universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Übersetzung oder Bearbeitung?

Eine Analyse englischer Versionen des Märchens *Aschenputtel* der Brüder Grimm

verfasst von / submitted by

Julia Wöss, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 070 331 342
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Translation UG2002
Betreut von / Supervisor:	Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt.
(Lüthi 1998[8]:67)

Abkürzungsverzeichnis

Descriptive Translation Studies	DTS
Kinder- und Hausmärchen	KHM
German Popular Stories	GPS

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 11

1 Theoretische Grundlagen und Begriffsbestimmung 14

1.1 Translationskultur 14

1.2 Die literarische Übersetzung 16

1.3 Descriptive Translation Studies 25

1.3.1 Die Entstehung der Descriptive Translation Studies 26

1.3.2 Die Polysystemtheorie 26

1.3.3 "The Name and Nature of Translation Studies" 28

1.3.4 Norms in Translation 29

1.4 Humanizing Translation History 33

1.4.1 "Translators do more than translate" 33

1.4.2 "The Name and Nature of Translator Studies" 35

1.5 Übersetzung und Bearbeitung 38

1.5.1 Übersetzung 39

1.5.1.1 Übersetzungsmethoden 40

1.5.1.2 Textübersetzung 42

1.5.1.2.1 Formbetonte Textübersetzung 42

1.5.1.2.2 Inhaltsbetonte Textübersetzung 45

1.5.1.2.3 Verfahren der Textübersetzung 48

1.5.1.3 Umfeldübersetzung 50

1.5.2 Bearbeitung 51

1.5.2.1 Bearbeitungsmethoden 52

1.5.2.2 Interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung 54

1.5.3 Übersetzung oder (interlinguale) Bearbeitung? 56

2 Das Märchen 58

2.1 Definition 58

2.2 Charakteristika 59

2.3 Abgrenzung von benachbarten Erzählgattungen 62

2.3.1 Die Sage 63

2.3.2 Der Mythos 65

2.3.3 Die Legende 66

2.3.4 Die Fabel – Der Schwank – Der Witz 67

2.4 Die Geschichte des Märchens im europäischen Raum 68

2.5 Gewalt und Grausamkeit im Märchen ... 70
2.6 Die religiöse Dimension im Märchen ... 74
2.6.1 Gott in den *Kinder- und Hausmärchen* ... 77
2.6.2 Engel und Heiligengestalten in den *Kinder- und Hausmärchen* ... 79
2.7 Das Frauenbild in den *Kinder- und Hausmärchen* ... 82
3 Forschungsstand ... 84
3.1 Zur Übersetzung von Kinderliteratur ... 84
3.2 Zur englischen Übersetzung der *Kinder- und Hausmärchen* ... 93
4 Untersuchungsgegenstand ... 97
4.1 Die Ausgangstexte ... 97
4.1.1 Die Autoren: Jacob und Wilhelm Grimm ... 97
4.1.2 Die *Kinder- und Hausmärchen* ... 102
4.1.2.1 Hintergrund und Entwicklung ... 102
4.1.2.2 Einmal um die Welt: Die Rezeption der *Kinder- und Hausmärchen* ... 106
4.1.3 *Aschenputtel* ... 112
4.1.3.1 Aschenputtel (1812) ... 113
4.1.3.2 Aschenputtel (1819[2]) ... 114
4.2 Zieltext 1 ... 116
4.2.1 Der Übersetzer: Edgar Taylor ... 116
4.2.2 *German Popular Stories* ... 119
4.3 Zieltext 2 ... 123
4.3.1 Der Übersetzer: Jack Zipes ... 123
4.3.2 *The Original Folk and Fairytales of the Brothers Grimm* ... 125
5 Analyse der Zieltexte ... 127
5.1 Gewalt und Grausamkeit ... 128
5.1.1 Physische Gewalt ... 129
5.1.2 Psychische Gewalt ... 131
5.2 Religiöse Referenzen und Jenseitsvorstellung ... 135
5.3 Familie ... 143
5.4 Die Erlösung ... 145
5.5 Ergebnisse ... 149
5.5.1 Jack Zipes *Cinderella* ... 149
5.5.2 Edgar Taylors *Ashputtel* ... 151

