Lazarett, dem Union Hotel Hospital in Georgetown, in *Hospital Sketches* und ihre Jugendzeit mit den drei Schwestern in *Little Women*. Während sie im Lazarett arbeitet, erkrankt sie an einer typhösen Lungenentzündung; ihre Gesundheit ist für immer angeschlagen, aus ihren Tagebucheinträgen spricht Selbstmitleid: „When I had the youth I had no money; now I have the money I have no time; and when I get the time, if I ever do, I shall have no health to enjoy life“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:191). *Little Women* bringt ihr zwar den Ruhm und den Wohlstand ein, den sie immer ersehnt hat, sie kann endlich ihre Familie in der Weise unterstützen, wie sie es immer wollte, doch sie ist nicht glücklich, hat das Gefühl immer zu kurz zu kommen. Oft rebelliert sie gegen ihre Rolle als Brotverdienerin. Dies wird deutlich, als sie im Jahr 1877 darüber schreibt, wie sie ihrer Schwester Anna ein Haus kauft: „So she has *her* wish, and is happy. When shall I have mine? Ought to be contented with knowing I help both sisters by my brains. But I'm selfish, and want to go away and rest in Europe. Never shall.“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:204f). Alcott würde gerne nach Europa reisen, doch es ist May, die jüngere Schwester, die in Europa versucht ihr künstlerische

sches Talent als Malerin zu perfektionieren. Heiraten wollte Alcott nie, sie liebt es, auf eigenen Beinen zu stehen, wie sie selbst nach einem Besuch bei ihrer Schwester Anna schreibt: „Saw Nan in her nest.... Very sweet and pretty, but I'd rather be a free spinster and paddle my own canoe.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:7) Als ihre Mutter 1877 stirbt, sieht sie keinen Grund mehr weiterzuleben:

My only comfort ist that I could make her last years comfortable, and lift off the burden she had carried so bravely all these years. She was so loyal, tender, and true; life was hard on her, and no one understood all she had to bear but we, her children. I think I shall soon follow her, and am quite ready to go now she no longer needs me. (Myerson/Shealy/Stern 1997:206).

Tatsächlich geht es mit Alcotts Gesundheit rapide bergab. Sie nimmt mehr oder weniger konstant Schlafmittel und Morphium ein. Alcott ist überzeugt, ihr Leben lang zu hart gearbeitet zu haben, „to make the familiy independent“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:29), und dass ihr das die Gesundheit gekostet hat. Sie sagt: „[H]aving overworked the wonderful machine I must pay for it.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:30). Nach langem Kampf mit wiederkehrenden Krankheiten stirbt Louisa May Alcott am 6. März 1888 im Alter von 55 Jahren.

Louisa May Alcott gilt vielfach als „the most popular American writer for the young” (Myerson/Shealy/Stern 1997:30). Zu den Faktoren, die ihr schriftstellerisches Schaffen beeinflussten, zählten ihre Erziehung, Bücher, das Theater, der Kontakt zu anderen Schriftstellern, wie zum Beispiel Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, Henry Thoreau und Ralph Waldo Emerson; und das wahre Leben. 1859 schrieb sie: „Busy life teaching, writing, sewing, getting all I can from lectures, books and good people. Life is my college. May I graduate well, and earn some honors!“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:94) Von all den Büchern, die sie gelesen hat, zeigte sie sich besonders beeindruckt von John Bunyans *Pilgrim's Progress*, Sir Walter Scotts Romanen, Goethes Werken und Nathaniel Hawthornes *Scarlet Letter* (vgl. Myerson/Shealy/Stern 1997:13).

Ihr schriftstellerisches Spektrum war sehr breit, sie schrieb Kurzgeschichten, Thriller, Märchen, fantastische Geschichten, Theaterstücke (welche nach Alcotts Tod gesammelt als *Comic Tragedies* veröffentlicht wurden), Romane, Gedichte, und sogar ein Lied. Sie hatte ein Talent dafür, die Wünsche ihrer Verleger und Leser zu erkennen und zu erfüllen, sie schrieb, wofür es Nachfrage gab (vgl. Myerson/Shealy/Stern 1997:20).

Ihre Produktivität war enorm, „[s]he wrote almost everything at high speed and for money“ (Reisen 2010:4). Zwischen 1869 und 1880 schrieb sie sechs Fortsetzungen von *Little Women*, außerdem das Goethe-Experiment *A Modern Mephistopheles* und dutzende Kurzgeschichten (vgl. Myerson/Shealy/Stern 1997:23). Der Ruhm, den sie anfangs so ersehnte und den sie mit *Little Women* schlagartig erreichte, wurde ihr zur Last; jeder wollte ein Autogramm, Fremde standen vor ihrer Haustüre, sie war ein Star. 1872 schrieb sie:

People *must* learn that authors have some rights; I can't entertain a dozen a day, and write the tales they demand also. I'm but a human worm, and when walked on must turn in self-defence. Reporters sit on the wall and take notes; artists sketch me as I pick pears in the garden [...]. It looks like impertinent curiosity to me; but it is called 'fame', and considered a blessing to be grateful for, I find. Let 'em try it. (Myerson/Shealy/Stern 1997:183)

In ihrer letzten *Little Women*-Fortsetzung, *Jo's Boys*, fügt sie ein Kapitel namens „Jo's Last Scrape“ ein, indem sie über Löwenjäger, Autogramm-Fanatiker und die Rechte von Schriftstellern schreibt (vgl. Myerson/Shealy/Stern 1997:24). Zu ihren bekanntesten Werken zählen neben *Little Women* und den Fortsetzungen dazu: *The Inheritance*, ein erst spät entdecktes Werk, geschrieben im Alter von 17 Jahren, *Moods*, eine Geschichte über Heirat, Tugend, die Natur und Bücher, und *Work - A Story of Experience*, ein halb-autobiografisches Werk über soziale Gerechtigkeit und Frauenarbeit, in dem Alcott der Frauenrechtlerin und Sklavereigegnerin in ihr eine Stimme verleiht.

3.1.2. Das Buch

3.1.2.1. Entstehungsgeschichte

Im Mai des Jahres 1868 beauftragt Thomas Niles vom Bostoner Verlag „Roberts Brothers“ Louisa May Alcott eine Geschichte für Mädchen zu schreiben. Widerwillig stimmt sie zu:

Father saw Mr. Niles about a fairy book. Mr. N. wants a *girls' story*, and I begin "Little Women." Marmee, Anna and May all approve my plan. So I plod away, though I don't enjoy this sort of thing. Never liked girls or knew many, except my sisters, but our queer plays and experiences may prove interesting, though I doubt it. (Myerson/Shealy/Stern 1997:165f)

Einen Monat später schickt sie zwölf Kapitel an ihren Auftraggeber. Sowohl Niles als auch Alcott selbst sind nicht begeistert davon. „Mr. N. thought it *dull*, so do I. But work away and mean to try the experiment, for lively, simple books are very much needed for girls, and perhaps I can supply the need.“ (Myerson/Shealy/Stern



Abb. 2: Titelbild der ersten Ausgabe von *Little Women* aus dem Jahr 1868, gezeichnet von May, Louisa May Alcotts jüngerer Schwester

1997:166). Am 15. Juli schreibt sie in ihr Tagebuch: „Have finished ‘Little Women⁷,’ and sent it off, - 402 pages. May is designing some pictures for it. Hope it will go, for I shall probably get nothing for ‘Morning Glories.’” (Myerson/Shealy/Stern 1997:166). Ihr Verlag, Roberts Brothers, macht ihr daraufhin ein Angebot für das Buch, rät ihr aber auch gleichzeitig das Copyright⁸ nicht abzugeben – eine sehr untypische Vorgehensweise für einen Verlag –, doch der Ratschlag sollte sich als wertvoll erweisen, denn *Little Women* war Alcotts erster (und auch größter) Erfolg, wie die Autorin selbst in einer Randnotiz ihres Tagesbuches festhält: „An honest publisher and a lucky author, for the copyright made her a fortune, and the ‘dull book’ was the first golden egg of the ugly duckling.“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:31) Im August hält sie einen Korrekturabzug des Buches in Händen:

Proof of whole book came. It reads better than I expected. Not a bit sensational, but simple and true, for we lived most of it; and if it succeeds that will be the reason for it. Mr. N. likes it better now, and says some girls who have read the manuscripts say it is ‘splendid!’ As it is for them, they are the best critics, so I should be satisfied. (Myerson/Shealy/Stern 1997:166)

Der Roman ist ein Verkaufshit. Es kommen Bestellungen aus London, die erste Auflage ist nach kurzem ausverkauft. Der Verlag rechnet damit bis Ende des Jahres drei- oder viertausend Exemplare verkauft zu haben. Auf Grund des großen Erfolges bittet Niles die Autorin um eine Fortsetzung des Romans: „Mr. N. wants a second volume for spring. Pleasant notices and letters arrive, and much interest in my little women, who seem to find friends by their truth to life, as I hoped.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:167) Viele ihrer Leserinnen können sich mit den Charakteren des Buches identifizieren und haben ihre eigenen Vorstellungen, wie es mit ihnen weitergehen soll: „Girls write to ask who the little women marry, as if that was the only end and aim of a woman’s life. I *won’t* marry Jo to Laurie to please any one.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:166) Alcott schreibt den zweiten Teil von *Little Women* (*Little Women Part II*, später *Good Wives* genannt) in kürzester Zeit. Sie beginnt am ersten November 1868 und am Neujahrstag 1869 schickt sie *Little Women Part II* an Roberts Brothers. Doch Alcotts Leserinnen können nicht genug von den Geschwistern March aus *Little Women* bekommen. Es folgen die Fortsetzungen *An Old-Fashioned Girl* (1870) *Little Men* (1871), *Eight Cousins* (1875), *Rose in Bloom* (1876), *Under the Lilacs* (1878), *Jack and Jill* (1880), *Aunt Jo’s Scrap-Bag* (1872-1882) und *Jo’s Boys* (1886). Die Autorin war zeitlebens sehr produktiv, wie sie auch selbst zugibt: „I have written like a steam engine.“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:167)

⁷ Das Original trägt den Titel: *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy*

⁸ Im amerikanischen Rechtssystem wird das Copyright oft nicht dem Urheber des Werkes zugestanden, sondern den wirtschaftlichen Rechteinhabern, wie dem Verlag. In Österreich gilt: Urheber eines Werkes ist, wer es geschaffen hat (vgl. www.ris.bka.gv.at 2012).

3.1.2.2. Inhalt

Der englische Ausgangstext und die neuere deutsche Übersetzung, welche ich für meine Übersetzungskritik heranziehe, enthalten beide lediglich den ersten Teil der *Little Women*-Reihe. In der älteren Übersetzung sind beide Teile, *Little Women Part I* und *Little Women Part II*, enthalten. Da sich meine Übersetzungskritik allerdings nur auf den ersten Teil bezieht, soll an dieser Stelle auch nur der Inhalt dieses Teiles wiedergegeben werden.

Little Women erzählt die Geschichte der vier March-Schwestern: Meg, Jo, Beth und Amy. Sie spielt zur Zeit des Amerikanischen Bürgerkrieges, der Handlungszeitraum ist ein Jahr. Der Roman ist stark angelehnt an die Kindheits- und Jugenderfahrungen der Autorin. Vor allem zwischen Jo, dem Alter Ego der Autorin, und Alcott selbst können viele Parallelen gezogen werden: Alcott hatte ebenfalls drei Geschwister, nämlich Anna, Elizabeth und May. Jo schreibt Theaterstücke, Gedichte, Geschichten und Romane, wie Alcott. Als Anna heiratet, ist die Autorin am Boden zerstört, genau wie Jo, als Meg heiratet. Alcott schneidet sich im wahren Leben, während sie sich von ihrer Krankheit erholt, die Haare, wie Jo, die so ihre Familie finanziell unterstützen will. Genau wie Jo versuchte Alcott zeitlebens ihre schlechten Launen zu überwinden. Jo spricht davon, dass sie gerne ein Junge wäre, und auch Alcott fühlte sich immer wie ein Junge: „I was born with a boy’s spirit under my bib and tucker.“ (Myerson/Shealy/Stern 1997:6) Und so könnte man noch viele Beispiele aufzählen. Der größte signifikante Unterschied zwischen Fiktion und Realität ist der, dass Jo, zwar spät, aber doch, heiratet (wohl um ihre Leserschaft zufrieden zu stellen) und Alcott zeitlebens unverheiratet blieb.

Neben den Kindheits- und Jugenderfahrungen der Autorin ist der Roman stark angelehnt an John Bunyans (2007) *The Pilgrim’s Progress*, ein christliches Buch, welches allegorisch die Reise des Pilgers Christian zur Himmlischen Stadt („Celestial City“) erzählt. In *Little Women* sind zahlreiche Anspielungen auf Bunyans Werk zu finden, zum Beispiel in den Kapitelbenennungen („Playing Pilgrims“, „Jo Meets Apollyon“, „Meg Goes to Vanity Fair“, „Little Faithful“,...) oder im ersten Kapitel, in dem Marmee ihre Töchter, als diese einen Brief ihres Vaters aus dem Krieg lesen und sich Sorgen machen, er könnte wegen ihrer Charakterschwächen enttäuscht von ihnen sein, daran erinnert, wie sie früher so gerne *Pilgrim’s Progress* gespielt hätten, indem sie sich schwere Bündel auf den Rücken schnürten, als Zeichen für die Lasten, die sie im Leben zu tragen hatten, und vom Keller („City of Destruction“) ausgehend hinauf bis zum Dachboden („Celestial City“) pilgerten, wo leckere Köstlichkeiten auf sie warteten (vgl. Bunyan 2007). Dem Beispiel des Christian aus *The Pilgrim’s Progress* folgend, versuchen Meg, Jo, Beth und Amy im Laufe des Romans ihre Lasten zu tragen und ihre jeweiligen Schwächen, seien es Eitelkeit, Zorn, Schüchternheit oder Egoismus, zu überwinden, um so ihr Ziel, nämlich zu reifen Frauen heranzuwachsen, zu erreichen. Dem inneren Kampf der jungen Mädchen ist in den 23 Kapiteln des Buches jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet. In Kapitel sechs, zum Beispiel, „Beth finds the Palace Beautiful“, versucht Beth

ihre Schüchternheit und Menschenfurcht zu überwinden, als Mr. Laurence ihr anbietet das Klavier in seinem Musikzimmer zu spielen. In Kapitel sieben, „Amy’s Valley of Humiliation“, muss Amy mit einer Demütigung in der Schule zurechtkommen; Jo hat in Kapitel acht, „Jo Meets Apollyon“, mit ihrem Zorn zu kämpfen, und in Kapitel neun, „Meg Goes to Vanity Fair“, begleiten die Leser Meg bei einem zweiwöchigen Aufenthalt bei ihren wohlhabenden und klassenbewussten Freunden.

Little Women ist ein Wechselspiel zwischen Spiel und Moral, zwischen geschwisterlichem Geplänkel und moralischen Lehren. Zum Beispiel erklären sich die Mädchen im ersten Kapitel, am Weihnachtsmorgen, dazu bereit, ihr Frühstück der armen Familie Hummel vorbeizubringen und selbst darauf zu verzichten. Am selben Tag noch kommen Freunde bei den March-Schwestern vorbei, um das traditionelle Weihnachtstheaterstück, geschrieben von Jo March und vorgetragen von allen vier Schwestern, zu sehen, sie verspeisen das von den reichen Nachbarn zur Verfügung gestellte Eis und verbringen noch einen fröhlichen Abend miteinander.

3.1.2.3. Verlag

Die *Little Women*-Ausgabe, welche ich als Ausgangstext für meine Übersetzungskritik heranziehe, ist 1994 in der Verlagsreihe Penguin Popular Classics von Penguin Books erschienen. Der Verlag hat es sich zur Aufgabe gemacht, so vielen Menschen wie möglich klassische Literatur zugänglich zu machen: „making the widest range of the best books from around the world available to millions, in editions that are up to date, authoritative and readable – and constantly redefining the idea of what makes a ‘classic’“(www.penguinclassics.co.uk 2011). Die Ausgabe zum Preis von 2,99 Euro war in einer größeren Wiener Buchhandlung lagernd.

Wie üblich bei Penguin Popular Classics ist auch bei dieser Ausgabe auf dem Buchrücken der Zusatz „complete and unabridged“ (frei übersetzt: „vollständig und ungekürzt“) zu finden. Bei den Verlagsinformationen im Inneren des Buches wird erwähnt, dass die allererste *Little Women*-Ausgabe aus dem Jahr 1868 stammt. Die Penguin Popular Classics-Version aus 1994 entspricht jedoch nicht mehr der Originalversion. Bereits die Ausgabe aus dem Jahr 1880 enthält einige Änderungen. Alcotts britischer Verleger bat die Autorin damals, *Little Women* in einer neuen, überarbeiteten Version veröffentlichen zu dürfen. Die Änderungen, die im Zuge dieser Überarbeitung vorgenommen wurden, beschränkten sich nicht nur auf Modernisierungen hinsichtlich der Interpunktion (weniger Semikolons und Kommas) und der Sprache (Beseitigung von Slangausdrücken), sondern betrafen auch die Darstellung der Charaktere. Und diese Charakter-Modifikationen sind nicht unbedeutend. *The Louisa May Alcott Encyclopedia* (Eiselein/Phillips 2001:180) führt unter anderem folgendes Beispiel für die Veränderung von Jos Charakter von der 1868er-Originalversion zur überarbeiteten 1880er-Version an: Jo versucht hier vor ihren Schwestern zu rechtfertigen, weshalb sie sich selbst ein Geschenk für Weihnachten kaufen möchte, indem sie beschreibt, welche Qualen sie als Ge-

sellschafterin von Tante March zu erleiden hat. In der Originalversion heißt es: „How would you like to be shut up for hours with a nervous, fussy old lady, who keeps you trotting, is never satisfied, and worries you until you’re ready to fly out of the window or box her ears?” (Eiselein/Phillips 2001:180) Die spätere Version aus 1880 schwächt das doch sehr brutal klingende „box her ears⁹“, welches aber Jos typischen Slanggebrauch widerspiegelt, ab, und macht daraus: „to fly out of the window or cry” (Eiselein/Phillips 2001:180). Und auch in der Penguin Popular Classics Version aus 1994 lautet die Stelle: „[...] worries you till you’re ready to fly out the window or cry” (Alcott 1994:4). Die Penguin Books-Ausgabe von *Little Women* entspricht also nicht mehr, wie man vielleicht vermuten hätte können, der Originalversion aus dem Jahr 1868. Dennoch werde ich die Ausgabe von diesem Verlag aus dem Jahr 1994 für meine Übersetzungskritik heranziehen, da sie die verbreitetste Ausgabe mit der größten Leserschaft ist.

3.2. Eine glückliche Zeit

3.2.1. Der Übersetzer Reinhard Federmann



Abb. 4: Milo Dor und Reinhard Federmann

Der Übersetzer von *Eine glückliche Zeit*, Reinhard Federmann, war selbst Schriftsteller. Er kam am 12. Februar 1923 in Wien zu Welt (vgl. www.literaturhaus.at 2012). Bald nach der Matura wurde er im Zweiten Weltkrieg in die deutsche Wehrmacht eingezogen und diente als Funker an der Ostfront (vgl. Dor 1988:220). Er wurde am Oberschenkel verwundet und geriet in russische Gefangenschaft. Die Russen ließen ihn am Leben, weil sie sich erhofften, er könne ihnen etwas über

die deutschen Truppen erzählen. Federmann überlebte das Kriegsgefangenenlager und wurde im Herbst 1945 wegen Arbeitsunfähigkeit entlassen (vgl. Dor 1988:221). Das Haus der Eltern in Österreich stand leer. Die Mutter war ein Jahr zuvor gestorben, der Vater, ein Oberlandesgerichtsrat, hatte, wie auch später Federmanns jüngerer Bruder, Selbstmord begangen. Federmann hatte noch einen älteren Bruder, der nach dem Krieg bei einer Versicherungsgesellschaft arbeitete (vgl. Dor 1988:221f).

Federmann selbst inskribierte – gemäß der Familientradition – Jus; gab das Studium allerdings bald darauf auf und widmete sich ganz der Schriftstellerei, „um Zeugnis abzulegen von dem, was er gesehen, erlebt und erfahren hatte, ohne daran zu denken, daß er [als Jude]

⁹ „To strike someone on one or both their ears with the flat of your palm, this totally destroys their balance and usually destroys their eardrums if done right.” (www.urbandictionary.com 2011)

noch immer in einem fremden Land lebte, in dem kaum jemand auf diese Art der Zeugenaussage erpicht war“ (Dor 1988:222). Tatsächlich konnte er für seine beiden ersten Werke *Weltbürger im Niemandsland* und *Die Chronik einer Nacht* keinen Verleger finden. Erst Federmanns dritter Roman *Das Zeitalter der Lüge* mit, wie Dor (1988:225) schreibt, „ergreifende[n] Passagen und erbarmungslose[n] Aussagen über die jüngste Vergangenheit der Österreicher“ erschien dank seiner Beziehungen zur „Gruppe 47“¹⁰ bei einem deutschen Verlag. Zwischendurch arbeitete der überzeugte Sozialist und unerschütterliche Optimist als Volontär für den Erwin Müller-Verlag, als Übersetzer (vor allem aus dem Serbokroatischen und Englischen), als Sprecher der Schriftsteller und Künstler in der Hörer- und Seher-Vertretung beim Österreichischen Rundfunk und Fernsehen und als Generalsekretär des Österreichischen PEN-Clubs¹¹. Er ging für einige Zeit nach Deutschland, wo er als Endredakteur einer Illustrierten für die österreichische Ausgabe verantwortlich war, und kam, nachdem er vergeblich versucht hatte als freier Schriftsteller Fuß zu fassen, Anfang der 1970er Jahre wieder nach Österreich zurück (vgl. Dor 1988:227ff). Gemeinsam mit Milo Dor, mit dem er schon einige Bücher – vor allem Kriminalromane, da sich diese gut verkauften – geschrieben hatte und mit dem ihn eine tiefe Freundschaft verband, wollte er eine Literaturzeitschrift mit dem Namen *Pestsäule* gründen. Dor war die Sache allerdings finanziell zu heikel und so wurde Federmann der alleinige Herausgeber (vgl. Dor 1988:229). Die Zeitschrift existierte von 1972 bis 1977 (vgl. www.onb.ac.at 2012).

Reinhard Federmann starb am 29. Jänner 1976, im 53. Lebensjahr, an einem unheilbaren Lederleiden. Er war verheiratet und hatte eine Tochter (vgl. de.wikipedia.org^b 2012). Vor seinem Tod plante der Schriftsteller noch ein großangelegtes Buch über die Juden in Europa und seine eigenen Vorfahren zu schreiben, die über die ganze Welt verstreut waren, konnte das Projekt jedoch nicht mehr realisieren (vgl. Dor 1988:231f). Seine Tochter Dorothea Löcker hat es sich nach dem Tod ihres Vaters zur Aufgabe gemacht, Federmanns Werke im von ihr mitgegründeten Wiener Picus-Verlag neu herauszugeben. Insgesamt sieben Werke von Reinhard Federmann sind über den Picus-Verlag erhältlich (die letzten drei schrieb Federmann gemeinsam mit Milo Dor): *Chronik einer Nacht*, *Die Stimme*, *Barrikaden*, *Das Himmelreich der Lügner*, *Und wenn sie nicht gestorben sind...*, *Und einer folgt dem anderen*, *Internationale Zone* (vgl. www.picus.at 2012).

¹⁰ „Es war ein loser Kreis von linksliberalen Literaten und Intellektuellen, die zuerst zweimal, dann einmal im Jahr zusammenkamen, um einander ihre neuen Arbeiten vorzulesen und darüber zu diskutieren.“ (Dor 1988:210)

¹¹ PEN steht für Poets, Essayists, Novelists, aber auch für das englische Wort „pen“ (= Feder). Der österreichische PEN-Club sieht seine Aufgabe darin, die freundschaftlichen Beziehungen zwischen SchriftstellerInnen zu pflegen, ihre soziale Position zu stärken, den Kontakt mit den Lesern zu fördern und für die Freiheit der Kunst einzutreten (vgl. www.penclub.at 2012).

3.2.2. Das Buch

Eine glückliche Zeit ist als gebundene Sonderausgabe im Tosa Verlag in Wien erschienen, welcher im Sommer 2010 vom Verlag Edition XXL, der im Odenwald (Deutschland, Hessen) seinen Sitz hat, aufgekauft wurde. Ursprünglich war der Tosa Verlag, laut dem ehemaligen Mitarbeiter Johann Pröll, ein eigenständiger Verlag der Verlagsgruppe Ueberreuter¹². Der Name „Tosa“ setzte sich aus dem Namen des Firmengründers, Thomas Salzer, zusammen. Der Verlag sollte als Billigschiene oder „Wiederverwertungsverlag“ der Ueberreuter-Verlagsgruppe fungieren. Die Verkaufspreise wurden niedrig gehalten, um auch jene Kunden anzusprechen, die sich die teuren Ueberreuter-Bücher nicht leisten konnten. Neben dem Verkauf in Buchhandlungen sollte der Mass-Market-Bereich abgedeckt werden, d.h. man belieferte auch Industriekunden und konnte so die Bücher in Supermarktketten verkaufen. Das Verlagsprogramm umfasste alle möglichen Bereiche: von Kinder- und Jugendbüchern bis hin zu Sachbüchern.

Das Buch enthält keine Angabe über das Erscheinungsjahr. Wenn man allerdings von der Zeitspanne, in welcher der Übersetzer des Buches lebte (1923 bis 1976), ausgeht, könnte man den Schluss ziehen, dass das Erscheinungsjahr von *Eine glückliche Zeit* in den Jahren 1960 bis 1980 anzusiedeln ist. Auch der Südwestdeutsche Bibliotheksverbund gibt „ca. 1960“ als Erscheinungsjahr an (vgl. swb.bsz-bw.de^b 2012). Das Buch enthält als Gesamtausgabe beide *Little Women*-Teile. Die beiden Teile werden im Buch als „Erstes Buch“ und „Zweites Buch“ bezeichnet. Buch eins trägt den Titel *Betty und ihre Freundinnen* und Buch zwei *Das Pfarrhaus*. Auf den zweiten Teil werde ich hier nicht eingehen.

Eine glückliche Zeit ist im „Verzeichnis lieferbarer Bücher“ (www.buchmarkt.at) nicht zu finden und auch in den gängigen Wiener Buchhandlungen nicht lagernd. Für diese Arbeit wurde das Buch über das Online-Versandhaus „Amazon“ (www.amazon.de) über einen Privatanbieter, der auch antiquarische Bücher im Angebot hat, um den Preis von 13,64 Euro (ohne Versandkosten) gekauft.

Obwohl der Rahmen der Handlung ein tragischer ist – die Geschichte spielt während des Amerikanischen Bürgerkrieges –, der Vater im Krieg ist, die Mutter viele Sorgen hat, Betty mit einer Krankheit und die anderen Töchter mit ihren Charakterschwächen zu kämpfen haben, das Geld knapp und die Mühsal des Alltags zermürend ist, machen die Schwestern das Beste aus ihrer Situation. Das ist vermutlich der Grund, warum *Eine glückliche Zeit*



Abb. 3: Die vier March-Schwestern in der Illustration von Trude Richter

¹² Persönliche Mitteilung von Johann Pröll in einem Telefonat vom 13.4.2012. Ich danke an dieser Stelle Herrn Pröll für seine Auskunftsbereitschaft.

als Titel für die Gesamtausgabe gewählt wurde. *Betty und ihre Freundinnen* hingegen scheint als Titel keine ideale Wahl. Betty (Beth im Ausgangstext) ist die unscheinbarste und schüchternste der vier March-Schwestern, die eigentliche Hauptperson des Romans ist Jo, das Alter Ego der Autorin. Außerdem wird in *Betty und ihre Freundinnen* kein Wort über etwaige Freundinnen von Betty verloren, vielmehr geht es um Betty und ihre Schwestern.

Das Umschlagbild wurde von Johannes Schlicker gestaltet, die zahlreichen Innenillustrationen von Trude Richter (siehe Abb. 3). Der Übersetzer wird bei den Informationen zum Verlag genannt: „Aus dem Amerikanischen von Reinhard Federmann“. Diese Anmerkung ist der einzige Hinweis darauf, dass es sich bei *Eine glückliche Zeit* um eine Übersetzung handelt. Die Kapitelanzahl und -reihenfolge von *Betty und ihre Freundinnen* entspricht der von *Little Women*.

3.3. Betty und ihre Schwestern

3.3.1. Die Übersetzerin Sandra Schönbein

Sandra Schönbein wurde am 27. November 1973 in Nürnberg geboren. Sie studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität in München Literaturwissenschaft, Kommunikationswissenschaften und Romanistik (Spanisch). Ihre berufliche Karriere begann mit Volontariaten und Praktika bei den Zeitschriften *Die Zwei*, *Gong* und *die aktuelle*. Im Jahr 1998 wurde sie Redakteurin der Zeitschrift *Gong* und Redakteurin in der Entwicklungsredaktion von *TV direkt*. Schönbein war mitverantwortlich für den Relaunch der *BWZ – Bunte Wochenzeitung* und wurde Objektleiterin der Zeitung. 2003 arbeitete sie als freie Journalistin und zusätzlich als Chefredakteurin der Zeitschrift *Astrologie Luna*. Von 2003 bis 2004 war Schönbein als Chefredakteurin verschiedener Programmzeitschriften (*TV piccolino*, *TV 4x7*,...) tätig. Seit 2005 ist Schönbein Geschäftsführerin der Firma „Blattgold GmbH – Redaktions- und Verlagsgesellschaften“. Zusätzlich arbeitet sie als Beraterin für Zeitschriften und als Schriftstellerin. Sie ist die Autorin der *Was ist Was*-Reihe und zeichnet für die deutsche Version von *Betty und ihre Schwestern* (2005, Verlagshaus Random House) verantwortlich (vgl. docs.google.com 2012). Im Buchinneren wird sie als Bearbeiterin genannt, ein Übersetzer/eine Übersetzerin wird nicht genannt. Da nicht in Erfahrung gebracht werden konnte, inwieweit *Betty und ihre Schwestern* von Sandra Schönbein „lediglich“ auf Basis einer älteren Übersetzung bearbeitet oder aber ganz oder teilweise neu übersetzt wurde, wird Sandra Schönbein im Folgenden als Übersetzerin und das Translat im Folgenden als Übersetzung bezeichnet. Das erscheint auch unter dem Gesichtspunkt folgerichtig, dass sie als Bearbeiterin die für die Endfassung verantwortliche Person ist und ihr damit dieselbe Rolle wie einer Übersetzerin zukommt.

3.3.2. Das Buch

Betty und ihre Schwestern ist in der ersten Auflage 2009 als Taschenbuch im Kinder- und Jugendbuchverlag cbj erschienen. Der Verlag hat eine turbulente Verlagsgeschichte hinter sich. Gegründet wurde er 1835 vom Buchdrucker Carl Bertelsmann in Gütersloh. Nachdem in den 1950er Jahren eine Neuorientierung im Hause Bertelsmann stattgefunden hatte, wurde 1968 der C. Bertelsmann Jugendbuchverlag als Einzelverlag innerhalb der Verlagsgruppe Bertelsmann gegründet. 1974 zog der Verlag von Gütersloh nach München. Seit 2001 präsentieren sich die Buchverlage des Bertelsmann Konzerns unter dem Namen „Verlagsgruppe Random House“. Seit 2004 trägt das Kinder- und Jugendbuch der Verlagsgruppe Random House den Namen „cbj“ und bietet neben hochwertigen Hardcoverausgaben auch ein eigenes Taschenbuchprogramm, das bis 2008 unter dem Namen „omnibus“ (Kinder-Taschenbücher) und „cbt“ (Jugend-Taschenbücher) erfolgreich war. Im Herbst 2008 erfolgte die letzte große Umgestaltung im Kinder- und Jugendbuch: Seither gibt es zwei eigenständige Hardcover-Verlage, cbj und cbt, mit jeweils eigenen Taschenbuchprogrammen (vgl. www.randomhouse.de^a 2012).



Abb. 5: Meg, Jo, Betty und Amy in der Illustration von Don-Olivier Matthies

Betty und ihre Schwestern ist zwar im „Verzeichnis lieferbarer Bücher“ (www.buchmarkt.at) zu finden, in den gängigen Wiener Buchhandlungen allerdings nicht lagernd. Für diese Arbeit wurde es über das Online-Versandhaus „Amazon“ (www.amazon.de) bestellt und um 4,95 Euro (ohne Versandkosten) gekauft.

Seit 1993 tragen alle *Little Women*-Übersetzungen im deutschen Sprachraum konsequent den Titel *Betty und ihre Schwestern*. Dieser Titel wurde das erste Mal in einer Übersetzung aus dem Jahr 1959 von Inge M. Artl verwendet (vgl. portal.dnb.de 2012). Darüber, warum sich der Titel dermaßen

gut durchgesetzt hat, können im Nachhinein nur Vermutungen angestellt werden. Ein Grund könnte sein, dass spätere Übersetzer Inge M. Artls Übersetzung als Vorlage benutzten. Ein weiterer Grund könnte sein, dass die *Little Women*-Verfilmung aus dem Jahr 1994 in der deutschen Synchronfassung ebenfalls den Titel „Betty und ihre Schwestern“ trägt und Verleger von dem Erfolg des Filmes profitieren wollten und deshalb bei diesem Titel geblieben sind. Allerdings enthalten moderne Ausgaben, wie auch die cbj-Ausgabe, lediglich *Little Women Part I* und nicht *Little Women Part II*, der Teil, der im Film sehr wohl eine Rolle spielt und wichtiger Bestandteil der Handlung ist (Betty stirbt, Meg, Jo und Amy heiraten). Leser, die den Film zuerst gesehen haben, könnten von dem Buch enttäuscht sein und zu der Überzeugung gelangen, dass wesentliche Teile einfach weggelassen wurden.

Das Umschlagbild von *Betty und ihre Schwestern* stammt von Dieter Wiesmüller, die Umschlaggestaltung wurde von der Werbeagentur Network! übernommen, die Innenillustrationen sind Zeichnungen von Don-Olivier Matthies (siehe Abb. 5), Sandra Schönbein war für die deutsche Bearbeitung verantwortlich.

Das Buch enthält, wie gesagt, nur den ersten Teil der *Little Women*-Reihe. Wie die meisten modernen Übersetzungen wurde auch diese Ausgabe stark gekürzt und bearbeitet. Von den 23 Kapiteln der englischen Originalausgabe fehlen in der deutschen Bearbeitung zwei Kapitel, „Meg Goes to Vanity Fair“ und „The P.C. and P.O.“ In „Meg Goes to Vanity Fair“ verbringt die älteste der vier March-Schwestern ein paar Wochen bei den klassenbewussten Moffats. Für Meg ist es keine schöne, dafür aber eine lehrreiche Erfahrung. Die anderen Mädchen machen sich über ihr altmodisches, abgetragenes Kleid lustig und stecken sie für eine Party in ein tiefausgeschnittenes blaues Kleid, schminken sie und hängen ihr Schmuck um den Hals. Meg fühlt sich zwar nicht ganz wohl in ihrer Haut, spielt aber das Spiel mit. Sie trinkt Champagner, flirtet mit den Männern und lacht über geistlose Witze. Laurie, der auch auf die Party kommt, ist geschockt, als er Meg in dem Aufzug sieht. Er verspricht ihr, zu Hause nichts davon zu erzählen, doch Meg beichtet ihrer Mutter ihr schlechtes Verhalten, als sie nach Hause kommt. Gemeinsam mit Megs Schwestern sprechen sie darüber, was passieren kann, wenn man Geld und materiellen Dingen zu viel Wert beimisst, anstatt Liebe, Glück und Selbstachtung hochzuhalten. Es ist nicht nachvollziehbar, warum das Kapitel in dieser Ausgabe weggelassen wurde, vor allem da die anderen Kapitel, in denen die drei anderen Schwestern lernen ihre Schwächen zu überwinden, beibehalten wurden. „In „The P.C. and P.O.“ geht es darum, dass die vier March-Schwestern (später kommt auch Laurie hinzu), mit wenigen Ausnahmen, jeden Samstagabend in ihrer geheimen Gesellschaft, dem sogenannten „Pickwick Club“ – in Anlehnung an Charles Dickens‘ ersten Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* – zusammenkommen und an ihrer hauseigenen Zeitung „The Pickwick Portfolio“ arbeiten. „The P.C. and P.O.“ ist für den eigentlichen Verlauf der Geschichte zwar irrelevant und wurde wahrscheinlich deshalb bei Bearbeitungen weggelassen, doch für die Leser ist das bedauerlich, denn gerade dieses Kapitel zeigt, wie sich die Mädchen in der damaligen Zeit kreativ beschäftigten.

4. Rezeptionsgeschichte von *Little Women*-Übersetzungen im deutschen Sprachraum

4.1. Übersetzungen als Rezeptionsbelege

Was heißt Rezeption? Das *Handlexikon zur Literaturwissenschaft* definiert literarische Rezeption folgendermaßen: „Unter literarischer R. (im engeren Sinne) versteht man die Aufnahme (Reproduktion, Adaption, Assimilation, kritische Beurteilung) eines belletristischen Produkts oder die seiner Elemente mit oder ohne Einbettung in weitere Zusammenhänge.“ (1974:409)

Wer rezipiert ein Werk? Gunter Grimm (vgl. 1977:77f) unterscheidet in seinem Werk *Rezeptionsgeschichte* vier verschiedene Rezipiententypen: 1) das lesende (hörende) Publikum (Auditorium), bei dem ein Interesse am Text meist erst geweckt werden muss, 2) der rezipierende Rezensent als Zweck-Leser oder Berufsleser, der das Ziel verfolgt seine eigene Meinung über das Rezeptionsobjekt zu verbreiten, 3) der rezipierende Autor als Textproduzent, der die Rezeption dazu verwendet sein Produkt zu promoten; und 4) der rezipierende Literaturhistoriker als Zweck-Leser, der die ursprüngliche Kommunikationssituation stark miteinbezieht und der „werkimmanent“ interpretiert. Der Übersetzer ist am ehesten in die dritte Gruppe einzureihen und zählt damit zu der großen Gruppe der „Ausnahmeleser“, die sich entweder freiwillig oder aus beruflichen Gründen dazu entscheiden etwas zu rezipieren (vgl. Grimm 1977:109).

Welche Rezeptionsbelege gibt es? Um Aussagen über die Rezeption eines Rezeptionsobjektes treffen zu können, müssen Belege dafür vorliegen. Diese Belege können nach Grimm (1977:110-116) ebenfalls in vier Arten unterteilt werden, wobei auch Mischformen auftreten können.

1. Primärzeugnisse

„Primär“ meint in diesem Zusammenhang die Rezeption eines ersten Lesers, d.h. der Rezipient ist der Verfasser des die Rezeption dokumentierenden Textes. Primärzeugnisse können einerseits rezeptionsunmittelbare Zeugnisse sein, die unmittelbar und spontan auf die Lektüre folgen, wie Randbemerkungen in Büchern, separate Notizblätter oder Buchexzerpte (mit oder ohne Leserkommentaren), Tagebucheinträge (die im Allgemeinen den eigenen Standpunkt reflektieren) und Briefe. Andererseits zählen zu den Primärzeugnissen rezeptionsmittelbare Zeugnisse, d.h. Dokumente, die nach einem längeren zeitlichen Abstand zur Lektüre den Eindruck, den der Text damals hinterlassen hat, wiedergeben. Eine Auseinandersetzung mit diesem ersten Eindruck kann in der Folge zu weiteren Überlegungen führen. Die wesentlichsten rezeptionsmittelbaren Zeugnisse sind Autobiografien, die mit mehr Distanz zum Stoff verfasst werden

als Tagebücher, aber ebenso ichzentriert sind, Memoiren, die nicht notwendigerweise ichzentriert, jedoch immer aus der Sicht des erinnernden Ichs formuliert werden; und alle selbstständigen Berichte über in der Vergangenheit stattgefundene Lektüre.