6 Conclusio 157

Bibliografie 159

Abbildungsverzeichnis 172

Abstract (Deutsch) 173

Abstract (Englisch) 174

Anhang 175

Email-Konversation mit Jack Zipes 175

Einleitung

Die vorliegende Arbeit aus dem Fachbereich der Translationswissenschaft beschäftigt sich mit der Frage, welche Auswirkungen translatorische Entscheidungen auf die Einstufung eines Zieltextes als Übersetzung bzw. Bearbeitung haben können und durch welche Faktoren die mit dem Ergebnis der Untersuchung in Verbindung stehenden translatorischen Entscheidungen beeinflusst werden. Im Sinne der Translator Studies soll dabei gezeigt werden, dass TranslatorInnen gewissen sozialen, kulturellen, politisch-ideologischen und religiösen Einflüssen sowie gesellschaftlichen Normen unterliegen, die sowohl ihre Moral- und Wertvorstellungen als auch ihr Verhalten bzw. ihre Entscheidungen beeinflussen.

Als Untersuchungsgegenstand dienen zwei englische Versionen des Märchens *Aschenputtel* aus den *Kinder- und Hausmärchen* (*KHM*) von Jacob und Wilhelm Grimm. Bei den Zieltexten handelt es sich um Edgar Taylors *Ashputtel* (1826) und um Jack Zipes *Cinderella* (2014). Die Auswahl dieser Texte erfolgte aufgrund der Tatsache, dass es sich bei Taylors *German Popular Stories* (*GPS*) (1823/1826) um die erste englische Übersetzung der *KHM* (1819[2]) ins Englische und bei Zipes *The Original Folk and Fairytales of the Brothers Grimm* (2014) um die erste englische Übersetzung der Erstfassung der *KHM* (1812/1815) handelt. Darüber hinaus war die Analyse von Zipes Übersetzung nach derzeitigem Wissensstand noch nicht Teil einer wissenschaftlichen Forschungsarbeit. Das Genre wurde ausgewählt, weil das Märchen weder in der Ausgangskultur noch in der Zielkultur, sondern in einer fiktiven, dem Großteil der RezipientInnen gleich vertrauten bzw. fremden Welt verankert ist und kulturelle Gegebenheiten bei der Übersetzung von Märchentexten somit eine stark untergeordnete Rolle spielen. Das Märchen bildet demzufolge eine ideale Grundlage für die Beantwortung der hier gestellten Forschungsfrage, da die oftmals problematische Übertragung von Kulturspezifika beinahe gänzlich entfällt und mehr Raum für die Analyse anderer translatorischer Entscheidungen geschaffen wird[1].

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die beiden Texte zwar gemeinsam betrachtet werden, es jedoch weder Ziel dieser Arbeit noch Bestreben der Autorin ist, sie

[1] Diese Schlussfolgerungen basieren auf der von der Autorin dieser Arbeit im Jahre 2015 verfassten Bachelorarbeit zum Thema „Kulturspezifik im Märchen ‚Aschenputtel' der Brüder Grimm. Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord" (Wöss 2015).

im Sinne einer Übersetzungskritik zu bewerten oder miteinander zu vergleichen. Weiters gilt es festzuhalten, dass von der im Zuge dieser Arbeit durchgeführten Analyse selbstverständlich nicht auf alle existierenden Translate und die damit in Verbindung stehenden translatorischen Entscheidungen rückgeschlossen werden kann. Vielmehr sollen die hier gewonnenen Erkenntnisse als Anstoß für weitere wissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Thema dienen.

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Hauptkapitel gegliedert, wobei die ersten drei Kapitel als theoretischer Teil bezeichnet werden können. Kapitel 1 dient der Erläuterung translationswissenschaftlicher Grundlagen, die eine Basis für das zur Untersuchung herangezogene Werk von Michael Schreiber bilden und daher immer wieder implizit in die Analyse einfließen. Diese Grundlagen umfassen die Translationskultur nach Erich Prunč (1997), die literarische Übersetzung nach Jiří Levý (1969), die Descriptive Translation Studies und ihre für diese Arbeit relevanten Vertreter Itamar Even-Zohar (1978), James S. Holmes (1988) und Gideon Toury (1995/2012[2]) sowie die Ausführungen von Anthony Pym (1998/2000) und Andrew Chesterman (2009) zur sozialen Rolle von TranslatorInnen. Im Anschluss wird das bereits erwähnte Werk des Translationswissenschaftler Michael Schreiber präsentiert und der für die Analyse relevante Inhalt aufbereitet. Schreiber (1993) beschäftigt sich darin mit der Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs und der damit verbundenen Unterscheidung von Übersetzungen und Bearbeitungen. Da Schreiber in seinen Ausführungen verschiedene Übersetzungstypen und Texttransformationen differenziert, bietet sein deskriptives Modell einen geeigneten translationswissenschaftlichen Ansatz für die Beantwortung der in dieser Arbeit zugrundeliegenden Überlegungen.