2. Sekundärzeugnisse

Bei sekundären Zeugnissen sind der Produzent des Metatextes und der Rezipient nicht ein und dieselbe Person. Im Metatext wird lediglich Auskunft über Äußerungen eines Rezipienten gegeben, es ist die Interpretation einer Rezeption. Die Äußerungen können mündlicher Art (z.B. Gespräche) oder schriftlicher Art sein. Sekundäre Zeugnisse bergen die Gefahr, dass die Aussagen der ursprünglichen Rezipienten durch die Produzenten des Metatextes bewusst oder unbewusst verfälscht werden.

3. Tertiärzeugnisse

Tertiäre Zeugnisse wollen ein Publikum informieren, belehren oder unterhalten, im Gegensatz zu primären und sekundären Zeugnissen, bei denen das rezipierende Subjekt im Vordergrund steht. Sie werden entweder veröffentlicht oder sind öffentlich zugänglich. Zu den Tertiärzeugnissen werden Interpretationen gezählt, d.h. selbstständige Abhandlungen, die dem Rezeptionsobjekt gewidmet sind und dieses zu deuten versuchen; weiters Rezensionen und Besprechungen, Literaturgeschichten und größere wissenschaftliche Abhandlungen, Gutachten und Empfehlungen, selektive Maßstäbe wie Klassikerkanons, Wertungsschemata, Repertoires, Lehrpläne und Leselisten; und zu guter Letzt Überreste, d.h. Dokumente wie Archivalien, Zensurakten, Nachlassverzeichnisse und Bibliothekskataloge.

4. Indirekte Zeugnisse

Indirekte Zeugnisse sind selbst literarische Texte. Sie können in drei Gruppen aufgeteilt werden. Die erste Gruppe umfasst die literarische Darstellung von Rezeption, der die Funktion der ästhetischen Intention des Textes zugrunde liegt, die Leserschaft ist nicht bekannt. Bei der zweiten Gruppe hingegen sind die Texte so beschaffen, dass sie einen Rückschluss oder ein Indiz auf die reale Leserschaft zulassen. Die dritte Gruppe bilden literarische Neuprodukte als Dokumente einer produktiven Rezeption. Das Neuprodukt gibt aufgrund seiner neuen Intention, ein neuartiges originelles Werk zu sein, keinen Aufschluss über die Art der Rezeption des voranstehenden Textes. Das neue Dokument ist lediglich ein Indiz für die stattgefundene Rezeption.

Für diese Arbeit werden als Rezeptionsbeleg die im deutschen Sprachraum erschienen Übersetzungen von *Little Women* herangezogen. Übersetzungen werden bei Grimm nicht explizit erwähnt, sind aber nach Grimms Einteilung den indirekten Zeugnissen zuzurechnen. Es sind Neuprodukte, die im Zuge von Verarbeitungsaktivitäten entstanden sind und den Rezeptions-

prozess durch den Übersetzer belegen. Die Rezeption hat in diesem Fall die nationalen (amerikanischen) Schranken überschritten. Gleichzeitig bilden Übersetzungen als Rezeptionsbelege ihrerseits die Basis für die weitere internationale Rezeption eines literarischen Werkes. Das würde somit auch die Schaffung eines fünften Belegtyps rechtfertigen. Der Kritiker kann bei solch grenzüberschreitender interkultureller Diffusion wesentlich für die Auslösung des Rezeptionsprozesses in Form von Übersetzungen sein. „So wird ein Buch manchmal erst übersetzt, wenn ein Kritiker sich positiv über dieses bisher noch unbekannte Werk geäußert hat.“ (Grimm 1977:156) Er ermöglicht oder erleichtert die Rezeption eines Textes, „indem er einen ‚Code zum Entschlüsseln des Werks‘ dem Publikum bereitstellt. [...] Zweifellos ist die Vermittlungstätigkeit im Dienste des zu vermittelnden Werkes ein wichtiger Aspekt der Tätigkeit des Kritikers.“ (Grimm 1977:155) Auch bei Neuauflagen ist dies der Fall. Neben dem Kritiker sind auch Werbung und persönliche Empfehlungen ausschlaggebend für den Erfolg eines Buches.

Bevor nun die im deutschen Sprachraum erschienen Übersetzungen als Rezeptionsbeleg analysiert werden, soll die Frage geklärt werden, die sich angesichts der Häufigkeit und Kontinuität der deutschsprachigen Übersetzungen von *Little Women* unwillkürlich stellt: Warum haben Übersetzungen ein Ablaufdatum?

4.2. Warum haben Übersetzungen ein Ablaufdatum?

Die älteste deutschsprachige *Little Women*-Übersetzung stammt aus dem Jahr 1876 (vgl. portal.dnb.de 2012). Es folgten fast 30 weitere deutschsprachige Ausgaben mit den unterschiedlichsten Titeln. Aber warum wurde Louisa May Alcotts Buch wieder und wieder neu übersetzt, wenn es doch bereits eine Übersetzung ins Deutsche gab? Dieses Phänomen kennt man nicht nur von *Little Women*-Übersetzungen, sondern betrifft viele Klassiker der Weltliteratur, wie zum Beispiel Dostojewski – als letzte wagte Swetlana Geier eine Neuübersetzung der „fünf Elefanten“¹³. Doch was steckt dahinter? Welchen Sinn haben Neuübersetzungen bzw. warum haben Übersetzungen ein Ablaufdatum?

Erstens kommt zum Tragen, was bereits einige Male betont wurde, dass nämlich der Translator auch nur ein Rezipient ist, der den Ausgangstext genauso wie jeder andere Leser für sich interpretiert. Aus den verschiedenen Interpretationen der Translatoren entstehen verschiedene Übersetzungen, keine Übersetzung gleicht der anderen.

Jede Rezeption realisiert nur Teile aller möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen und neutralisiert und konnotiert jeweils andere Merkmale. Es handelt sich dabei nicht grundsätzlich um ein Mehr oder Weniger (es sei denn aus Unvermögen, was hier nicht zur Diskussion steht), sondern um ein jewei-

¹³ Die fünf großen Romane Dostojewskis in der Übersetzung von Swetlana Geier: *Verbrechen und Strafe* (1994), *Der Idiot* (1996), *Böse Geister* (1998), *Die Brüder Karamasow* (2004) und *Ein grüner Junge* (2006).

liges Anderes. Nicht weniger wird erreicht (wenn der Translator gut ist), sondern anderes. (Reiß/Vermeer 1991²:67)

Fritz Güttinger spricht in *Zielsprache* besonders den Punkt der Subjektivität der Textinterpretation an. Folgendes Beispiel dazu: Eine *Moby Dick*-Übersetzung aus der Sicht einer Hamburger Senatorentochter wird anders ausfallen als eine *Moby Dick*-Übersetzung eines Raubfischers oder Schiffskochs. Ein Leser setzt sich zuerst einmal geistig mit einem Werk auseinander, was übersetzt wird, ist nicht Melville, sondern das Bild, das sich jemand von ihm gemacht hat (vgl. Güttinger 1963:56). „Das Werk bleibt, was es ist; das Bild ändert sich, in der Auffassung der Leser und Literaturhistoriker wie auch der Übersetzer.“ (Güttinger 1963:57)

Die Übersetzungen sind verschieden, weil die Übersetzer es sind. Übersetzen heisst sich mit einem Text auseinandersetzen, und das Ergebnis der Auseinandersetzung ist nicht mehr das Werk, es ist das Werk in bestimmter Sicht. Es kann deshalb etwas wie eine Einfürallemal-Übersetzung gar nicht geben. Der Übersetzer mag noch so sehr bestrebt sein, das Ding nicht nach seinem Bilde zu schaffen; niemand kann aus seiner Haut heraus. (Güttinger 1963:56)

Neben den vielen unterschiedlichen Interpretationsweisen seitens der Rezipienten kann der Skopos, welcher von Übersetzung zu Übersetzung neu festgelegt wird, für ein anderes Endergebnis verantwortlich sein. „There is a skopos for each act. Different skopoi lead to different translations of the same source-text. Different skopoi lead to translations of different kinds.“ (Vermeer 1986:15)

Zweitens verlieren alternde Übersetzungen aufgrund der fortlaufenden Entwicklung der Sprache mit der Zeit ihren kommunikativen Charakter. Und da Sprache ein integraler Teil der Kultur ist und jede Kultur zu jeder Zeit andere Auffassungen vertritt, können veränderte Weltanschauungen ebenfalls den Ruf nach neuen Übersetzungen laut werden lassen. Der Zeitgeist wächst über die Übersetzung hinaus. „Die Lebenserwartung einer Übersetzung ist diejenige der Auffassung, die dahintersteht. Allerdings ist bemerkt worden, dass Übersetzungen noch schneller vergehen als die Zeit, die sie hervorgebracht hat.“ (Güttinger 1963:57) Originale weisen eine weit größere Stabilität als Übersetzungen auf:

Only rarely however does the literary translation attain the stability of an original work [...]; it is hardly ever handed down from one generation to another as a work of art in itself, more often it becomes ossified as merely a dated text. In other words, it loses its communicative function as a word of literature within a continually shifting cultural system. This explains why the need so often arises to create new translations of literary works. (Snell-Hornby 1988:114)

Drittens gibt es viele Literaturliebhaber, die gerne verschiedene Übersetzungen lesen, einfach aus Interesse und um sie miteinander vergleichen zu können. Rosemarie Tietze (1995) vergleicht in einer Besprechung von zwei Dostojewski-Übersetzungen in der *Süddeutschen Zei-*

tung die Neugier für Neuübersetzungen mit der Neugier für neue Interpretationen eines bestimmten Musikstückes:

Musikkritiker haben es leichter. Wir verfolgen gerne, wie sie den Raffinessen einer neuen Beethoven-Einspielung nachspüren, auch wenn schon acht oder zehn Versionen im Handel sind. Bei Übersetzungen dagegen? Ob sich der Aufwand denn lohne, wird gefragt, wenn die Neuübersetzung eines Klassikers zur Debatte steht, es gebe doch schon ... Merkwürdige Dürftigkeit unserer Wahrnehmung. Als wären Sprachen starre Systeme, die sich, gewisse Fingerfertigkeit vorausgesetzt, mechanisch umcodieren ließen, ein für allemal. Als hinge es nicht auch hier von Kunst und Deutung des Interpreten ab, mit welchen Klangfärbungen das fremdsprachige Werk nachgespielt wird. Und als schriebe bei einer Übersetzung nicht auch die Zeit ihrer Entstehung mit. [...] Sie hören sich doch auch eine zweite oder dritte CD mit verschiedenen Einspielungen derselben Beethoven-Sinfonie an? Aus zwei Dostojewski-Ausgaben erfahren Sie nicht nur mehr über den russischen Klassiker, sondern auch übers Deutsche.

Und wie sieht es mit den Übersetzern aus? Was macht für sie den Reiz aus, ein Buch zu übersetzen, das bereits übersetzt wurde? Manche sind vielleicht der Meinung es besser machen zu können als ihre Vorgänger, andere sind möglicherweise von der Sehnsucht getrieben, ein bestimmtes Werk in ihrer Gänze einfangen zu können, auch wenn dies nicht möglich ist. Hierzu ein Zitat von Swetlana Geier aus dem Trailer zum Film *Die Frau mit den 5 Elefanten*: „Warum übersetzen die Menschen? Das ist die Sehnsucht nach etwas, was sich immer wieder entzieht. Nach dem unerreichten Original.“ (vgl. www.5elefanten.ch/Trailer 2012)

Neuübersetzungen haben also ihre Berechtigung und finden ihre Abnehmer. Im nächsten Abschnitt sollen die Eckdaten der Rezeption von *Little Women*-Übersetzungen im deutschen Sprachraum dargestellt und die wichtigsten Entwicklungslinien kommentiert werden.

4.3. Daten zur Rezeptionsgeschichte

Die Erfassung der deutschen *Little Women*-Übersetzungen stützt sich in erster Linie auf den Datenbestand der Deutschen Nationalbibliografie (www.dnb.de^a 2012).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Aufgabe, lückenlos alle deutschen und deutschsprachigen Publikationen ab 1913, im Ausland erscheinende Germanica und Übersetzungen deutschsprachiger Werke sowie die zwischen 1933 und 1945 erschienenen Werke deutschsprachiger Emigranten zu sammeln, dauerhaft zu archivieren, bibliografisch zu verzeichnen sowie der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. (www.dnb.de^b 2012)

Da die englische Erstausgabe von *Little Women* bereits im Jahr 1868 erschienen ist, die Datenerfassung der Deutschen Nationalbibliothek allerdings erst mit dem Jahr 1913 beginnt und die Vermutung nahe lag, dass das Buch aufgrund des großen Erfolges bereits vor 1913 ins Deutsche übersetzt worden sein muss, mussten für die Daten vor 1913 andere Quellen heran-

gezogen werden. Die Erfassung der Übersetzungen vor 1913 basiert daher auf folgenden Quellen: dem *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1910* (1979), das in gebundener Form in der Österreichischen Nationalbibliothek aufliegt, sowie dem Bibliotheksverbund Bayern (www.bib-bvb.de 2012) und dem Online-Katalog des Südwestdeutschen Bibliotheksverbundes (SWB) (swb.bsz-bw.de^a 2012), die über den KVK, den Karlsruher Virtuellen Katalog (www.ubka.uni-karlsruhe.de 2012) ausfindig gemacht werden konnten, der als Meta-Katalog auf mehr als 500 Millionen Bücher und Zeitschriften in Bibliotheks- und Buchhandelskatalogen weltweit zurückgreifen kann, selbst aber über keine Datenbank verfügt.

Der zusammengetragene Datenbestand umfasst insgesamt 29 verschiedene Ausgaben bzw. Auflagen deutschsprachiger *Little Women*-Übersetzungen, wobei acht unterschiedliche Übersetzungen namentlich bestimmter Übersetzer bzw. Übersetzerinnen zugeordnet werden konnten, insgesamt liegen diese acht Übersetzungen in 24 Ausgaben vor. Fünf weitere Ausgaben weisen keine Nennung des Übersetzers bzw. der Übersetzerin auf. Im Folgenden werden die 29 identifizierten Ausgaben nach ihrem Übersetzer bzw. ihrer Übersetzerin aufgelistet, beginnend mit der ältesten Übersetzung. Die Informationen bezüglich Erscheinungsjahr, Titel, Übersetzer, Ort und Verlag wurden den vier genannten Quellen entnommen. Es muss allerdings angemerkt werden, dass der vorliegende Datenbestand möglicherweise lückenhaft ist. Nach der Auflistung der einzelnen Ausgaben bzw. Auflagen erfolgt eine Auswertung und Besprechung der Daten. Gero von Wilpert definiert in seinem *Sachwörterbuch der Literatur* „Auflage“ als „die Anzahl der vom gleichen Drucksatz in einem einheitlichen Arbeitsgang hergestellten Exemplare e. Druckwerks, gemäß der vom Autor im Verlagsvertrag erteilten Berechtigung“ (Wilpert 1979⁶:56) und „Ausgabe“ als eine

durch äußere bzw. herausgeberische Kennzeichen von einer vorhandenen A. abstechende Editionsform: z.B. Quart-A., Einzel-A., Jubiläums-A., gekürzte A., Schul-A. u.a.; meiste jedoch die in äußerer Ausstattung, Format, Güte u.a. abweichenden Bände derselben Auflage, z.B. ein- oder mehrbändige A., gebundene oder broschiierte, Leinen- oder Leder-A., Pracht-A., Taschen-A., Volks-A., Liebhaber-A., A. auf Bütteln u.a.m. (Wilpert 1979⁶:58)

Eine klare Trennung zwischen Ausgabe und Auflage ist nach dem vorliegenden Datenmaterial nicht möglich. Der Einfachheit halber wird im Folgenden daher nur von Ausgaben die Rede sein.

Little Women-Übersetzungen im deutschen Sprachraum

1. Übersetzung von Pauline Schanz aus dem Jahr 1876

Anmerkung: enthält zwei Bände *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy*
und einen Band *Kleine Männer. Leben in Plumfield*
Titel: *Erzählungen von Louisa M. Alcott*
Übersetzerin: Pauline Schanz
Ort: Leipzig
Verlag: Grunow

weitere Ausgaben:

Jahr: 1877
Anmerkung: enthält zwei Bände *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy*
und einen Band *Kleine Männer. Leben in Plumfield*
Titel: *Erzählungen*
Ort: Leipzig
Verlag: Grunow

Jahr: 1877
Titel: *Erzählungen*
Ort: Leipzig
Verlag: Griesbach's Verlag

Jahr: 1886
Titel: *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy*
Ort: Leipzig
Verlag: Grunow

2. Übersetzung von Ignaz Em. Wessely aus dem Jahr 1881

Titel: *Aus der Kleinfrauenwelt. Eine Erzählung für das Mädchen- und erste Jungfrauenalter*
Übersetzer: Ignaz Em. Wessely
Ort: Leipzig
Verlag: Zieger

3. Übersetzung von C. Schuldt aus dem Jahr 1948

Titel: *Vier Schwestern*
Übersetzer/(in): C. Schuldt
Ort: Wuppertal
Verlag: Putty

4. Übersetzung von Inge M. Artl aus dem Jahr 1959

Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Übersetzerin: Inge M. Artl
Ort: Stuttgart
Verlag: Boje-Verlag

weitere Ausgaben:

Jahr: 1960
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Stuttgart
Verlag: Boje-Verlag

Jahr: 1974
Titel: *Vier glückliche Schwestern*
Ort: Stuttgart
Verlag: Boje-Verlag

Jahr: 1993
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Hildesheim
Verlag: Gerstenberg

Jahr: 1995
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Reinbek bei Hamburg
Verlag: Rowohlt

Jahr: 1996¹⁴
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Würzburg
Verlag: Arena

Jahr: 1997
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Hildesheim
Verlag: Gerstenberg

Jahr: 1997
Anmerkung: Ungekürzte Buchgemeinschafts-Lizenzausgabe
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Rheda-Wiedenbrück
Verlag: Bertelsmann-Club
Ort: Zug
Verlag: Bertelsmann-Medien (Schweiz)
Ort: Wien

¹⁴ Widersprüchliche Angaben: In der Deutschen Nationalbibliothek wird für dieses Buch 1996 als Erscheinungsjahr angegeben (vgl. portal.dnb.de 2012) und im Südwestdeutschen Bibliotheksverbund 1993 (vgl. swb.bsz-bw.de^c 2012).

Verlag: Buchgemeinschaft Donauland Kremayr und Schriau [u.a.]
Anmerkung: Lizenz des Gerstenberg-Verlages., Hildesheim

Jahr: 1999
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: Würzburg
Verlag: Arena

5. Übersetzung von Reinhard Federmann (vermutlich) aus dem Jahr 1960¹⁵

Titel: *Eine glückliche Zeit*
Übersetzer: Reinhard Federmann
Ort: Wien
Verlag: Tosa Verlag

weitere Ausgaben:

Jahr: 1978
Anmerkung: Gesamtausgabe in einem Band, genehmigte Sonderausgabe
Titel: *Eine glückliche Zeit*
Ort: Stuttgart
Verlag: Spectrum-Verlag

Jahr: 1981
Anmerkung: Gesamtausgabe in einem Band, genehmigte Sonderausgabe
Titel: *Eine glückliche Zeit*
Ort: Stuttgart
Verlag: Spectrum-Verlag

Jahr: 1982
Anmerkung: Gesamtausgabe in einem Band, Sonderausgabe
Titel: *Eine glückliche Zeit*
Ort: Stuttgart
Verlag: Spectrum-Verlag

6. Übersetzung von Inge Lehmann aus dem Jahr 1966

Titel: *Teenager wachsen heran*
Übersetzerin: Inge Lehmann
Ort: Rastatt
Verlag: Favorit-Verlag

weitere Ausgabe:

Jahr: 1972
Titel: *Teenager wachsen heran*

¹⁵ vgl. swb.bsz-bw.de^b 2012

Ort: Rastatt
Verlag: Favorit-Verlag

7. Übersetzung von Hedda Pänke aus dem Jahr 1995

Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Übersetzerin: Hedda Pänke
Ort: Bergisch Gladbach
Verlag: Lübbe

8. Übersetzung von Sandra Schönbein aus dem Jahr 2005

Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Übersetzerin: Sandra Schönbein
Ort: München
Verlag: cbj

weitere Ausgabe:

Jahr: 2009
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Ort: München
Verlag: cbj

Little Women-Ausgaben mit unbekanntem Übersetzer bzw. unbekannter Übersetzerin

Jahr: 1877
Titel: *Kleine Frauen*
Übersetzerin: ohne Angabe (vermutlich Pauline Schanz)
Ort: Bremen
Verlag: Balett & Co

Jahr: 1902
Titel: *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy*
Übersetzerin: ohne Angabe (vermutlich Pauline Schanz)
Ort: Leipzig
Verlag: F.W. Grunow

Jahr: 1947
Anmerkung: Teil eins lautet: *Die Töchter der Frau March*
Titel: *Junge Menschen*
Übersetzer: ohne Angabe
Ort: Fürth/Bayern
Verlag: Bernheim

Jahr: 1964
Titel: *Die vier Schwestern*
Übersetzer: ohne Angabe
Ort: Hamburg
Verlag: Neuer Tessler Verlag

Jahr: 1995
Anmerkung: Vollständige ungekürzte Ausgabe
Titel: *Betty und ihre Schwestern*
Übersetzer: ohne Angabe
Ort: München
Verlag: Heyne

Deutschsprachige Ausgaben von *Little Women*

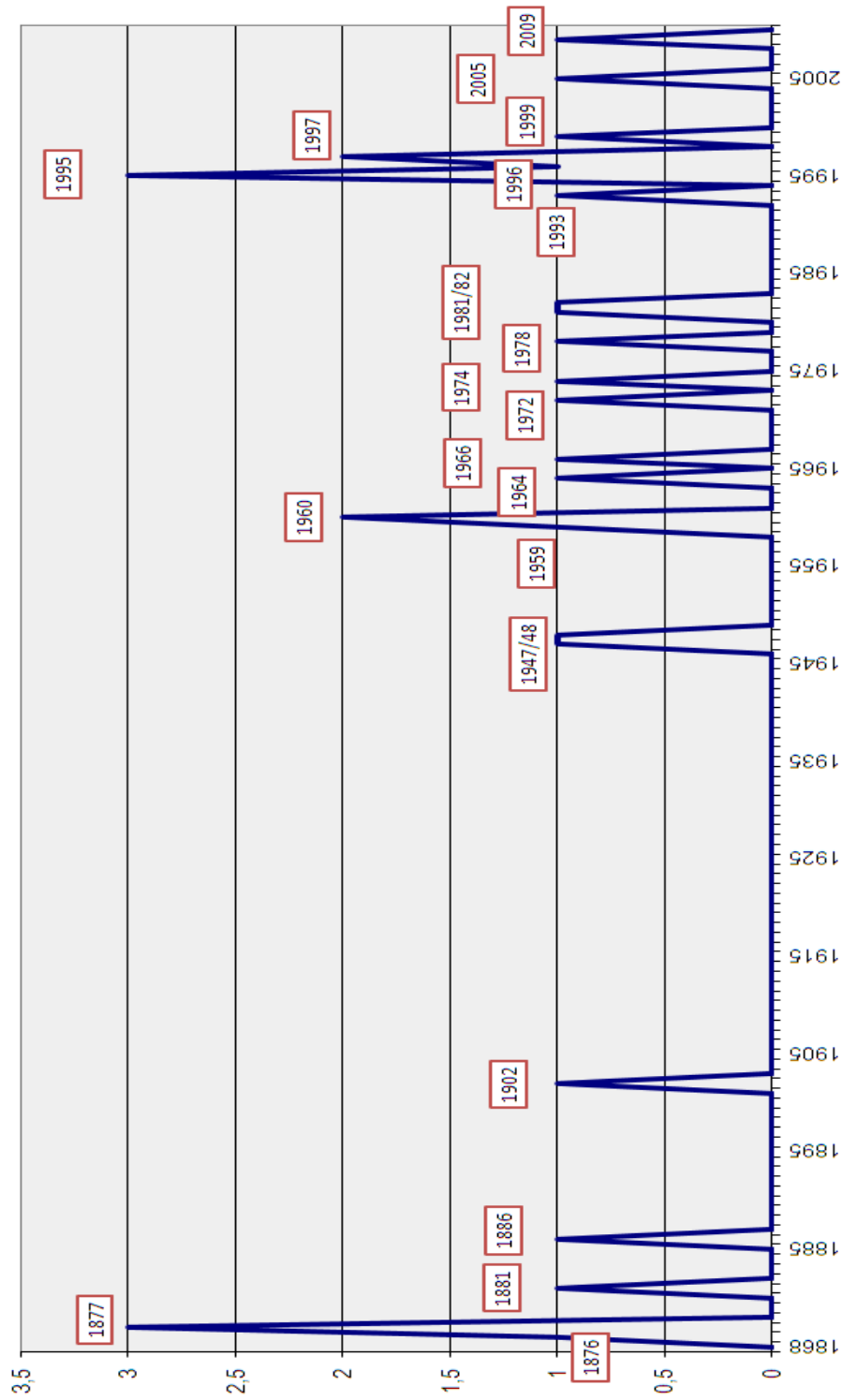


Abb. 6: Liniendiagramm zu den deutschsprachigen *Little Women*-Ausgaben

Quelle: eigene Darstellung, Daten entnommen aus GV1979:150, www.bib-bvb.de 2012, portal.dnb.de 2012, swb.bsz-bw.de^d 2012

Zeitlicher Verlauf bzw. Frequenz der Veröffentlichungen

Die Erstausgabe des englischen Originals ist im Jahr 1868 erschienen; die erste deutsche Übersetzung wurde 1876 veröffentlicht, also acht Jahre später. Zur Veranschaulichung der Kontinuität und Häufigkeit deutschsprachiger Ausgaben dient ein Liniendiagramm (siehe Abb. 6). Auf der horizontalen Achse ist das jeweilige Erscheinungsjahr verzeichnet und auf der vertikalen Achse die Anzahl der veröffentlichten Ausgaben in diesem Jahr. Aus dem Diagramm ist ersichtlich, dass in den Jahren 1877 und 1995 mit insgesamt drei verschiedenen Ausgaben bzw. Auflagen mit Abstand die meisten Ausgaben veröffentlicht wurden. Dahinter liegen die Jahre 1960 und 1997 mit jeweils zwei Ausgaben. In den Jahren 1876, 1881, 1886, 1902, 1947, 1948, 1959, 1964, 1966, 1972, 1974, 1978, 1981, 1982, 1993, 1996, 1999, 2005 und 2009 wurde jeweils eine Ausgabe veröffentlicht. Zwischen den Jahren 1902 und 1947 liegt eine große Zeitspanne von 45 Jahren, in denen keine einzige Neuauflage herausgebracht wurde. Weitere längere Abstände liegen zwischen den Jahren 1886 und 1902 (16 Jahre), 1948 und 1959 (elf Jahre), 1982 und 1993 (elf Jahre) und 1999 und 2005 (sechs Jahre). Zwischen den restlichen Jahren liegen die Abstände bei höchstens fünf Jahren. Das Diagramm zeigt, dass vor allem während drei „Erfolgsspannen“ vermehrt neue deutsche Ausgaben von *Little Women* auf den Markt gebracht wurden: in den zehn Jahren von 1876 bis 1886 waren es sechs, in den 23 Jahren von 1959 bis 1982 zehn und zwischen 1993 und 2009 waren es wieder zehn verschiedene Ausgaben. Dazwischen gibt es drei „Ausreißer“: jeweils eine Neuauflage in den Jahren 1902, 1947 und 1948.

Womit hängt es nun zusammen, dass die Verlage zu bestimmten Zeiten vermehrt deutschsprachige Neuauflagen von *Little Women* veröffentlichten und zu anderen überhaupt nicht? Zur ersten Erfolgsspanne von 1876 bis 1886 lässt sich sagen, dass es sicherlich einige Zeit gedauert hat, bis man von Verlags- oder Übersetzerseite auf das 1868 in Amerika produzierte Buch aufmerksam wurde. Als dann die erste deutsche Übersetzung 1876 auf den Markt kam, dürfte das Buch von den Lesern gut aufgenommen worden sein, sonst hätte es in den darauffolgenden zehn Jahren nicht fünf weitere Ausgaben gegeben. Der Erfolg, den Louisa May Alcotts Geschichte rund um die vier March-Schwester im englischen Sprachraum verzeichnen konnte, setzte sich demnach im deutschen Sprachraum fort. Zwischen der ersten (1876 bis 1886) und zweiten Erfolgsspanne (1959 bis 1982) liegen zwei Weltkriege, die sicherlich mitverantwortlich für den langen Produktionsstopp waren. Denn zu jeder Zeit waren die *Little Women*-Adaptionen der fahrende Zug, auf den die Verlage aufzuspringen versuchten, und nur während der Kriegszeit folgte auf eine Verfilmung, nämlich den Oscar-prämierten Film *Vier Schwestern* aus dem Jahr 1933 (vgl. www.imdb.de^a 2012) keine neue Übersetzung bzw. Neuauflage. Ein paar Jahre später begann der erneute Aufschwung. Gleich zwei Neuerscheinungen wurden in den Jahren 1947 und 1948 veröffentlicht, was einerseits auf das Ende des Zweiten Weltkrieges zurückzuführen sein dürfte und andererseits möglicherweise in Zusammenhang mit der *Little Women*-Verfilmung *Kleine tapfere Jo* aus dem Jahr 1949 (vgl. www.ofdb.de^a 2012) zu sehen ist. Auch in der zweiten großen Erfolgsspanne

von 1959 bis 1982 dürften die *Little Women*-Adaptionen für die vielen Neuerscheinungen mitverantwortlich gewesen sein. Beispielsweise wurde zu dieser Zeit im deutschen Fernsehen die beliebte, in Japan produzierte, Zeichentrickserie *Eine fröhliche Familie* (vgl. www.imdb.de^d 2012) ausgestrahlt und 1980 erschien der Zeichentrickfilm *Vier schöne Schwestern* (vgl. www.ofdb.de^b 2012). Ende des Zweiten Weltkrieges und andererseits auf die *Little Women*-Verfilmung *Kleine tapfere Jo* aus dem Jahr 1949 (vgl. www.ofdb.de^a 2012) zurückzuführen ist. Auch in der zweiten großen Erfolgsspanne von 1959 bis 1982 dürften die *Little Women*-Adaptionen für die vielen Neuerscheinungen mitverantwortlich gewesen sein. Beispielsweise wurde zu dieser Zeit im deutschen Fernsehen die beliebte, in Japan produzierte, Zeichentrickserie *Eine fröhliche Familie* (vgl. www.imdb.de^d 2012) ausgestrahlt und 1980 erschien der Zeichentrickfilm *Vier schöne Schwestern* (vgl. www.ofdb.de^b 2012). Danach folgte wieder ein elf Jahre andauernder Produktionsstopp, bis *Betty und ihre Schwestern* 1995¹⁶ (vgl. www.imdb.de^b 2012) in die Kinos kam. Der Film zeigt Winona Ryder in der Rolle der Jo, Trini Alvarado als Meg, Claire Danes als Beth March, Kirsten Dunst als Amy, Christian Bale als Laurie und Susan Sarandon als Mrs. March. Dank des großen Staraufgebots und der von Kritikern gelobten Regiearbeit von Gillian Armstrong wurde der Film ein Kassenschlager. Und so lassen sich wohl auch die drei Neuausgaben bzw. -auflagen im Jahr 1995 erklären. Sollte nun der Eindruck entstanden sein, die Häufigkeit und Kontinuität der *Little Women*-Übersetzungen und -Neuausgaben im deutschen Sprachraum hätte lediglich etwas mit den zahlreichen Adaptionen zu tun, so darf richtiggestellt werden, dass dies sicherlich nicht als alleinige Ursache gesehen werden sollte. Unabhängig von den Filmen erfreute sich *Little Women* seit seinem Erscheinen von Generation zu Generation großer Beliebtheit. Grund dafür dürfte der zeitlose Plot des Buches sein. Alle jungen Mädchen müssen irgendwann erwachsen werden und jeder Mensch hat mit bestimmten Schwächen, Ängsten und Sorgen zu kämpfen, genauso wie die vier March-Schwestern. Der Witz und die Leichtigkeit, mit der Louisa May Alcott aus dem Leben der Schwestern erzählt, sind und bleiben sicherlich auch ein großer Faktor für die Beliebtheit des Buches.

Neuübersetzungen und Neuausgaben

Acht *Little Women*-Übersetzerinnen und -Übersetzer sind mit Namen bekannt: Pauline Schanz, Ignaz Em. Wessely, C. Schuldt, Inge M. Artl, Reinhard Federmann, Inge Lehmann, Hedda Pänke und Sandra Schönbein. Der Erfolg einer Übersetzung lässt sich an der Zahl der Neuausgaben ablesen. Die mit Abstand erfolgreichste Übersetzung war die von Inge M. Artl mit insgesamt neun Ausgaben. Die Übersetzungen von Pauline Schanz und Reinhard Federmann sind mit vier Ausgaben am zweiterfolgreichsten. Inge Lehmanns und Sandra Schönbeins Übersetzungen liegen mit jeweils zwei Ausgaben auf dem dritten Platz, gefolgt von Hedda Pänkes, C. Schuldts und Ignaz Em. Wesselys Übersetzung mit jeweils einer Ausgabe.

¹⁶ In Amerika kam der Film bereits 1994 unter dem Titel *Little Women* in die Kinos.

Insgesamt sechs Bücher sind als Gesamtausgabe erschienen, d.h. sie enthalten beide *Little Women*-Teile, Part I und Part II (später *Good Wives* genannt). Drei Bücher wurden als „Sonderausgabe“ bezeichnet. „Sonderausgabe“ hat zwei Bedeutungen, einerseits kann es bedeuten, dass ein Buch in limitierter Auflage, als sogenannte Sammleredition erscheint, die nummeriert wird und sich gegebenenfalls von der standardmäßigen Ausführung durch bestimmte Extras (z.B.: neuer Einband) unterscheidet, und andererseits können damit besonders preisgünstige Neuausgaben von Büchern bezeichnet werden, welche meist durch eine weniger wertvolle Ausstattung charakterisiert sind (vgl. de.wikipedia.org^d 2012). Ein Buch ist als „ungekürzte Buchgemeinschafts-Lizenzausgabe“ erschienen. Die Lizenz für die Ausgabe hatte der Gerstenberg Verlag in Hildesheim und herausgegeben wurde das Buch von drei Verlagen, dem Bertelsmann-Club, den Bertelsmann-Medien und der Buchgemeinschaft Donauland.

Titel

Für deutsche Übersetzungen von *Little Women* gab es im Laufe der Zeit viele verschiedene Titel: *Erzählungen von Louisa M. Alcott* (als Sammelband-Titel, mit *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy* als Titel für den ersten *Little Women*-Teil, der später als eigenes Buch unter diesem Titel herausgegeben wurde), *Erzählungen* (auch als Sammelband-Titel), *Kleine Frauen*, *Aus der Kleinfrauenwelt*, *Junge Menschen* (als Gesamtausgabe, *Die Töchter der Frau March* als Titel für den ersten Teil), *Vier Schwestern*, *Betty und ihre Schwestern*, *Eine glückliche Zeit* (Gesamtausgabe), *Die vier Schwestern*, *Teenager wachsen heran* und *Vier glückliche Schwestern*.

Der Titel der allerersten *Little Women*-Übersetzung ins Deutsche, *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy*, ist eine wörtliche Übersetzung des englischen Originaltitels *Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy*. Sogar die zweitjüngste der March-Schwester wird hier noch Beth genannt und nicht Betty, wie in jüngeren Übersetzungen. Schon ein Jahr danach, in der Ausgabe von 1877 wurde der Titel gekürzt auf *Kleine Frauen. Die Töchter der Frau March* ähnelt dem gängigen französischen Titel für *Little Women*, nämlich *Les quatre filles du docteur March*. In den gerade genannten Buchtiteln, so wie in *Vier Schwestern*, *Die vier Schwestern*, *Teenager wachsen heran* und *Vier glückliche Schwestern*, sind die vier March-Schwester dem Titel nach gleichgestellt, erst ab der Neuübersetzung von Inge M. Artl aus dem Jahr 1959 wird Beth im Titel (*Betty und ihre Schwestern*) hervorgehoben. Ob wirklich die Übersetzerin für die Wahl dieses Titels verantwortlich war, ist zu bezweifeln, denn zumeist sind es die Verlage bzw. die Lektoren der Verlage, die den Titel einer Übersetzung festlegen. *Betty und ihre Schwestern* ist mit zwölf Ausgaben der am häufigsten gewählte Titel vor *Eine glückliche Zeit* mit vier Ausgaben, danach folgen die Titel *Erzählungen*, *Kleine Frauen oder Meg, Jo, Beth und Amy* und *Teenager wachsen heran*, welche jeweils für zwei Ausgaben verwendet wurden, gefolgt von *Erzählungen von Louisa M. Alcott*, *Kleine Frauen*, *Aus der Kleinfrauenwelt*, *Vier Schwestern*, *Die vier Schwestern* und *Vier glückliche Schwestern*, die für jeweils eine Ausgabe verwendet wurden. Seit 1993 tragen *Little Women*-Übersetzungen

ausnahmslos den Titel „Betty und ihre Schwestern“. Mit ein Grund dafür dürfte der bereits erwähnte gleichnamige Film aus dem Jahr 1994 sein.

Ort und Verlag

Ganze 20 verschiedene Verlage brachten bisher eine deutschsprachige *Little Women*-Ausgabe heraus. Dabei belegt Grunow mit vier Ausgaben den ersten Platz, gefolgt von Boje und Spectrum, die sich den zweiten Platz teilen. Jeweils zwei Ausgaben erschienen bei Arena, cbj, Favorit, Gerstenberg, und nur eine Ausgabe wurde von den Verlagen Balett & Co, Bernheim, Bertelsmann-Club und Bertelsmann-Medien, der Buchgemeinschaft Donauland, Griesbach's, Heyne, Lübbe, Neuer Tesshoff-Verlag, Putty, Rowohlt, Tosa und Zieger veröffentlicht.

Die beliebtesten Verlagsorte waren Deutschlands Buchmetropole Leipzig (sechs), Stuttgart (sechs) und München (drei Ausgaben). In Hildesheim, Rastatt, Wien und Würzburg wurden jeweils zwei Bücher verlegt und in Bergisch-Gladbach, Bremen, Fürth, Hamburg, Reinbek bei Hamburg, Rheda-Wiedenbrück, Wuppertal und Zug je eines.

5. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann

Die beiden deutschen Übersetzungen, welche ich dem englischen Original gegenüberstelle, werden in der folgenden Kritik der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber als Translat Federmann (oder „TF“) und Translat Schönbein (oder „TS“) bezeichnet; der Ausgangstext wird mit „LW“ (für *Little Women*) abgekürzt. Zur Feststellung der intratextuellen und intertextuellen Kohärenz wurden sechs Textstellen ausgewählt, in denen die unterschiedlichen Persönlichkeiten der Schwestern gut zur Geltung kommen. Um die jeweilige Textfunktion feststellen zu können, wird analysiert, wie sich die jeweiligen Textproduzenten diesbezüglich äußern (falls sie sich im Vorfeld dazu geäußert haben) und welche Lesererwartungen beim Zielpublikum durch den Verlag und den Bucheinband (Umschlagbild, Klappentext,...) erzeugt werden. Das intendierte Zielpublikum, ein Faktor der mitbestimmend für den Skopos ist, kann ebenfalls aus den genannten Informationsquellen ausgemacht werden. Als Modell-Leserin bestimme ich mich selbst, ich bewerte und interpretiere die Textstellen aus der Sicht einer Studentin der Translationswissenschaft.