Das zweite Kapitel widmet sich dem Märchen in seiner gesamten Komplexität. In einem ersten Schritt erfolgt dabei eine Begriffsbestimmung, die Charakterisierung des europäischen Volksmärchens sowie die Abgrenzung des Märchens zu seinen benachbarten Erzählgattungen. Anschließend wird die Geschichte des Märchens im europäischen Raum skizziert. Weiters wird die Gewalt und Grausamkeit im Märchen, die religiöse Dimension des Märchens und das Frauenbild in den *KHM* beleuchtet, da es sich dabei um für das Märchen charakteristische bzw. immer wieder kontrovers diskutierte Thematiken handelt, zu denen auch die im praktischen Teil analysierten Textstellen einen Bezug aufweisen.

In Kapitel 3 soll ein Überblick über den derzeitigen Forschungsstand in Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit gegeben werden. Dazu wird die Rolle und

Entwicklung von Kinderliteratur und die Übersetzung von Kinderliteratur anhand der Ausführungen von Zohar Shavit (1986/2006), Riitta Oittinen (2000) und Gillian Lathey (2006a/2006b/2016) thematisiert. Im Anschluss werden die Forschungsarbeiten von Martin Sutton (1994), Niamh Chapelle (2001), Maria-Venetia Kyritsi (2010) und Camilla Schroeder (2018) zu englischen Übersetzungen der *KHM* der Brüder Grimm präsentiert.

In Kapitel 4 werden die beiden zur Analyse herangezogenen deutschen Versionen der Erzählung *Aschenputtel* (1812, 1819[2]) sowie deren Übersetzungen *Ashputtel* (1826) und *Cinderella* (2014) präsentiert. Da es sich bei allen vier Texten gleichermaßen um Teile eines Sammelbandes handelt, finden sich in diesen Unterkapiteln auch Informationen zu den Gesamtwerken (*KHM, GPS* und *The Original Folk and Fairytales of the Brothers Grimm*) und anderen darin enthaltene Märchen. Da Texte nie in einem neutralen Raum entstehen, sondern von Personen angefertigt werden, die von ihrem Umfeld geprägt sind, enthält das vierte Kapitel auch biographische Angaben zu den Ausgangstextautoren Jacob und Wilhelm Grimm und den beiden Übersetzern Edgar Taylor und Jack Zipes.

Im fünften Kapitel wird die eigentliche Analyse unter Anwendung des von Michael Schreiber definierten Übersetzungsbegriffs (1993) durchgeführt. Die dafür ausgewählten Textstellen stehen dabei alle in Bezug zu einer der folgenden für die Erzählgattung Märchen charakteristischen Thematiken, die jeweils ein Unterkapitel bilden: Gewalt und Grausamkeit, religiöse Referenzen und Jenseitsvorstellungen, Familie sowie Erlösung. Im letzten Unterkapitel werden schließlich die im Zuge der Analyse gewonnenen Erkenntnisse interpretiert und der Zusammenhang zur Forschungsfrage hergestellt. Kapitel 6 umfasst die abschließende Zusammenfassung der vorgenommenen Untersuchung und eine Präsentation der Schlussfolgerungen.

1 Theoretische Grundlagen und Begriffsbestimmung

1.1 Translationskultur

Prunč versteht unter Translationskultur

> das historisch gewachsene Subsystem einer Kultur [...], das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht und das aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wertvorstellungen aller in dieser Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartner besteht. Als kulturelles Subsystem weist [sie] auch eine para-, dia- und idiokulturelle Gliederung auf. (Prunč 1997: 107)

Eine „kulturübergreifende allgemeine Translationstheorie" ist demzufolge nur dann realisierbar, wenn eine Feststellung, Beschreibung und Systematisierung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Translationskulturen möglich ist. Der Begriff Translation umfasst in diesem Zusammenhang „jede konventionalisierte, interlinguale und transkulturelle Interaktion [...], die in einer Kultur als zulässig erachtet wird" (Prunč 1997: 108). Intralinguale Kommunikation wird hier ganz bewusst ausgeklammert, da „gerade im vermittelten Überschreiten der Sprach- und Kulturgrenzen die wesentliche Leistung von Translation" (Prunč 1997: 108) liegt.