5.1. Feststellung der Funktion von Translat Federmann

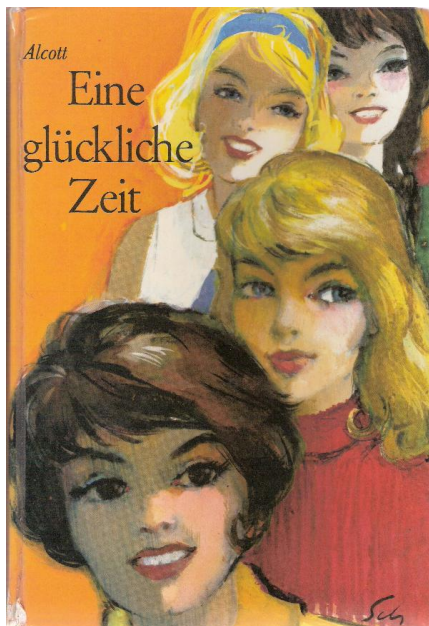


Abb. 7: Eine glückliche Zeit

Eine glückliche Zeit ist circa um 1960 im Tosa Verlag Wien erschienen. Der Verlag selbst legte als Zielpublikum Mädchen ab zwölf Jahren fest, wie dem Buchrücken zu entnehmen ist, auf dem in kleiner Schrift am unteren Ende „M ab 12“ eingraviert ist. Translat Federmann ist demnach ein „Mädchenbuch“. Malte Dahrendorf (1974:265) definiert dieses Teilgebiet der Kinder- und Jugendliteratur in seinem Aufsatz „Das Mädchenbuch“ folgendermaßen: „Als Mädchenbuch im engeren Sinne können daher alle literarischen Produkte bezeichnet werden, die als Instrumente zur Sozialisation des Mädchens zum >Mädchen< interpretierbar sind, im weiteren Sinne allerdings auch alle diejenigen Produkte, die dem Mädchen helfen wollen, sich seiner Situation bewußt zu werden, um ihm die Chance zur Emanzipation zu geben.“

Laut Dahrendorf (vgl. 1974:266) werde diese Sozialisationsfunktion des Mädchenbuches erst wirksam, wenn bestimmte Bedingungen – er teilt sie ein in äußere und innere Charakteristik – erfüllt seien.

Zur äußeren Charakteristik zählt er den Titel und das Titelbild. Der Titel spreche meist schon die Erwartungen spezifisch sozialisierter Mädchen an, indem Mädchennamen in den Titel eingebaut werden (z.B. *Hanni und Nanni, Das Leben wird schöner, Anne*), das Wort „Mädchen“ oder Assoziationen mit dem Wort in den Titel einfließe (z.B. *Kawanga, das Eskimomädchen, Mit Pferdeschwanz und Sommersprossen*), indem der Bezug zu spezifischen Mädcheninteressen hergestellt werde (z.B. *Die Stunde der Puppen*) und Wörter verwendet werden, die die Assoziation „Familie“ und „Heranwachsen“ bei der Leserin hervorrufen (z.B. *Auch du wirst einmal siebzehn*). „Begriffe wie >Schicksal<, >Abschied<, >Gold<, >Herz<, >Rose<, >Glück< dienen immer der Lenkung der Lektüre in Richtung auf Mädchen.“ (Dahrendorf 1974:266) Dieselbe Lenkungsfunktion gehe von Titelbildern aus. Bücher für Mädchen, die sich gerade in der Vorpubertätsstufe befinden, zeigen oft Mädchengruppen, repräsentativ für den „Gesellungsdrang“, der in diesem Alter stark vorhanden sei. Bücher für ältere Mädchen zeigen bevorzugt den Kopf oder die Halbfigur eines Mädchens, das etwa im selben Alter der intendierten Lesergruppe ist. Das Aussehen der Mädchen auf den Titelbildern spiele dabei eine große Rolle. Sie seien meist modisch angezogen, haben modische Frisuren (Konsuminteresse wecken!) und entsprechen mit ihren großen dunklen Augen, der hohen Stirn und dem weit herabhängenden Haar dem gängigen Mädchen/Kindchenschema. „Hier werden eindeutig Werbestrategien verwendet, die über das Angebot von Identifikationsfiguren das Mädchen zur Annahme seiner Rolle konditionieren. Die Lenkung wird bei etwa zwei Drittel aller Mädchenbücher ergänzt durch den Eindruck der Bezeichnung >M<.“ (Dahrendorf 1974:266)

Zur inneren Charakteristik wird gezählt, dass die Hauptfigur in Mädchenbüchern immer weibliche Personen sind, Mädchen im Alter des Zielpublikums, die sich „typisch“ verhalten oder ein solches Verhalten durch bestimmte Erfahrungen lernen. „Die in den Büchern dargestellten Sozialisationsprozesse unterstützen dabei vermittelt Identifikation die der lesenden Mädchen.“ (Dahrendorf 1974:267) Bewährte, identifikationserleichternde Erzählformen von Mädchenbüchern sind die Ich-Form oder die auktoriale Erzählweise. Ein interessanter Aspekt in Bezug auf Jungenbücher (Banden- und Abenteuer Geschichten, Jugendkrimis,...) ist, dass Jungenbücher auch von Mädchen gelesen werden, Jungen aber Mädchenbücher entschieden ablehnen.

Was die äußere Charakteristik eines Mädchenbuches betrifft, erfüllt *Eine glückliche Zeit* die genannten Kriterien. Der Titel passt in das Mädchenbuch-Schema („Glück“ als lenkender Begriff) genauso wie das Titelbild (siehe Abb. 7). Es zeigt die vier March-Schwestern (Jo im Vordergrund, Meg dahinter – fälschlicherweise mit hellbraunen Haaren, obwohl sie im Buch mit braunen Haaren beschrieben wird, Amy als Vorletzte im Bild und Beth ganz hinten) in Halbfigur mit Frisuren, die stark an die 1960er Jahre erinnern, was sich mit dem Erscheinungsjahr des Buches und der damaligen Mode deckt. Das Vorhandensein der Kriterien der inneren Charakteristik soll nach der Überprüfung der intra- und intertextuellen Kohärenz, in den Schlussfolgerungen (siehe Kapitel 6) festgestellt werden.

Als Skopos kann für Translat Federmann demnach die Funktion „Mädchenbuch“ mit all seinen Charakteristika festgestellt werden. *Eine glückliche Zeit* soll ein Instrument der Sozialisation von Mädchen im Alter von zwölf Jahren und aufwärts sein. Sollte das Buch außerdem dazu beitragen, dass sich Mädchen aufgrund der Lektüre ihrer Rolle und ihrer Situation bewusst werden und so zur Emanzipation ermutigt werden, hat *Eine glückliche Zeit* seine Funktion als Mädchenbuch erfüllt.

5.2. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat Federmann

Wie oben bereits festgestellt wurde, soll bei einer Feststellung der intratextuellen Kohärenz überprüft werden, ob der Text, das Translat, in sich kohärent ist, natürlich aus der Sicht des Rezipienten oder in diesem Fall der Modell-Leserin. Ist der Sinn in sich kohärent/verständlich? Ist die Form kohärent? Sind Sinn und Form miteinander kohärent? Die Kohärenz des Textes wird anhand von sechs Textbeispielen aus Translat Federmann und mithilfe des Konzeptes der Scenes-and-Frames-Semantik (siehe 2.4.) überprüft.

Beispiel TF 1)

Das erste Textbeispiel ist dem ersten Kapitel, genannt „Das Pilgerspiel“, entnommen. Die vier March-Schwestern sitzen beisammen und denken darüber nach, welches Geschenk sie sich selbst zu Weihnachten machen könnten. Sie haben das Gefühl es verdient zu haben, selbst die Beschenkten zu sein, denn ihr Leben sei ja ohnehin so beschwerlich. Meg arbeitet als Gouvernante, Jo als Gesellschafterin ihrer Tante, Betty hat viele Haushaltspflichten zu erledigen und Amy beschwert sich, weil sie mit einer angeblich hässlichen Nase leben muss und weil sie in der Schule mit hochnäsigen Mitschülerinnen zu kämpfen hat, die sich über ihre Kleidung lustig machen und darüber, dass sie arm ist. Und so überlegen sie, was ihnen eine Freude bereiten würde, bis sie bemerken, wie abgetragen die Hausschuhe ihrer Mutter sind und sie beschließen, anstatt sich selbst ihrer Mutter etwas zu kaufen. Inmitten dieser Geschehnisse werden die vier Schwestern im Detail, ihr Aussehen und ihr Wesen, beschrieben.

Margaret, die älteste der vier Schwestern, war sechzehn und sehr hübsch. Ihr ganzer Stolz waren die sehr weißen, weichen Hände, das dichte braune Haar und ihre großen Augen. Jo war nur ein Jahr jünger als Margaret, aber so ziemlich das genaue Gegenteil von allen anderen. Sie war groß und dünn und erinnerte an ein **Füllen**, das nie richtig weiß, was es mit seinen Gliedmaßen anfangen soll. Ihren scharfen grauen Augen schien nichts zu entgehen, in ihnen **spielten** sich alle ihre Gefühle. Einmal blitzten sie lebhaft, und ein andermal schienen sie wieder nachdenklich, träumerisch. Ihr langes, dichtes Haar, das einzig Mädchenhafte an ihr, hatte sie meist mit einem Band nachlässig gebunden, damit es ihr nicht im Weg war. Jo hatte eckige Schultern, große Hände und Füße und trug ihre Kleider so wie alle Mädchen, die zu schnell wachsen und damit nicht einverstanden sind. Elisabeth, von allen **Betty oder Beth** ge-

nannt, war ein **scheues, sanftes Ding von dreizehn Jahren** mit leiser Stimme und **ausgeglichenem Wesen**. Sie lebte ganz in ihrer eigenen Welt, war zu allen Menschen gleich freundlich, und jeder hatte sie gern. Ihr Vater nannte sie seine kleine Ruhe. Die Jüngste war Amy, in ihren eigenen Augen die Wichtigste der vier Schwestern. Goldene Locken fielen ihr auf die Schultern, und **im übrigen** gab sie sich wie **eine junge Dame**. (Alcott o.J.:8)

Der Text ist an sich kohärent, abgesehen von ein paar geringen Auffälligkeiten. Bei der Beschreibung von Jos Äußerem wird sie verglichen mit einem „Füllen“. Das Wort ist ein gehobener Ausdruck für „Fohlen“. Für heutige Begriffe ist der Frame „Füllen“ eher ungewöhnlich, fällt in den Bereich der Lyrik. Der Text ist aufgrund der Verwendung dieses Wortes aber nicht inkohärent, denn so wie weiter unten der Frame „im übrigen“ nach alter Rechtschreibung geschrieben steht, ist „Füllen“ einfach Teil eines alten Sprachgebrauches. Auf die alte Schreibweise und die mittlerweile nicht mehr gültige Rechtschreibung von *Eine glückliche Zeit* werde ich bei den folgenden Textbeispielen nicht mehr eingehen, da sie wie gesagt keine Textinkohärenz darstellen. Den Frame „in ihnen [Augen] spielten sich alle ihre Gefühle“ hingegen, könnte man als inkohärent bezeichnen, da die Redewendung eigentlich „spiegelten sich alle ihre Gefühle wider“ (vgl. www.duden.de^f 2012) lauten müsste.

Die verwendete Sprache der Frames, die die Mädchen in diesem Textbeispiel beschreiben, evoziert die Scene einer vergangenen Zeit („scheues, sanftes Ding von dreizehn Jahren“, „ausgeglichenem Wesen“, „eine junge Dame“)

Interessant an Translat Federmann ist, dass der Übersetzer gerne zwischen den ganzen Vornamen und den Spitznamen der Mädchen hin und her wechselt. Margaret ist einmal Meg und einmal Margaret, Elisabeth ist einmal Beth und einmal Betty. Ob eine Strategie hinter dieser Vorgehensweise steckt, und wenn ja, welche, ist nicht nachvollziehbar, da sie keinen bestimmten Regeln folgt.

Beispiel TF 2)

Zum Kontext dieses Textbeispiels: Im Kapitel „Betty schließt Freundschaft“ lernt Familie March ihre Nachbarn, den alten Mr. Lawrence und seinen Enkel Laurie, der bei ihm lebt, immer besser kennen. Mr. Lawrence war ein guter Freund von Mrs. Marchs Vater und unterhält sich gerne mit ihr über den mittlerweile Verstorbenen. Laurie verbringt seine ganze freie Zeit bei den Marchs, denn ein richtiges Familienleben mit Mutter und Geschwistern hat er bis dahin nicht gekannt. Die vier Schwestern fürchten sich anfangs vor Mr. Lawrence, denn er hat eine einschüchternde Art, doch nach einigen Besuchen bei der Familie legen sie ihre Angst ab, bis auf die kleine schüchterne Betty. Sie sehnt sich nach dem Klavier in Mr. Laurences Haus. Sie möchte es unbedingt sehen und einmal darauf spielen.

Sie war einmal mit Jo hinübergegangen, doch der alte Herr, der nicht wußte, wie scheu sie war, hatte sie scharf unter seinen buschigen Augenbrauen angestarrt und so laut »He!« gesagt, daß sie erschrak und

ihr die Knie zitterten, wie sie später ihrer Mutter erzählte. Sie lief davon und erklärte, nie wieder hinübergehen zu wollen, nicht einmal um des Flügels willen. Alle Überredungskünste konnten sie nicht dazu bringen, ihre Furcht zu überwinden, bis die Sache auf mysteriöse Weise **Herrn Laurenz** zu Ohren kam. Während **eines seiner kurzen Besuche** lenkte er geschickt das Gespräch auf die Musik und sprach von den großen Sängern, die er gehört hatte, und erzählte so amüsante Anekdoten, daß **Betty** es nicht länger in ihrer Ecke aushielt, wo sie sich versteckt hatte, und immer näher und näher kam. Hinter seinem Sessel blieb sie stehen, und da stand sie und horchte mit weitgeöffneten Augen und roten Wangen. Indem er ihr nicht mehr Aufmerksamkeit als einer Fliege schenkte, sprach **Herr Laurenz** weiter über die Interessen von Laurie, und plötzlich sagte er zu **Frau March**, als ob ihm die Idee eben gekommen sei: »Der Junge vernachlässigt die Musik ein bißchen, und ich bin froh darüber, denn er hatte begonnen, sie zu sehr zu lieben. Darum wird auch der Flügel jetzt wenig benützt. Möchte nicht eines ihrer Mädchen herüberkommen und hin und wieder darauf üben, damit das Instrument nicht den Klang verliert, **Madame?**« (Alcott o.J.:47f)

Die verwendeten Frames evozieren eine kohärente Scene, die Abläufe innerhalb des Textbeispiels sind nachvollziehbar. Betty, die im letzten Textbeispiel als „scheues, sanftes Ding“ beschrieben wurde, ist auch in diesem Textbeispiel sehr schüchtern, die Scenes sind daher kohärent. Bettys Leidenschaft ist die Musik. Aus dem ersten Kapitel weiß der Leser, dass Betty zwar selbst ein Klavier Zuhause hat, dieses aber schon sehr alt und verstimmt ist, und die Vorstellung wieder einmal auf einem gut gestimmten Instrument spielen zu dürfen daher für sie unheimlich verlockend ist. Familie March gehörte früher zu den reicheren Familien, doch mittlerweile hat sie nicht mehr so viel Geld und kann sich auch kein neues Klavier leisten. Der Vater ist im Krieg, die Mutter hilft im Krankenhaus aus, die älteren zwei Schwestern, Meg und Jo, arbeiten ebenfalls um ihre Familie finanziell zu unterstützen.

In Bezug auf die Namen lässt sich eine Inkohärenz feststellen, denn „(Herr) Laurenz“ ist ein deutscher Name, wohingegen „(Frau) March“ eindeutig englisch ist. Auch „Betty“ ist eine englische Abkürzung für den Namen „Elizabeth“. Im deutschen Sprachraum kürzt man den Namen „Elizabeth“ üblicherweise mit „Lisi“ ab. „Betti“ mit „i“ findet man als Abkürzung für den Namen „Bettina“.

Mr. Laurence spricht Mrs. March am Ende des Textbeispiels mit „Madame“ an. „Madame“ ist die französische Form für „Madam“. Der Übersetzer Reinhard Federmann wollte mit dem Frame vermutlich Mr. Laurences gewählte Ausdrucksweise hervor streichen. Da der Roman allerdings in Amerika spielt, könnte der Frame für den einen oder anderen Leser möglicherweise etwas irreführend sein.

Beispiel TF 3)

Dieses Textbeispiel ist der Beginn des Kapitels „Amys schwarzer Tag“. Es geht in dem Kapitel darum, dass Amy ihren Freundinnen kandierte Zitronen, die Süßigkeit schlechthin in der damaligen Zeit, schuldet, und sich Geld von ihrer Schwester Meg borgt, um ihre Schulden zu begleichen. Vor der Schule besorgt Amy dann die kandierten Zitronen und nimmt sie in die

Schule mit. Eine Mitschülerin verpetzt Amy beim Lehrer, Mr. Davis, und teilt ihm mit, dass Amy kandierte Zitronen in ihrem Pult versteckt hat. In der Schule ist es verboten Süßigkeiten mitzunehmen. Amy muss daraufhin die Zitronen aus dem Fenster werfen, bekommt zur Strafe von Mr. Davis Schläge auf die Hände und muss bis zum Ende des Unterrichts in der Ecke stehen. Es ist die erste große Demütigung in Amys jungem Leben.

»Der Junge ist ein richtiger Zyklop, nicht wahr?«, sagte Amy eines Tages, als Laurie im Vorbeireiten mit seiner Peitsche schnalzte. »Wie kannst du so etwas sagen, wenn er doch beide Augen hat, und sehr hübsche noch dazu«, rief Jo, die ihrer Schwester die geringschätzige Bemerkung über ihren Freund übelnahm. »Ich habe nichts über seine Augen gesagt, und ich verstehe nicht, warum du dich aufregst, wenn ich seine Reitkunst bewundere.« »Lieber Himmel! Diese kleine Gans meint einen Zentaur und nennt ihn einen Zyklop!« platzte Jo lachend heraus. »Du brauchst deshalb nicht so verletzend zu sein«, gab Amy zurück. »Ich wünschte nur, ich hätte einen Teil von dem Geld, das Laurie für das Pferd ausgibt«, fügte sie hinzu. »Wozu?« fragte Meg freundlich. Jo lachte noch über Amys Schnitzer. »Ich brauche es dringend, ich habe furchtbare Schulden, und ich bekomme diesen Monat kein Taschengeld.« »Schulden? Was meinst du damit, Amy?« Meg schaute ihre Schwester fragend an. **»Ich schulde ungefähr ein Dutzend kandierte Zitronen, und ich kann sie nicht zurückgeben, ehe ich nicht wieder Taschengeld bekommen habe, denn Mammi hat verboten, im Geschäft Schulden zu machen.«** »Sind Zitronen jetzt modern?« Meg versuchte ernst zu bleiben, denn für Amy war die Sache offensichtlich sehr wichtig. (Alcott o.J.:51f)

Die Tatsache, dass das Bild von Laurie, wie er auf seinem Pferd mitten auf der Straße am Haus der Marchs vorbeireitet, bei den Schwestern kein Erstaunen auslöst, beweist, dass es ein gewohntes Bild für sie ist. Für Leser des 21. Jahrhunderts hingegen ist es ein sehr ungewöhnliches Bild. Gleichzeitig hilft die Scene dem Leser das richtige „Setting“ des Romans, der ja im 19. Jahrhundert spielt, aufzubauen.

Der Frame „Ich schulde ungefähr ein Dutzend kandierte Zitronen“ enthält eine grammatikalische Unkorrektheit. Sprachlich korrekt wäre: „Ich schulde *meinen Klassenkolleginnen* ungefähr ein Dutzend kandierte Zitronen“ oder „Ich *bin* ungefähr ein Dutzend kandierte Zitronen *schuldig*“ (vgl. www.duden.de^c 2011). Die Tatsache, dass kandierte Zitronen als *die* Süßigkeit schlechthin gelten, ist für viele Leser wahrscheinlich schwer nachvollziehbar. Zwischen den Klassenkameradinnen in Amys Klasse wird sogar reger Tauschhandel mit den Zitronen betrieben, Freundschaften werden geschlossen, Feindschaften entstehen; ein Mädchen bricht in Tränen aus, als Amy die Zitronen, auf Befehl des Lehrers, aus dem Fenster werfen muss. Die kandierten Zitronen sind für das Lesepublikum ein Hinweis darauf, dass *Eine glückliche Zeit* in einer anderen Zeit spielt. Auch die Tatsache, dass die Möglichkeit besteht „im Geschäft Schulden zu machen“, deutet darauf hin, dass der Roman nicht im 21. Jahrhundert spielt, denn heutzutage ist es eher unüblich irgendwo „anschreiben“ zu lassen.

Beim Lesen stolpert der Leser möglicherweise über den Frame „Mammi“. So nennen die Schwestern liebevoll ihre Mutter. Bekannte und gebräuchliche Varianten wären „Mami“,

„Mama“ und „Mutti“. Der Frame „Mammi“ stört zwar nicht den Lesefluss, könnte aber von manchen Lesern möglicherweise als Rechtschreibfehler interpretiert werden.

Beispiel TF 4)

Diese vierte Textstelle ist dem Kapitel „Geheimnisse“ entnommen. Es beginnt damit, dass Jo sich aus dem Haus schleicht, um einem Zeitungsredakteur zwei Geschichten zu bringen, damit dieser sie eventuell veröffentlicht. Laurie beobachtet zufällig, wie Jo in das fremde Haus geht, und stellt sie anschließend zur Rede. Er will wissen, was sie dort gemacht hat, und verspricht ihr im Gegenzug ein Geheimnis zu verraten. Jo willigt ein und erzählt ihm von ihren schriftstellerischen Ambitionen. Dann erzählt Laurie ihr von seinem Geheimnis. Mr. Brooke, Lauries Hauslehrer, fiel in Lauries Anwesenheit Megs bereits vermisster Handschuh aus der Westentasche und er gestand Laurie, dass er Meg mochte, sich aber nicht traute es ihr zu sagen, da sie noch so jung und er arm war. Als Laurie Jo davon erzählt, ist diese nicht gerade begeistert, denn vieles ändert sich durch dieses Geständnis. Jo muss von nun an ihre geliebte Schwester Meg mit jemandem teilen und ist gezwungen sich mit „romantischen“ Dingen auseinanderzusetzen, was für sie bedeutet, dass sie aus der unbeschwerten Kindheit herausgestoßen wird. Jo kommt mit diesen Veränderungen überhaupt nicht klar, am liebsten wäre ihr, alles würde so bleiben wie es ist, und niemand würde jemals heiraten oder die Familie verlassen.

»Ich habe ihn gesehen.« »Wo?« »In seiner Tasche.« »Die ganze Zeit?« »Ja, ist das nicht romantisch?« »Nein, es ist schrecklich.« »Freust du dich nicht darüber?« »Natürlich nicht, es ist lächerlich. Was wird Meg sagen?« »Du darfst es niemandem erzählen, erinnere dich daran.« »Gut, ich werde es vorläufig nicht erzählen, aber ich bin empört und wünschte, du hättest es mir nicht erzählt.« »Ich dachte, du würdest dich freuen.« »Über die Aussicht, daß jemand kommt und uns Meg wegnimmt? Nein, danke.« »Wäre es dir lieber, wenn jemand käme und dich mitnehmen würde?« »Den möchte ich sehen, der das ausprobiert«, rief Jo. »Ich werde es tun!« sagte Laurie lachend. »Ich habe genug von Geheimnissen, ich kann es einfach nicht glauben«, sagte Jo unfreundlich. »Laufen wir ein Stück«, schlug Laurie vor. Jo fing zu laufen an; sie lief so schnell, daß ihr Hut und ein paar Haarnadeln davonflogen. Laurie erreichte das Ziel als erster und war mit dem Erfolg seiner **Behandlung** zufrieden. »Ich wollte, ich wäre ein Pferd, dann könnte ich **meilenweit** laufen und mir würde nicht der Atem ausgehen. Bitte sei nett und hol mir meinen Hut«, bat Jo und setzte sich unter einem Baum. Sie hoffte, daß niemand vorbeikommen würde, bevor sie ihr Haar wieder in Ordnung gebracht hatte. Doch es kam jemand vorbei, und zwar ausgerechnet Meg, die einen Besuch gemacht hatte und wie eine vollendete Dame aussah. »Was in aller Welt machst du hier?« fragte sie und betrachtete kopfschüttelnd ihre aufgelöste Schwester. »Blätter sammeln« antwortete Jo unsicher. »Und Haarnadeln«, fügte Laurie hinzu und warf ein halbes Dutzend in Jos Schoß. »Sie wachsen hier auf der Straße, Meg, ebenso wie Strohhüte.« »Ihr seid um die Wette gelaufen, nicht wahr? Ach, Jo, wann wirst du endlich aufhören, dich so **wild** zu benehmen?« »Nicht bevor ich steif und alt bin und eine Krücke benutzen muß. Versuch nicht, mich so zu machen, wie du bist. Ich habe keine Lust, so aufgeputzt herumzulaufen wie du.« (Alcott o.J.:107f)

Aus dem Text geht hervor, dass das Laufen sich für Mädchen des 19. Jahrhunderts nicht geziemte. Meg bezeichnet Jo als „wild“, was so viel bedeutet wie „nicht mädchenhaft“. In der heutigen Zeit wäre es schwer vorstellbar, Mädchen verbieten zu wollen, auf der Straße zu laufen, vor allem da es mittlerweile Damen-Marathons und -Straßenläufe gibt. Die Scene trägt so weiter zum Zeitkolorit des Buches bei.

Der Frame „Behandlung“ evoziert die Scene einer ärztlichen Behandlung, gemeint ist aber, dass Lauries Vorschlag zu laufen gefruchtet hat, denn Jo ist danach wieder etwas unbeschwerter. Der Frame ist nicht gut verständlich, fügt sich nicht gut in den restlichen Text ein, und kann daher als Inkohärenz bezeichnet werden.

Der Frame „meilenweit“ könnte auf eine Scene in einem englischen Land hindeuten. In dem Textbeispiel wird Jos Zerrissenheit deutlich. Einerseits wehrt sie sich gegen die damaligen Konventionen und läuft mit Laurie durch die Straßen, andererseits hofft sie, dass niemand vorbeikommt, bevor sie ihr Haar wieder in Ordnung gebracht hat. Sie bittet Laurie ihre Sachen einzusammeln, um selbst nicht gesehen zu werden. Am Ende des Textbeispiels betont sie wieder, dass sie keine Lust hat, so damenhaft auszusehen wie Meg.

Die Frames „Haarnadeln“ und „Hut“ bzw. „Strohhüte“ sind weitere Hinweise darauf, dass der Roman in einer anderen Zeit spielt, denn wenn es sich nicht gerade um einen Strandbesuch oder einen besonders festlichen Anlass handelt, würde wohl kein Mädchen im 21. Jahrhundert an einem ganz normalen Tag mit Hut und aufwendig aufgesteckten Haaren auf der Straße herumlaufen. Im 19. Jahrhundert hingegen war es üblich, sobald man nach draußen ging, eine Kopfbedeckung zu tragen.

Beispiel TF 5)

In Kapitel 15, „Ein Telegramm“, erreicht die Familie ein Telegramm aus Washington: „Frau March. Ihr Mann ist sehr krank. Kommen Sie sofort. S. Hale, Blank Spital, Washington.“ (Alcott o.J.:112) Mr. March war in der Armee verletzt worden. Mrs. March möchte sofort abreisen, hat aber nicht das nötige Geld für eine Reise nach Washington, außerdem war es für damalige Verhältnisse unüblich, dass eine Frau alleine reiste. Mr. Brooke stellt sich auf Mr. Laurences Wunsch zur Verfügung. Das Geld borgt sich Mrs. March von Tante March aus. Alle Vorbereitungen für die Reise werden getroffen und am Abend vor der Abreise sitzt die Familie noch einmal beisammen, nur Jo fehlt.

Sie fingen schon an, sich Sorgen zu machen, und Laurie ging, um sie zu suchen. Er verfehlte sie jedoch, und wenige Minuten später kam Jo zur Tür herein. Sie machte ein komisches Gesicht; es war schwer zu sagen, was sie in diesem Augenblick empfand. Sie legte einige Geldscheine auf den Tisch und sagte mit einem leisen Zittern in der Stimme: »Das ist mein Beitrag, daß Vater wieder gesund wird und bald nach Hause kommt.« »Aber Jo, wo hast du das Geld her? **Fünfundzwanzig Dollar!** Ich hoffe, du hast nichts Unüberlegtes getan?« »Nein, es gehört mir! Ich habe nicht gebettelt und es auch nicht ausgeborgt oder gestohlen. Ich habe es verdient, und ich hoffe, du wirst mir nicht böse sein, denn ich habe nur etwas

verkauft, was mir gehörte.« Während sie sprach, nahm Jo ihren Hut vom Kopf. Ein erschrockener Ausruf folgte, denn ihr wundervolles Haar war ganz kurz geschnitten. »Dein Haar! Dein schönes Haar! Oh, Jo, wie konntest du nur?« »Es wird meinem Gehirn guttun, daß diese Mähne weg ist. Mein Kopf ist jetzt leicht und kühl, und der Friseur hat gesagt, daß ich bald wieder kurze Locken haben werde, denn mein Haar wächst schnell nach; das sieht sehr schick aus und ist leicht in Ordnung zu halten. Ich bin damit zufrieden, also nimm bitte das Geld und laß uns essen.« (Alcott o.J.:113)

Die verwendeten Frames evozieren eine kohärente Scene, die Abläufe innerhalb des Textbeispiels sind nachvollziehbar. Der Frame „fünfundzwanzig Dollar“ deutet darauf hin, dass der Roman in Amerika spielt. Um den Wert von 25 Dollar im 19. Jahrhundert einschätzen zu können, hier ein Vergleich: Der Wehrsold eines Soldaten betrug monatlich elf Dollar (vgl. www.bigcountry.de 2012). 25 Dollar waren also für die damalige Zeit viel Geld. Lag bereits durch den Frame „meilenweit“ aus Beispiel TF 4, die Vermutung nahe, das Setting des Romans sei ein englischsprachiges Land, so wurde die Scene durch den Frame „fünfundzwanzig Dollar“ weiter ausgebaut und der Leser weiß nun, dass der Roman in Amerika spielt.

Jo weiß, wie unangenehm es ihrer Mutter ist, sich von Tante March Geld zu borgen und entschließt sich deshalb zu dem radikalen Schritt ihr langes Haar zu verkaufen. Am Zittern in Jos Stimme erkennt der Leser, dass es Jo doch etwas ausmacht, dass ihre Haare jetzt so kurz sind, auch wenn sie später so tut, als sei es ihr egal und schnell das Thema wechselt, indem sie vorschlägt zu Abend zu essen. Wieder trägt Jo einen Hut, wohl nicht nur der Mode wegen, sondern auch um ihre kurzen Haare zu verstecken. Die Tatsache, dass Jos Geschwister und ihre Mutter dermaßen erschrecken, als sie Jos kurze Haare sehen, deutet darauf hin, dass ein Kurzhaarschnitt in der damaligen Zeit sehr unüblich war.

Beispiel TF 6)

Das letzte Textbeispiel wurde dem letzten Kapitel „Tante March greift ein“ entnommen. Mr. Brooke macht Meg einen Heiratsantrag. Meg ist mit der Situation überfordert und weist ihn zurück, vorerst. Denn wie es der Zufall will, kommt Tante March gerade in dem Moment ins Zimmer. Sie deutet die Situation – Meg fährt zusammen und Mr. Brooke verschwindet eilig ins Nebenzimmer – richtig und versucht Meg mit allen Mitteln die Heirat auszureden. Mr. Brooke sei zu arm und keine gute Partie, er hätte es lediglich auf ihr, Tante Marchs, Geld abgesehen. Meg beginnt ihn zu verteidigen und wird sich ihrer Zuneigung zu Mr. Brooke bewusst. Als Tante March wütend das Haus verlässt, sprechen sich Mr. Brooke, der alles mitangehört hat, und Meg aus und nach einem Gespräch mit Megs Eltern ist die Sache besiegelt.

»Ich bin zu jung«, stotterte Meg. »Ich werde warten, und in der Zwischenzeit können **Sie** lernen, mich zu lieben. Wird das sehr schwer sein, Margaret?« »Nicht, wenn ich mich dazu entschieße, aber –« »Ach, bitte entschließen **Sie** sich, Margaret. Ich will Ihr Lehrmeister sein, damit **Sie** mich lieb gewinnen. Das ist leichter, als Deutsch zu unterrichten.« Ein schüchterner Blick zeigte Meg, daß seine Augen fröhlich und zärtlich zugleich blickten und daß er sie mit einem zufriedenen Lächeln umfing, wie einer, der

keinen Augenblick an seinem Erfolg zweifelt. Das ärgerte sie, und sie erinnerte sich an die verrückten Ratschläge von Annie Moffat und empfand die Macht, die sie über ihn besaß. Sie fühlte sich erregt und fremd und folgte einem kapriziösen Impuls, als sie sagte: »Ich entschließe mich aber nicht dazu. Bitte gehen **Sie** und lassen **Sie** mich allein!« Der arme Herr Brooke sah aus, als ob vor seinen Augen sein schönstes Luftschloß zusammengestürzt sei. Er hatte Meg nie zuvor so gesehen, und das verwirrte ihn. »Meinen **Sie** das wirklich?« »Ja, ich möchte nicht mit solchen Dingen belästigt werden. Vater sagt auch, es sei noch zu früh –« »Darf ich nicht hoffen, daß **Sie** nach und nach Ihre Meinung ändern werden? Ich will geduldig warten, aber spielen **Sie** nicht mit mir, Meg. Das wäre eine große Enttäuschung für mich« »Denken **Sie** überhaupt nicht an mich, das wäre mir am liebsten«, sagte Meg schnippisch. Es bereitete ihr Vergnügen, zu probieren, wie weit sie es auf diese Weise treiben konnte. Er sah jetzt sehr ernst und blaß aus und wurde ganz den Romanhelden ähnlich, die sie bewunderte. Doch er schlug sich weder auf die Stirn, noch rannte er aufgeregt durch das Zimmer. Er stand nur da und sah sie so nachdenklich und zärtlich an, daß Meg trotz aller guten Vorsätze ganz weich wurde. Doch gerade jetzt kam Tante March bei der Tür herein. (Alcott o.J.:150)

Mr. Brooke spricht Meg mit „Sie“ an, obwohl Meg zu dem Zeitpunkt gerade erst 17 Jahre alt und Mr. Brooke mit Sicherheit um einiges älter ist. Die Verwendung dieser Anrede war für die damalige Zeit üblich. Das mediane¹⁷ Heiratsalter amerikanischer Männer lag im Jahr 1890 bei 26,1 Jahren und bei amerikanischen Frauen bei 22 Jahren (vgl. www.census.gov 2012). Männer waren bei der Heirat also allgemein älter als ihre Frauen. Heute würde ein Hochzeitsantrag vermutlich anders ablaufen und die beiden Betroffenen würden sich nicht mit „Sie“ anreden. Da der Roman aber im 19. Jahrhundert spielt und nicht im 21., stellt die Anrede keine Inkohärenz dar.

Der Vergleich von Mr. Brooke mit den Romanhelden aus Megs Büchern und die Beschreibung, wie sich diese üblicherweise in solchen Situationen verhalten („schlug sich auf die Stirn“, „rannte aufgeregt durch das Zimmer“), wirkt auf heutige Leser wohl eher belustigend und trägt weiter zum Zeitkolorit des Buches bei.

Meg ist hin und her gerissen und weiß nicht, wie sie auf Mr. Brookes Heiratsantrag reagieren soll. Einerseits sagt sie immer wieder, dass sie zu jung sei („Ich bin zu jung“, „Vater sagt auch, es sei noch zu früh“) und lässt Mr. Brooke zappeln („Ich entschließe mich aber nicht dazu“), andererseits gefällt ihr Mr. Brooke aber auch („Meg [wurde] trotz aller guten Vorsätze ganz weich“). Insgesamt ist die Scene kohärent.

¹⁷ „Das Medianalter teilt die Bevölkerung nach dem Alter in zwei gleichgroße Gruppen: 50 % sind jünger und 50 % sind älter als das Medianalter.“ (www.bib-demografie.de 2012)

5.3. Feststellung der Funktion von Translat Schönbein

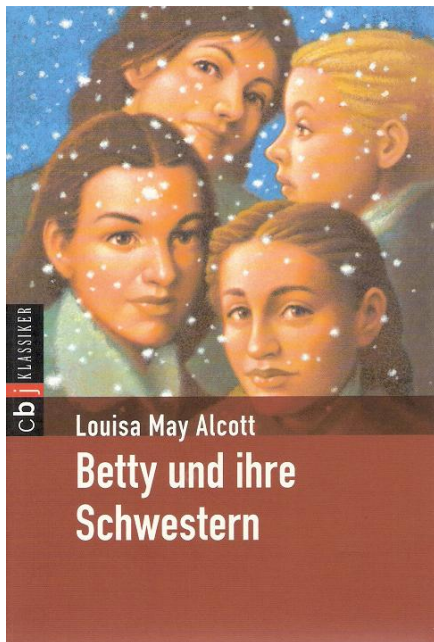


Abb. 8: Betty und ihre Schwestern

Betty und ihre Schwestern zählt zu den „Kinderbuchklassikern“, einem Special im Verlagsprogramm von cbj. In dem Special findet man die beliebtesten und aufregendsten Kinderromane der Weltliteratur, wie *Wolfsblut*, *Alice im Wunderland*, *Das Dschungelbuch* oder *Huckleberry Finn*, „zum Schmökern, Träumen und Immer-Wieder-Lesen“ (www.randomhouse.de^b 2011). Da das Buch als Klassiker bezeichnet wird, stellt sich an dieser Stelle die Frage, welche Assoziationen diese Bezeichnung „Klassiker“ beim Leserpublikum hervorruft. In *Das Neue Duden-Lexikon* (1991:2049) findet man unter dem Eintrag „Klassik“ folgende Definition: „als Wertbegriff bezeichnet er eine zeitlos gültige, weil weitgehend ausgewogene, harmon. Leistung in der bildenden Kunst, Literatur und Musik.“ Die *Brockhaus-Enzyklopädie* (2006:114)

definiert „Klassiker“ folgendermaßen: „Künstler, Schriftsteller, Wissenschaftler, der allgemein anerkannte, richtungsweisende Arbeit auf seinem Gebiet geleistet hat; Werk, das übergeordneten, bleibenden Wert besitzt.“ Der Verlag selbst versteht unter Kinderbuchklassiker, „Geschichten, die die Fantasie beflügeln, den Entdeckergeist wecken und neugierig machen auf die großen Abenteuer dieser Welt“ (www.randomhouse.de^b 2011). Gemeinhin lässt sich sagen, dass Leser, die zu einem Kinderbuchklassiker greifen, davon ausgehen, gut unterhalten zu werden.

Der Klappentext von Translat Schönbein enthält Informationen zum Handlungsrahmen (Amerikanischer Bürgerkrieg, finanzielle Not) als auch zum Inhalt (Probleme des Alltags, Geschwisterrivalitäten, Zusammenhalt in der Familie) des Buches. Gleichzeitig verrät er bereits etwas über den Ausgang der Geschichte, denn es wird erwähnt, dass der Vater schlussendlich aus dem Krieg zurückkehrt und feststellt, dass seine Töchter erwachsener geworden sind. Zusätzlich wird Translat Schönbein noch als Familienroman bezeichnet, der seit fast 150 Jahren zum Bestand der klassischen Jugendliteratur gezählt wird.

Das Umschlagbild (siehe Abb. 8) zeigt vier Mädchen im Schneegestöber, wobei nur die Gesichter und die Schultern zu sehen sind. An den Gesichtern selbst ist nicht erkennbar, dass die vier Mädchen verschiedenen Alters sind, alle vier sehen sich, abgesehen von der Haarfarbe, sehr ähnlich. Die Schwestern wirken der Illustration nach glücklich und zufrieden, ihre Frisuren und ihre Kleidung sind nicht wirklich modern und wirken wie aus einer anderen Zeit. Somit fügt sich das Bild sehr gut in die Geschichte ein, denn sie spielt ja nicht im Heute, sondern im Amerika des 19. Jahrhunderts.

Der Lektor Gerd F. Rumler schildert im Nachwort in kurzen Worten das Leben der Autorin, er versucht zu erklären, warum *Little Women* einen solch durchschlagenden Erfolg feierte und warum heutige Ausgaben – seiner Meinung nach – modernisiert werden müssen. Der Erfolg der Geschichte hänge damit zusammen, dass Louisa May Alcott mit *Little Women* zwar an die damalige Tradition des amerikanischen Mädchenbuchs anschloss, sie aber insofern revolutionierte, als sie die überwiegend pädagogisch-moralische Ausrichtung um realistische Schilderungen aus dem wahren Leben erweiterte (vgl. Alcott 2009:204). Die Schwestern verhalten sich in dem Buch nicht immer nur moralisch richtig, sie sind vier verschiedene Persönlichkeiten mit ihren eigenen Stärken und Schwächen; sie haben genauso Zornausbrüche, sind neidisch oder hochmütig, wenngleich sie aus ihren Taten auch immer etwas lernen. Außerdem sei, so Rumler, der christliche Kontext (Alcotts Anspielungen im Roman auf Bunyans *The Pilgrim's Progress*) mitverantwortlich für die positive Rezeption. Der Lektor bezeichnet *Little Women* als einen Familien- und Mädchenroman, der „ein Vorbild für die Mädchen- und Frauenliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts“ (Alcott 2009:204) gewesen sei. Dennoch findet Rumler, dass viele der Ansichten und Beschreibungen nicht mehr zeitgemäß seien und deshalb für heutige Ausgaben, wie auch diese, modernisiert werden müssten. Die Grundthematik, „Erlebnisse und Konflikte in der Familie und zwischen Geschwistern, außerdem persönliche Entwicklung durch Vorbilder und selbstkritische Besinnung auf ‚das Richtige‘“ (Alcott 2009:204) sei allerdings in dieser Ausgabe dieselbe geblieben.

Somit lag der Skopos der deutschen Bearbeitung dieser Ausgabe bei der Modernisierung der Ansichten und Beschreibungen, der Inhalt und der mit einem Kinderklassiker assoziierte Unterhaltungswert sollte nicht verändert werden. Das intendierte Zielpublikum sind Kinder und Jugendliche, aber vor allem junge Mädchen – Anhaltspunkt dafür ist das Umschlagbild, das Mädchen eindeutig mehr anspricht als Jungen.

5.4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat Schönbein

Nachstehend soll die intratextuelle Kohärenz von Translat Schönbein anhand derselben sechs Textstellen wie in Translat Federmann überprüft werden.

Beispiel TS 1)

In *Betty und ihre Schwestern* lautet das erste Kapitel, dem dieses Textbeispiel entnommen ist, „Vier kleine Pilger“.

Die dreizehnjährige Betty war mit ihrem ruhigen, ausgeglichenen Wesen tatsächlich der Liebling aller. Und wegen ihrer schüchternen, sanften Art das eigentliche Nesthäkchen der Familie March. Sie hatte glatte braune Haare, einen rosigen Teint, leuchtende Augen und fast immer ein zufriedenes Lächeln. Sie

schien in ihrer eigenen kleinen, glücklichen Welt zu leben, zu der sie nur ihren engsten Vertrauten Zugang gewährte. Ihre Schwester Amy war mit zwölf Jahren zwar die Jüngste, ließ aber mit ihrem selbstbewussten wie damenhaften Auftreten keine Zweifel daran, dass sie sich bereits für eine äußerst wichtige Persönlichkeit hielt. Sie war ein bezauberndes Mädchen mit blondem Lockenkopf, heller Haut und strahlend blauen Augen. Nur ihre kleine Stupsnase fand Amy selbst »absolut hässlich«. Jo machte sich nicht viel aus Äußerlichkeiten. Ihr wunderschönes, langes Haar stopfte sie meist lieblos in ein Netz, damit es ihr nicht im Weg war. Mit ihren langen, dünnen Armen und Beinen und ihrem schlaksigen Gang erinnerte die schnell in die Höhe geschossene Fünfzehnjährige an ein junges Fohlen. Ihr Gesicht war vom Herumtollen im Freien meist braun gebrannt. Jo hatte scharfe graue Augen, denen nichts entging. Meg war mit ihren sechzehn Jahren schon eine richtige junge Dame und sehr eitel. Sie besaß bereits eine sehr weibliche Figur, hatte große braune Augen und dicke braune Locken, die ihr ganzer Stolz waren. Gerne hätte sie sich so herausgeputzt wie ihre reicheren Freundinnen, um mit ihnen auf **gesellschaftliche Empfänge** zu gehen. Wenn Mrs March im **Lazarett** arbeitete, übernahm Meg als Älteste gerne mal die Mutterrolle und wies ihre Geschwister zurecht. (Alcott 2009:13f)

Der Frame „Lazarett“ ist eine veraltete Bezeichnung für „Militärkrankenhaus“ (vgl. www.duden.de^b 2012). Mit dem Frame wird angedeutet, dass zur Zeit der Romanhandlung Krieg in Amerika herrschte. Neben diesem Frame findet sich in diesem Textbeispiel mit „gesellschaftliche Empfänge“ noch ein weiterer sprachlicher Hinweis auf die Zeit (19. Jahrhundert) in der das englische Original spielt. In Kapitel drei, „Neujahrsball“, gehen Meg und Jo zum Beispiel auf einen Ball miteinander. Der Neujahrsball entspricht so einem gesellschaftlichen Empfang, bei dem getanzt, geredet und getrunken wird. Würden Meg und Jo im 21. Jahrhundert leben, würden sie zu Silvester vermutlich in die Disco oder auf ein anderes Fest gehen. Jugendliche gehen zwar heute auch auf Bälle, wie zum Beispiel den Schulabschlussball, jedoch sehr selten.

Die Beschreibungen der vier Mädchen sind kohärent und somit auch der Text an sich. Betty wird als ruhiges, aber zufriedenes Mädchen beschrieben, sie ist das „Nesthäkchen“ der Familie; Amy als ein sehr selbstbewusstes Mädchen, das sich selbst vielleicht manchmal zu wichtig nimmt; Jo als intelligent („scharfe graue Augen“) und freiheitsliebend; und Meg als „richtige junge Dame“, d.h. sie sieht schon richtig erwachsen aus und benimmt sich auch so („Mutterrolle“).

Beispiel TS 2)

Textbeispiel aus dem sechsten Kapitel, „Bettys Überraschung“.

Das eine Mal, als sie Jo in das große Haus gefolgt war, hatte sie sich vor Mr Laurences einschüchterndem, lauten »Hallo« so erschrocken, dass sie sofort auf dem Absatz kehrt gemacht hatte. Und kein noch so gutes Zureden von Jo konnte sie überzeugen, noch einmal einen Fuß in das Haus zu setzen. Doch während einem Besuch bei Mrs March lenkte Mr Laurence das Gespräch geschickt auf das Thema Musik und erzählte von großartigen Sängern, Musikern und Orchestern, die er gesehen hatte. Seine Anekdoten waren so lebhaft und interessant, dass es Betty nicht länger in der dunklen Ecke des Wohnzim-

mers aushielt. Wie eine Katze schlich sie sich langsam immer näher und blieb dann gespannt lauschend hinter dem Stuhl von Mr Laurence stehen. Der tat, als würde er sie gar nicht bemerken und begann, von Lauries Klavierunterricht zu reden. Dann plötzlich, als wäre ihm die Idee gerade erst gekommen, sagte er: »**Jetzt vernachlässigt Laurie sogar seine Musik. Ich bin ganz froh darüber**, denn vorher gab es für ihn kaum etwas anderes, aber es ist schade um den schönen Flügel, wenn niemand auf ihm spielt. Hätte nicht eines ihrer Mädchen Lust, von Zeit zu Zeit zu spielen? Am besten wäre natürlich täglich, damit das teure Instrument nicht bald völlig verstimmt ist.« (Alcott 2009:68f)

Die einzige Inkohärenz, die man bei diesem Textbeispiel anmerken könnte, wäre, als Mr. Laurence zu Mrs. March sagt: „Jetzt vernachlässigt Laurie sogar seine Musik. Ich bin ganz froh darüber.“ Mr. Laurences erste Aussage „Jetzt vernachlässigt Laurie sogar seine Musik“ vermittelt dem Leser, er sei wirklich enttäuscht darüber, dass Laurie nicht mehr so viel Klavier spielt wie früher. Als Leser erwartet man, dass Mr. Laurence sich nach diesem Satz weiter darüber auslassen wird, wie unzufrieden er mit seinem Enkel ist. Der Bruch zum nächsten Satz ist deshalb groß, wenn es heißt: „Ich bin ganz froh darüber“. Der Leser ist überrascht und muss die Scene, die er nach dem ersten Satz in seinem Kopf aufgebaut hat, wieder umändern. Verständlicher wäre es zu sagen: „Laurie vernachlässigt in letzter Zeit seine Musik, aber ich bin ganz froh darüber“. Ansonsten enthält die Scene keine Inkohärenzen. Die Sprache ist modern und gut verständlich.

Beispiel TS 3)

Textbeispiel aus Kapitel sieben, „Amys schwarzer Tag“.

»Der Junge ist ein richtiger Zyklop, findest du nicht?«, fragte Amy, als Laurie **mit seinem Pferd am Haus der Marchs vorbeigaloppierte**. »Spinnst du? Laurie ist doch kein einäugiges Monster!«, zischte Jo, die keine Beleidigung ihres neuen Freundes duldete. »Er hat nicht nur zwei Augen, sondern noch dazu besonders hübsche.« »Ich meinte doch nur, dass er ein hervorragender Reiter ist und es wirkt, als wären er und das Pferd verwachsen«, gab Amy gekränkt zurück. »Oh mein Gott! Meine kleine Schwester meint einen Zentaur, einen Pferdemenschen, und verwechselt ihn mit einem Zyklopen!« Jo kugelte sich vor Lachen. »Du musst wegen einem Versprecher nicht gleich so gemein sein!«, blaffte Amy beleidigt. »Ich wünschte nur, ich hätte ein bisschen von dem Geld, das Laurie allein für das Pferd ausgibt. Ich bin verschuldet«, fügte sie nuschelnd hinzu. »Was? Warum?« Während Jo sich noch immer den Bauch vor Lachen hielt, war Meg Amys letzter Satz nicht entgangen. »Ich brauche das Geld dringend für **kandierte Zitronen**. Ich habe mindestens ein Dutzend Zitronen Schulden«, berichtete Amy voller Ernst. »Und Mutter hat mir verboten, **im Laden etwas anschreiben** zu lassen.« »Sind Zitronen jetzt etwa der neue Trend? Das musst du mir erklären.« Meg versuchte, ein Grinsen zu unterdrücken, da sie sah, wie wichtig das Thema ihrer kleinen Schwester war. (Alcott 2009:74f)

Für die Frames „als Laurie mit seinem Pferd am Haus der Marchs vorbeigaloppierte“ und „kandierte Zitronen“ gilt dasselbe wie für Beispiel TF 3. Für Leser des 21. Jahrhunderts ist es

sehr ungewöhnlich, dass jemand auf der Straße mit seinem Pferd vorbeireitet oder liebend gerne kandierte Zitronen isst, für die March-Schwestern ist es nichts Außergewöhnliches.

Der Frame „Laden“ erweckt bei österreichischen Lesern die Scene eines Greißlers, bei schweizerischen oder deutschen Lesern die eines Tante-Emma-Ladens. Gemeint sind familienbetrieblich geführte Lebensmittelgeschäfte, die die wichtigsten Lebensmittel und alles, was man noch so brauchte, vorrätig hatten. Heute gibt es kaum mehr Greißler oder Tante-Emma-Läden und es ist auch nicht üblich in Supermärkten anschreiben zu lassen.

All diese Frames tragen ein bestimmtes Zeit- und Kulturkolorit und evozieren beim Leser Scenes, die sich wie kleine Puzzleteile zu einer Gesamtscene zusammenfügen und ihm helfen sich die Umgebung, das Setting des Romans, auszumalen. Die verwendete Sprache ist dabei modern und leicht lesbar.

Beispiel TS 4)

Textbeispiel aus Kapitel zwölf, „Kleine Geheimnisse“.

»Ich habe ihn gesehen.« »Wo?« »In seiner Westentasche.« »Was? War er da etwa die ganze Zeit?« »Ja, ist das nicht romantisch?« »Nein, es ist grauenhaft!« »Was ist denn so schlimm daran?« »Alles. Es ist einfach lächerlich. Was wird Meg bloß dazu sagen?« »Wehe, du erzählst es ihr! Du hast versprochen, das Geheimnis für dich zu behalten!« »Ich habe gar nichts versprochen!« »Aber das versteht sich doch von selbst. Ich habe es dir nur erzählt, weil ich dir vertraue.« »Ich verrate es nicht. Aber ich finde es abstoßend und wünschte, du hättest es mir nicht erzählt!« »Ich dachte, du fändest es lustig.« »Wie soll ich es lustig finden, wenn uns jemand Meg wegnehmen will!« »Ist es dir lieber, wenn zuerst jemand kommt, um dich mitzunehmen?« »Das soll erstmal einer versuchen!«, kreischte Jo drohend. »Vielleicht sollte ich es versuchen?«, kicherte Laurie. »Mir gefällt dein Geheimnis nicht. Es macht mich ganz wirr im Kopf!«, sagte Jo ärgerlich und ignorierte seinen letzten Satz. »Komm, wir machen ein Wettrennen den Hügel hinab, dann wird dein Kopf wieder frei«, schlug Laurie vor. Die beiden rannten die schmale Straße hinunter, als wären sie auf der Flucht vor wilden Raubtieren, und Jo verlor unterwegs ihren Hut, ihren **Umhang** und allerhand Haarnadeln, während sich ihre Frisur auflöste. Doch obwohl sie rannte, so schnell sie konnte, war Laurie als Erster am vereinbarten Ziel. Keuchend, schwitzend und zerzaust kam Jo bei ihm an. Doch sie sah wieder etwas glücklicher aus als vorher, gratulierte Laurie lachend zum Sieg und ließ sich in das schattige Gras unter einem Baum plumpsen. »Wenn du ein richtiger Gentleman sein möchtest, könntest du jetzt wieder zurücklaufen und meine verlorenen Sachen einsammeln«, neckte sie Laurie, als sie wieder zu Atem kam. Laurie machte eine elegante Verbeugung vor Jo und schlenderte den Hügel gemächlich wieder hinauf. Jo versuchte derweil, ihre Haare zu flechten, und hoffte, dass niemand vorbeikam, bis sie wieder etwas ordentlicher aussah. Doch natürlich bog genau in diesem Moment jemand um die Ecke und Jo sah wenig begeistert eine äußerst herausgeputzte Meg in ihrem hübschesten Kleid auf sich zukommen. »Was in aller Welt machst du hier?«, wollte sie von Jo wissen. »Ich sammle Blätter«, antwortete Jo, die aufgestanden war und sich gerade Laub vom Kleid klopfte. »Und Haarnadeln!«, fügte Laurie hinzu und drückte Jo ein halbes Dutzend Haarnadeln in die Hand. »Sie wachsen hier auf der Straße, ebenso wie Hüte und Umhänge.« »Du bist schon wieder gerannt! **Wann hörst du endlich auf, dich wie ein Junge zu benehmen**, Jo?«, tadelte Meg. »Erst wenn ich so alt bin, dass ich einen Krückstock brauche. Es reicht ja, wenn eine in der Familie plötzlich ganz erwachsen tut!« (Alcott 2009:134ff)

Der Frame „Umhang“ evoziert in den meisten Fällen die Scene eines Umhanges zum Verkleiden, eines Friseurumhangs oder eines Regenumhangs. Vermutlich soll der „Umhang“ einem sogenannten Mantelet entsprechen, ein „[v]on Frauen für den Ausgang getragener Kurzmantel, der bis zur Hüfte oder wenig darüber reichte. Längere Mäntel waren eher Männersache.“ (www.marquise.de 2012) Da der Frame „Umhang“ wenig gebräuchlich ist, könnte er für manche Leser eine Inkohärenz darstellen.

Dieses Textbeispiel zeigt, ebenso wie Beispiel TF 4, dass es sich für Mädchen nicht gehörte, zu laufen, wie Meg lautstark bekundet: „Wann hörst du endlich auf, dich wie ein Junge zu benehmen, Jo?“ Jo äußert im Laufe des Romans öfter den Wunsch ein Junge sein zu wollen. Angesichts dieses Beispiels ist das aus heutiger Sicht verständlich. Mädchen des 19. Jahrhunderts hatten strikte Verhaltensvorschriften, sie mussten immer adrett aussehen, höflich und zurückhaltend sein. Jo begehrt einerseits gegen das damals vorherrschende Rollenschema auf und andererseits weigert sie sich erwachsen zu werden, denn als Kind ist es ihr noch erlaubt sich unkonventionell zu verhalten, als erwachsene Frau jedoch ist der Handlungsspielraum wesentlich eingeschränkter. Die Konventionen verlangen, dass man heiratet, Kinder bekommt und sich um seinen Mann kümmert. Vor allem Jos schriftstellerische Ambitionen widersprechen den Vorstellungen der Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft. Sprachlich sind in diesem Textbeispiel von Translat Schönbein keine weiteren Inkohärenzen feststellbar, die Scenes sind kohärent.

Beispiel TS 5)

Textbeispiel aus Kapitel 13, „Das Telegramm“. Das Telegramm, das an Mrs. March geschickt wird, hat in *Betty und ihre Schwestern* folgenden Wortlaut: „MRS MARCH: IHR MANN IST SEHR KRANK. KOMMEN SIE SCHNELL. S. HALE, BLANK HOSPITAL, WASHINGTON“ (Alcott 2009:143).

Als es langsam Abend wurde, begannen alle sich Sorgen zu machen. Laurie beschloss, sie suchen zu gehen, denn wer weiß, was für eine verrückte Idee sie jetzt wieder hatte. Kurz nachdem er losgegangen war, stand Jo in der Tür. Sie hatte einen sehr merkwürdigen Gesichtsausdruck, eine Mischung aus Bedauern und Stolz, Angst und Zufriedenheit. Ihre Familie hatte sich gerade zum Abendessen an den Tisch gesetzt und alle sahen sie fragend an. Jo griff in ihre Tasche, legte ein Bündel Geldscheine auf den Tisch und sagte mit einem leichten Zittern in der Stimme: »Das ist mein Beitrag, damit es Vater an nichts fehlt und wir ihn nach Hause holen können.« »Liebes, wo hast du das viele Geld her? **Fünfundzwanzig Dollar!** Ich hoffe, du hast nichts Schlimmes angestellt!« »Es ist mein Geld. Ehrlich. Ich habe es nicht gestohlen, geliehen oder erbettelt, sondern ehrlich verdient. Ich habe nur etwas verkauft, was mir gehörte.« Bei diesen Worten zog Jo die **Kapuze ihres Mantels** vom Kopf und ihre Schwestern kreischten vor Schreck auf. Jos ehemals wunderschönes, langes Haar war kurz geschoren. »Deine Haare! Deine schönen Haare!« »Oh Jo, wie konntest du sie dir nur abschneiden lassen?« »Mein Liebes, das wäre wirklich nicht notwendig gewesen!« Betty strich Jo traurig über den **geschorenen Kopf**, während Jo **versuchte, ein gleichgültiges Gesicht zu machen**. Sie sah in die spiegelnden Fensterscheiben, fuhr

sich mit den Fingern durch die **kurzen Stoppeln** und tat so, als würde sie ihre neue Frisur gar nicht so schlecht finden. »Wein nicht, Betty! Darüber geht die Welt nicht unter. Sie wachsen ja wieder nach. Außerdem ist das sicher gut für mein Gehirn, wenn es mehr Luft bekommt. Der Friseur meinte, die Locken wachsen schnell nach und ich hätte bald einen schicken Bubikopf. Ich bin damit zufrieden.« (Alcott 2009:145f)

Das Telegramm im Allgemeinen und die Frames „ihr Mann ist sehr krank“ und „kommen Sie schnell“ im Besonderen deuten darauf hin, dass die Lage ernst ist. Wäre Mr. March nur leicht verletzt, würde das Krankenhaus wohl kein Telegramm schicken. Heute würde niemand mehr ein Telegramm schicken, deshalb ist der Frame „Telegramm“ ein Hinweis auf die Entstehungszeit des Originals, das 19. Jahrhundert. Der Frame „fünfundzwanzig Dollar“ ein Hinweis darauf, dass die Scene in Amerika spielt. So tragen diese beiden Frames, „Telegramm“ und „fünfundzwanzig Dollar“ zum Zeit- bzw. Kulturkolorit des Buches bei.

Die Frames „geschorenen Kopf“ und „kurzen Stoppeln“ evozieren die Scene von tatsächlich ganz kurz geschnittenen Haaren, daher ist das Entsetzen der Schwestern und der Mutter glaubwürdig. Die Scenes sind kohärent. Auch in diesem Translat versucht Jo zu überspielen („Jo versuchte ein gleichgültiges Gesicht zu machen“) was in ihr vor geht, dass es ihr nämlich nicht egal ist, dass ihre schönen Haare jetzt so kurz sind. Am Ende des Kapitels weint sie deswegen sogar in ihrem Bett. Die Tatsache, dass Jo ihre Haare verkauft, damit ihre Mutter nach Washington fahren und sich um ihren Vater kümmern kann, zeigt, dass Familie March wirklich nicht viel Geld hat. Der Frame „außerdem ist das sicher gut für mein Gehirn, wenn es mehr Luft bekommt“ könnte darauf hindeuten, dass Jo zu viel nachdenkt und sich zu viele Sorgen macht.

Der Frame „Mantel“ könnte ein Hinweis darauf sein, dass gerade Herbst oder Winter bei den Marchs ist, ansonsten würde Jo keinen Mantel mit Kapuze tragen. Insgesamt evozieren die verwendeten Frames eine kohärente Scene.

Beispiel TS 6)

Dieses letzte Textbeispiel wurde dem letzten Kapitel aus *Betty und ihre Schwestern*, „Tante March und die Liebe“ entnommen.

»Aber ich bin zu jung...«, stammelte Meg und wunderte sich, warum es ihr so warm ums Herz wurde. »Ich kann warten. Und inzwischen könnten **Sie** lernen, mich gern zu haben. Wäre das eine schwierige Aufgabe für **Sie**, Meg?« »Nicht, wenn ich mich dafür entscheide, es zu lernen, aber...« »Bitte entscheiden **Sie** sich dafür. **Sie** wissen, ich liebe es zu lehren und dies ist einfacher als Mathematik«, unterbrach sie Mr Brooke. Seine Stimme klang flehentlich, doch als Meg den Kopf für einen schüchternen Blick anhub, entdeckte sie ein siegessicheres Lächeln auf seinen Lippen. Das reizte Meg, und sie musste an Annie Moffat denken, die ihr immer predigte, man müsse Männer zappeln lassen und dürfe auf keinen Fall gleich schwach werden. Sie spürte plötzlich, welche Macht sie in diesem Moment besaß, und da sie wusste, was sie tun sollte, folgte sie einem launischen Impuls. Sie entzog Mr Brooke ihre Hand und sag-

te kühl und gereizt: »Ich entschieße mich aber nicht dafür. Bitte gehen **Sie**!« Mr Brooke wirkte, als würden ihm gerade die Trümmer seines Luftschlosses um die Ohren fliegen. So hatte er Meg noch nie erlebt. »Ist das **ihr** Ernst?« »Ja, ich möchte nicht mit dergleichen Dingen belästigt werden. Vater meint, dafür wäre es zu früh, und dieser Meinung bin ich auch.« »Darf ich noch hoffen, dass **Sie** Ihre Entscheidung irgendwann ändern? Ich würde warten und kein Wort mehr über die Sache verlieren. Spielen **Sie** nicht mir, Meg! Aber ich denke nicht, dass **Sie** das tun würden.« »Denken **Sie** am besten gar nichts mehr über mich. Das wäre mir am liebsten«, erwiderte Meg bissig und hatte beinahe Spaß daran, Mr Brooke leiden zu lassen. Er wurde ganz blass und sah Meg so wehmütig an, dass sie sofort wieder Mitleid bekam. Doch in diesem Moment trat Tante March ins Zimmer. (Alcott 2009:195f)

Auch in diesem Textbeispiel spricht Mr. Brooke Meg in der Höflichkeitsform an. Der Frame „Sie“ ist für den Leser ein zusätzlicher Hinweis darauf, dass der Roman nicht im Heute spielt, sondern in einer Zeit, in der man sich noch siezte, wenn man sich nicht genauer kannte bzw. noch nicht miteinander verheiratet war. Die Höflichkeitsform stellt deshalb keine Inkohärenz dar. Anders als das „ihr“ im Frame „Ist das ihr Ernst?“. Grammatikalisch richtig müsste es „Ist das Ihr Ernst?“ heißen.

Der Frame „Mr Brooke wirkte, als würden ihm gerade die Trümmer seines Luftschlosses um die Ohren fliegen“ verdeutlicht wie enttäuscht Mr. Brooke von Megs Reaktion ist. Sein größter Traum ist eine gemeinsame Zukunft mit Meg. Doch Meg, die noch keine Erfahrung in „romantischen“ Dingen hat, ist mit der Situation überfordert und das erste, was ihr in den Sinn kommt, ist Annie Moffat, die immer wieder davon predigte Männer zappeln zu lassen und nicht gleich schwach zu werden. Und genau das tut Meg dann auch. Sie bittet Mr. Brooke zu gehen, betont, dass sie noch zu jung sei, und rät ihm, sie zu vergessen. Als Mr. Brooke daraufhin ganz blass wird und Meg wehmütig ansieht, bekommt Meg Mitleid mit ihm. Genau in diesem Moment tritt Tante March ins Zimmer. Mr. Brooke flüchtet ins Nebenzimmer und Meg steht mit hochrotem Kopf da. Tante March ist sofort im Bilde und versucht Meg die Heirat auszureden, doch damit erreicht sie genau das Gegenteil. Indem sie Mr. Brooke vor Tante March verteidigt, wird Meg sich ihrer Gefühle für ihn bewusst. Als Tante March dann erobert das Haus verlässt, weil Meg ihre Meinung nicht ändern will, finden Mr. Brooke und Meg schlussendlich doch zueinander. Die Scene ist kohärent.

5.5. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Louisa May Alcott schrieb *Little Women* ursprünglich, wie sie selbst sagt, für junge Mädchen: „[S]ome girls who have read the manuscripts say it is ‘splendid!’ As it is for them, they are the best critics, so I should be satisfied.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:166) Für heutige Begriffe ist *Little Women* aufgrund des doch sehr veralteten Sprachgebrauchs keine leichte Lektüre mehr und wohl eher ein Buch für Erwachsene, die unbedingt einmal diesen Klassiker lesen wollen. Es ist aber nicht auszuschließen, dass auch passionierte junge Leser zu *Little Women* greifen, weil sie bereits von ihren Eltern oder in der Schule davon gehört, die Verfilmung gesehen oder eine Vorliebe für Klassiker im Allgemeinen haben.

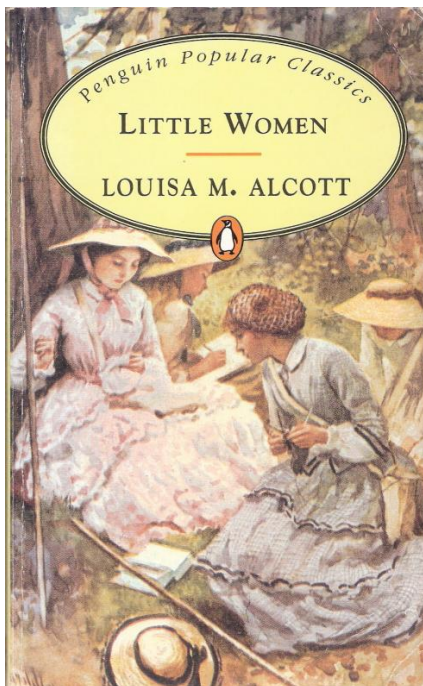


Abb. 9: Little Women

Das Umschlagbild (siehe Abb. 9) zeigt eine Fotografie von Harold Coppings Gemälde „The Pilgrims on the Delectable Mountain“ (wieder eine Anspielung auf John Bunyans *The Pilgrims Progress*) aus dem Jahr 1912. Es zeigt die vier Schwestern, wie sie in Kapitel 13, genannt „Castles in the Air“, an einem ruhigen Plätzchen im Wald ausspannen und ihren Freizeitbeschäftigungen nachgehen. Jo strickt und liest gleichzeitig ein Buch, Amy zeichnet, Meg näht und Beth hält Ordnung, indem sie herumliegende Zapfen beiseite räumt. Laurie stößt dazu und sie erzählen sich, wie ihre jeweiligen Luftschlösser (als Anspielung auf die „Celestial City“) aussehen, d.h. wie sie sich ihre Zukunft ausmalen. Das Umschlagbild harmoniert sehr gut mit dem Inhalt des Buches und zeigt dem Leser, wie die in der Geschichte beschriebene kleine Welt aussehen könnte.

Der Klappentext verrät, welche persönlichen Schwächen die March-Schwester zu bekämpfen haben, um schlussendlich in der „Celestial City“ anzukommen. John Bunyans (2007) *The Pilgrim's Progress* wird explizit als roter Faden der Geschichte genannt. Gleich zu Beginn des Buches, auf den ersten beiden Seiten, findet man eine Kurzbiografie von Louisa May Alcott und die Eckdaten zur Entstehungsgeschichte von *Little Women*.

Da *Little Women*, wie wir bereits festgestellt haben, ein autobiografisches Werk ist, dachte Louisa während des Schreibens vermutlich oft an ihre eigene Kindheit zurück und versuchte sich daran zu erinnern, wie sie sich selbst als junges Mädchen fühlte. Im Alter von 13 Jahren war es ihr größter Wunsch ein guter Mensch zu werden, wie ein Tagebucheintrag aus dem Jahr 1846 beweist:

I have made a plan for my life, as I am in my teens, and no more a child. I am old for my age, and don't care much for girl's things. People think I'm wild and queer; but Mother understands and helps me. I

have not told any one about my plan; but I'm going to *be* good. I've made so many resolutions, and written sad notes, and cried over my sins, and it doesn't seem to do any good! Now I'm going to *work really*, for I feel a true desire to improve, and be a help and comfort, not a care and sorrow, to my dear mother. (Myerson/Shealy/Stern 1997:59)

Was nun die Funktion des Ausgangstextes betrifft, lassen sich zwei Skopoï feststellen. Der erste Skopos ist der große Unterhaltungswert, den Louisa anstrebte, damit sich das Buch möglichst gut verkaufen würde. Als zweiter Skopos kann die im Text implizierte Anleitung zu moralisch richtigem Handeln festgestellt werden. Die March-Schwester verkörpern in *Little Women* vier Pilger, die auf dem Weg zu ihrem großen Ziel, dem Erwachsenwerden, sind. Leser sollen sich daran ein Beispiel nehmen und ebenfalls versuchen nicht den leichten Weg zu gehen, sondern ihre Schwächen bekämpfen und bessere Menschen werden. Louisa May Alcott hoffte mit den Schilderungen aus dem Leben der vier March-Schwester ihre Leser zu einem Leben in Wahrheit ermutigen zu können und freute sich über jede Bekundung in diese Richtung: „Pleasant notices and letters arrive, and much interest in my little women, who seem to find friends by their truth to life, as I hoped.” (Myerson/Shealy/Stern 1997:167)

5.6. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

In gleicher Weise, wie die intratextuelle Kohärenz der beiden Translate nachgeprüft wurde, erfolgt nun beim Ausgangstext die Feststellung dieser anhand derselben sechs Textbeispiele.

Beispiel LW 1)

Im Ausgangstext heißt das erste Kapitel, aus dem die Textstelle entnommen wurde, „Playing Pilgrims“.

Margaret, the eldest of the four, was sixteen, and very pretty, being **plump and fair**, with large eyes, plenty of soft brown hair, a sweet mouth, and white hands, of which she was rather vain. Fifteen-year-old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded one of a colt, for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp, gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her long, thick hair was her one beauty, but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a flyaway look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman and didn't like it. Elizabeth—or Beth, as everyone called her—was a rosy, smooth-haired, bright-eyed girl of thirteen, with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression which was seldom disturbed. Her father called her “Little Miss Tranquility,” and the name suited her excellently, for she seemed to live in a happy world of her own, only venturing out to meet the few whom she trusted and loved. Amy, though the youngest, was a most important person—in her own opinion at least. A regular snow maiden, with blue eyes, and yellow hair

curling on her shoulders, pale and slender, and always carrying herself like a young lady mindful of her manners. (Alcott 1994:5f)

Das Aussehen und der Charakter der vier March-Schwestern wird anhand von vielen Adjektiven beschrieben. Meg ist, „very pretty, being plump and fair“. An diesem Frame sieht man, dass das Schönheitsideal im 19. Jahrhundert ein anderes als heute war, denn der Frame „very pretty, being plump and fair“ würde mit Sicherheit auf kein Model des 21. Jahrhunderts zutreffen. Das *Pons Großwörterbuch Englisch* schlägt als Übersetzung für „plump“ „rundlich, füllig, mollig“ (2008:725) und für „fair“ „liebreizend“ und „schön“ (2008:330) vor. Der Frame hilft dem Leser sich gedanklich ins 19. Jahrhundert zu versetzen und sich die Umstände besser vorstellen zu können. Jo wird als „tall, thin, and brown“ beschrieben, wobei der Leser nicht weiß, worauf sich „brown“ bezieht – auf ihre Hautfarbe oder ihre Haarfarbe? Ihr Mund wird als „decided“ beschrieben, wodurch Jos Entschlossenheit und Temperament zum Ausdruck kommen. Ihre Nase wird als „comical“ beschrieben. Ihre Augen werden als „sharp“ und „gray“ bezeichnet, wodurch Jos Intelligenz zum Ausdruck kommt. Ihre langen, dicken Haare werden als das einzig Mädchenhafte an ihr bezeichnet („her one beauty“), denn ihre großen Hände und Füße sind genauso wenig Mädchenhaft wie ihre nachlässige Kleidung („flyaway look to her clothes“). Beth, die zweitjüngste der vier Schwestern, wird als „rosy, smooth-haired, bright-eyed girl“ beschrieben. Beths Gutmütigkeit kommt in den verwendeten Adjektiven zum Ausdruck. Amy wird als „pale and slender“ beschrieben. Die beiden Frames „pale“ und „slender“ evozieren beim Leser die Scene Amy sei eine zerbrechliche Person. Amy kann zwar mit Demütigungen nur schwer umgehen, weil sie sehr stolz ist, sie weiß sich allerdings sehr wohl zu behaupten und nimmt sich selbst manchmal sogar zu wichtig („a most important person, in her own opinion at least“). Insgesamt sind die Scenes der Beschreibungen der vier Mädchen kohärent.

Beispiel LW 2)

Textbeispiel entnommen aus dem Kapitel „Beth finds the Palace Beautiful“.

She went once with Jo, but the old gentleman, not being aware of her infirmity, stared at her so hard from under his heavy eyebrows, and said "Hey!" so loud, that he frightened her so much her "feet chattered on the floor", she told her mother; and she ran away, declaring she would never go there any more, not even for the dear piano. No persuasions or enticements could overcome her fear, till, the fact coming to Mr. Laurence's ear in some mysterious way, he set about mending matters. **During one of the brief calls** he made, he artfully led the conversation to music, and talked away about great singers whom he had seen, fine organs he had heard, and told such charming anecdotes that Beth found it impossible to stay in her distant corner, but crept nearer and nearer, as if fascinated. At the back of his chair she stopped and stood listening, with her great eyes wide open and her cheeks red with excitement of this unusual performance. Taking no more notice of her than if she had been a fly, Mr. Laurence talked on about Laurie's lessons and teachers; and presently, as if the idea had just occurred to him, he said to

Mrs. March– "The boy neglects his music now, and I'm glad of it, for he was getting too fond of it. But the piano suffers for want of use. Wouldn't some of your girls like to run over, and practice on it now and then, just to keep it in tune, you know, ma'am?" (Alcott 1994:56)

Der Frame "during one of the brief calls" bedeutet nicht, dass Mr. Laurence kurz bei den Marchs angerufen hat, sondern ist eine veraltete Ausdrucksweise für „einen kurzen Besuch abstatten“ (vgl. Pons 2008:121). Liest man weiter, so wird deutlich, dass Mr. Laurence sich bei den Marchs befinden muss, nämlich als die schüchterne Beth aus ihrer Ecke hervorgekrochen kommt, um die faszinierenden Anekdoten von Mr. Laurence noch besser hören zu können. Die Tatsache, dass Mr. Laurence so ausführlich über seine persönlichen Musikerfahrungen erzählt, wird als „unusual performance“ bezeichnet. Auch wie der alte Herr vorgibt nicht zu bemerken, dass Beth sich hinter seinem Stuhl versteckt („taking no more notice of her than she had been a fly“), zeigt, dass er ungewöhnlich viel Rücksicht auf das Mädchen nimmt und sie bereits ins Herz geschlossen haben muss. Mr. Laurence drückt sich sehr gewählt aus („ma'am“, „wouldn't some of your girls“) und auch der übrige Text ist in einer sehr gehobenen (und für heutige Begriffe recht veralteten), literarischen Sprache verfasst („being aware of her infirmity“, „no persuasions or enticements could overcome her fear“, „he set about mending matters“, „fine organs he had heard“). Doch Leser, die zu *Little Women* greifen, ist bewusst, dass sie keinen modernen Roman lesen. Die evozierten Scenes sind kohärent.

Beispiel LW 3)

Aus dem Kapitel „Amy's Valley of Humiliation“.

"THAT BOY is a perfect Cyclops, isn't he?" said Amy one day, as Laurie clattered by on horseback, with a flourish of his whip as he passed. "How dare you say so, when he's got both his eyes? And very handsome ones they are, too," cried Jo, who resented any slighting remarks about her friend. "I didn't say anything about his eyes, and I don't see why you need fire up when I admire his riding." "Oh, my goodness! That little goose means a centaur, and she called him a Cyclops," exclaimed Jo, with a burst of laughter. "You needn't be so rude, it's only a '**lapse of lingy**', as Mr. Davis says," retorted Amy, finishing Jo with her Latin. "I just wish I had a little of the money Laurie spends on that horse," she added, as if to herself, yet hoping her sisters would hear. "Why?" asked Meg kindly, for Jo had gone off in another laugh at Amy's second blunder. "I need it so much. I'm dreadfully in debt, and it won't be my turn to have the rag money for a month." "In debt, Amy? What do you mean?" And Meg looked sober. "Why, I owe at least a dozen **pickled limes**, and I can't pay them, you know, till I have money, for **Marmee** forbade my having anything charged at the shop." "Tell me all about it. Are limes the fashion now? It used to be pricking bits of rubber to make balls." And Meg tried to keep her countenance, Amy looked so grave and important. (Alcott 1994:62)

„THAT BOY“ wird in im Text groß geschrieben, da es der Anfang des Kapitels ist, der Frame stellt keine Inkohärenz dar. Mit dem Frame „Laput lingy“ meint Amy wohl einen „Lapsus Linguae“, lateinisch für „slip of the tongue“ oder „Versprecher“ (www.wikipedia.org^a 2011).

Ob das Leserpublikum „Lapus linger“ als „Lapsus Linguae“ identifizieren kann, ist fraglich. Doch aus dem Zusammenhang geht hervor, dass Amy es einfach liebt mit Fremdwörtern um sich zu werfen und sich dadurch zu profilieren, und dass sie dabei – zur Erheiterung der Leser – oft ins Fettnäpfchen tritt. Was genau also mit „Lapus linger“ gemeint ist, ist in diesem Fall nicht so von Bedeutung, da das Wortspiel „cyclops-centaur“ hier vorrangig ist. Auch wenn der Ausdruck grammatikalisch falsch geschrieben ist, stellt er keine intertextuelle Inkohärenz dar, da er von der Autorin absichtlich falsch geschrieben wurde. „Mr. Davis“ ist Amys Lehrer, wie aus dem weiteren Verlauf des Kapitels hervorgeht.