Translation ist von Intentionalität gekennzeichnet und muss daher „stets im Spannungsfeld divergierender gesellschaftlicher Interessen stehen" (Prunč 1997: 109), wobei ein Ausgleich dieser Interessen durch (arbiträre) Normen und Konventionen erfolgt, deren Gültigkeit die implizite oder explizite Akzeptanz aller Beteiligten erfordert (vgl. Prunč 1997: 109). Prunč (1997: 11) zufolge bedingt diese Arbitrarität die Kulturspezifik einer idealtypischen Translationskultur, die auf den in einer Gesellschaft allgemeingültigen Werten gründen muss. Zu diesen Werten zählen mitunter das Prinzip der Kooperativität und das Prinzip der Loyalität[2]. Sie ermöglichen eine Einbindung aller am Übersetzungsprozess beteiligten Personen, also sowohl TranslatorInnen und AutorInnen als auch AuftraggeberInnen und RezpientInnen in ein „ganzheitliches Modell von Translationskultur" (Prunč 1997: 111).

[2] Intentionen der AusgangstextautorInnen müssen bei der Zieltextproduktion geachtet und der Auftrag der BedarfsträgerInnen gewissenhaft erfüllt werden (vgl. Nord 2009[4]: 31).

Der Skopos[3] dient dabei der Regulierung der Konventualisierungsprozesse und fungiert als deren Maßstab (vgl. Prunč 1997: 111), wobei wie folgt zwischen implizitem und explizitem Skopos unterschieden werden kann:

> Der implizite Skopos ist [...] eine Art kleinster gemeinsamer Nenner, der aufgrund des Kooperativitätsprinzips zwischen den beteiligten Handlungspartnern und unter Berücksichtigung ihrer divergierenden Interessen, Machtpotentiale und Normvorstellungen bereits ausgehandelt und standardisiert wurde. Initiatoren und Zieltextrezipienten können darauf vertrauen, daß der Translator, falls nichts anderes vereinbart wurde, die sich aus dem impliziten Skopos ergebende Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext herstellen wird. [...] Durch den [deklarationspflichtigen] expliziten Skopos sind alle Relationen zwischen Ausgangs- und Zieltext festzulegen, die von einem anzunehmenden impliziten Skopos abweichen. (Prunč 1997: 117f.)

Da ein Translat kein „bloße[s] Abbild des Originals [ist], das außerhalb von gesellschaftlichen Zwängen und Interessen, außerhalb von kulturellen Bezügen und jenseits der Ideologien [steht]“ (Prunč 1997: 112), scheint es legitim, dass auch TranslatorInnen ihre eigenen Interessen einbringen möchten. Ob und in welcher Form dies geschieht, muss jedoch innerhalb einer Translationskultur mithilfe von öffentlich zu kommunizierenden Regeln festgelegt werden. Zielkonflikte sollen jedoch von TranslatorInnen selbst bewältigt werden. Nords Loyalitätsprinzip ist daher um die Loyalität der TranslatorInnen sich selbst gegenüber zu erweitern, weil bei ihnen die moralische und ethische Verantwortung für ihr translatorisches Handeln liegt, das in jedem Fall von Wertentscheidungen gekennzeichnet ist (vgl. Prunč 1997: 113). Diesen Ausführungen zufolge müssen TranslatorInnen zwar auf die in einer Zielkultur geltenden Konventionen achten, jedoch können sie sich bei der Neuetablierung eines Genres in der Zielkultur noch nicht nach solchen Konventionen richten und somit durch ihre eigenen Entscheidungen ein Genre prägen. Wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch näher geschildert wird, ist dies ist auch in Bezug auf die frühen Übersetzungen von Märchen, wie jenen von Edgar Taylor, erkennbar.

[3] Der Zweck, für den ein Translat in Abstimmung mit den AuftraggeberInnen entworfen, ist der Skopos des Textes. Demzufolge ist Translation „eine Funktion ihres Skopos“ (Reiß & Vermeer 1991[2]: 105). Die zugeschriebe Textfunktion und der intendierte Skopos können, müssen aber nicht kongruieren (vgl. Vermeer 1996: 6ff.).