„Pickled limes“ sind genau genommen eingelegte Zitronen. Im 19. Jahrhundert wurden sie im Ganzen im Glas verkauft. Der Vorteil für Kinder war, dass sie billig zu erstehen waren (ein Penny für eine ganze Zitrone). Die Kinder kauten die Zitronen, saugten sie aus und handelten jahrzehntelang damit am Schulhof (vgl. blogs.kcrw.com 2011). Jedes Obst, Gemüse oder sogar Fleisch kann in Gläser eingelegt werden (pickled meat, pickled gherkins, pickled peppers). Englischsprachige Leser werden wissen, dass mit „pickled limes“ eingelegte Zitronen gemeint sind, auch wenn die Vorstellung, eingelegte Zitronen zu essen, vielleicht unappetitlich erscheint.

„Marmee“ nennen die vier March-Schwestern liebevoll ihre Mutter. Der Frame „Marmee“ evoziert die Scene einer fürsorglichen und warmherzigen Mutter. Obwohl der Frame für englischsprachige Leser wohl ungewöhnlich klingt, stellt er als Wortneukreation der Autorin keine Inkohärenz innerhalb des Textes dar.

Beispiel LW 4)

Aus dem Kapitel „Secrets“.

"Saw it." "Where?" "Pocket." "All this time?" "Yes, isn't that romantic?" "No, it's horrid." "Don't you like it?" "Of course I don't. It's ridiculous, it won't be allowed. **My patience!** What would Meg say?" "You are not to tell anyone. Mind that." "I didn't promise." "That was understood, and I trusted you." "Well, I won't for the present, anyway, but I'm disgusted, and wish you hadn't told me." "I thought you'd be pleased." "At the idea of anybody coming to take Meg away? No, thank you." "You'll feel better about it when somebody comes to take you away." "**I'd like to see anyone try it,**" cried Jo fiercely. "So should I!" and Laurie chuckled at the idea. "I don't think secrets agree with me, I feel rumbled up in my mind since you told me that," said Jo rather ungratefully. "Race down this hill with me, and you'll be all right," suggested Laurie. No one was in sight, the smooth road sloped invitingly before her, and finding the temptation irresistible, Jo **darted away**, soon leaving hat and comb behind her and scattering hair-pins as she ran. Laurie reached the goal first and was quite satisfied with the success of his treatment, for his **Atalanta** came panting up with flying hair, bright eyes, ruddy cheeks, and no signs of dissatisfaction in her face. "I wish I was a **horse**, then I could run for miles in this splendid air, and not lose my breath. It was **capital**, but see what a guy it's made me. Go, pick up my things, like a cherub, as you are," said Jo, dropping down under a maple tree, which was carpeting the bank with crimson leaves. Laurie leisurely departed to recover the lost property, and Jo bundled up her braids, hoping no one would pass by till she was tidy again. But someone did pass, and who should it be but Meg, looking par-

ticularly ladylike in her **state and festival suit**, for she had been making **calls**. "What in the world are you doing here?" she asked, regarding her disheveled sister with well-bred surprise. "Getting leaves," meekly answered Jo, sorting the rosy handful she had just swept up. "And hairpins," added Laurie, throwing half a dozen into Jo's lap. "They grow on this road, Meg, so do combs and brown straw hats." "You have been running, Jo. How could you? When *will* you stop such romping ways?" said Meg reprovingly, as she settled her cuffs and smoothed her hair, with which the wind had taken liberties. "Never till I'm stiff and old and have to use a crutch. Don't try to make me grow up before my time, Meg. It's hard enough to have you change all of a sudden. Let me be a little girl as long as I can." (Alcott 1994:141f)

Jos energische, aber auch humorvolle/ironische Art kommt in diesem Textbeispiel gut zur Geltung. Ausrufe wie „My patience!“ sind typisch für sie. Ein beliebter Ausruf von Jo, um ihr Erstaunen auszudrücken, ist zum Beispiel auch „Christopher Columbus!“ (Alcott 1994:24, 116 u. 163) Wenn Jo etwas ganz toll findet, verwendet sie den Frame „capital“, so auch in diesem Textbeispiel, wo sie sagt: „It was capital, but see what a guy it's made me.“ Während des gesamten Romans verwendet Jo sechs Mal diesen Frame (vgl. Alcott 1994:21, 21, 31, 115, 142, 196). Sie wirkt angriffslustig und beinahe wütend bei dem Gedanken, dass ein Mann kommen könnte um ihr den Hof zu machen („I'd like to see anyone try it“). Als Laurie vorschlägt, um die Wette zu laufen, prescht Jo richtig los („darted away“). Sie denkt nicht groß nach und hält sich, obwohl sie ein Mädchen ist und sich Laufen für Mädchen im 19. Jahrhundert nicht geziemte, nicht zurück, sondern folgt ihrem Impuls. Jo sagt, sie wäre gerne ein Pferd, denn dann könnte sie meilenweit laufen ohne müde zu werden. Mit dem Frame „horse“ wird Jos Freiheitsdrang ausgedrückt.

Der Frame „Atalanta“ (dt. Atalante) bezeichnet eine Person aus der griechischen Mythologie. Atalante war eine heldenmütige Jungfrau. Ihr Vater hätte sich einen Sohn gewünscht und setzte Atalante nach ihrer Geburt aus. Das Kind wurde von einer Bärin gefunden und gesäugt. Atalante wuchs heran und war schnellfüßig wie das schnellste Reh. Ihre Eltern fanden sie später wieder und wollten sie verheiraten. Doch es gab keinen Mann, der Atalante gefiel, und um lästige Verehrer zu verscheuchen, schlug sie einen Wettlauf vor und gelobte jenem zu folgen, der sie besiegen konnte, alle anderen aber zu töten. Wie ein Pfeil flog sie über die Rennstrecke, und obwohl sie ihren Gegnern einen Vorsprung ließ, überholte sie alle. Am Ziel angelangt, schoss sie die weit zurückgebliebenen Freier mit einem Bogenschuss nieder. Alle, die versuchten Atalante zu erobern, scheiterten. Bis auf den Jüngling Hippomenes, ein junger, eleganter Mann, der sich auf den ersten Blick in Atalante verliebte. Durch eine List konnte er sie besiegen. Sie wurden ein Paar (vgl. www.zeit.de 2012). Mit dem Frame „Atalanta“ wird Lauries Zuneigung für Jo ausgedrückt. Es ist zu bezweifeln, dass viele Leser Atalanta kennen werden, eine Inkohärenz stellt der Frame jedoch nicht dar.

Die Frames „state and festival suit“ und „calls“ weisen wieder ein starkes Zeitkolorit auf, da man sie heute nicht mehr verwenden würde. Um auszudrücken, dass Meg ihre Fest-

tagskleidung trägt, würde man heute vermutlich „festive clothing“, „elegant clothing“ oder „Sunday best“ sagen. Insgesamt evozieren die verwendeten Frames eine kohärente Scene.

Beispiel LW 5)

Aus dem Kapitel „A Telegram“. Hier hat das Telegramm folgenden Wortlaut: „MRS. MARCH: Your husband is very ill. Come at once. S. HALE, Blank Hospital, Washington.“ (Alcott 1994:147)

They began to get anxious, and Laurie went off to find her, for no one knew what **freak Jo** might take into her head. He missed her, however, and she came walking in with a very queer expression of countenance, for there was a mixture of fun and fear, satisfaction and regret in it, which puzzled the family as much as did the roll of bills she laid before her mother, saying with a little choke in her voice, "That's my contribution toward making Father comfortable and bringing him home!" "My dear, where did you get it? Twenty-five dollars! Jo, **I hope you haven't done anything rash?**" "No, it's mine honestly. I didn't beg, borrow, or steal it. I earned it, and I don't think you'll blame me, for I only sold what was my own." As she spoke, Jo took off her **bonnet**, and a general outcry arose, for all her abundant hair was cut short. "Your hair! Your beautiful hair!" "Oh, Jo, how could you? **Your one beauty.**" "My dear girl, there was no need of this." "She doesn't look like my Jo any more, but I love her dearly for it!" As everyone exclaimed, and Beth hugged the cropped head tenderly, Jo assumed an indifferent air, which did not deceive anyone a particle, and said, rumpling up the brown bush and trying to look as if she liked it, "It doesn't affect the fate of the nation, so don't wail, Beth. It will be good for my vanity, I was getting too proud of my wig. **It will do my brains good to have that mop taken off. My head feels deliciously light and cool**, and the barber said **I could soon have a curly crop, which will be boyish, becoming, and easy to keep in order. I'm satisfied**, so please take the money and let's have supper." (Alcott 1994:150)

Der Frame „freak Jo“ zeigt, dass Jo für ihre verrückte Art quasi berühmt-berüchtigt ist. Auch Mrs. Marchs fragt sofort, als Jo das viele Geld nach Hause bringt, ob sie denn irgendetwas Unüberlegtes angestellt hat („I hope you haven't done anything rash“).



Abb. 10: Sunbonnet

Wieder werden Jos Haare, genau wie im ersten Textbeispiel, Jos Haare als „your one beauty“ bezeichnet. Angesichts dessen, dass die Haare das Schönste und einzig Mädchenhafte an ihr waren, sind Jos Schwestern umso entsetzter, dass sie jetzt weg, oder zumindest ganz kurz, sind.

Der Frame „bonnet“ ist ein weiterer Anhaltspunkt für das Zeitkolorit des Romans. Ein „bonnet“ entspricht „a woman's head covering of cloth or straw usu. tied under the chin with ribbons or strings and made with or without a brim, formerly fashionable but now worn chiefly by children or as part of a uniform or habit“ (Webster's Third International Dictionary 1976:251). Im Sommer wurden sogenannte „sunbonnets“ (siehe Abb. 10) getragen: „a

woman's bonnet worn for protection from the sun" (Webster's Third International Dictionary 1976:2291). Eine solche Haube (Pons 2008:95) würde man heute, abgesehen von Verkleidungszwecken, nicht mehr tragen.

Jo versucht ihre Schwestern und ihre Mutter davon zu überzeugen, dass es ihr nichts ausmacht, so kurze Haare zu haben, im Gegenteil, sie fühle sich sogar befreit („It will do my brains good to have that mop taken off. My head feels deliciously light and cool“) und die Aussicht auf einen lockigen Bubikopf gefiele ihr außerordentlich gut („I could soon have a curly crop, which will be boyish, becoming, and easy to keep in order. I'm satisfied“). Die verwendeten Frames in dem Textbeispiel vermitteln eine kohärente Scene.

Beispiel LW 6)

Aus dem Kapitel „Aunt March Settles the Question“.

"I'm too young," faltered Meg, **wondering why she was so fluttered, yet rather enjoying it**. "I'll wait, and in the meantime, you could be learning to like me. Would it be a very hard lesson, dear?" "Not if I chose to learn it, but. . ." "Please choose to learn, Meg. I love to teach, and this is easier than German," broke in John, getting possession of the other hand, so that she had no way of hiding her face as he bent to look into it. His tone was properly beseeching, but stealing a shy look at him, Meg saw that his eyes were merry as well as tender, and that he wore the satisfied smile of one who had no doubt of his success. This nettled her. **Annie Moffat's foolish lessons** in coquetry came into her mind, and **the love of power, which sleeps in the bosoms of the best of little women, woke up all of a sudden and took possession of her**. She felt excited and strange, and not knowing what else to do, followed a capricious impulse, and, withdrawing her hands, said petulantly, "I *don't* choose. Please go away and let me be!" Poor Mr. Brooke looked as if his lovely castle in the air was tumbling about his ears, for he had never seen Meg in such a mood before, and it rather bewildered him. "Do you really mean that?" he asked anxiously, following her as she walked away. "Yes, I do. I don't want to be worried about such things. Father says I needn't, it's too soon and I'd rather not." "Mayn't I hope you'll change your mind by-and-by? I'll wait and say nothing till you have had more time. Don't play with me, Meg. I didn't think that of you." "Don't think of me at all. I'd rather you wouldn't," said Meg, taking a naughty satisfaction in trying her lover's patience and her own power. He was grave and pale now, and looked **decidedly more like the novel heroes whom she admired**, but he neither slapped his forehead nor tramped about the room as they did. He just stood looking at her so wistfully, so tenderly, that **she found her heart relenting in spite of herself**. What would have happened next I cannot say, if Aunt March had not come hobbling in at this interesting minute. (Alcott 1994:210f)

Annie Moffat tritt bereits in den Kapiteln „The Laurence Boy“ und „Meg Goes to Vanity Fair“ in Aktion, der Frame „Annie Moffat's foolish lessons“ stellt daher keine Inkohärenz dar. Der Leser weiß in diesem letzten Kapitel bereits, wer Annie Moffat ist.

Megs innere Zerrissenheit, ihre Unentschlossenheit und Unsicherheit, ist für den Leser dank den Frames „wondering why she was so fluttered, yet rather enjoying ist“ und „she found her heart relenting in spite of herself“ gut nachvollziehbar. Die Älteste der vier March-

Schwestern zeigt sich in der beschriebenen Scene von einer dem Leser, Mr. Brooke und ihr selbst bisher unbekannten Seite. Sie nutzt die Macht, die sie momentan über den verletzlichen Mr. Brooke hat, schamlos aus und lässt ihren Verehrer zappeln („the love of power, which sleeps in the bosoms of the best of little women, woke up all of a sudden and took possession of her”).

Mr. Brookes siegessicheres Lächeln („the satisfied smile of one who had no doubt of his success) ärgert Meg. Erst als sie ihn zurückweist und er mit einem Mal den Helden aus ihren Romanen ähnelt („looked decidedly more like the novel heroes whom she admired“), wird ihr bewusst, dass Mr. Brooke genau die Art Mann ist, die ihr gefällt und nach der sie sich immer gesehnt hat. Wie schon der Name des Kapitels („Aunt March Settles the Question“) sagt, ist Megs Tante – ohne es zu wollen – schlussendlich der Anstoß dafür, dass Mr. Brooke und Meg doch noch zueinander finden. Die verwendeten Frames in dem Textbeispiel evozieren eine kohärente Scene.

5.7. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat Federmann bzw. Translat Schönbein und dem Ausgangstext

Nachdem die Kohärenz der beiden Translate und des Ausgangstextes überprüft und bestätigt werden konnte (bis auf ein paar minimale Inkohärenzen, die aber auf Grund ihrer vernachlässigbaren Auswirkung auf den Gesamttext nicht ins Gewicht fallen), können Translat Federmann und Translat Schönbein nun dem Ausgangstext gegenübergestellt werden und ihre Kohärenz mit dem Original überprüft werden. Denn wie Vermeer betont, ist eine andere Reihenfolge wenig sinnvoll:

Es versteht sich von selbst, daß der Zieltext (das Translat) zur Erreichung des gesetzten Ziels und Zwecks in sich verständlich, stimmig, mit einem Fremdwort: “kohärent“ (oder wie Bollnow sagt: bündig) sein muß. – Und es versteht sich von hierher auch, daß Kohärenz als Zusammenhang mit dem Ausgangstext vom gesetzten Ziel und Zweck her erst an dritter Stelle nach der Funktion (dem Zweck) und der intratextuellen Kohärenz des Translats kommt. (Vermeer 1986:42f)

Anhand der sechs Textbeispiele, die bereits zur Feststellung der intratextuellen Kohärenz der einzelnen Werke herangezogen wurden, soll nun also die intertextuelle Kohärenz festgestellt werden. Die Unterschiede sollen wieder mithilfe der Scenes-and-Frames-Semantik sichtbar gemacht werden. Die Modell-Leserin bleibt dieselbe.

Beispiel TF 1), TS 1) und LW 1) im Vergleich

Margaret, die älteste der vier Die dreizehnjährige Betty war mit Margaret, the eldest of the four,

Schwestern, war sechzehn und sehr hübsch. Ihr ganzer Stolz waren die sehr weißen, weichen Hände, das dicke braune Haar und ihre großen Augen. Jo war nur ein Jahr jünger als Margaret, aber so ziemlich das genaue Gegenteil von allen anderen. Sie war groß und dünn und erinnerte an ein Füllen, das nie richtig weiß, was es mit seinen Gliedmaßen anfangen soll. Ihren scharfen grauen Augen schien nichts zu entgehen, in ihnen spielten sich alle ihre Gefühle. Einmal blitzten sie lebhaft, und ein andermal schienen sie wieder nachdenklich, träumerisch. Ihr langes, dichtes Haar, das einzig Mädchenhafte an ihr, hatte sie meist mit einem Band nachlässig gebunden, damit es ihr nicht im Weg war. Jo hatte eckige Schultern, große Hände und Füße und trug ihre Kleider so wie alle Mädchen, die zu schnell wachsen und damit nicht einverstanden sind. Elisabeth, von allen Betty oder Beth genannt, war ein scheues, sanftes Ding von dreizehn Jahren mit leiser Stimme und ausgeglichener Wesen. Sie lebte ganz in ihrer eigenen Welt, war zu allen Menschen gleich freundlich, und jeder hatte sie gern. Ihr Vater nannte sie seine kleine Ruhe. Die Jüngste war Amy, in ihren eigenen Augen die Wichtigste der vier Schwestern. Goldene Locken fielen ihr auf die Schultern, und im übrigen gab sie sich wie eine junge Dame. (Alcott o.J.:8)

ihrem ruhigen, ausgeglichenen Wesen tatsächlich der Liebling aller. Und wegen ihrer schüchternen, sanften Art das eigentliche Nesthäkchen der Familie March. Sie hatte glatte braune Haare, einen rosigen Teint, leuchtende Augen und fast immer ein zufriedenes Lächeln. Sie schien in ihrer eigenen kleinen, glücklichen Welt zu leben, zu der sie nur ihren engsten Vertrauten Zugang gewährte. Ihre Schwester Amy war mit zwölf Jahren zwar die Jüngste, ließ aber mit ihrem selbstbewussten wie damenhaften Auftreten keine Zweifel daran, dass sie sich bereits für eine äußerst wichtige Persönlichkeit hielt. Sie war ein bezauberndes Mädchen mit blondem Lockenkopf, heller Haut und strahlend blauen Augen. Nur ihre kleine Stupsnase fand Amy selbst »absolut hässlich«. Jo machte sich nicht viel aus Äußerlichkeiten. Ihr wunderschönes, langes Haar stopfte sie meist lieblos in ein Netz, damit es ihr nicht im Weg war. Mit ihren langen, dünnen Armen und Beinen und ihrem schlaksigen Gang erinnerte die schnell in die Höhe geschossene Fünfzehnjährige an ein junges Fohlen. Ihr Gesicht war vom Herumtollen im Freien meist braun gebrannt. Jo hatte scharfe graue Augen, denen nichts entging. Meg war mit ihren sechzehn Jahren schon eine richtige junge Dame und sehr eitel. Sie besaß bereits eine sehr weibliche Figur, hatte große braune Augen und dicke braune Locken, die ihr ganzer Stolz waren. Gerne hätte sie sich so herausgeputzt wie ihre reicheren Freundinnen, um mit ihnen auf gesellschaftliche Empfänge zu

was sixteen, and very pretty, being plump and fair, with large eyes, plenty of soft brown hair, a sweet mouth, and white hands, of which she was rather vain. Fifteen-year-old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded one of a colt, for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp, gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her long, thick hair was her one beauty, but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a fly-away look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman and didn't like it. Elizabeth—or Beth, as everyone called her—was a rosy, smooth-haired, bright-eyed girl of thirteen, with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression which was seldom disturbed. Her father called her "Little Miss Tranquility," and the name suited her excellently, for she seemed to live in a happy world of her own, only venturing out to meet the few whom she trusted and loved. Amy, though the youngest, was a most important person—in her own opinion at least. A regular snow maiden, with blue eyes, and yellow hair curling on her shoulders, pale and slender, and always carrying herself like a young lady mindful of her manners.

(Alcott 1994:5f)

gehen. Wenn Mrs March im Lazarett arbeitete, übernahm Meg als Älteste gerne mal die Mutterrolle und wies ihre Geschwister zurecht. (Alcott 2009:13f)

Gleich auf den ersten Blick sieht man, dass bei der Beschreibung der vier March-Schwestern der Schwerpunkt von TS auf Betty, gemäß dem Titel des Buches, *Betty und ihre Schwestern*, verlagert wurde. TF und LW beginnen mit der Beschreibung der ältesten Schwester, Meg, und enden mit der Beschreibung der jüngsten, Amy. Der verlagerte Schwerpunkt äußert sich außerdem in der Länge der Beschreibungen. In LW ist die Beschreibung von Jo wesentlich länger als die der anderen Schwestern, ebenso in TF; in TS wird jeder der vier Schwestern ungefähr gleich viel Raum zugesprochen.

In der Beschreibung von LW wird die älteste March-Schwester „Margaret“ genannt, TF ist mit LW kohärent, TS mit dem abkürzenden Frame, „Meg“, nicht. Meg wird in LW als „the eldest of the four“ bezeichnet, der Frame aus TF „die älteste der vier Schwestern“ evoziert dieselbe Scene. In TS fehlt der Frame. Der Frame „plump and fair“ zur Beschreibung von Megs Figur, der, wie gesagt, das Schönheitsideal des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, wird in TS mithilfe von zwei modernen Umschreibungen, nämlich „eine richtige junge Dame“ und „eine sehr weibliche Figur“, wiedergegeben; in TF fehlt dieser Frame. Der Frame „a sweet mouth“ wurde ebenfalls ausgelassen, und zwar in beiden Translaten. Aus LW ist nicht eindeutig erkennbar, ob sich der Frame „of which she was rather vain“ nur auf „white hands“ oder auch auf die Augen und die Haare bezieht, in TF bezieht sich „Ihr ganzer Stolz“ auf die Hände, das Haar und die Augen, außerdem enthält der Frame „die sehr weißen, weichen Hände“ mit dem zusätzlichen Frame „weichen“ eine Hinzufügung. In TS ist Meg generell „sehr eitel“, ohne Bezug auf bestimmte Körperteile. Megs Haare werden in LW mit dem Frame „plenty of soft brown hair“ beschrieben. „Soft“ in Bezug auf Haare bedeutet „seidig“ (Pons 2008:923). In den Translaten wird dieser letzte Frame ausgelassen; die Beschreibung der Haare lautet in TF „das dichte braune Haar“ und in TS „dicke braune Locken“. Die evozierten Scenes sind jeweils verschieden. Aus dem Original ist nicht ersichtlich, ob Meg Locken hat oder nicht, in TS hat sie eindeutig Locken, somit kann eine Explikation festgestellt werden. Der Frame „dicke“ aus TS trifft eine Aussage über den Durchmesser von Megs Haaren, der Frame „dicke“ aus TF bezieht sich auf die Anzahl der Haare und ist somit, im Gegensatz zu TS, kohärent mit dem LW-Frame „plenty of“. TS enthält mit dem Frame „gerne hätte sie sich so herausgeputzt wie ihre reicheren Freundinnen, um mit ihnen auf gesellschaftliche Empfänge zu gehen. Wenn Mrs March im Lazarett arbeitete, übernahm Meg als Älteste gerne mal die Mutterrolle und wies ihre Geschwister zurecht.“ eine äußerst lange Beifügung.

Jo ist zu Beginn des Romans 15 Jahre alt. In LW wird der Frame „fifteen-year-old Jo“ verwendet; der Frame „Jo war nur ein Jahr jünger als Margaret“ aus TF drückt dasselbe, nur mit anderen Worten aus, doch die Scene ist sogleich eine andere, denn der Frame von TF

evoziert bei den Lesern eine Scene mit beiden Schwestern, in LW sieht die Leserin nur Jo vor sich. Außerdem enthält TF mit dem nachfolgenden Frame „aber so ziemlich das genaue Gegenteil von allen anderen“ eine Explikation. In TS fällt die Beschreibung von Jos Alter zu Beginn der Beschreibung aus, stattdessen wird Jo an dieser Stelle folgendermaßen beschrieben: „Jo machte sich nicht viel aus Äußerlichkeiten“. Jo wird in LW beschrieben als „very tall, thin, and brown“. Der Frame aus TF, „groß und dünn“ gibt nur einen Teil der Beschreibung wieder, „very“ und „brown“ fehlen. In TS fehlt die ganze Beschreibung. Der Frame aus LW „reminded one of a colt, for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way“ wird in TF mit dem Frame „erinnerte an ein Füllen, das nie richtig weiß, was es mit seinen Gliedmaßen anfangen soll“ wiedergegeben. Der erste Teil des Frames wurde wiedergegeben, der zweite Teil fehlt. In TS wird der Frame wiedergegeben mit „Mit ihren langen, dünnen Armen und Beinen und ihrem schlaksigen Gang erinnerte die schnell in die Höhe geschossene Fünfzehnjährige an ein junges Fohlen.“ In diesem Frame finden sich plötzlich viele der Beschreibungen, die an einer anderen Stelle weggelassen wurden; „Fünfzehnjährige“ für „Fifteen-year-old“ und „schnell in die Höhe geschossene“ für den in LW erst später genannten Frame „rapidly shooting up“. Der Frame, der die Arme und Beine beschreibt, „langen, dünnen“, könnte einerseits für den Frame „long limbs“ und andererseits für den Frame „thin“ stehen, „Armen und Beinen“ wiederum könnte eine Explikation für „long limbs“ oder den später in LW folgenden Frame „big hands and feet“ sein. Mit dem Frame „schlaksigen Gang“ wird ebenfalls eine Leerstelle der Autorin Louisa May Alcott gefüllt. Der Frame „brown“, der sich ebenfalls nur durch das Füllen der Leerstelle durch den Leser im Ausgangstext auf die Hautfarbe bezieht, wird in TS durch den Frame „Ihr Gesicht war vom Herumtollen im Freien meist braun gebrannt“ konkretisiert und auf das „Herumtollen“ bezogen, das in LW nicht erwähnt wird und somit eine andere Scene erzeugt. Die Frames „a decided mouth“ und „a comical nose“ aus LW beschreiben, obwohl sie sich auf Körperteile beziehen, gleichzeitig durch die beigefügten Adjektive Jos Charakter. Beide Frames fehlen in den Translaten. Auch der Frame „sharp, gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful“ beschreibt einerseits Jos Augen, andererseits aber auch Gemütszustände, die charakteristisch für das Mädchen sind. Dass der zugehörige Frame aus TF, „in ihnen spielten sich alle ihre Gefühle“, grammatikalisch nicht ganz korrekt ist, wurde bereits besprochen. Die drei Adverbien „fierce, funny, or thoughtful“ wurden in TF mit „lebhaft, und ein andermal schienen sie wieder nachdenklich, träumerisch“ wiedergegeben. „Funny“ und „fierce“ evozieren dabei eine andere Scene als „lebhaft“ und „träumerisch“. In TS wurde der Frame mit „Jo hatte scharfe graue Augen, denen nichts entging“ wesentlich verkürzt. Die Scene, die sich die Leser von Jo machen können, ist somit um einiges ärmer. In Bezug auf Jos Haar wird der Ausgangstextframe „long, thick hair“ in TF mit „langes, dichtes Haar“ und in TS mit „langes Haar“ wiedergegeben. Die Scene ist in TS daher ärmer als in LW und TF. Der Frame aus LW „her one beauty“ impliziert, dass Jo erst durch ihr langes, volles Haar hübsch ist oder ihr Haar das einzig Schöne an ihr ist. In TF wird der betreffende

Frame mit „das einzig Mädchenhafte an ihr“ übersetzt, was impliziert, dass Jos restliches Aussehen nicht-mädchenhaft ist. Der Frame aus LW „it was usually bundled into a net, to be out of the way“ stellt ohne Wertung fest, dass Jo ihre Haare in einem Netz zusammenbindet, damit es ihr aus dem Weg ist. In TF erzeugt das zusätzliche „nachlässig“ eine Wertung und eine andere Scene, denn „nachlässig“ impliziert, dass die Haare nicht ganz ordentlich oder streng nach hinten gebunden werden, eine Tatsache, die in LW nicht impliziert ist, hier bleibt es dem Leser überlassen sich vorzustellen, ob Jo sich die Haare ordentlich oder nicht nach hinten bindet. Eine Steigerung dazu ist der zusätzliche Frame „lieblos“ in TS. „Lieblos“ würde bedeuten, dass Jo ihre Haare nicht wirklich wichtig sind. Doch auch wenn Jo es nicht immer zeigt, mag sie ihre Haare, was später, in dem Kapitel, in dem sich Jo ihre Haare für viel Geld schneiden lässt und sie daraufhin am Abend um ihre schönen langen Haare trauert, deutlich wird. Der Frame aus TS ist demnach eindeutig inkohärent mit dem Ausgangstext. Der Frame aus TF, „eckige Schultern“, ist das genaue Gegenteil vom LW-Frame, „round shoulders“. Hier liegt ebenfalls eine Inkohärenz vor. Im TS fehlt der Frame. Der LW-Frame „a flyaway look to her clothes“ wurde in TF frei übersetzt mit „trug ihre Kleider so wie alle Mädchen, die zu schnell wachsen und damit nicht einverstanden sind“. In TS fehlt der Frame.

Die drittjüngste Schwester, Beth, wird in LW mit dem Frame „Elizabeth, or Beth, as everyone called her“ vorgestellt. In TF wurden die Namen „Elizabeth“ und „Beth“ verdeutsch und die Schwester heißt nun „Elisabeth, von allen Betty oder Beth genannt“. Obwohl der Übersetzer „Beth“ an dieser Stelle ins Deutsche übersetzt, wendet er beide Varianten, „Betty“ und „Beth“ im Buch an. In TS bleibt „Betty“ immer „Betty“ und wird auch nicht mit ihrem richtigen Vornamen vorgestellt. Die Frames zur Beschreibung von Beths Äußerem („rosy, smooth-haired, bright-eyed“) werden in TF ausgelassen, in TS finden sich alle Frames, wenn auch in anderer Reihenfolge, wieder („glatte braune Haare, einen rosigen Teint, leuchtende Augen“). Beths Alter wird in beiden Translaten genannt. Der Frame „peaceful expression which was seldom disturbed“ wird in beiden Translaten vereinfachend mit „ausgeglichene Wesen“ wiedergegeben. Der Frame „a timid voice“ fehlt in TS ebenso wie der Frame „Little Miss Tranquility“. Damit ist die Scene um einiges ärmer, die Verbundenheit zwischen der schüchternen Tochter und ihrem Vater nicht sichtbar. Der darauffolgende Frame „and the name suited her excellently“ fehlt in beiden Translaten, so kommt in den Scenes der Translate nicht zum Ausdruck, wie Beth auf ihre Mitmenschen wirkt, dass sie für ihre zurückhaltende und liebevolle Art geliebt wird. Beths Welt wird in LW mit dem Frame „she seemed to live in a happy world of her own“ beschrieben, in TS mit „sie schien in ihrer eigenen kleinen, glücklichen Welt zu leben“. Die beiden Frames sind bis auf die Beifügung „kleinen“ kohärent. In TF wird Beths Welt beschrieben als „sie lebte ganz in ihrer eigenen Welt“, was keinen Zweifel mehr darüber lässt, im Original heißt es allerdings „she seemed“, also nur, dass es von außen so scheint, ob es wirklich so ist, weiß man nicht. Der nächste Frame „only venturing out to meet the few whom she trusted“ drückt aus, dass Beth nur aus ihrer eigenen glücklichen Welt herauskommt, um mit den Menschen zusammenzukommen, die sie liebt und denen sie ver-

traut. In TF wird der Frame anders wiedergegeben: „war zu allen Menschen gleich freundlich, und jeder hatte sie gern“. Damit ist die evozierte Scene eine andere. In LW trifft Beth auf einen eingeschränkten Kreis an Menschen, in TF sind es alle Menschen. Außerdem kommt in der LW-Scene Beths Schüchternheit zum Ausdruck, wenn es heißt „only venturing out to meet the few whom she trusted“. Beth ist nicht wirklich gesellig, sie fürchtet sich sogar vor fremden Menschen (siehe nächstes Textbeispiel: Beths Angst vor Mr. Laurence). Somit stellt der Frame von TF eine Inkohärenz gegenüber LW dar. In TS lautet der Frame „zu der sie nur ihren engsten Vertrauten Zugang gewährte“. Die Scene ist damit auch eine andere, denn in LW kommt Beth aus ihrer Welt heraus und in TS gewährt sie Zugang. In LW bleibt ihre eigene Welt sozusagen unangetastet. Somit ist auch hier eine Inkohärenz feststellbar.

Amy wird in LW als „the youngest“ vorgestellt. In TF ist der Frame „die Jüngste“ mit dem LW-Frame kohärent, in TS erfolgt eine Explikation des Alters, denn hier heißt es „Amy war mit zwölf Jahren zwar die Jüngste“. In LW heißt es, Amy sei „a regular snow maiden“. „Snow maiden“ (dt. „Schneeflöckchen“) ist eine russische Märchengestalt. Die Geschichte stammt aus einer Märchensammlung von Alexander Afanassjew und diente später als Vorlage für ein Theaterstück und eine Oper (vgl. de.wikipedia.org^c 2012). In TF wurde der Frame weggelassen, in TS wurde er umschrieben als „ein bezauberndes Mädchen“. In TF fehlen außerdem zwei weitere Frames zur Beschreibung von Amys Äußerem, „blue eyes“, „pale and slender“ (der Frame „slender“ fehlt auch in TS). Die Scene, die sich die Leser von TF von Amy machen, ist somit weniger komplex. Amys Haare werden in LW als „yellow hair curling on her shoulders“ beschrieben. In TF ist der Frame mit „goldene Locken fielen ihr auf die Schultern“ kohärent. In TS wird Amys Haar mit dem Frame „blondem Lockenkopf“ beschrieben. Dadurch ändert sich die Scene, denn der Leser weiß in TS nicht, wie lange Amys Haare sind. Der abschließende Frame „always carrying herself like a young lady mindful of her manners“ ist eine wichtige Charakterbeschreibung, denn im Laufe des Romans weist Amy Jo wegen ihrer schlechten und wenig mädchenhaften Manieren immer wieder zurecht. In TF wird der Frame mit „im übrigen gab sie sich wie eine junge Dame“ und in TS mit „damenhaften Auftreten“ wiedergegeben. In TS sind wieder einige hinzugefügte Frames und damit andere Scenes zu finden: „selbstbewusst“, „nur ihre kleine Stupsnase fand Amy selbst ‚absolut hässlich‘“. Die Information bezüglich Amys Nase findet sich in LW an einer anderen Stelle. Die Scene von Amy, welche bei den TS-Lesern evoziert wird, unterscheidet sich somit sehr von der LW-Scene.

Beispiel TF 2), TS 2) und LW 2) im Vergleich

Sie war einmal mit Jo hinübergegangen, doch der alte Herr, der nicht wußte, wie scheu sie war, hatte sie scharf unter seinen bu-

Das eine Mal, als sie Jo in das große Haus gefolgt war, hatte sie sich vor Mr Laurences einschüchterndem, lauten »Hallo« so er-

She went once with Jo, but the old gentleman, not being aware of her infirmity, stared at her so hard from under his heavy eyebrows,

schigen Augenbrauen angestarrt und so laut »He!« gesagt, daß sie erschrak und ihr die Knie zitterten, wie sie später ihrer Mutter erzählte. Sie lief davon und erklärte, nie wieder hinübergehen zu wollen, nicht einmal um des Flügels willen. Alle Überredungskünste konnten sie nicht dazu bringen, ihre Furcht zu überwinden, bis die Sache auf mysteriöse Weise Herrn Laurence zu Ohren kam. Während eines seiner kurzen Besuche lenkte er geschickt das Gespräch auf die Musik und sprach von den großen Sängern, die er gehört hatte, und erzählte so amüsante Anekdoten, daß Betty es nicht länger in ihrer Ecke aushielt, wo sie sich versteckt hatte, und immer näher und näher kam. Hinter seinem Sessel blieb sie stehen, und da stand sie und horchte mit weitgeöffneten Augen und roten Wangen. Indem er ihr nicht mehr Aufmerksamkeit als einer Fliege schenkte, sprach Herr Laurence weiter über die Interessen von Laurie, und plötzlich sagte er zu Frau March, als ob ihm die Idee eben gekommen sei: »Der Junge vernachlässigt die Musik ein bißchen, und ich bin froh darüber, denn er hatte begonnen, sie zu sehr zu lieben. Darum wird auch der Flügel jetzt wenig benützt. Möchte nicht eines ihrer Mädchen herüberkommen und hin und wieder darauf üben, damit das Instrument nicht den Klang verliert, Madame?« (Alcott o.J.:48f)

schrocken, dass sie sofort auf dem Absatz kehrt gemacht hatte. Und kein noch so gutes Zureden von Jo konnte sie überzeugen, noch einmal einen Fuß in das Haus zu setzen. Doch während einem Besuch bei Mrs March lenkte Mr Laurence das Gespräch geschickt auf das Thema Musik und erzählte von großartigen Sängern, Musikern und Orchestern, die er gesehen hatte. Seine Anekdoten waren so lebhaft und interessant, dass es Betty nicht länger in der dunklen Ecke des Wohnzimmers aushielt. Wie eine Katze schlich sie sich langsam immer näher und blieb dann gespannt lauschend hinter dem Stuhl von Mr Laurence stehen. Der tat, als würde er sie gar nicht bemerken und begann, von Lauries Klavierunterricht zu reden. Dann plötzlich, als wäre ihm die Idee gerade erst gekommen, sagte er: »Jetzt vernachlässigt Laurie sogar seine Musik. Ich bin ganz froh darüber, denn vorher gab es für ihn kaum etwas anderes, aber es ist schade um den schönen Flügel, wenn niemand auf ihm spielt. Hätte nicht eines ihrer Mädchen Lust, von Zeit zu Zeit zu spielen? Am besten wäre natürlich täglich, damit das treue Instrument nicht bald völlig verstimmt ist.« (Alcott 2009:68)

and said "Hey!" so loud, that he frightened her so much her "feet chattered on the floor", she told her mother, and she ran away, declaring she would never go there any more, not even for the dear piano. No persuasions or enticements could overcome her fear, till, the fact coming to Mr. Laurence's ear in some mysterious way, he set about mending matters. During one of the brief calls he made, he artfully led the conversation to music, and talked away about great singers whom he had seen, fine organs he had heard, and told such charming anecdotes that Beth found it impossible to stay in her distant corner, but crept nearer and nearer, as if fascinated. At the back of his chair she stopped and stood listening, with her great eyes wide open and her cheeks red with excitement of this unusual performance. Taking no more notice of her than if she had been a fly, Mr. Laurence talked on about Laurie's lessons and teachers; and presently, as if the idea had just occurred to him, he said to Mrs. March- "The boy neglects his music now, and I'm glad of it, for he was getting too fond of it. But the piano suffers for want of use. Wouldn't some of your girls like to run over, and practice on it now and then, just to keep it in tune, you know, ma'am?" (Alcott 1994:56)

Im direkten Vergleich der Textbeispiele sieht man, dass sich Translat Federmann und Translat Schönbein schon im ersten Satz unterscheiden. In TF geht Beth mit Amy mit hinüber, was kohärent mit dem LW-Frame „went once with“ ist; in TS folgt sie Jo in das große Haus. Der

Frame „das große Haus“ ist eine Hinzufügung und der Frame „gefolgt“ könnte die Scene evozieren, dass Beth Jo heimlich gefolgt ist, und entspricht demnach nicht der LW-Scene.

Der Frame „infirmity“ soll Beths „Schwäche“ (Pons 2008:490), d.h. ihre Schüchternheit ausdrücken. Doch in TS ist nicht Beth selbst verschüchtert, sondern Mr. Laurences Ausruf ist einschüchternd. Somit liegt auf den Scenes eine jeweils andere Gewichtung. Außerdem fehlen in TS Mr. Laurences „heavy eyebrows“, die Tatsache, dass Beths „feet chattered on the floor“, dass sie ihrer Mutter von dem Vorfall erzählt und „declaring she would never go there any more, not even for the dear piano“. Das Ausmaß von Beths Schock stellt sich demnach in der TS-Scene weniger dramatisch dar. In LW heißt es weiter „no persuasions or enticements could overcome her fear“. In TF ist der Frame mit dem LW-Frame kohärent, die Scenes gleichen sich, der Leser weiß nicht, wer Beth überreden wollte. In TS allerdings ist es Jo, die versucht, Beth ihre Angst zu nehmen: „Und kein noch so gutes Zureden von Jo konnte sie überzeugen, noch einmal einen Fuß in das Haus zu setzen“. Erstens ist aus dem Ausgangstext nicht bekannt, wer Beth die Angst nehmen wollte, die Übersetzerin füllt also mit dem Frame „Jo“ die Scene für die Leser von TS; und zweitens geht es in LW darum, dass Beth ihre Angst überwindet („overcome her fear“) und nicht darum, dass sie „einen Fuß in das Haus“ setzt, auch wenn der LW-Frame dies impliziert. In LW und TF liegt der Schwerpunkt der Scene darauf, dass Beth endlich ihre Schwäche, ihre Schüchternheit, überwindet, und in TS geht es mehr darum, dass sie wieder zu den Nachbarn gehen soll.

Der Frame „during one of the brief calls“ wird in TS „während einem Besuch bei Mrs March“ wiedergegeben. Einerseits evoziert der zusätzliche Frame „bei Mrs March“ die Scene Mr. Laurence käme nur zur Mutter zu Besuch und nicht auch zu den Töchtern, und andererseits weiß der Leser, da der Frame „brief“, also „kurz“ (Pons 2008:105), weggelassen wurde, nicht, wie lange Mr. Laurences Besuche üblicherweise dauern.

Die Ecke, in der sich Beth versteckt, während Mr. Laurence seine Anekdoten erzählt, wird in LW mit dem Frame „distant“ beschrieben. In TF fehlt das Adjektiv, die Scene ist eine andere. In TS wird die Ecke mit dem Frame „dunkel“ beschrieben. Wiederum ist die evozierte Scene eine andere. In LW ist die Ecke, sozusagen als Sicherheitsabstand, weit entfernt von dem Stuhl, auf dem Mr. Laurence sitzt. In TS kann die Ecke gleich neben dem Stuhl sein oder auch weiter weg, der Leser weiß es nicht und die Scene hat sich dadurch verändert.

Als Beth es vor lauter Spannung und Faszination („as if fascinated“) nicht mehr in ihrer Ecke aushält, kommt sie immer näher an den Stuhl heran. In TS schleicht sie wie ein Katze heran (Scene mit Tier) und in TF kommt sie einfach nur immer näher (Scene ohne Tier, wie in LW). Der Frame „as if fascinated“ fehlt in beiden Translaten. In TS fehlen außerdem die beiden Frames, die beschreiben, wie sich die Aufregung in Beths Gesicht spiegelt, „eyes wide open“ und „her cheeks red with excitement“. Dadurch ist die TS-Scene weniger komplex, Beths Aufregtheit wirkt möglicherweise abgeschwächer.

Was die Übersetzung von „chair“ betrifft, divergieren die Lösungsansätze der beiden Translate. „Chair“ wird in einem Online-Wörterbuch als „a piece of furniture for one person

to sit on, with a back, legs, and sometimes two arms” (www.macmillandictionary.com 2011) definiert. „Sessel”, die Übersetzung von TF, wird im *Duden* beschrieben als ein „mit Rückenlehne, gewöhnlich auch mit Armlehnen versehenes, meist weich gepolstertes, bequemes Sitzmöbel (für eine Person); Polstersessel“ (vgl. www.duden.de^d 2011). Die Definition für „Stuhl“ (TS) lautet: „mit vier Beinen, einer Rückenlehne und gelegentlich Armlehnen versehenes Sitzmöbel für eine Person“ (www.duden.de^e 2011). Beide Möglichkeiten sind also zulässig.

Die Tatsache, dass Mr. Laurence Anekdoten erzählt, wird in LW als „unusual performance“ bezeichnet. Mr. Laurence ist ein sehr distanzierter alter Mann, der für gewöhnlich nicht viel erzählt. Um Beth also die Furcht vor ihm zu nehmen, springt er über seinen eigenen Schatten und erzählt etwas (mehr oder weniger) Persönliches. Der Frame fehlt leider in beiden Translaten und in den Scenes kommt nicht zum Ausdruck, dass es sich hier um ein außergewöhnliches Ereignis handelt.

Als Beth sich hinter den Sessel (TF) oder Stuhl (TS) stellt und gespannt Mr. Laurences Erzählungen zuhört, schenkt er ihr in TF „nicht mehr Aufmerksamkeit als einer Fliege“, in TS tut er „als würde er sie gar nicht bemerken“ und in LW heißt es: „taking no more notice of her than if she had been a fly“. Der Lösungsansatz von TS ist zwar eine gute Umschreibung der Situation, doch die Scene mit der Fliege geht dabei verloren. Die Übersetzerin versuchte in TS diesen Mangel möglicherweise dadurch zu kompensieren, dass Betty sich stattdessen „wie eine Katze langsam näher schlich“. Die Katze kommt zwar in LW nicht vor, doch es ist eine Möglichkeit dadurch die Scene eines Tieres ins Bild zu bringen.

Nach den Musik-Anekdoten spricht Mr. Laurence in LW von „Laurie’s lessons and teachers“. Reinhard Federmann übersetzte den Frame mit „die Interessen von Laurie“ und Sandra Schönbein mit „Lauries Klavierunterricht“. Da Laurie Privatunterricht von einem Hauslehrer (Mr. Brooke) bekommt, kann es sich bei dem Frame nicht um die „Interessen“ von Laurie handeln, im Gegenteil, Laurie beschwert sich sogar sehr oft darüber, dass er so viel lernen muss. „Interesse“ könnte alles sein, angefangen vom Reiten bis hin zum Billardspielen. Der TF-Frame lenkt also die Scene in eine andere Richtung als der LW-Frame. Der TS-Frame wiederum schränkt die Scene mit „Klavierunterricht“ stark ein. Unter „Laurie’s lessons and teachers“ fällt sicherlich auch der Klavierunterricht, doch nicht nur. Die TS-Scene ist somit ärmer als die LW-Scene.

Und plötzlich kommt, wie aus heiterem Himmel, Mr. Laurence auf das Klavier zu sprechen. Er richtet seine Rede dabei an Mrs. March, denn wenn er Beth ansprechen würde, würde sie sofort wieder einen Schreck bekommen. In TS fehlt diese Angabe, hier heißt es einfach: „dann plötzlich, als wäre ihm die Idee gerade erst gekommen, sagte er“. In TF wird aus dem Frame „Mrs March“ der Frame „Frau March“, so wie auch im gesamten Buch „Mr. Laurence“ als „Herr Laurenz“ und „Mr. Brooke“ als „Herr Brooke“ bezeichnet wird. Die Scene von TF hat somit etwas weniger Lokalkolorit.

Mr. Laurence äußert dann die Bitte, ob nicht eines der Mädchen hin und wieder vorbeikommen und auf dem Klavier spielen könnte; der Frame lautet „Wouldn't some of your girls like to run over, and practice on it now and then, just to keep it in tune, you know, ma'am?“ „To run over“ bedeutet „herüberlaufen“ (www.dict.cc^a 2012). In TS heißt der Frame „hätte nicht eines ihrer Mädchen Lust, von Zeit zu Zeit zu spielen“. „Lust haben“ und „herüberlaufen“ erwecken jeweils eine andere Scene. TF ist mit dem Frame „herüberkommen“ kohärent mit der Ausgangstextscene. In TS wird „the piano“ oder „it“ mit „das treue Instrument“ übersetzt. Der Frame klingt sehr gehoben, passt allerdings zu Mr. Laurences gewählter Ausdrucksweise. Das LW-Textbeispiel schließt mit einem „you know, ma'am“. „Ma'am“ ist ein amerikanischer Ausdruck und eine Abkürzung für „Madam“ (www.dict.cc^b 2012). Der Übersetzer Reinhard Federmann hat den Frame mit dem französischen „Madame“ übersetzt, wodurch zwar Mr. Laurences gewählte Ausdrucksweise zur Geltung kommt, jedoch das amerikanische Lokalkolorit verloren geht. In TS wurde der Frame ausgelassen, das Lokalkolorit geht verloren.

Beispiel TF 3), TS 3) und LW 3) im Vergleich

»Der Junge ist ein richtiger Zyklop, nicht wahr?«, sagte Amy eines Tages, als Laurie im Vorbeireiten mit seiner Peitsche schnalzte. »Wie kannst du so etwas sagen, wenn er doch beide Augen hat, und sehr hübsche noch dazu«, rief Jo, die ihrer Schwester die geringschätzigste Bemerkung über ihren Freund übelnahm. »Ich habe nichts über seine Augen gesagt, und ich verstehe nicht, warum du dich aufregst, wenn ich seine Reitkunst bewundere.« »Lieber Himmel! Diese kleine Gans meint einen Zentaur und nennt ihn einen Zyklop!« platzte Jo lachend heraus. »Du brauchst deshalb nicht so verletzend zu sein«, gab Amy zurück. »Ich wünschte nur, ich hätte einen Teil von dem Geld, das Laurie für das Pferd ausgibt«, fügte sie hinzu. »Wozu?« fragte Meg freundlich. Jo lachte noch über Amys Schnitzer. »Ich brauche es dringend, ich habe furchtbare

»Der Junge ist ein richtiger Zyklop, findest du nicht?«, fragte Amy, als Laurie mit seinem Pferd am Haus der Marchs vorbeigaloppierte. »Spinnst du? Laurie ist doch kein einäugiges Monster!«, zischte Jo, die keine Beleidigung ihres neuen Freundes duldet. »Er hat nicht nur zwei Augen, sondern noch dazu besonders hübsche.« »Ich meinte doch nur, dass er ein hervorragender Reiter ist und es wirkt, als wären er und das Pferd verwachsen«, gab Amy gekränkt zurück. »Oh mein Gott! Meine kleine Schwester meint einen Zentaur, einen Pferdemenchen, und verwechselt ihn mit einem Zyklopen!« Jo kugelte sich vor Lachen. »Du musst wegen einem Versprecher nicht gleich so gemein sein!«, blaffte Amy beleidigt. »Ich wünschte nur, ich hätte ein bisschen von dem Geld, das Laurie allein für das Pferd ausgibt. Ich bin verschuldet«, fügte sie nuschelnd

"THAT BOY is a perfect Cyclops, isn't he?" said Amy one day, as Laurie clattered by on horseback, with a flourish of his whip as he passed. "How dare you say so, when he's got both his eyes? And very handsome ones they are, too," cried Jo, who resented any slighting remarks about her friend. "I didn't say anything about his eyes, and I don't see why you need fire up when I admire his riding." "Oh, my goodness! That little goose means a centaur, and she called him a Cyclops," exclaimed Jo, with a burst of laughter. "You needn't be so rude, it's only a 'lapse of lingy', as Mr. Davis says," retorted Amy, finishing Jo with her Latin. "I just wish I had a little of the money Laurie spends on that horse," she added, as if to herself, yet hoping her sisters would hear. "Why?" asked Meg kindly, for Jo had gone off in another laugh at Amy's second blunder. "I need it so much.

Schulden, und ich bekomme diesen Monat kein Taschengeld.« »Schulden? Was meinst du damit, Amy?« Meg schaute ihre Schwester fragend an. »Ich schulde ungefähr ein Dutzend kandierte Zitronen, und ich kann sie nicht zurückgeben, ehe ich nicht wieder Taschengeld bekommen habe, denn Mammi hat verboten, im Geschäft Schulden zu machen.« »Sind Zitronen jetzt modern?« Meg versuchte ernst zu bleiben, denn für Amy war die Sache offensichtlich sehr wichtig. (Alcott o.J.:51f)

hinzu. »Was? Warum?« Während Jo sich noch immer den Bauch vor Lachen hielt, war Meg Amys letzter Satz nicht entgangen. »Ich brauche das Geld dringend für kandierte Zitronen. Ich habe mindestens ein Dutzend Zitronen Schulden«, berichtete Amy voller Ernst. »Und Mutter hat mir verboten, im Laden etwas anschreiben zu lassen.« »Sind Zitronen jetzt etwa der neue Trend? Das musst du mir erklären.« Meg versuchte, ein Grinsen zu unterdrücken, da sie sah, wie wichtig das Thema ihrer kleinen Schwester war. (Alcott 2009:74f)

I'm dreadfully in debt, and it won't be my turn to have the rag money for a month." "In debt, Amy? What do you mean?" And Meg looked sober. "Why, I owe at least a dozen pickled limes, and I can't pay them, you know, till I have money, for Marmee forbade my having anything charged at the shop." "Tell me all about it. Are limes the fashion now? It used to be pricking bits of rubber to make balls." And Meg tried to keep her countenance, Amy looked so grave and important. (Alcott 1994:62)

Laurie reitet in LW auf seinem Pferd „with a flourish of his whip“ vorbei. In TS wurde der Frame weggekürzt, genauso wie der Frame „one day“, stattdessen wurde der Frame „am Haus der Marchs“ hinzugefügt. Der Frame „how dare you say so“ wurde in TF mit „wie kannst du so etwas sagen“ und in TS mit „spinnst du“ wiedergegeben. Der TS-Frame ist eine wesentlich modernere Formulierung, der TF-Frame hält sich treu an den LW-Frame. Der darauffolgende TS-Frame „Laurie ist doch kein einäugiges Monster“ ist ebenfalls eine Hinzufügung. Außerdem wurde in TS die direkte Rede auf zwei Teile aufgespalten.

Der TF-Frame „rief Jo, die ihrer Schwester die geringschätzige Bemerkung über ihren Freund übelnahm“ evoziert mit dem zusätzlichen Frame „ihrer Schwester“ eine andere Scene als der LW-Frame „cried Jo, who resented any slighting remarks about her friend“. Der LW-Frame generalisiert, gemeint sind alle geringschätzigen Bemerkungen; der TF-Frame hingegen meint die eine geringschätzige Bemerkung von Amy. In TS findet sich in der Übersetzung dieses Frames wieder eine Hinzufügung: „zischte Jo, die keine Beleidigung ihres neuen Freundes duldete“. Dass Laurie Jos „neuer“ Freund ist, steht nicht im Ausgangstext. Auch der darauffolgende Frame ist in der Weise nicht im Ausgangstext zu finden: „Ich meinte doch nur, dass er ein hervorragender Reiter ist und es wirkt, als wären er und das Pferd verwachsen, gab Amy gekränkt zurück.“ Im Ausgangstext heißt es: „I didn't say anything about his eyes, and I don't see why you need fire up when I admire his riding“. Im LW-Frame kommt Amy nicht wieder auf das Wort „centaur“ zu sprechen, sie sagt einfach nur, dass sie Lauries Reitkunst bewundert. In TS kommt Amy wieder auf den Zentaur zu sprechen, als sie erklärt, Laurie und das Pferd sehen so aus, als ob sie verwachsen wären. Damit unterscheiden sich die evozierten Scenes. Der LW-Leser hat beim Lesen ein Bild von Laurie, wie er auf dem Pferd reitet, vor Augen, der TS-Leser sieht einen Zentauren vor sich.

Als Jo Amys Irrtum bemerkt, beschimpft sie ihre Schwester in LW mit dem Frame „that little goose“. In TF ist der Frame kohärent mit dem Ausgangstext: „diese kleine Gans“; in TS wird der Frame übersetzt mit „meine kleine Schwester“. Jos Ärger kommt in „that little goose“ zum Ausdruck, im TS-Frame „meine kleine Schwester“ jedoch nicht. Außerdem gehört „goose“ als Schimpfwort einem anderen Sprachregister an als „Schwester“ – eine Bezeichnung ohne jedwede herabwürdigende Färbung. Hinzu kommt, dass Schimpfwörter zu Jos typischem Sprachgebrauch gehören, ihre Impulsivität, Rohheit und unkonventionelle Art kommen dabei zum Ausdruck. Das Bild, das sich TS-Leser von Jo machen, ist daher im Vergleich zum Original wenn nicht gar unvollständig, dann zumindest weniger „nicht mädchenhaft“.

„Lapse of lingy“ ist ein weiteres Wortspiel von Amy, das ihre Wirkung verfehlt. In beiden Translaten fehlt diese Aussage und damit auch die Komik, was schade ist, da weniger zum Ausdruck kommt, wie stark Amys Bemühungen sind, sich gewählt auszudrücken. Auch Amys Lehrer, Mr. Davis, findet keinen Einzug in die Translate. Die nachfolgende Scene, als Jo sich über Amys Latein kaputt lacht, fehlt folglich in beiden Translaten.

Amy sagt, sie wüsste, sie hätte etwas von dem Geld, das Laurie für das Pferd ausgibt, und sie sagt es wie zu sich selbst, hofft aber gleichzeitig, dass es ihre Schwestern trotzdem hören, denn sie möchte sich von ihnen Geld ausborgen, um ihre Schulden zurückzahlen zu können. Im Ausgangstext lautet die Stelle: „she added, as if to herself, yet hoping her sisters would hear“. Hier wird Amys berechnende Art deutlich. In TF wurde der Frame abgekürzt zu „fügte sie hinzu“, „as if to herself, yet hoping her sisters would hear“ fehlt. Damit geht in der Scene verloren, dass es Amy irgendwie unangenehm ist überhaupt von der Sache zu sprechen. In TS heißt es: „fügte sie nuschelnd hinzu“. Im Frame „nuschelnd“ kommt Amys Scham zum Ausdruck. Allerdings nimmt Translat Schönbein mit dem Frame „ich bin verschuldet“ bereits vorweg, dass Amy deshalb wünschte Lauries Geld zu haben, damit sie ihre Schulden zurückzahlen kann. In LW kommt dieser Teil erst als Meg nachfragt, wozu sie denn das Geld brauche.

Der LW-Frame „for Jo had gone off in another laugh at Amy’s second blunder“ beschreibt, wie Jo immer noch über Amys Latein-Schnitzer lacht. TF lässt den Frame zwar nicht weg („Jo lachte noch über Amys Schnitzer“), da jedoch die „lapse of lingy“-Stelle ausgelassen wurde, bezieht sich der Frame auf den Zyklop-Zentaur-Schnitzer und nicht auf den Latein-Schnitzer. Die Scene ist also eine andere. Auch der TS-Frame „während Jo sich noch immer den Bauch vor Lachen hielt“ bezieht sich auf den Zyklop-Zentaur-Schnitzer und evokiert somit dieselbe Scene wie TF.

Amy sagt im Ausgangstext sie sei „dreadfully in debt“. Der Frame „dreadfully“ verdeutlicht einerseits, wie groß ihre Schulden sind, und andererseits, wie unangenehm es Amy ist, überhaupt Schulden zu haben, und so vor ihren Freundinnen schlecht da zu stehen. In TF hat Amy „furchtbare Schulden“. Der Frame ist kohärent mit dem LW-Frame. In TS wurde die Aussage, wie gesagt, vorweggenommen. Hier heißt es: „ich bin verschuldet“. Der TS-Frame

ist relativ sachlich und emotionslos, der LW-Frame „dreadfully“ drückt als eher emotionsgeladenes Adverb Amys Zwickmühle aus. Dadurch ist die Scene in TS ärmer als in LW und TF.

Der nachfolgende Frame „and it won't be my turn to have the rag money for a month“ wurde in TF übersetzt mit „und ich bekomme diesen Monat kein Taschengeld“. „Taschengeld“ und „rag money“ sind allerdings nicht dasselbe. „Taschengeld“ wird übersetzt mit „pocket money“ (Pons 2008:833), „rag money“ kann wörtlich übersetzt werden mit „Lumpengeld“ (freie Übersetzung). Hier eine Definition des Begriffes:

Rag money refers to the money gotten from selling rags and worn-out household items to peddlers. It was a very small source of income; in most families, the women retained control over that money (rather than turning it over to husbands/fathers). In the March family, the girls took turns with who received the income for that month. (www.imdb.com^c 2012)

Der Übersetzer Reinhard Federmann hat sich vermutlich für das bekannte „Taschengeld“ entschieden, da „Lumpengeld“ keinen Sinn ergeben hätte, oder vielleicht hat er den Frame einfach falsch gedeutet. Eine mögliche Übersetzungsstrategie wäre gewesen, den Begriff zu umschreiben: „und diesen Monat bekomme nicht ich das Geld für die verkauften Lumpen und Haushaltsgegenstände“. Die Scenes, die die beiden Frames (LW und TF) evozieren, sind jeweils andere. Dem LW-Leser ist vielleicht auch nicht bekannt, worum es sich bei „rag money“ genau handelt, doch er würde den Frame nicht mit der Scene von „pocket money“ gleichsetzen. Vielleicht stellt er Nachforschungen an und lernt etwas über die Lebensumstände und Gewohnheiten der Familie March dazu. In TF bestehen für den Leser keine Zweifel, worum es sich bei dem Frame „Taschengeld“ handelt. Die Scene ist eindeutig, jedoch lernt der TF-Leser dabei auch nichts über die Lebensumstände und Gewohnheiten der Familie March. In TS wurde der Frame kurzerhand weggekürzt.

Meg will daraufhin wissen, wozu Amy das Geld braucht und warum sie Schulden hat. Nachdem sich Meg und Jo zuvor über Amys Versprecher erheiterten, ist Meg nun mit einem Mal wieder ernst. Der LW-Frame lautet: „and Meg looked sober“. „Sober“ drückt diese plötzliche Ernüchterung aus. TF gibt den Frame mit „Meg schaute ihre Schwester fragend an“ und TS mit „war Meg Amys letzter Satz nicht entgangen“ wieder. Auch wenn der LW-Frame nicht wörtlich übersetzt wurde, evozieren die beiden Übersetzungen ähnliche Scenes wie der Ausgangstext.

„Pickled limes“ sind, wie wir bereits festgestellt haben, eingelegte Zitronen. Sowohl in TF, als auch in TS, werden „pickled limes“ als „kandierte Zitronen“ bezeichnet. Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um einen Kompromiss, da der Frame „eingelegte Zitronen“ im Deutschen merkwürdig klingen würde. Der darauffolgende LW-Frame „and I can't pay them, you know, till I have money“, wurde in TS weggekürzt, in TF wurde der Frame „money“ wieder mit „Taschengeld“ übersetzt.

Die vier March-Schwestern nennen ihre Mutter „Marmee“. TF versucht den Frame mit der Übersetzung „Mammi“ nachzuahmen. In TS nennt Amy sie „Mutter“, was im Vergleich zu den LW- und TF-Frames sehr distanziert klingt. Der Frame „shop“ wurde in TF mit „Geschäft“ und in TS mit „Laden“ übersetzt. Beide Übersetzungen sind zulässig. Die Frames „tell me all about it“ und „it used to be pricking bits of rubber to make balls“ wurden in beiden Translaten ausgelassen.

Im letzten Satz des Textbeispiels heißt es: „Meg tried to keep her countenance“. Die Älteste der Schwestern versucht sich zusammenzureißen und nicht zu lachen, denn offensichtlich nimmt Amy die Sache mit den kandierten (oder eingelegten) Zitronen sehr ernst. Es steckt auch ein ironischer Ton in dem Frame; der Leser hat bildlich die Scene vor Augen, wie Meg versucht ein Grinsen zurückzuhalten. Sowohl in TS („Meg versuchte, ein Grinsen zu unterdrücken“), als auch in TF („Meg versuchte ernst zu bleiben“) sind die evozierten Scenes dieselben.

Beispiel TF 4), TS 4) und LW 4) im Vergleich

»Ich habe ihn gesehen.« »Wo?« »In seiner Tasche.« »Die ganze Zeit?« »Ja, ist das nicht roman- tisch?« »Nein, es ist schrecklich.« »Freust du dich nicht darüber?« »Natürlich nicht, es ist lächerlich. Was wird Meg sagen?« »Du darfst es niemandem erzählen, erinnere dich daran.« »Gut, ich werde es vorläufig nicht erzählen, aber ich bin empört und wünschte, du hät- test es mir nicht erzählt.« »Ich dachte, du würdest dich freuen.« »Über die Aussicht, daß jemand kommt und uns Meg wegnimmt? Nein, danke.« »Wäre es dir lieber, wenn jemand käme und dich mit- nehmen würde?« »Den möchte ich sehen, der das ausprobier«, rief Jo. »Ich werde es tun!« sagte Laurie lachend. »Ich habe genug von Geheimnissen, ich kann es einfach nicht glauben«, sagte Jo unfreund- lich. »Laufen wir ein Stück«, schlug Laurie vor. Jo fing zu laufen an; sie lief so schnell, daß ihr Hut und ein paar Haarnadeln davonflo-	»Ich habe ihn gesehen.« »Wo?« »In seiner Westentasche.« »Was? War er da etwa die ganze Zeit?« »Ja, ist das nicht romantisch?« »Nein, es ist grauenhaft!« »Was ist denn so schlimm daran?« »Alles. Es ist einfach lächerlich. Was wird Meg bloß dazu sagen?« »Wehe, du erzählst es ihr! Du hast verspro- chen, das Geheimnis für dich zu behalten!« »Ich habe gar nichts versprochen!« »Aber das versteht sich doch von selbst. Ich habe es dir nur erzählt, weil ich dir ver- traue.« »Ich verrate es nicht. Aber ich finde es abstoßend und wünschte, du hättest es mir nicht erzählt!« »Ich dachte, du fändest es lustig.« »Wie soll ich es lustig finden, wenn uns jemand Meg wegnehmen will!« »Ist es dir lie- ber, wenn zuerst jemand kommt, um dich mitzunehmen?« »Das soll erstmal einer versuchen!«, kreisch- te Jo drohend. »Vielleicht sollte ich es versuchen?«, kicherte Laurie. »Mir gefällt dein Geheimnis nicht.	"Saw it." "Where?" "Pocket." "All this time?" "Yes, isn't that roman- tic?" "No, it's horrid." "Don't you like it?" "Of course I don't. It's ridiculous, it won't be allowed. My patience! What would Meg say?" "You are not to tell anyone. Mind that." "I didn't promise." "That was understood, and I trusted you." "Well, I won't for the present, an- yway, but I'm disgusted, and wish you hadn't told me." "I thought you'd be pleased." "At the idea of anybody coming to take Meg away? No, thank you." "You'll feel better about it when somebody comes to take you away." "I'd like to see anyone try it," cried Jo fiercely. "So should I!" and Laurie chuckled at the idea. "I don't think secrets agree with me, I feel rum- pled up in my mind since you told me that," said Jo rather ungratef- ully. "Race down this hill with me, and you'll be all right," suggested Laurie. No one was in sight, the smooth road sloped invitingly
---	--	---

gen. Laurie erreichte das Ziel als erster und war mit dem Erfolg seiner Behandlung zufrieden. »Ich wollte, ich wäre ein Pferd, dann könnte ich meilenweit laufen und mir würde nicht der Atem ausgehen. Bitte sei nett und hol mir meinen Hut«, bat Jo und setzte sich unter einem Baum. Sie hoffte, daß niemand vorbeikommen würde, bevor sie ihr Haar wieder in Ordnung gebracht hatte. Doch es kam jemand vorbei, und zwar ausgerechnet Meg, die einen Besuch gemacht hatte und wie eine vollendete Dame aussah. »Was in aller Welt machst du hier?« fragte sie und betrachtete kopfschüttelnd ihre aufgelöste Schwester. »Blätter sammeln« antwortete Jo unsicher. »Und Haarnadeln«, fügte Laurie hinzu und warf ein halbes Dutzend in Jos Schoß. »Sie wachsen hier auf der Straße, Meg, ebenso wie Stroh Hüte.« »Ihr seid um die Wette gelaufen, nicht wahr? Ach, Jo, wann wirst du endlich aufhören, dich so wild zu benehmen?« »Nicht bevor ich steif und alt bin und eine Krücke benützen muß. Versuch nicht, mich so zu machen, wie du bist. Ich habe keine Lust, so aufgeputzt herumzulaufen wie du.« (Alcott o.J.:107f)

Es macht mich ganz wirr im Kopf!«, sagte Jo ärgerlich und ignorierte seinen letzten Satz. »Komm, wir machen ein Wettrennen den Hügel hinab, dann wird dein Kopf wieder frei«, schlug Laurie vor. Die beiden rannten die schmale Straße hinunter, als wären sie auf der Flucht vor wilden Raubtieren, und Jo verlor unterwegs ihren Hut, ihren Umhang und allerhand Haarnadeln, während sich ihre Frisur auflöste. Doch obwohl sie rannte, so schnell sie konnte, war Laurie als Erster am vereinbarten Ziel. Keuchend, schwitzend und zerzaust kam Jo bei ihm an. Doch sie sah wieder etwas glücklicher aus als vorher, gratulierte Laurie lachend zum Sieg und ließ sich in das schattige Gras unter einem Baum plumpsen. »Wenn du ein richtiger Gentleman sein möchtest, könntest du jetzt wieder zurücklaufen und meine verlorenen Sachen einsammeln«, neckte sie Laurie, als sie wieder zu Atem kam. Laurie machte eine elegante Verbeugung vor Jo und schlenderte den Hügel gemächlich wieder hinauf. Jo versuchte derweil, ihre Haare zu flechten, und hoffte, dass niemand vorbeikam, bis sie wieder etwas ordentlicher aussah. Doch natürlich bog genau in diesem Moment jemand um die Ecke und Jo sah wenig begeistert eine äußerst herausgeputzte Meg in ihrem hübschesten Kleid auf sich zukommen. »Was in aller Welt machst du hier?«, wollte sie von Jo wissen. »Ich sammle Blätter«, antwortete Jo, die aufgestanden war und sich gerade Laub vom Kleid klopfte. »Und Haarnadeln!«, fügte Laurie hinzu und drückte Jo

before her, and finding the temptation irresistible, Jo darted away, soon leaving hat and comb behind her and scattering hairpins as she ran. Laurie reached the goal first and was quite satisfied with the success of his treatment, for his Atalanta came panting up with flying hair, bright eyes, ruddy cheeks, and no signs of dissatisfaction in her face. "I wish I was a horse, then I could run for miles in this splendid air, and not lose my breath. It was capital, but see what a guy it's made me. Go, pick up my things, like a cherub, as you are," said Jo, dropping down under a maple tree, which was carpeting the bank with crimson leaves. Laurie leisurely departed to recover the lost property, and Jo bundled up her braids, hoping no one would pass by till she was tidy again. But someone did pass, and who should it be but Meg, looking particularly ladylike in her state and festival suit, for she had been making calls. "What in the world are you doing here?" she asked, regarding her disheveled sister with well-bred surprise. "Getting leaves," meekly answered Jo, sorting the rosy handful she had just swept up. "And hairpins," added Laurie, throwing half a dozen into Jo's lap. "They grow on this road, Meg, so do combs and brown straw hats." "You have been running, Jo. How could you? When *will* you stop such romping ways?" said Meg reprovingly, as she settled her cuffs and smoothed her hair, with which the wind had taken liberties. "Never till I'm stiff and old and have to use a crutch. Don't try to make me grow up before my time, Meg: it's

ein halbes Dutzend Haarnadeln in die Hand. »Sie wachsen hier auf der Straße, ebenso wie Hüte und Umhänge.« »Du bist schon wieder gerannt! Wann hörst du endlich auf, dich wie ein Junge zu benehmen, Jo?«, tadelte Meg. »Erst wenn ich so alt bin, dass ich einen Krückstock brauche. Es reicht ja, wenn eine in der Familie plötzlich ganz erwachsen tut!«
(Alcott 2009:134ff)

hard enough to have you change all of a sudden; let me be a little girl as long as I can."
(Alcott 1994:141f)

Der Ausgangstextframe „pocket“ ist nicht eindeutig. Welche Tasche meint Laurie? Mr. Brookes Hosentasche? Seine Westentasche? Seine Jackentasche? Oder seine Umhängetasche? Der aufmerksame Leser weiß, dass Jo in Kapitel 20, „Confidential“, ihrer Mutter von Lauries Geheimnis – dass Mr. Brooke heimlich Megs Handschuh genommen und behalten hat – erzählt und sie darüber aufklärt, dass Mr. Brooke etwas für Meg empfindet. Hier die betreffende Textstelle:

“Last summer Meg left a pair of gloves over at the Laurences' and only one was returned. We forgot all about it, till Teddy [Jos Spitzname für Laurie] told me that Mr. Brooke had it. He kept it in his waistcoat pocket, and once it fell out, and Teddy joked him about it, and Mr. Brooke owned that he liked Meg but didn't dare say so, she was so young and he so poor. Now, isn't it a *dreadful* state of things?” (Alcott 1994:187)



Abb. 11: Anzugweste mit Taschen



Abb. 12: Tasche

Durch diese Textstelle wird klar, dass es sich um Mr. Brookes „waistcoat pocket“ handelt. „Waistcoat“ ist eine „Weste“ (Pons 2008:1098), wie man sie zu einem Anzug trägt, also eine Anzugweste (siehe Abb. 11). In TF wurde der Ausgangstextframe „pocket“ mit „Tasche“ übersetzt. Der Frame ist insofern problematisch, als er beim TF-Leser auch die Scene einer Umhängetasche (siehe Abb. 12) oder Tragetasche evozieren kann und somit mit der Ausgangstextscene nicht mehr kohärent ist. In TS wurde der Frame mit „Westentasche“ übersetzt; die evozierte Scene ist somit kohärent mit der Ausgangstextscene. Als Jo ihre Meinung zu der ganzen Sache kund tut, ruft sie aus: „My patience!“ Frei übersetzt bedeutet „my patience“ „du meine Güte“. In beiden Translaten wurde der Frame ausgelassen. Laurie antwortet daraufhin: „You are not to tell anyone. Mind that.“ „Anyone“ bedeutet, dass Jo es „niemandem“ erzählen soll. In TS wurde der Frame inkohärent übersetzt mit „wehe, du

erzählst es ihr“, „ihr“, d.h. Meg. Die Scene ändert sich. „Anyone“ könnte Mrs. March sein oder irgendeine der Schwestern, die Scene bleibt offen. „Ihr“ hingegen evoziert sofort die Scene von Meg, es bleibt nicht vage, sondern wird konkret. Der Frame wurde expliziert. Die TF-Scene ist mit dem Frame „du darfst es niemandem erzählen“ kohärent mit der Ausgangstextscene. Der kurze Frame „Mind that“ (frei übersetzt „denk daran“ oder „vergiss das nicht“) wurde in TS mit dem langen Frame „Du hast versprochen, das Geheimnis für dich zu behalten!“ wiedergegeben. Die darauffolgenden LW-Frames „I didn’t promise“ und „that was understood, and I trusted you“ wurden in TF jedoch ausgelassen. Jo sagt, sie werde es vorerst nicht weitererzählen („I won’t for the present“). In TF wurde der Frame wiedergegeben mit „gut, ich werde es vorläufig nicht erzählen“ und in TS mit „ich verrate es nicht“. Der TF-Frame ist kohärent, der TS-Frame nicht, denn hier fehlt der Zusatz „for the present“. Der TS-Frame evoziert die Scene, dass Jo es niemals weitererzählen wird, wohingegen der LW-Frame die Scene evoziert, dass Jo es „for the present“ nicht verraten wird.

Laurie dachte eigentlich, Jo würde sich über die Nachricht freuen („I thought you’d be pleased.“). In TF wurde der Frame kohärent wiedergegeben („Ich dachte, du würdest dich freuen.“). In TS lautet der Frame: „Ich dachte, du fändest es lustig.“ Damit wird beim Leser die Scene evoziert, dass Laurie glaubte, Jo würde sich darüber lustig machen, dass Mr. Brooke Megs Handschuh mit sich herum trägt. Die LW-Scene evoziert hingegen die Scene, dass Laurie glaubte, Jo würde über die Nachricht erfreut sein.

Jo antwortet darauf, dass sie sich gar nicht darüber freut, wenn jemand versucht ihr Meg wegzunehmen. Um ihrer Aussage Nachdruck zu verleihen, sagt sie: „No, thank you.“ In TS wurde der Frame weggelassen und in TF kohärent mit „Nein, danke“ wiedergegeben.

Daraufhin antwortet Laurie: „You’ll feel better about it when somebody comes to take you away.“ Es handelt sich um einen Aussagesatz, der frei übersetzt bedeutet: „Wenn jemand kommt, um dich mitzunehmen, wirst du es nicht mehr so schlimm finden.“ Sowohl in TF („Wäre es dir lieber, wenn jemand käme und dich mitnehmen würde?“), als auch in TS („Ist es dir lieber, wenn zuerst jemand kommt, um dich mitzunehmen?“), wurde der Frame als Frage wiedergegeben. Die Frames der Translate sind zeitlich in der Gegenwart angesiedelt: Laurie fragt, ob es einen Unterschied für Jo machen würde, wenn *jetzt* jemand käme und anstatt Meg sie mitnehmen würde. Der LW-Frame ist in der Zukunft angesiedelt. Laurie meint, dass Jo den ganzen „romantischen Kram“ sicherlich besser verstehen wird, wenn sie selbst *irgendwann einmal* von jemandem umworben wird. Die Scenes sind nicht kohärent.

Jo reagiert erbost auf diese Meldung. „I’d like to see anyone try it“ ruft sie aus, und zwar „fiercely“. „Fiercely“ bedeutet „heftig“ (Pons 2008:344). In TS „kreischte Jo drohend“. Der TS-Frame ist um eine Nuance „böser“ als der LW-Frame. In TF ist die Scene dafür schwächer, denn hier wurde der Frame „fiercely“ weggelassen.

Laurie kichert dann bei dem Gedanken, Jo selbst zu umwerben, er „chuckled at the idea“. Sowohl in TF als auch in TS wurde der Frame „at the idea“ weggelassen. Jo ist aufgewühlt von Lauries Geheimnis und sagt: „I don’t think secrets agree with me.“ Damit wird

ausgedrückt, dass Jo denkt, Geheimnisse täten ihr *generell* nicht gut. In TS lautet der Frame: „Mir gefällt dein Geheimnis nicht.“ Die Verallgemeinerung des Ausgangstextes wurde expliziert auf Lauries Geheimnis. In TF ist die Scene kohärent („Ich habe genug von Geheimnissen“). Im Ausgangstext drückt Jo aus, wie aufgewühlt sie ist: „I feel rumpled up in my mind since you told me that“. In TF fehlt der Frame. In TS heißt es: „Es macht mich ganz wirr im Kopf“. Die evozierte Scene ist kohärent mit der LW-Scene. Im Ausgangstext sagt Jo dies alles „rather ungratefully“. „Ungrateful“ bedeutet eigentlich „undankbar“ (Pons 2008:1069), die Übersetzungen der beiden Translate, „sagte Jo unfreundlich“ (TF) und „sagte Jo ärgerlich“ (TS), gehen zwar etwas vom Ausgangstextframe weg, drücken jedoch, genauso wie der Ausgangstext, Jos Unwillen, sich auf irgendeine romantische Beziehung einzulassen, aus. In TS wurde zusätzlich der Frame „und [Jo] ignorierte seinen letzten Satz“ hinzugefügt, der zwar noch einmal verdeutlicht, wie wenig willkommen Jo solche Anwandlungen sind, jedoch die Ausgangstextscene deutlich verändert. Der Schwerpunkt liegt nun auf dem Frame „seinen letzten Satz“, der LW-Frame lässt jedoch offen, auf was genau sich „ungrateful“ bezieht.

Um Jo auf andere Gedanken zu bringen, schlägt Laurie vor, ein Stück den Hügel hinunter zu laufen („race down this hill with me and you’ll be all right“). In TF wurde die Scene verkürzt auf: „Laufen wir ein Stück“. Da es den beiden in LW jedoch nicht darum geht, einfach zu laufen, sondern ein kleines Wettrennen („race“) zu veranstalten, ist die Scene nicht nur kürzer, sondern unterscheidet sich auch sehr von der Ausgangstextscene. Die TS-Scene ist kohärent mit der Ausgangstextscene („Komm, wir machen ein Wettrennen den Hügel hinab, dann wird dein Kopf wieder frei“).