1.2 Die literarische Übersetzung

Bevor im Folgenden genauer auf die Ausführungen des Literaturwissenschaftlers Jiří Levý zur literarischen Übersetzung eingegangen werden kann, muss in einem ersten Schritt dessen Verständnis des Übersetzungsprozesses erläutert werden.

Translation ist für Levý immer ein Akt der Mitteilung. Am Beginn stehen dabei die AutorInnen, die basierend auf ihrer subjektiven Wirklichkeit einen Text formulieren, mit dem sie ihren LeserInnen etwas Bestimmtes mitteilen möchten. Für die TranslatorInnen gilt es diese im Ausgangstext enthaltene Botschaft zu erfassen, zu dekodieren und anschließend in der Zielsprache zu reformulieren. Nun liegt es bei den RezipientInnen diese Botschaft in einem finalen Schritt erneut zu dekodieren, wobei der Übersetzungsprozess erst mit deren Interpretation als abgeschlossen gilt. Dieser durchaus komplexe Vorgang lässt sich wie folgt visualisieren:

Abbildung 1: Kommunikationskette (vgl. Levý 1969: 33)

Für die Linguistik besteht die Schwierigkeit eines jeden translatorischen Vorgangs in den Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielsprache. Es ist daher entscheidend zu erkennen worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden im Übersetzungsprozess involvierten Sprachen bestehen (vgl. Levý 1969: 20). Die Rolle von TranslatorInnen im Translationsprozess sowie ihr Einfluss auf das Translat werden dabei zumeist vernachlässigt. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist dies wiederrum von großer Bedeutung, denn

> die Übersetzung kann man als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachten und infolgedessen den Anteil des persönlichen Stils und der persönlichen Interpretation des Übersetzers an der endgültigen Gestaltung des Werks erforschen. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. [...] Und schließlich kann man hinter dem Werk die Methode des Übersetzers als Ausdruck einer bestimmten Übersetzernorm suchen, einer bestimmten Einstellung zum Übersetzen. (Levý 1969: 25)

Beim Übersetzen selbst soll es daher „keineswegs um die Erhaltung des >Werks an sich<, sondern vielmehr um die Wahrung seines Wertes für den Aufnehmenden“ (Levý 1969: 32) gehen. Um diesen „Wert“ übertragen zu können, müssen gute TranslatorInnen auch gleichzeitig gute LeserInnen sein. Nur so kann es ihnen gelingen, den ideell-ästhetischen Inhalt eines Werkes richtig zu erfassen. Ihre Vorstellungen sind dabei

historisch und kulturell bedingt, denn „der Leser begreift das Kunstwerk aus seiner Zeit heraus [und] besondere Intensität gewinnen für ihn die Werte, die ihm ideell und ästhetisch nahestehen“ (Levý 1969: 38).

Weiters zeichnen sich TranslatorInnen in ihrer Rolle als gute LeserInnen natürlich auch dadurch aus, dass sie den Ausgangstext auf sprachlicher Ebene richtig erfassen, um diesen interpretieren, konkretisieren und schließlich übersetzen zu können. Übersetzungsfehler resultieren dabei zumeist aus Fehlinterpretationen des Kontextes oder Wortverwechslungen. Da der Text eines Werkes eng mit der Sprache verbunden ist in der es verfasst wurde, ist diese nicht nur bloßes Mittel zum Zweck, sondern hat durchaus auch Einfluss auf den Inhalt eines Werkes (vgl. Levý 1969: 36ff.).