Der nächste Ausgangstextframe beschreibt einerseits die Umgebung und andererseits wie Jo lossprintet: „no one was in sight, the smooth road sloped invitingly before her, and finding the temptation irresistible, Jo darted away“. Sowohl in der Übersetzung von Reinhard Federmann als auch in der von Sandra Schönbein fehlt dieser Frame, Jo beginnt einfach zu laufen (TF: „Jo fing zu laufen an“) bzw. beginnen beide zu laufen (TS: „Die beiden ranneten die schmale Straße hinunter“). Wieder wurde in TS dem LW-Frame etwas hinzugefügt: „als wären sie auf der Flucht vor wilden Raubtieren“.

Jo verliert beim Laufen „hat and comb“ und verstreut „hairpins“. In TF verliert sie lediglich ihren „Hut“ und „ein paar Haarnadeln“. Der Frame „comb“, also Jos Haarkamm, wurde ausgelassen. Außerdem verstreut („scattering“) Jo die Haarnadeln in TF nicht, sondern sie fliegen davon. In TS verliert Jo „ihren Hut, ihren Umhang und allerhand Haarnadeln“. Der Frame enthält zwar wie der Ausgangstextframe drei Aufzählungen, jedoch ist der Frame „Umhang“ nicht kohärent mit dem Frame „comb“. Alles, was Jo in der LW-Scene verliert, befindet sich auf ihrem Kopf bzw. in ihren Haaren. In der TS-Scene verliert sie zusätzlich ein Kleidungsstück und ihre Frisur löst sich auf. Die evozierten Scenes sind daher nicht kohärent.

Laurie kommt als erster am Ziel an und ist „satisfied with the success of his treatment“. Damit ist gemeint, dass es Jo anscheinend gut getan hat, zu laufen, und Laurie froh ist, dass er diesen Einfall gehabt hat. Auch in TF ist Laurie „mit dem Erfolg seiner Behandlung

zufrieden“. In TF ist der Frame allerdings für den Leser verwirrend, da zuvor schon der Frame „and you’ll be all right“ weggelassen wurde und nun der Zusammenhang zwischen „Behandlung“ und „you’ll be all right“ fehlt. In TS fehlt der ganze Frame.

In LW vergleicht Laurie Jo mit „Atalanta“, der Jungfrau aus der griechischen Mythologie, als sie zu ihm gelaufen kommt, „panting up with flying hair, bright eyes, ruddy cheeks, and no signs of dissatisfaction in her face“. Der gesamte Frame fehlt in TF. In TS kommt zwar „Atalanta“ auch nicht vor, Jo jedoch kommt „keuchend“ (kohärent mit „panting“), „schwitzend“ (nicht kohärent mit „ruddy cheeks“) und „zerzaust“ (kohärent mit „with flying hair“) bei Laurie an. Der Frame „and no signs of dissatisfaction in her face“ wurde frei übersetzt mit „doch sie sah wieder etwas glücklicher aus als vorher“. Der darauffolgende Frame „gratulierte Laurie lachend zum Sieg“ ist jedoch eine Hinzufügung.

Jo läuft leidenschaftlich gerne, was sie ausdrückt, indem sie erklärt: „I wish I was a horse, then I could run for miles in this splendid air, and not lose my breath.“ TF gibt den Frame kohärent wieder („Ich wollte, ich wäre ein Pferd, dann könnte ich meilenweit laufen und mir würde nicht der Atem ausgehen“). In TS wurde der Frame weggekürzt. Jo bezeichnet den Wettlauf als „capital“, ein Ausdruck, den die temperamentvolle March-Schwester gerne und sehr oft während des Romans verwendet um ihre Begeisterung zu bekunden. Leider geht diese persönliche Note in den Translaten verloren, denn der Frame wurde in beiden Übersetzungen weggelassen, genauso wie der nachfolgende Frame („but see what a guy it’s made me“), mit dem klar wird, dass es Jo, obwohl sie sich gerne unkonventionell verhält, trotzdem unangenehm ist, so unordentlich auszusehen. Die Scene von Jos innerem Konflikt, der in dieser Situation offenbar wird, fehlt daher in beiden Translaten.

Um nicht weiter aufzufallen, oder gar von jemandem in diesem Zustand gesehen zu werden, bittet sie Laurie ihre beim Laufen verstreuten Sachen aufzusammeln („Go, pick up my things, like a cherub, as you are“). „Cherub“ bedeutet so viel wie „Engelchen“ (Pons 2008:148). In TF wurde der Frame verkürzt auf „Bitte sei nett und hol mir meinen Hut“. Die evozierte Scene wird so um einiges reduziert, Jo bittet hier Laurie nur ihren Hut zu holen und nicht alle ihre „things“ („hat“, „comb“ und „hairpins“). In TS wird aus dem „cherub“ ein „richtiger Gentleman“, der alle „verlorenen Sachen“ wieder einsammeln soll; und sie sagt es nicht einfach nur („said“), sondern sie „neckt“ Laurie damit „als sie wieder zu Atem kam“ (Hinzufügung). Der LW-Frame („Go, pick up my things“) hört sich mehr wie ein Befehl an, wohingegen die Frames der Translate ganz wie höfliche Bitten klingen (TS: „Wenn du möchtest“, TF: „Bitte sei nett und hol mir“).

Jo lässt sich daraufhin unter einen Baum fallen („dropping down under a maple tree, which was carpeting the bank with crimson leaves“). Ein „maple tree“ ist ein „Ahornbaum“ (Pons 2008:585); mit „bank“ ist in diesem Fall eine „Böschung“ (Pons 2008:63) gemeint und „crimson leaves“ sind „purpurrote“ (Pons 2008:211) Blätter. In TF lässt sich Jo nicht hinfallen („dropping down“), sondern „setzte sich unter einem Baum“. Der Frame wurde stark verkürzt, es fehlen sowohl die Böschung als auch die purpurroten Blätter. In TS „ließ sich“ Jo „in

das schattige Gras unter einem Baum plumpsen“. Mit diesem Frame wird eine andere Scene als in LW erzeugt. Auch hier fehlt die purpurrote Farbe der vielen Blätter, außerdem spricht der Ausgangstext nicht vom „Gras“, sondern von „bank“.

Laurie „leisurely departed to recover the lost property“, d.h. er ging gemächlich (Pons 2008:546) weg um alles einzusammeln. In TF fehlt dieser Frame. In TS macht Laurie „eine elegante Verbeugung vor Jo und schlenderte den Hügel gemächlich wieder hinauf“. Der erste Teil des Frames, die Verbeugung, ist eine Hinzufügung, ebenso wie „den Hügel hinauf“. Der Frame „gemächlich“ ist kohärent mit dem LW-Frame.

Um nicht ganz unordentlich auszusehen, bindet Jo ihre geflochtenen Zöpfe zusammen („Jo bundled up her braids“). In TF fehlt der Frame. In TS versucht Jo „ihre Haare zu flechten“. Der Frame, und damit auch die evozierte Scene, ist inkohärent mit dem Ausgangsframe bzw. der Ausgangsscene, in der Jo „bundled up her braids“, d.h. sie hat bereits Zöpfe und muss sie nicht mehr flechten, sondern nur noch zusammenbinden, damit sie ordentlicher aussehen.

Jo hofft, dass in der Zwischenzeit niemand vorbeikommt, doch ihre Bitte bleibt unerhört, denn gerade in dem Moment kommt Meg vorbei, „looking particularly ladylike in her state and festival suit“. Megs „state and festival suit“ könnte man frei übersetzen mit „Festtagskleidung“, oder anders gesagt, Meg trägt ihr schönstes Kleid. In TF sieht Meg „wie eine vollendete Dame aus“ und in TS kommt eine „äußerst herausgeputzte Meg in ihrem hübschesten Kleid“ auf Jo zu. Beide Frames sind Umschreibungen des LW-Frames. Der TF-Frame ist zwar ein veralteter Ausdruck, doch genauso kohärent mit dem Ausgangstext wie die moderne Formulierung in TS.

Meg „had been making calls“, d.h. sie hat Besuche bei verschiedenen Bekannten, Freunden oder Verwandten gemacht (siehe Mr. Laurences Besuch bei Familie March in Beispiel zwei). In TF machte Meg „einen“ Besuch (Reduzierung) und in TS fehlt der Frame (Auslassung). Meg ist sichtlich erstaunt, ihre jüngere Schwester zu sehen („regarding her disheveled sister with well-bred surprise“). In TS wurde dieser Frame weggekürzt und in TF wurde er wiedergegeben mit „betrachtete kopfschüttelnd ihre aufgelöste Schwester“. „Disheveled“ bedeutet „unordentlich“ (Pons 2008:255) oder, auf Haare bezogen, „zerzaust“ (Pons 2008:255), bezeichnet allerdings einen äußeren Zustand. Das Adjektiv „aufgelöst“ jedoch wird zur Beschreibung eines bestimmten Gemütszustands verwendet und bedeutet „aufgeregt, aufgewühlt, außer Fassung, außer sich, bewegt, durcheinander, erregt, fassungslos, handlungsunfähig, konfus, kopflos, verwirrt; (umgangssprachlich) durch den Wind“ (www.duden.de^a 2012). Die Frames evozieren so jeweils eine andere Scene. Der LW-Frame bezieht sich auf Jos Äußeres und der TF-Frame beschreibt Jos Gemütszustand. In TF betrachtet Meg Jo „kopfschüttelnd“. Der Frame ist abwertend. „Well-bred“ wird von Pons (2008:1110) übersetzt mit „wohl erzogen“, „gebildet“, „aus gutem Hause“. Frei übersetzt könnte man sagen, Meg war in geziemender Weise überrascht. Der LW-Frame „well-bred

surprise“ ist aber auf jeden Fall nicht so abwertend zu verstehen wie der TF-Frame „kopfschüttelnd“.

Jo versucht sich herauszureden und sagt „meekly“, sie würde Blätter sammeln, während sie eine Handvoll roter Blätter sortiert, die sie gerade zusammengesammelt hat („sorting the rosy handful she had just swept up“). In TF wird der Frame „meekly“ wiedergegeben mit „unsicher“, der Rest des Frames fehlt (Auslassung). In TS fehlt der Frame „meekly“ (Jos Kleinmut, die Tatsache, dass sie sich schämt, geht unter); der folgende Ausgangstextframe wurde wiedergegeben mit „die aufgestanden war und sich gerade Laub vom Kleid klopfte“. Die Scene, welche vom TS-Frame evoziert wird („aufstehen“ und „Laub vom Kleid klopfen“) ist nicht kohärent mit der LW-Scene („sorting the rosy handful“ und „she had just swept up“).

Laurie, der in der Zwischenzeit Jos Haarnadeln, ihren Hut und ihren Haarkamm eingesammelt hat, kommt hinzu und möchte Jo aus der Patsche helfen, indem er Meg zu erklären versucht, dass sie nicht nur Blätter, sondern auch Haarnadeln sammeln und dass diese erstaunlicherweise auf der Straße wachsen („They grow on the road, Meg, so do combs and brown straw hats“). Der TF-Frame ist kohärent mit dem LW-Frame und die TF-Scene damit mit der LW-Scene, bis auf den Haarkamm, der ja zuvor schon weggelassen wurde und nun auch wieder fehlt; außerdem fehlt das Adjektiv „brown“ vor „Strohhüte“. In TS wurde „combs“ wieder mit „Umhänge“ übersetzt. Aus den braunen Strohhüten werden „Hüte“. Somit unterscheidet sich die Scene in vielen Punkten von der Ausgangstextscene. Hinzu kommt, dass Laurie Jo das halbe Dutzend Haarnadeln nicht in den Schoß („lap“) wirft, sondern ihr „in die Hand“ drückt. Er könnte ihr die Haarnadeln auch gar nicht mehr in den Schoß werfen, da zuvor bereits die Scene geändert wurde und Jo „aufgestanden“ ist. In LW spricht Laurie Meg außerdem direkt an; der Frame fehlt in TS.

Meg deutet die Situation richtig und weist Jo zurecht, weil sie gelaufen ist („When will you stop such romping ways?“). In TF soll Jo aufhören sich „so wild zu benehmen“. In TS soll sie aufhören sich „wie ein Junge zu benehmen“. „To romp“ bedeutet „tollen“ oder „herumtollen“ (Pons 2008:837). TF erzeugt mit dem Frame „wild“ eine kohärente Scene zur LW-Scene. TS legt mit dem Frame „wie ein Junge“ des LW-Frame bereits aus (Explikation), der Leser hat sofort die Scene eines Jungen im Kopf, anstatt sich wie im Ausgangstext einfach nur vorzustellen, wie Jo herumtollt. Meg sagt dies „reprovingly, as she settled her cuffs and smoothed her hair, with which the wind had taken liberties“. Der Frame fehlt in beiden Translationen.

Im letzten Abschnitt dieses Textbeispiels kommt schlussendlich Jos aufgestaute Aggression gegen Meg und ihr neues erwachsenes und verliebtes Getue zum Vorschein. Jo selbst hat keine Lust erwachsen zu werden („Don’t try to make me grow up before my time, Meg“). Sie möchte so lange ein Kind bleiben und sich kindisch benehmen, wie es geht. Der Übersetzer von TF hat den Frame so interpretiert, dass erwachsen sein für Jo bedeutet, so zu sein wie ihre ältere Schwester („Versuch nicht, mich so zu machen, wie du bist“). Damit liegt das Gewicht nicht auf dem Erwachsenwerden, sondern auf dem Nicht-so-werden-wie-Meg und die

evozierte Szene ist eine andere. In TS fehlt der Frame. Im nächsten Frame kommt zum Ausdruck, dass Jo sehr damit zu kämpfen hat, dass Meg sich so verändert hat in letzter Zeit („It's hard enough to have you change all of a sudden.“). Der Frame wurde in TF wiedergegeben mit „Ich habe keine Lust, so aufgeputzt herumzulaufen wie du“. Der Frame evoziert eine Szene, in der es um Megs (erwachsenen) Äußeres geht, nicht aber wie in der LW-Szene um Jos Schmerz darüber, dass sich alles zu verändern beginnt. In TS wurde der Frame wiedergegeben mit „Es reicht ja, wenn eine in der Familie plötzlich ganz erwachsen tut“. Bei diesem Frame kommt allerdings auch nicht Jos Schmerz über die Veränderung in ihrem und Megs Leben zum Ausdruck, vielmehr drückt er eine Art Wut aus. Der letzte Frame („Let me be a little girl as long as I can“) fehlt in beiden Translaten und somit kommt Jos innigster Wunsch, auf ewig ein Kind zu bleiben und nicht aus der Geborgenheit gestoßen zu werden, nicht zum Ausdruck.

Beispiel TF 5), TS 5) und LW 5) im Vergleich

Sie fingen schon an, sich Sorgen zu machen, und Laurie ging, um sie zu suchen. Er verfehlte sie jedoch, und wenige Minuten später kam Jo zur Tür herein. Sie machte ein komisches Gesicht; es war schwer zu sagen, was sie in diesem Augenblick empfand. Sie legte einige Geldscheine auf den Tisch und sagte mit einem leisen Zittern in der Stimme: »Das ist mein Beitrag, daß Vater wieder gesund wird und bald nach Hause kommt.« »Aber Jo, wo hast du das Geld her? Fünfundzwanzig Dollar! Ich hoffe, du hast nichts Unüberlegtes getan?« »Nein, es gehört mir! Ich habe nicht gebettelt und es auch nicht ausgeborgt oder gestohlen. Ich habe es verdient, und ich hoffe, du wirst mir nicht böse sein, denn ich habe nur etwas verkauft, was mir gehörte.« Während sie sprach, nahm Jo ihren Hut vom Kopf. Ein erschrockener Ausruf folgte, denn ihr wundervolles Haar war ganz kurz geschnitten. »Dein Haar! Dein schönes Haar! Oh, Jo, wie konntest du nur?« »Es wird meinem Gehirn guttun, daß diese Mähne weg ist.

Als es langsam Abend wurde, begannen alle sich Sorgen zu machen. Laurie beschloss, sie suchen zu gehen, denn wer weiß, was für eine verrückte Idee sie jetzt wieder hatte. Kurz nachdem er losgegangen war, stand Jo in der Tür. Sie hatte einen sehr merkwürdigen Gesichtsausdruck, eine Mischung aus Bedauern und Stolz, Angst und Zufriedenheit. Ihre Familie hatte sich gerade zum Abendessen an den Tisch gesetzt und alle sahen sie fragend an. Jo griff in ihre Tasche, legte ein Bündel Geldscheine auf den Tisch und sagte mit einem leichten Zittern in der Stimme: »Das ist mein Beitrag, damit es Vater an nichts fehlt und wir ihn nach Hause holen können.« »Liebes, wo hast du das viele Geld her? Fünfundzwanzig Dollar! Ich hoffe, du hast nichts Schlimmes angestellt!« »Es ist mein Geld. Ehrlich. Ich habe es nicht gestohlen, geliehen oder erbettelt, sondern ehrlich verdient. Ich habe nur etwas verkauft, was mir gehörte.« Bei diesen Worten zog Jo die Kapuze ihres Mantels vom Kopf und ihre

They began to get anxious, and Laurie went off to find her, for no one knew what freak Jo might take into her head. He missed her, however, and she came walking in with a very queer expression of countenance, for there was a mixture of fun and fear, satisfaction and regret in it, which puzzled the family as much as did the roll of bills she laid before her mother, saying with a little choke in her voice, "That's my contribution toward making Father comfortable and bringing him home!" "My dear, where did you get it? Twenty-five dollars! Jo, I hope you haven't done anything rash?" "No, it's mine honestly. I didn't beg, borrow, or steal it. I earned it, and I don't think you'll blame me, for I only sold what was my own." As she spoke, Jo took off her bonnet, and a general outcry arose, for all her abundant hair was cut short. "Your hair! Your beautiful hair!" "Oh, Jo, how could you? Your one beauty." "My dear girl, there was no need of this." "She doesn't look like my Jo any more, but I love her dearly for it!" As

Mein Kopf ist jetzt leicht und kühl, und der Friseur hat gesagt, daß ich bald wieder kurze Locken haben werde, denn mein Haar wächst schnell nach; das sieht sehr schick aus und ist leicht in Ordnung zu halten. Ich bin damit zufrieden, also nimm bitte das Geld und laß uns essen.«
(Alcott o.J.:113)

Schwestern kreischten vor Schreck auf. Jos ehemals wunderschönes, langes Haar war kurz geschoren. »Deine Haare! Deine schönen Haare!« »Oh Jo, wie konntest du sie dir nur abschneiden lassen?« »Mein Liebes, das wäre wirklich nicht notwendig gewesen!« Betty strich Jo traurig über den geschorenen Kopf, während Jo versuchte, ein gleichgültiges Gesicht zu machen. Sie sah in die spiegelnden Fensterscheiben, fuhr sich mit den Fingern durch die kurzen Stoppeln und tat so, als würde sie ihre neue Frisur gar nicht so schlecht finden. »Wein nicht, Betty! Darüber geht die Welt nicht unter. Sie wachsen ja wieder nach. Außerdem ist das sicher gut für mein Gehirn, wenn es mehr Luft bekommt. Der Friseur meinte, die Locken wachsen schnell nach und ich hätte bald einen schicken Bubikopf. Ich bin damit zufrieden.«
(Alcott 2009:145f)

everyone exclaimed, and Beth hugged the cropped head tenderly, Jo assumed an indifferent air, which did not deceive anyone a particle, and said, rumpling up the brown bush and trying to look as if she liked it, "It doesn't affect the fate of the nation, so don't wail, Beth. It will be good for my vanity, I was getting too proud of my wig. It will do my brains good to have that mop taken off. My head feels deliciously light and cool, and the barber said I could soon have a curly crop, which will be boyish, becoming, and easy to keep in order. I'm satisfied, so please take the money and let's have supper."
(Alcott 1994:150)

Keiner weiß, wo Jo ist, und alle beginnen sich Sorgen zu machen. Laurie macht sich auf den Weg, um sie zu suchen, denn „no one knew what freak Jo might take into her head“. Der Frame deutet darauf hin, dass es nicht das erste Mal wäre, dass Jo etwas anstellt. Ihre Aktionen sind quasi berühmt-berüchtigt. In TF wurde der Frame weggelassen, in TS heißt es: „wer weiß, was für eine verrückte Idee sie jetzt wieder hatte“. Der LW-Frame wurde zwar nicht direkt übersetzt, die Scene ist jedoch dieselbe.

Laurie verpasst sie jedoch knapp und Jo kommt zur Tür herein „with a very queer expression of countenance, for there was a mixture of fun and fear, satisfaction and regret in it“. „Queer“ bedeutet in diesem Zusammenhang „seltsam, merkwürdig, komisch“ (Pons 2008:779). Auch in TF ist Jos Gesichtsausdruck „komisch“, d.h. bis hierher ist die Scene kohärent mit der LW-Scene. Danach jedoch, als Jos Gesichtsausdruck im Ausgangstext näher beschrieben wird, fasst TF vereinfachend zusammen: „es war schwer zu sagen, was sie in diesem Augenblick empfand“. Dieser Teil ist nicht mehr kohärent mit dem Ausgangstext, denn in LW versucht die Autorin sehr wohl zu beschreiben, welche Gefühle sich in Jos Gesicht widerspiegeln („a mixture of fun and fear, satisfaction and regret“). Dank dem LW-Frame kann sich der Leser die Scene von Jos Gesichtsausdruck besser vorstellen, in TF bleibt

die Beschreibung sehr vage. In TS wurde versucht, das beschriebene Gefühlschaos wiederzugeben: „eine Mischung aus Bedauern und Stolz“ („satisfaction and regret“), „Angst und Zufriedenheit“ („fun and fear“). Auch wenn die Reihenfolge der Aufzählungen in TS verändert wurde, bleibt die Scene mit der Ausgangstextscene kohärent.

Jos Familie ist verwundert über ihren Auftritt („puzzled“), wie auch von dem Bündel Geldscheine, das sie ihrer Mutter hinlegt („the roll of bills she laid before her mother“). In TF legt Jo „einige Geldscheine auf den Tisch“. Der Frame „einige Geldscheine“ impliziert, dass



Abb. 13: Roll of bills



Abb. 14: Lose Geldscheine

die Geldscheine nicht unbedingt zu einem Bündel (siehe Abb. 13) zusammengefasst sein müssen, sondern auch lose der Mutter übergeben worden sein könnten (siehe Abb. 14). Die evozierten Scenes unterscheiden sich voneinander. Außerdem legt Jo die Geldscheine „auf den Tisch“. In LW weiß der Leser nicht, wo genau Jo das Bündel hin legt, nur dass sie es „before her mother“

legt. Somit wird hier eine weitere inkohärente Scene erzeugt. Die Tatsache, dass Jos Familie über ihr Verhalten „puzzled“, also „verblüfft“, „irritiert“ oder „verwirrt“ (Pons 2008:775) ist, wurde in TF weggelassen. In TS hat sich Jos Familie „gerade zum Abendessen an den Tisch gesetzt“, als Jo hereinkommt. Die evozierte Scene ist nicht kohärent mit der Ausgangstextscene, denn die Familie sitzt nicht am Tisch, sondern, wie aus dem Frame kurz vor dem Textbeispiel hervorgeht, erledigen verschiedene Hausarbeiten oder trinken Tee: „The short afternoon wore away; all other errands were done, and Meg and her mother busy at some necessary needlework, while Beth and Amy got tea, and Hannah [die Haushälterin] finished her ironing with what she called a 'slap and a bang', but still Jo did not come“ (Alcott 1994:150). Erst am Ende des Textbeispiels setzen sie sich an den Tisch. Der Frame „puzzled“ wurde, im Gegensatz zu TF, jedoch in TS wiedergegeben: „alle sahen sie fragend an“. In TS greift Jo „in ihre Tasche“ (Hinzufügung) und „legte ein Bündel Geldscheine auf den Tisch“. Hier ist die Scene in Bezug auf das Bündel Geldscheine („roll of bills“) kohärent mit der LW-Scene, jedoch nicht in Bezug auf den „Tisch“ („laid before her mother“).

Jo sagt, sie wolle mit dem Geld dazu beitragen, dass sich ihr Vater wohl fühle („making Father comfortable“). Die TS-Scene ist kohärent („damit es Vater an nichts fehlt“), während in der TF-Scene Schwerpunkt auf Mr. Marchs Gesundheit („daß Vater wieder gesund wird“) liegt. Jo ist außerdem zuversichtlich, dass ihre Mutter sie für ihre Tat nicht verurteilen wird („I don't think you'll blame me“). In TF hofft Jo, dass ihr ihre Mutter nicht böse sein wird; und in TS fehlt der Frame. Die Zuversicht der LW-Scene fehlt in der TF-Scene, hier ist sich Jo ganz und gar nicht sicher, wie ihre Mutter die Sache auffasst.

Um ihrer Familie schlussendlich zu zeigen, wo sie das viele Geld herbekommen hat, nimmt sie im Original „her bonnet“ ab. „Bonnet“ ist eine Kopfbedeckung, die heute nicht mehr getragen wird (siehe Abb. 10). Federmann übersetzte den Frame mit „Hut“ und Schönbein mit „Kapuze“ (ihres Mantels). Die drei Frames ergeben jeweils drei verschiedene Scenes. Beim Frame „Hut“ könnte der Leser an einen Strohhut denken, wie ihn Jo beim Laufen verloren hat, die „Kapuze ihres Mantels“ evoziert die Scene, dass es draußen sehr kalt sein muss, wenn Jo einen Mantel trägt, was mit der Zeit (November), in der das betreffende Kapitel spielt, übereinstimmen würde. Der LW-Frame „bonnet“ transportiert ein Zeitkolorit, das in beiden Translaten durch die neuen Frames verloren geht.

Als nun Jo ihre Kopfbedeckung abnimmt, ertönt ein Aufschrei („a general outcry“), denn ihr üppiges langes Haar ist plötzlich ganz kurz geschnitten („all her abundant hair was cut short“). In TF folgt „ein erschrockener Ausruf“, „denn ihr wundervolles Haar war ganz kurz geschnitten“ und in TS kreischen ihre Schwestern vor Schreck auf, denn „Jos ehemals wunderschönes Haar war kurz geschoren“. TF ist kohärent mit LW. In TS wurde die Verallgemeinerung aus LW („a general outcry“) explizit gemacht („ihre Schwestern kreischten vor Schreck auf“). In der LW-Szene könnten auch die Mutter und Hannah mit geschrien haben, in TS sind es nur die Schwestern. Die zweite Scene („Jos ehemals wunderschönes Haar war kurz geschoren“) ist kohärent mit dem Ausgangstext.

Alle bedauern, dass Jos schönes langes Haar nun weg ist, vor allem, da es das schönste an ihr war („Your one beauty“). Der Frame fehlt in beiden Translaten. Jos Mutter sagt daraufhin: „My dear girl, there was no need for it!“ Dieser Frame fehlt ebenfalls in TF. In TS wurde er kohärent wiedergegeben („Mein Liebes, das wäre wirklich nicht notwendig gewesen“). Beim darauffolgenden Frame „She doesn’t look like my Jo any more, but I love her dearly for it!“ ist nicht bekannt, wer der Sprecher ist, vermutlich ist es aber Beth, die ihr zärtlich über den Kopf streicht („Beth hugged the cropped head tenderly“). Beide Frames fehlen in TF. In TS wurde nur der zweite Frame wiedergegeben („Betty strich Jo traurig über den geschorenen Kopf“), wobei „traurig“ eine andere Scene evoziert als „tenderly“. Während Beth Jo über den Kopf streicht, tut diese so, als würde es gar nichts ausmachen, auf einmal so kurze Haare zu haben („Jo assumed an indifferent air“). Der Frame evoziert die Scene eines Mädchens, dem es schwer fällt Schwäche zu zeigen. In TF fehlt der Frame. Die vom TF-Frame („Jo versuchte ein gleichgültiges Gesicht zu machen“) evozierte Scene ist kohärent mit der LW-Szene. Jo kann die anderen, mit ihrem Versuch gleichgültig zu wirken, jedoch nicht überzeugen („which did not deceive anyone a particle“, „rumpling up the brown bush and trying to look as if she liked it“). Beide Frames fehlen in TF. In TS wurde der erste Frame ausgelassen und der zweite wiedergegeben mit: „Sie sah in die spiegelnden Fensterscheiben, fuhr sich mit den Fingern durch die kurzen Stoppeln und tat so, als würde sie ihre neue Frisur gar nicht schlecht finden.“ Der Frame mit der Fensterscheibe wurde hinzugefügt, eine andere Scene wird dadurch evoziert. Jo fährt sich in LW durch ihren „brown bush“. „Bush of hair“ wird in *Pons* (2008:116) übersetzt mit „dichtes Haarbüschel“. Damit evoziert „bush“ eine

andere Scene als „Stoppeln“. Stoppeln sind für gewöhnlich sehr sehr kurze Haare und es ist relativ unwahrscheinlich, dass Jo im 19. Jahrhundert eine derart kurze Frisur gehabt haben soll.

Jo versucht die Sache mit den kurzen Haaren daraufhin zu relativieren und Beth zu beruhigen („It doesn't affect the fate of the nation, so don't wail, Beth“). Der Frame wurde in TF ausgelassen und in TS kohärent wiedergegeben. Sie sei ohnehin zu stolz auf ihre schönen Haare gewesen („It will be good for my vanity, I was getting too proud of my wig.“), sagt Jo. Dieser Frame wurde in beiden Translaten weggekürzt und damit fehlt auch eine Scene, die zeigt, wie Jo sich darum bemüht, tugendhaft, d.h. demütig, zu werden und ihre Eitelkeit zu überwinden. Das Streben nach Tugenden nimmt in LW einen großen Raum ein.

Die evozierten Scenes der beiden Frames „it will do my brains good to have that mop taken off“ und „my head feels deliciously light and cool“ wurden in TF kohärent wiedergeben; in TS wurden die beiden Frames zusammengezogen zu „außerdem ist das sicher gut für mein Gehirn, wenn es mehr Luft bekommt“, damit ist die Scene etwas ärmer. Außerdem enthält TS eine Hinzufügung („Sie wachsen ja wieder nach.“).

Der Friseur sagt, Jo wird bald wieder Locken haben und damit eine Frisur, die „boyish, becoming, and easy to keep in order“ sein wird. In TS wurde der Frame gekürzt auf „schicken Bubikopf“. Der Frame gibt zwar gut das „boyish“ wieder, es fehlt jedoch der Frame, der ausdrückt, dass die kurzen Haare auch leichter in Ordnung zu halten sind. In TF wurde der Frame mit „sieht sehr schick aus und ist leicht in Ordnung zu halten“ wiedergegeben. Die evozierte Scene ist kohärent, bis auf die Tatsache, dass das Jungenhafte der Frisur nicht evoziert wird.

Um das Thema zu wechseln, schlägt Jo vor, dass Mrs. March einfach das Geld nimmt und sie zu Abend essen („so please take the money and let's have supper“). In TS fehlt der Frame. In TF wurde die Scene kohärent wiedergegeben („nimm bitte das Geld und laß uns essen“).

Beispiel TF 6), TS 6) und LW 6) im Vergleich

»Ich bin zu jung«, stotterte Meg. »Ich werde warten, und in der Zwischenzeit können Sie lernen, mich zu lieben. Wird das sehr schwer sein, Margaret?« »Nicht, wenn ich mich dazu entschließe, aber –« »Ach, bitte entschließen Sie sich, Margaret. Ich will Ihr Lehrmeister sein, damit Sie mich lieb gewinnen. Das ist leichter, als Deutsch zu unterrichten.« Ein schüchterner Blick zeigte Meg, daß	»Aber ich bin zu jung...«, stammelte Meg und wunderte sich, warum es ihr so warm ums Herz wurde. »Ich kann warten. Und inzwischen könnten Sie lernen, mich gern zu haben. Wäre das eine schwierige Aufgabe für Sie, Meg?« »Nicht, wenn ich mich dafür entscheide, es zu lernen, aber...« »Bitte entscheiden Sie sich dafür. Sie wissen, ich liebe es zu lehren und dies ist einfacher als Mathema-	"I'm too young," faltered Meg, wondering why she was so fluttered, yet rather enjoying it. "I'll wait, and in the meantime, you could be learning to like me. Would it be a very hard lesson, dear?" "Not if I chose to learn it, but..." "Please choose to learn, Meg. I love to teach, and this is easier than German," broke in John, getting possession of the other hand, so that she had no way
---	--	---

seine Augen fröhlich und zärtlich zugleich blickten und daß er sie mit einem zufriedenen Lächeln umfing, wie einer, der keinen Augenblick an seinem Erfolg zweifelt. Das ärgerte sie, und sie erinnerte sich an die verrückten Ratschläge von Annie Moffat und empfand die Macht, die sie über ihn besaß. Sie fühlte sich erregt und fremd und folgte einem kapriziösen Impuls, als sie sagte: »Ich entschieße mich aber nicht dazu. Bitte gehen Sie und lassen Sie mich allein!« Der arme Herr Brooke sah aus, als ob vor seinen Augen sein schönstes Luftschloß zusammengestürzt sei. Er hatte Meg nie zuvor so gesehen, und das verwirrte ihn. »Meinen Sie das wirklich?« »Ja, ich möchte nicht mit solchen Dingen belästigt werden. Vater sagt auch, es sei noch zu früh –« »Darf ich nicht hoffen, daß Sie nach und nach Ihre Meinung ändern werden? Ich will geduldig warten, aber spielen Sie nicht mit mir, Meg. Das wäre eine große Enttäuschung für mich« »Denken Sie überhaupt nicht an mich, das wäre mir am liebsten«, sagte Meg schnippisch. Es bereitete ihr Vergnügen, zu probieren, wie weit sie es auf diese Weise treiben konnte. Er sah jetzt sehr ernst und blaß aus und wurde ganz den Romanhelden ähnlich, die sie bewunderte. Doch er schlug sich weder auf die Stirn, noch rannte er aufgeregt durch das Zimmer. Er stand nur da und sah sie so nachdenklich und zärtlich an, daß Meg trotz aller guten Vorsätze ganz weich wurde. Doch gerade jetzt kam Tante March bei der Tür herein.

(Alcott o.J.:150)

«, unterbrach sie Mr Brooke. Seine Stimme klang flehentlich, doch als Meg den Kopf für einen schüchternen Blick anhub, entdeckte sie ein siegessicheres Lächeln auf seinen Lippen. Das reizte Meg, und sie musste an Annie Moffat denken, die ihr immer predigte, man müsse Männer zappeln lassen und dürfe auf keinen Fall gleich schwach werden. Sie spürte plötzlich, welche Macht sie in diesem Moment besaß, und da sie wusste, was sie tun sollte, folgte sie einem launischen Impuls. Sie entzog Mr Brooke ihre Hand und sagte kühl und gereizt: »Ich entschieße mich aber nicht dafür. Bitte gehen Sie!« Mr Brooke wirkte, als würden ihm gerade die Trümmer seines Luftschlosses um die Ohren fliegen. So hatte er Meg noch nie erlebt. »Ist das ihr Ernst?« »Ja, ich möchte nicht mit dergleichen Dingen belästigt werden. Vater meint, dafür wäre es zu früh, und dieser Meinung bin ich auch.« »Darf ich noch hoffen, dass Sie Ihre Entscheidung irgendwann ändern? Ich würde warten und kein Wort mehr über die Sache verlieren. Spielen Sie nicht mit mir, Meg! Aber ich denke nicht, dass Sie das tun würden.« »Denken Sie am besten gar nichts mehr über mich. Das wäre mir am liebsten«, erwiderte Meg bissig und hatte beinahe Spaß daran, Mr Brooke leiden zu lassen. Er wurde ganz blass und sah Meg so wehmütig an, dass sie sofort wieder Mitleid bekam. Doch in diesem Moment trat Tante March ins Zimmer.

(Alcott 2009:195f)

of hiding her face as he bent to look into it. His tone was properly beseeching, but stealing a shy look at him, Meg saw that his eyes were merry as well as tender, and that he wore the satisfied smile of one who had no doubt of his success. This nettled her. Annie Moffat's foolish lessons in coquetry came into her mind, and the love of power, which sleeps in the bosoms of the best of little women, woke up all of a sudden and took possession of her. She felt excited and strange, and not knowing what else to do, followed a capricious impulse, and, withdrawing her hands, said petulantly, "I *don't* choose. Please go away and let me be!" Poor Mr. Brooke looked as if his lovely castle in the air was tumbling about his ears, for he had never seen Meg in such a mood before, and it rather bewildered him. "Do you really mean that?" he asked anxiously, following her as she walked away. "Yes, I do. I don't want to be worried about such things. Father says I needn't, it's too soon and I'd rather not." "Mayn't I hope you'll change your mind by-and-by? I'll wait and say nothing till you have had more time. Don't play with me, Meg. I didn't think that of you." "Don't think of me at all. I'd rather you wouldn't," said Meg, taking a naughty satisfaction in trying her lover's patience and her own power. He was grave and pale now, and looked decidedly more like the novel heroes whom she admired, but he neither slapped his forehead nor tramped about the room as they did. He just stood looking at her so wistfully, so tenderly, that she found her heart relenting in spite of

herself. What would have happened next I cannot say, if Aunt March had not come hobbling in at this interesting minute.
(Alcott 1994:210f)

Als Meg sagt, dass sie noch zu jung zum Heiraten sei, fühlt sie sich geschmeichelt und wundert sich darüber; gleichzeitig genießt sie es aber auch („wondering why she was so fluttered, yet rather enjoying it“). In TF fehlt der Frame. Damit erhält der TF-Leser in der Scene weniger Einblick in Megs Gefühlswelt, in ihre Zerrissenheit, weil sie (zu der Zeit noch) nicht weiß, ob sie etwas für Mr. Brooke empfindet oder nicht. In TS wurde der Frame zwar nicht komplett weggekürzt, jedoch auch nur zur Hälfte wiedergegeben („wunderte sich, warum es ihr so warm ums Herz wurde“).

Mr. Brooke bittet Meg, ihm Zeit zu geben, damit sie ihn kennen und lieben lernen kann, und fragt, ob dies eine schwierige Übung für sie sein wird („Would it be a very hard lesson, dear?“). Mr. Brooke ist Lehrer, deshalb verwendet er vermutlich den Ausdruck „lesson“. In TF wurde der Frame wiedergegeben mit „Wird das sehr schwer sein, Margaret?“ Die evozierte Scene ist zwar grundsätzlich kohärent, doch die Lehrer-Schüler-Nuance geht mit dem fehlenden Frame („lesson“) verloren. In TS wurde versucht die Nuance zu behalten („Wäre das eine schwierige Aufgabe für Sie, Meg?“). In LW spricht Mr. Brooke Meg mit „dear“ an. Der Frame drückt seine Zuneigung für sie aus. In beiden Translaten geht dieser Aspekt verloren, denn hier spricht Mr. Brooke Meg mit ihrem Namen an (TF: „Margaret“ und TS: „Meg“).

Meg beizubringen ihn zu lieben sei einfacher, als jemandem Deutsch beizubringen, so Mr. Brooke im Ausgangstext („I love to teach, and this is easier than German“). In der deutschen Übersetzung ergibt sich das Problem, dass „German“ für die Leser des englischsprachigen Originals eine Fremdsprache ist, für die Leser einer deutschen Übersetzung jedoch ist „Deutsch“ (in den meisten Fällen) die Muttersprache; eine Kohärenz der Scenes kann also in diesem Fall nicht erreicht werden. Federmann entschied sich dafür, „German“ in die deutsche Übersetzung zu übernehmen („Das ist leichter, als Deutsch zu unterrichten“). Deutschunterricht gibt es zwar auch für Deutsch-Muttersprachler, doch mit dem Frame geht verloren, dass es sich in LW eigentlich um eine Fremdsprache handelt und diese doch um einiges schwerer zu erlernen ist als die eigene Muttersprache. Federmann Übersetzungsstrategie ist eine Kompromisslösung, der Aspekt des Fremdsprachenunterrichts geht in der Scene verloren, dafür konnte der Frame wörtlich übersetzt werden. Schönbein wählte eine andere Übersetzungsstrategie; sie übersetzte den Frame „German“ mit „Mathematik“. Die Scene wird dahingehend verändert, dass es nicht mehr darum geht, eine Sprache zu lernen, sondern Mathematik. Eine Möglichkeit wäre auch gewesen, eine für Deutsch-Muttersprachler fremde Sprache zu wählen, wie zum Beispiel Englisch, Spanisch oder Französisch. Dass Mr. Brooke Meg unterbricht („broke in John“), um ihr dies zu sagen, fehlt in TF, in TS wurde die Scene kohä-

rent wiedergegeben („unterbrach sie Mr. Brooke“), bis auf die Tatsache, dass in LW „John“ und in TS „Mr. Brooke“ steht. Der darauffolgende Frame, „getting possession of the other hand, so that she had no way of hiding her face as he bent to look into it“, fehlt in beiden Translaten. Damit wird die Scene, wie Mr. Brooke um Megs Herz kämpft, ärmer.

Mr. Brookes Stimme klingt flehentlich („beseeching“), wie es auch sein sollte, doch als Meg ihn für einen kurzen Moment ansieht, bemerkt sie seine fröhlichen, aber auch zärtlichen Augen und sein zufriedenes und siegessicheres Lächeln („stealing a shy look at him, Meg saw that his eyes were merry as well as tender, and that he wore the satisfied smile of one who had no doubt of his success“). Der Bezug auf Mr. Brooks Stimme fehlt in TF, die restliche Scene ist kohärent mit der LW-Scene. In TS fehlt die Beschreibung von Mr. Brookes Augen und sein Lächeln ist nur „siegessicher“, der zufriedene Ausdruck („satisfied“) fehlt.

Meg fühlt sich von Mr. Brookes siegessicherer Art provoziert („This neetled her“) und muss an die dummen Ratschläge ihrer Freundin Annie Moffat in Sachen Männer denken („Annie Moffat's foolish lessons in coquetry came into her mind“). Plötzlich erwacht in ihr ein Gefühl von Macht („love of power“), „which sleeps in the bosoms of the best of little women“ und ergreift von ihr Besitz („took possession of her“). „Annie Moffat's foolish lessons in coquetry“ wurde in TF übersetzt mit „die verrückten Ratschläge von Annie Moffat“. In dem Frame fehlt der Hinweis darauf, auf was genau sich Annies Ratschläge beziehen. In TS wurde der LW-Frame in moderner Sprache wiedergegeben: „sie musste an Annie Moffat denken, die ihr immer predigte, man müsse Männer zappeln lassen und dürfe auf keinen Fall gleich schwach werden“. Der Frame ist zwar viel länger als der Ausgangstextframe, die evozierte Scene ist aber kohärent mit der LW-Scene. Die LW-Scene, als das Machtgefühl, das in Meg schlummerte, plötzlich erwacht und von ihr Besitz ergreift, stellt sich in den beiden Translaten weit weniger dramatisch dar (TF: „empfand die Macht, die sie über ihn besaß“; TS: „sie spürte plötzlich, welche Macht sie in diesem Moment besaß“).

Meg fühlt sich „excited and strange“. In TF wurde der Frame wiedergegeben mit: „erregt und fremd“. Der Frame „erregt“ evoziert die Scene, Meg sei sexuell erregt; auch der LW-Frame könnte diese Scene evozieren, oder Meg ist einfach nur „aufgeregt“, der LW-Frame ist hier nicht eindeutig. In TS fehlt der Frame „excited and strange“. Meg weiß nicht, wie sie anders reagieren soll („not knowing what else to do“) und einem launischen Impuls folgend („a capricious impulse“), zieht sie ihre Hände zurück („withdrawing her hands“) und fordert Mr. Brooke trotzig („petulantly“) auf zu gehen („Please go away and let me be!“). In TF wurden die Frames „not knowing what else to do“, „withdrawing her hands“ und „petulantly“ ausgelassen und die Scene verkürzt auf: „folgte einem kapriziösen Impuls“. Die an Mr. Brooke gerichtete Bitte, zu gehen und sie alleine zu lassen, ist in TF kohärent mit LW. In TS wurde der LW-Frame „not knowing what else to do“ anders wiedergegeben („sie wusste, was sie tun sollte“). In LW weiß sich Meg nicht anders zu helfen, und in TS weiß sie genau, was zu tun ist, die Scenes sind daher nicht kohärent. Der „launische Impuls“ wurde vom Ausgangstext übernommen. In diesem Translat entzieht Meg Mr. Brooke nicht beide Hände

(„withdrawing her hands“), sondern nur eine („sie entzog Mr Brooke ihre Hand“). Die Scene wurde dadurch verändert. Meg richtet ihre Bitte in TS „kühl und gereizt“ (kohärent) an Mr. Brooke, jedoch wurde der LW-Frame („Please go away and let me be!“) verkürzt auf: „Bitte gehen Sie!“ „Let me be“ verleiht Megs Bitte Nachdruck und verletzt Mr. Brooke noch mehr.

In LW wird Mr. Brooke als „poor“ bezeichnet; in TS fehlt der Frame, in TF wurde der Frame beibehalten und das „Mr.“ in „Mr. Brooke“ ins Deutsche übersetzt („Herr Brooke“). Mr. Brookes Luftschloss wird in LW als „his lovely“ bezeichnet, in TF als „sein schönstes“ und in TS fehlt der Frame. „Schönstes“ impliziert, dass Mr. Brooke mehrere Luftschlösser hat und dies sein schönstes ist, „lovely“ bedeutet einfach „wunderschön“ (Pons 2008:571). In LW fliegt Mr. Brooke das Luftschloss um die Ohren („tumbling about his ears“), in TS fliegen ihm die „Trümmer“ des Luftschlösses um die Ohren und in TF stürzt es zusammen. Die evozierten Scenes sind nicht kohärent.

Die Tatsache, dass Meg so reagiert „bewildered him“; in TF ist er ebenso „verwirrt“, in TS fehlt der Frame. Mr. Brooke fragt sie daraufhin „besorgt“ (Pons 2008:36) („anxiously“), ob sie wirklich meine, was sie gesagt hat, und folgt ihr, als sie weg geht („following her as she walked away“). Der gesamte Frame fehlt in beiden Translaten. Somit fehlt auch die Scene, wie sehr Mr. Brooke durch Megs Aussage verunsichert ist.

Meg erklärt Mr. Brooke, dass sie mit derlei Dingen nicht belästigt werden möchte und dass ihr Vater finde, sie sei noch zu jung zum Heiraten, und sie selbst es auch nicht möchte („and I’d rather not“). Dieser letzte Frame wurde in TF ausgelassen und in TS übersetzt mit „und dieser Meinung bin ich auch“ (kohärent). Mr. Brooks Antwort darauf wurde in TF nicht vollständig wiedergegeben („and say nothing till you have had more time“ fehlt); in TS wurde nur der erste Teil wiedergegeben („und kein Wort mehr über die Sache verlieren“), der zweite („till you have had more time“) fehlt. Als Mr. Brooke Meg bittet, nicht mit ihm zu spielen, weist diese ihn wieder kalt zurück und fühlt sich ihm dabei überlegen („taking a naughty satisfaction in trying her lover’s patience and her own power“). In beiden Translaten wurde der Frame umschrieben (TF: „Es bereitete ihr Vergnügen, zu probieren, wie weit sie es auf diese Weise treiben konnte“, TS: „hatte beinahe Spaß daran, Mr Brooke leiden zu lassen“).

In LW sieht Mr. Brooke daraufhin „grave and pale“ aus. „Grave“ bedeutet „ernst“ (Pons 2008:416) und „pale“ „blass“ (Pons 2008:684). In TF wurden beide Beschreibungen wiedergegeben („Er sah jetzt sehr ernst und blass aus“) und in TS nur die zweite („Er wurde ganz blass“). Die Scene ist dadurch etwas ärmer. Der darauffolgende Frame, als Mr. Brooke mit den Romanhelden, die Meg so sehr bewundert, verglichen wird, fehlt in TS. In TF wurde die LW-Scene kohärent wiedergegeben. Mr. Brooke sieht Meg daraufhin „so wistfully, so tenderly“ an, dass ihr Herz gegen ihren Willen weich wird („her heart relenting in spite of herself“). In TF wurde der Frame nur teilweise kohärent übersetzt. Mr. Brooke sieht Meg hier „nachdenklich und zärtlich“ an. „Wistfully“ bedeutet jedoch „wehmütig“ oder „sehnsüchtig“ (Pons 2008:1126) und evoziert somit eine andere Scene als „nachdenklich“, denn in

„whistfully“ kommt Mr. Brooks Sehnsucht nach Meg zum Ausdruck und in „nachdenklich“ nicht. Außerdem wird in TF nicht Megs Herz weich, sondern sie selbst, damit fehlt in der TF-Szene das Herz. In TS bekommt Meg „Mitleid“, als Mr. Brooke sie „wehmütig“ ansieht. Der Frame „Mitleid“ evoziert eine andere Szene als „her heart relenting“. Mitleid ist nicht mit Liebe zu vergleichen.

Der letzte Frame dieses Textbeispiels lautet: „What would have happened next I cannot say, if Aunt March had not come hobbling in at this interesting minute.“ Tante March kommt also herein gehumpelt und „rettet“ sozusagen, ohne es zu wissen und zu wollen, die Beziehung zwischen Mr. Brooke und Meg. Denn Tante March versucht Meg eine Heirat mit Mr. Brooke auszureden, ohne zu wissen, dass Meg sich gar noch nicht selbst sicher ist, ob sie ihn liebt oder nicht. Doch, indem Meg Mr. Brooke vor Tante March verteidigt, entdeckt sie ihre wahren Gefühle für ihn und die beiden finden schlussendlich zueinander. Der erste Teil des Frames, in dem sich die Autorin Louisa May Alcott in der Ich-Form einschaltet („What would have happened next I cannot say“), wurde in beiden Translaten weggekürzt. In beiden Translaten wurde der Frame „hobbling“, also „humpeln“ oder „hinken“ (Pons 2008:455), nicht kohärent wiedergegeben (TF: „kam Tante March bei der Tür herein“, TS: „trat Tante March ins Zimmer“). In LW hat Tante March Probleme beim Gehen und in den Translaten nicht.

6. Schlussfolgerungen

In der übersetzungskritischen Analyse wurde – anhand von sechs Textbeispielen – versucht, die Scenes und Frames der beiden Translate mit den Scenes und Frames des Originals zu vergleichen. Dabei konnten einige Inkohärenzen festgestellt werden. Da es Margret Ammann mit ihrem funktionalen Modell einer Übersetzungskritik jedoch nicht darum geht, Fehler aufzuzeigen, die sich aus einem Vergleich der Oberflächenstrukturen der Texte ergeben, sondern veranschaulicht werden soll, wie der Skopos des Translats und die gewählte Strategie zusammenhängen (vgl. Ammann 1993:440), soll nun überprüft werden, ob die Translate trotz veränderter Gesamtscene (denn die veränderten Einzelszenes und –frames wirken sich ja auf die Gesamtscene der Translate aus) ihren zugrundeliegenden Skopoï noch gerecht werden oder nicht, anders gesagt, ob sie adäquat hinsichtlich ihres Skopos sind.

Für Translat Federmann konnte zu Beginn folgender Skopos festgestellt werden: *Eine glückliche Zeit* soll die Funktion „Mädchenbuch“ mit all seinen Charakteristika erfüllen. Wie bereits in Abschnitt 5.1. erläutert wurde, erfüllt Translat Federmann die äußere Charakteristik eines Mädchenbuches: Titel und Titelbild passen ins Mädchenbuch-Schema. Zur inneren Charakteristik eines Mädchenbuches wird gezählt, dass die Hauptfigur eine weibliche Person ist, dass das Alter der Hauptperson mit dem Alter des Zielpublikums übereinstimmt, dass sich die Hauptperson typisch mädchenhaft verhält oder zumindest durch ihre Erfahrungen im Laufe des Romans ein solches Verhalten lernt und dass der Roman entweder in Ich-Form oder in auktorialer Erzählweise verfasst ist. Die Hauptfiguren in *Eine glückliche Zeit* sind Jo, Meg, Beth und Amy, wobei Jo die tragende Rolle zukommt. Die Hauptfiguren sind in jedem Fall weibliche Personen. Das Alter der Mädchen (Jo 15, Meg 16, Beth 13, Amy 12) entspricht dem des intendierten Zielpublikums („M ab 12“). Das Buch ist in auktorialer Erzählweise verfasst. Bleibt noch das Kriterium des mädchenhaften Verhaltens der Hauptfiguren.

Meg erfüllt definitiv dieses Kriterium. Ihr Äußeres wird im ersten Textbeispiel unter anderem mit den Frames „sehr hübsch“, „dichte braune Haar“ und „großen Augen“ beschrieben. Sie erfüllt das typisch weibliche Rollenbild, indem sie sich um ihre jüngeren Geschwister kümmert, für Ordnung sorgt und gerne die Mutterrolle übernimmt; im dritten Textbeispiel fragt sie zum Beispiel nach, warum Amy Schulden hat, im vierten Textbeispiel weist sie Jo zurecht, als diese mit Laurie um die Wette läuft, und im sechsten Textbeispiel wirft sie sich Mr. Brooke nicht gleich an den Hals, als dieser ihr einen Heiratsantrag macht, sondern sagt, den damaligen Konventionen entsprechend, dass ihr Vater es noch nicht erlaube und sie sich selbst noch nicht bereit dazu fühle (auch wenn sie nach Tante Marchs Auftritt ihre Meinung wieder ändert).

Jo fällt aus der Rolle. Das einzig Mädchenhafte an ihr ist „ihr langes, dichtes Haar“. Sie macht sich gerne über andere lustig (z.B. über Amys Schnitzer), drückt sich nicht sehr gewählt aus („diese kleine Gans“), läuft gerne um die Wette, hat einen Jungen (Laurie) als

besten Freund, lässt sich die Haare kurz schneiden, wehrt sich dagegen erwachsen zu werden und zu heiraten. Einerseits weiß sie genau, was von ihr als Mädchen erwartet wird und versucht den Vorstellungen der Gesellschaft in gewisser Weise zu entsprechen (z.B. möchte sie nicht, dass jemand vorbei kommt und ihre unordentlichen Haare sieht, nachdem sie mit Laurie um die Wette gelaufen ist) und andererseits begehrt sie mit aller Kraft gegen das vorherrschende Rollenbild auf (z.B. als sie sagt, dass sie niemals aufhören werde sich wild zu benehmen bzw. zu laufen, bis sie eine Krücke benutzen muss; oder als sie zu Meg sagt, dass sie keine Lust habe so aufgeputzt herumzulaufen wie sie). Da Dahrendorfs (1974:265) Definition des Begriffes „Mädchenbuch“ auch solche Produkte umfasst, „die dem Mädchen helfen wollen, sich seiner Situation bewußt zu werden, um ihm die Chance zur Emanzipation zu geben“, widerspricht die Zeichnung von Jos temperamentvollem und rebellischem Charakter nicht dem Skopos von *Eine glückliche Zeit*. Außerdem legt Jo im Laufe des Romans ihr jugendhaftes Verhalten teilweise ab und bemüht sich, ihr ungestümes Verhalten in den Griff zu bekommen.

Beth ist „ein scheues, sanftes Ding“. Sie ist der Ruhepol inmitten ihrer temperamentvollen Schwestern. Ihr Verhalten kann durchgängig als mädchenhaft beschrieben werden. Sie drängt sich nie auf, auch wenn ihr etwas sehr am Herzen liegt (z.B. bittet sie Mr. Laurence nicht von sich aus sein Klavier spielen zu dürfen).

Amy wird beschrieben als „eine junge Dame“ mit goldenen Locken. Gute Manieren und eine gewählte Ausdrucksweise sind ihr außerordentlich wichtig. Nur manchmal übertreibt es Amy, was dann zu komischen Situationen führt. Im Großen und Ganzen kann ihr Verhalten aber als mädchenhaft beschrieben werden, da Amy ja stetig nach dem Ideal strebt.

Translat Federmann erfüllt damit alle Kriterien eines Mädchenbuches. Trotz der zahlreichen Auslassungen (zwei Drittel der Textbeispiele sind wesentlich kürzer als das Original) und anderer Inkohärenzen wird Translat Federmann somit seinem zugrundeliegenden Skopos gerecht und trägt so zur Sozialisation des Mädchens zum „Mädchen“ bei, gleichzeitig ermöglicht die Romanfigur Jo es den Leserinnen ihre Rolle zu hinterfragen und fördert ihre Emanzipation.

Für Translat Schönbein konnte folgender Skopos festgestellt werden: eine Modernisierung der Ansichten und Beschreibungen ohne dabei aber den Inhalt, den mit einem Kinderklassiker assoziierten Unterhaltungswert und die Grundthematik (Erlebnisse und Konflikte in der Familie, persönliche Entwicklung, das Richtige tun) wesentlich zu verändern. Generell kann nach der Gegenüberstellung dieses Translats mit dem Original gesagt werden, dass die Tendenz, Frames vollständig oder teilweise auszulassen, in einer anderen Reihenfolge wiederzugeben oder die Ausgangstextframes zu explizieren und völlig neue Frames hinzuzufügen, stark vorhanden ist. Außer in Textbeispiel sechs und zwei, sind die Textbeispiele von Translat Schönbein durchgängig länger als die Textbeispiele des Ausgangstextes. Kinderbücher werden in der Regel meist gekürzt. Für *Betty und ihre Schwestern* wurden aber nicht die einzelnen Kapitel von *Little Women* gekürzt, stattdessen wurden zwei Kapitel („Meg Goes to

Vanity Fair“ und „The P.C. and P.O.) vollständig weggelassen. In Bezug auf die Modernisierung der Ansichten und Beschreibungen erfüllt Translat Schönbein den Skopos, was zum Beispiel bei der Beschreibung des Äußeren der Mädchen deutlich wird („sehr weibliche Figur“ anstatt „plump and fair“), aber auch bei direkten Reden („Spinnst du?“ anstatt „How dare you say so“) oder auch bei der Schilderung von Gefühlszuständen („Meg hatte beinahe Spaß daran, Mr Brooke leiden zu lassen“ anstatt „Meg taking a naughty satisfaction in trying her lover’s patience and her own power“). Auch in Bezug auf den Erhalt der Grundthematik bleibt das Translat seinem Skopos treu (z.B. Bettys persönliche Entwicklung wird geschildert, als sie ihre Schüchternheit und Menschenfurcht überwindet; Amy möchte das Richtige tun und ihre Schulden zurückzahlen; der Konflikt um Mr. Brooks und Megs Verliebtheit inklusive der Sache mit dem Handschuh; Jo lässt sich die Haare abschneiden, was für großen Wirbeln in der Familie sorgt). In Bezug auf den Unterhaltungswert wurden in Translat Schönbein Abstriche gemacht, denn es fehlt zum Beispiel das Wortspiel „lapse of liny“, das für zusätzliche Komik im Original sorgt, oder Jos Kraftausdrücke wurden abgeschwächt („meine kleine Schwester“ anstatt „that little goose“). Auch der Inhalt wurde verändert (zwei Kapitel fehlen, sehr viele Auslassungen und Hinzufügungen). Somit kann gesagt werden, dass *Betty und ihre Schwestern* grundsätzlich seinem Skopos gerecht wird, wenn auch teilweise stark in den Ausgangstext eingegriffen wurde, was jedoch bei Bearbeitungen nicht ungewöhnlich ist.

Wie bereits in Abschnitt 4.2. zum Thema „Warum haben Übersetzungen ein Ablaufdatum?“ erläutert wurde, verlieren alternde Übersetzungen aufgrund der fortlaufenden Entwicklung der Sprache mit der Zeit ihren kommunikativen Charakter. Da zwischen dem Erscheinungsjahr der beiden Übersetzungen, welche für diese Arbeit herangezogen wurden, eine große Zeitspanne liegt, stellt sich die Frage, inwiefern *Betty und ihre Schwestern* (2009) im Vergleich zu *Eine glückliche Zeit* (ca. 1960) „kommunikativer“ ist bzw. mehr dem modernen Sprachgebrauch entspricht. In den sechs Textbeispielen konnten dafür einige repräsentative Beispiele gefunden werden, hier eine Auswahl: Aus dem veralteten Wort „Füllen“ aus Translat Federmann wird in Translat Schönbein ein modernes „Fohlen“. In *Eine glückliche Zeit* werden die Anreden und Namen verdeutscht („Herr Laurenz“, „Frau March“, „Herr Brooke“), in *Betty und ihre Schwestern* werden die englischen Anreden und die englischen Namen beibehalten („Mr Laurence“, „Mrs March“, „Mr Brooke“). In den 1960er Jahren war die englische Sprache noch nicht so präsent wie im heutigen 21. Jahrhundert, wo die englische Sprache ein fixer Bestandteil in der Medienwelt Jugendlicher ist (vgl. www.hans-bredow-institut.de 2012). Daher entspricht die Verwendung der englischen Anreden und Namen von Translat Schönbein mehr dem modernen Sprachgebrauch und die jüngere Übersetzung ist somit „kommunikativer“ als die ältere. Auch in den zahlreichen direkten Reden wird die unterschiedliche Aktualität der beiden Translate in Bezug auf die Sprache deutlich: „Oh mein Gott!“ (TS) anstatt „Lieber Himmel!“ (TF), „Spinnst du?“ (TS) anstatt „Wie kannst du so etwas sagen?“ (TF), „Ich meinte doch nur, dass er ein hervorragender Reiter ist“ (TS) anstatt

„Ich verstehe nicht, warum du dich so aufregst, wenn ich seine Reitkunst bewundere“ (TF) oder „ich finde es abstoßend“ (TS) anstatt „ich bin empört“ (TF).

Charakteristisch für Louisa May Alcotts Schreibstil sind die ausführlichen und außergewöhnlich treffenden Charakterzeichnungen ihrer Protagonisten. Bei jeder sich nur bietenden Gelegenheit werden die Reaktionen der March-Schwestern auf die Ereignisse in ihrem Leben beschrieben. Die Komplexität der verschiedenen Persönlichkeiten und die Art, wie ihre Entwicklung im Laufe des Romans beschrieben wird, ist mit ein Grund für den großen Erfolg von *Little Women*. Viele der jungen Leserinnen können sich mit Jo, Meg, Beth oder Amy identifizieren. Im Zuge der Analyse zeigte sich, dass viele der intertextuellen Inkohärenzen in den beiden Translaten die Darstellung der vier Protagonisten betreffen und dadurch die Gesamtscene, das Gesamtbild, das die Leserinnen von den vier Schwestern bekommen, verändert wurde. So bestätigt sich, was Vermeer immer wieder betont, dass nämlich jedes Translat ein eigenständiges Werk ist, ein Informationsangebot über ein Informationsangebot, welches nur einen Teil aller möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen des Originals wiedergibt, wodurch ein Produkt erzeugt wird, das sich von den anderen Produkten unterscheiden muss, jedoch nicht „besser oder schlechter“ als das andere ist, sondern einfach *eine* mögliche Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext repräsentiert. Zusätzlich zur unterschiedlichen (persönlichen) Interpretation seitens des Übersetzers Reinhard Federmann und der Übersetzerin Sandra Schönbein sind die unterschiedlichen Skopoï und die unterschiedlichen Entstehungs- bzw. Kommunikationssituationen (der zeitliche Faktor, verschiedene Erwartungen seitens der Zieldestinatoren und der Verlage) der beiden Translate verantwortlich für die Unterschiedlichkeit der beiden Produkte. Somit konnte mit dieser Arbeit gezeigt werden, dass sich die beschriebene Theorie (Skopostheorie) mit der Praxis (welche anhand der übersetzungskritischen Analyse veranschaulicht wurde) deckt und die Skopostheorie sehr wohl auch auf das literarische Übersetzen anwendbar ist.

7. Bibliografie

PRIMÄRLITERATUR

Alcott, Louisa May. Ohne Jahr. *Eine glückliche Zeit*. Übersetzt von Reinhard Federmann. Wien: Tosa Verlag.

Alcott, Louisa May. 1994. *Little Women*. London: Penguin Books.

Alcott, Louisa May. 2009. *Betty und ihre Schwestern*. Deutsche Bearbeitung von Sandra Schönbein. München: cbj Verlag.

SEKUNDÄRLITERATUR

Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie - Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Albrecht, Jörn. 2005. *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5, 209-250.

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hgg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 433-447.

Ammann, Margret/Vermeer, Hans J. 1991. Der andere Text. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. *TEXTconTEXT* 6, 251-260.

Benjamin, Walter. 1961. Die Aufgabe des Übersetzers. In: Unseld, Siegfried (Hg.) *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 56-69.

Buber, Martin. 1995⁸. *Reden über Erziehung*. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider.

Bunyan, John. 2007. *The Pilgrim's Progress*. In: Chapel Library (Hg.) <http://www.chapellibrary.org/files/archive/pdf-english/ppro.pdf>, Stand: 30.4.2012

Ciceronis, Marci Tulli. 1998. De optimo genere oratorum. In: Ippolito, Antonella (Hg.) *De optimo genere oratorum*. Palermo: L'Epos.

Dahrendorf, Malte. 1974. Das Mädchenbuch. In: Haas, Gerhard (Hg.) *Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie einer literarischen Gattung*. Stuttgart: Reclam, 264-288.

Dor, Milo. 1988. *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*. Wien/Darmstadt: Paul Szolnay Verlag.

- Eco, Umberto. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien: Edition Akzente.
- Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam/New York/Oxford: North Holland Publishing Company, 55-81.
- Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: Hartig, Matthias/Wode, Henning (Hgg.) *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik (GAL) Vol. 4: Soziolinguistik, Psycholinguistik*. Stuttgart: Hochschulverlag. 9-14.
- Grimm, Gunter. 1977. *Rezeptionsgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Güttinger, Fritz. 1963. *Zielsprache: Theorie und Technik des Übersetzens*. Zürich: Manesse Verlag.
- Hohn, Stefanie. 2006². Philologisch-historische Tradition. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 91-95.
- Holmes, James S. 1988. *Translated!* Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: WUV-Verlag.
- Koller, Werner. 1972. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie: Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern: Francke.
- Koller, Werner. 1995. The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies. *Target* 7, 191-222.
- Myerson, Joel/Shealy, Daniel/Stern, Madeleine B. (Hgg.) 1997. *The Journals of Louisa May Alcott*. Athens: University of Georgia Press.
- Newmark, Peter. 1990. The Curse of Dogma in Translation Studies. *Lebende Sprachen* 35(3), 105-108.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a science of translating. With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.

- Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *TEXTconTEXT* 11, 99-127.
- Prunč, Erich. 2011². *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Reisen, Harriet. 2010. *Louisa May Alcott. The Woman Behind Little Women*. New York: Picador.
- Reiß, Katharina. 1990. Der Ausgangstext – das sine qua non der Übersetzung. *TEXTConTEXT* 5, 31-29.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J. (Hgg.) 1991². *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. 2009. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Kitzbichler, Josefine/Lubitz, Katja/Mindt, Nina (Hgg.) *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*. Berlin: de Gruyter, 59-81.
- Snell-Hornby, Mary. 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary. 1996a. Übersetzungswissenschaft: Eine neue Disziplin für eine alte Kunst? In: Kadric, Mira/Kaindl, Klaus (Hgg.) *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Univ.-Verlag.
- Snell-Hornby, Mary. 1996b. Der Text als Gestalt: Ganzheit in der Übersetzung. In: Kadric, Mira/Kaindl, Klaus (Hgg.) *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Univ.-Verlag.
- Stolze, Radegundis. 2003. *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Störig, Hans Joachim. 1973. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tietze, Rosemarie. 1995. Dostojewski im Wettbewerb. Zu den beiden Neuübersetzungen des Raskalnikow-Romans. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 65, 18.-19.3.1995, IV.
- Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: “scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzungswissenschaft. In: Snell-Hornby, M. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke Verlag, 184-205.
- Venuti, Lawrence. 1998. Strategies of translation. In: Baker, Mona (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 240-244.
- Vermeer, Hans J. 1983. *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg: Selbstverlag Vermeer.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.
- Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.
- Woodsworth, Judith. 2006². Geschichte des Übersetzens. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 39-43.

TERTIÄRLITERATUR

- Brockhaus-Enzyklopädie*. 2006²¹. Zwahr, Annette (Hg.) Leipzig/Mannheim: Brockhaus.
- Das Neue Duden-Lexikon*. 1991. Meyers Lexikondirektion (Hg.) Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch (DUDEN)*. 2007⁶. Wermke, Matthias & Kunkel-Razum, Kathrin & Scholze-Stubenrecht, Werner (Hgg.). Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.
- Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700 – 1910*. 1979. München: K.G. Saur Verlag KG.
- Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. 1974. Krywalski, Diether (Hg.) München: Franz Ehrenwirth Verlag.
- Pons Großwörterbuch Englisch*. 2008. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen.
- The Louisa May Alcott Encyclopedia*. 2001. Eiselein, Gregory/Phillips, Anne K. (Hgg.) Westport: Greenwood Press.
- Webster's Third International Dictionary of the English Language. Unabridged. With Seven Language Dictionary*. 1976. Springfield: G & C Merriam Co.

Wilpert, Gero von. 1979⁶. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

DATENBANKEN

Bibliotheksverbund Bayern
<http://www.bib-bvb.de>,
Stand: 24.4.2012

Deutsche Nationalbibliothek
^a<http://www.dnb.de>,
Stand: 27.3.2012

Karlsruher Virtueller Katalog (KVK)
http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk_en.html,
Stand: 24.4.2012

Südwestdeutscher Bibliotheksverbund (SWB)
^a<http://swb.bsz-bw.de>,
Stand: 24.4.2012

WEITERE INTERNETQUELLEN

<http://blogs.kcrw.com/goodfood/2011/01/ask-evan-what-are-pickled-limes/>,
Stand: 23.11.2011

^a<http://de.wikipedia.org/wiki/Lapsus>,
Stand: 19.11.2011

^bhttp://de.wikipedia.org/wiki/Reinhard_Federmann,
Stand: 14.4.2012

^c<http://de.wikipedia.org/wiki/Snegurotschka>,
Stand: 7.5.2012

^d<http://de.wikipedia.org/wiki/Sonderausgabe>,
Stand: 25.4.2012

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:wgcIfMY67kJ:job-serv-er.net/applicant/doc?sid%3Dsur%26id%3D347515%26type%3Ddoc+sandra+sch%C3%B6nbach+search+recruit&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEESiNd5aih3Q_iDme6N9pe2l0WuuO3_AGXFrSq-hXVojOJDjyLq006pLOR7DboieQAoNgpxzYTI_4dUICV1WKz8ffhfBzuriv9q8UYAAYeeBYYAH2WdW9ub5GQ7SbO7vtg0-A1hsw&sig=AHIEtbQSm9lM9q6enPjYij_AOzIZbq9kg,
Stand: 7.5.2012

<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=moveDown¤tResultId=louisa+may+alcott%26any&categoryId=books>,
Stand: 24.4.2012

^b<http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TRM=27328083X&MATCFILTER=N&MATCSET=N&NOABS=Y>,
Stand: 30.4.2012

^c<http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/SET=2/TTL=1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TRM=341656380&MATCFILTER=N&MATCSET=N&NOABS=Y>,
Stand: 24.4.2012

^d<http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/SET=3/TTL=1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TRM=louisa+may+alcott&MATCFILTER=N&MATCSET=N&NOABS=Y>,
Stand: 24.4.2012

http://www.bib-demografie.de/nn_1645598/SharedDocs/Glossareintraege/DE/M/medianalter.html,
Stand: 19.5.2012

http://www.bigcountry.de/index.php?Seite=/am_rande_erwaehnt.htm,
Stand: 4.5.2012

<http://www.census.gov/population/socdemo/hh-fam/ms2.pdf>,
Stand: 19.5.2012

^bhttp://www.dnb.de/DE/Wir/wir_node.html;jsessionid=06434350D57863AD82FC6A64885CE31.prod-worker5,
Stand: 24.4.2012

^a<http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+run+over.html>,
Stand: 7.5.2012

^b<http://www.dict.cc/?s=ma%27am>,
Stand: 7.5.2012

^a<http://www.duden.de/rechtschreibung/aufgeloest>,
Stand: 10.5.2012

^b<http://www.duden.de/rechtschreibung/Lazarett>,
Stand: 4.5.2012

^c<http://www.duden.de/rechtschreibung/schulden>,
Stand: 19.11.2011

^d<http://www.duden.de/rechtschreibung/Sessel>,
Stand: 23.11.2011

^e<http://www.duden.de/rechtschreibung/Stuhl>,
Stand: 23.11.2011

^f<http://www.duden.de/rechtschreibung/widerspiegeln#Bedeutung2a>,
Stand: 4.5.2012

<http://www.5elefanten.ch/Trailer>,
Stand: 27.3.2012

<http://www.hans-bredow-institut.de/de/forschung/englische-sprache-den-medienwelten-europaeischer-jugendlicher.>,
Stand: 14.5.2012

^a<http://www.imdb.de/title/tt0024264/>,
Stand: 25.4.2012

^b<http://www.imdb.de/title/tt0110357/>,
Stand: 25.4.2012

^c<http://www.imdb.com/title/tt0110367/faq#.2.1.8>,
Stand: 9.5.2012

^d<http://www.imdb.de/title/tt0168283/>,
Stand: 25.4.2012

<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/chair>,
Stand: 23.11.2011

<http://www.marquise.de/de/1700/glossar/glossary.html>,
Stand: 4.5.2012

^{a1}<http://www.ofdb.de/film/26374,Kleine-tapfere-Jo>,
Stand: 25.4. 2012

^{b1}<http://www.ofdb.de/film/87178,Vier-sch%C3%B6ne-Schwestern>,
Stand: 25.4.2012

<http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pestsaeule/Pestsaeule.htm>,
Stand: 16.4.2012

http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4799&L=0%2525252525252525252Fadmin%2525252525252525252Ffile_manager.php%2525252525252525252Flogin.php,
Stand: 30.4.2012

<http://www.penclub.at/>,
Stand: 16.4.2012

<http://www.penguinclassics.co.uk/static/penguinclassicsaboutus/index.html>,
Stand: 17.11.2011

<http://www.picus.at/4DCGI/query/s=194BFDF44D1641E6B1B6764DC2AF32CB457D2C9B/l=1/31920/x=0/w=0/c=0/sc=0/p=0>,
Stand: 16.4.2012

^a<http://www.randomhouse.de/cbjugendbuch/verlag.jsp?men=454&pub=13000>,
Stand: 30.4.2012

^b<http://www.randomhouse.de/webarticle/webarticle.jsp?aid=13293>,
Stand: 14.11.2011

<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>,
Stand: 14.4.2012

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=box%20your%20ears>,
Stand: 17.11.2011

<http://www.zeit.de/1954/06/von-atalante-bis-gundi>,
Stand: 7.5.2012

BILDERNACHWEIS

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Myerson/Shealy/Stern 1997: o.S., siehe Sekundärliteratur

Abb. 2: Myerson/Shealy/Stern 1997: o.S., siehe Sekundärliteratur

Abb. 3: Alcott o.J.:6, siehe Primärliteratur

Abb. 4: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/krieg/dor.pdf>,
Stand: 14.4.2012

Abb. 5: Alcott 2009:177, 139, 163, 170; siehe Primärliteratur

Abb. 6: eigene Darstellung

Abb. 7: Alcott o.J.: Vorderes Deckblatt, siehe Primärliteratur

Abb. 8: Alcott 2009: Vorderes Deckblatt, siehe Primärliteratur

Abb. 9: Alcott 1994: Vorderes Deckblatt, siehe Primärliteratur

Abb. 10: <http://www.unsungsewingpatterns.net/2008/08/butterick-5340-sun-bonnet-for-ladies.html>,

Stand: 7.5.2012

- Abb. 11: <http://www.zalando.at/scotch-soda-weste-blue-sc322m001-503.html>,
Stand: 10.5.2012
- Abb. 12: http://www.tuscanyleather.it/de/herren/taschen-c-98_100.html?gclid=CK2v0PLs9a8CFcRF3wodkDzkUA,
Stand: 10.5.2012
- Abb. 13: <http://marylandreporter.com/2012/03/11/one-third-of-state-employees-makes-less-than-40000/>,
Stand: 11.5.2012
- Abb. 14: http://www.mike-reiss.com/mre_pixel_03_focus_cover.php,
Stand: 11.5.2012

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Rezeption des Kinder- und Jugendbuchklassikers *Little Women* von Louisa May Alcott im deutschen Sprachraum, sowie eine übersetzungskritische Analyse von zwei ausgewählten deutschen Übersetzungen anhand von Margret Ammanns funktionalem Modell. Den Korpus der Übersetzungskritik bilden das englische Original, die zuletzt (2009) im deutschen Sprachraum erschienene Übersetzung *Betty und ihre Schwestern* in der Bearbeitung von Sandra Schönbein und die wesentlich ältere Übersetzung *Eine glückliche Zeit* von Reinhard Federmann (vermutlich) aus dem Jahr 1960. Ziel der Arbeit ist es, einerseits, den Erfolg des Buches im deutschen Sprachraum mittels einer Darstellung der wichtigsten Entwicklungslinien deutschsprachiger *Little Women*-Übersetzungen zu dokumentieren, und andererseits, in der übersetzungskritischen Analyse festzustellen, welche Lösungen die Übersetzerin und der Übersetzer gefunden haben und ob die jeweilig gewählte Strategie mit dem Skopos des betreffenden Translats übereinstimmt. Im theoretischen Teil der Arbeit wird auf die Grundproblematik allen Übersetzens – treue vs. freie, einbürgernde vs. verfremdende Übersetzungsstrategien –, Vermeers Skopostheorie (Schwerpunkt: literarisches Übersetzen), welche die Basis für Ammanns Modell darstellt, und das übersetzungskritische Modell selbst, eingegangen.

Abstract

The subject of this thesis is the reception of the children's classic *Little Women* by Louisa May Alcott in German-language area as well as a critical analysis of two selected translations on the basis of Margret Ammann's functional model of translation critique. The corpus used for the critical analysis is made up of the English original, the most recently published German translation (2009) *Betty und ihre Schwestern* and the considerably older translation *Eine glückliche Zeit*, presumably dating from 1960. The purpose of this paper is twofold. First, to demonstrate the book's success in German-language area by illustrating the most important developments of German translations of *Little Women*; and second, to assess the translators' strategies and evaluate the adequacy of their decisions with regard to the skopos of the respective translation. In the theoretical part, the paper approaches the fundamental problem of translation – faithful vs. free, domesticating vs. foreignizing translation strategies – and describes Vermeer's skopos theory (with emphasis on literary translation) and Ammann's model of translation critique.

Lebenslauf

Name: Cornelia Wessely
Geburtsdatum: 02. Dezember 1984
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: österreichisch

1995 – 1999	Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf, Gärtnergasse 5-7, 2230 Gänserndorf
1999 – 2003	Bundesoberstufenrealgymnasium (BORG) Mistelbach, Brennerweg 8, 2130 Mistelbach
30. Mai 2003	Matura mit gutem Erfolg
Okt. 2003 – Juni 2004	Diplomstudium Biologie, Universität Wien
Okt. 2005 – Nov. 2009	Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen, Mutter-/Bildungssprache: Deutsch, 1. Fremdsprache: Englisch, 2. Fremdsprache: Französisch, Universität Wien
09. Nov. 2009	Abschluss als Bakkalaurea der Philosophie (Bakk.phil.)
Seit Okt. 2010	Masterstudium Übersetzen, Mutter-/Bildungssprache: Deutsch, 1. Fremdsprache: Englisch, 2. Fremdsprache: Französisch, Universität Wien
Okt. 2004 – Jän. 2005	Volontariat auf einer Öko-Farm in Handnesgarden, Norwegen
Apr. 2005 – Mai 2005	Praktikum beim Verein Partner-Hunde Österreich, Salzburg
Juli 2006 – Sept. 2006	Au-pair in Honfleur und Vence, Frankreich
Juli 2009 – Okt. 2009	Angestellte im Museumsdorf Niedersulz, Niederösterreich
Nov. 2009 – Aug. 2010	Apostolisches Jahr in der Katholischen Glaubensinformation, Niederösterreich
Juni 2011 – Sept. 2011	Saisonaushilfe in der Leistungsorganisation des ÖAMTC, Wien