Daher müssen TranslatorInnen im Gegensatz zu gewöhnlichen LeserInnen unter anderem auch dazu in der Lage sein, die im Ausgangstext eingesetzten Stilmittel klar zu identifizieren. Nur so können sie diese anschließend im Zieltext reproduzieren. Während dies bei entsprechender Vorbereitung kein allzu großes Problem darstellen sollte, erweist es sich hingegen als weitaus schwieriger, das künstlerische Bestreben der AutorInnen zu erfassen. Es erfordert ein ausgeprägtes Vorstellungsvermögen und auch ein gutes Maß an Phantasie, die handelnden Figuren, verarbeiteten Motive und Handlungsstränge in ihrer Komplexität begreifen zu können. Jeder Text spiegelt lediglich die subjektive Wahrnehmung der objektiven Realität einer Person wider. Die Art und Weise wie bestimmte Elemente der Wirklichkeit zur sprachlichen Verarbeitung ausgewählt und umgestaltet werden, ist dabei nicht nur auf die persönlichen Vorstellungen der VerfasserInnen zurückzuführen, sondern auch durch externe Einflüsse, wie beispielsweise zur jeweiligen Zeit vorherrschende Ideologien, begründet. Um eine klare Vorstellung davon zu erlangen, welche Botschaft den LeserInnen vermittelt werden soll, müssen TranslatorInnen also die individuelle Wirklichkeit der AutorInnen rekonstruieren (vgl. Levý 1969: 34f.).

Eine äußerst intensive Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext ist demzufolge unabdinglich, birgt jedoch auch die Gefahr, dass dieser verbessert, über- oder fehlinterpretiert wird, wenn die eben angesprochenen Aspekte außer Acht gelassen werden. Dies kann beispielsweise auch zur Folge haben, dass ursprünglich nicht intendierte Aussagen in die Übersetzung hineingeschrieben oder bewusst versteckte Botschaften expliziert werden. Unter Umständen wird sogar die Entwicklung der Handlung zu bald preisgegeben (vgl. Levý 1969: 43ff). TranslatorInnen, die selbst Schrift-

stellerInnen mit einer Ausbildung auf dem Gebiet der Sprache und Literatur sind, tendieren dabei besonders zur Korrektur des Ausgangstextes (vgl. Levý 2011: 25). Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass TranslatorInnen keinesfalls persönliche Ideologien in Form von Kürzungen oder Ergänzungen in den Text einbringen. Dabei könnten nämlich Adaptionen entstehen, die ebenso eine Verfälschung des Originalwerkes zur Folge hätten. Levý (2011: 74) selbst konstatiert diesbezüglich jedoch, dass genau dies bei jeder Übersetzung, mehr oder weniger deutlich, passiert. Um das Ausgangswerk möglichst richtig und objektiv interpretieren zu können, müssen TranslatorInnen ihren Interpretationsstandpunkt daher mit Bedacht wählen. Sie sollten sich darüber im Klaren sein, was sie den RezipientInnen mit Hilfe ihrer Übersetzung mitteilen wollen und keinesfalls subjektive Beziehungen zur Realität herstellen (vgl. Levý 1969: 48).

Man könnte also auch sagen, dass der Anspruch an eine Übersetzung darin besteht, dass sie eine „künstlerisch gültige Umformulierung der Vorlage“ (Levý 1969: 55) sein soll. Wie am Anfang dieses Kapitels bereits erwähnt wurde, stellt die Inkongruenz der Ausgangs- und der Zielsprache dabei die wohl größte Hürde dar. Hinter jeder sprachlichen Äußerung im Ausgangstext steht ein Gedanke, den es in die Zielsprache zu überführen gilt. Übersetzungen werden dabei sowohl direkt als auch indirekt von der Ausgangsprache beeinflusst. Da der Inhalt bzw. die Bedeutung einer Übersetzung ihren Ursprung immer in der Ausgangssprache hat und sozusagen im Kleid der Zielsprache an die RezipientInnen vermittelt wird, kann es bei der Übersetzung von Kulturspezifika wie Namen, Bezeichnungen, Symbolen, Dialekten usw. auch zu Widersprüchen kommen, deren Lösung nur durch Kompromisse möglich ist (vgl. Levý 1969: 72f.).

Auf sprachlicher Ebene besteht die Herausforderung darin, dass ein in der Übersetzung gewählter Ausdruck nie das einzig gültige Äquivalent zum jeweiligen ausgangssprachlichen Ausdruck, sondern vielmehr eine von mehreren Alternativen darstellt. Häufig gibt es jedoch auch gar keine Entsprechung und die Bedeutung kann in der Zielsprache nur mit Hilfe einer Paraphrase wiedergegeben werden. In stilistischer Hinsicht tendieren TranslatorInnen oft dazu ausgangssprachliche Konstruktionen nachzuahmen, anstatt sich zielsprachlicher Mittel zu bedienen. Gleichzeitig versuchen sie jedoch jene Stilmittel, die durch die Grammatik der Ausgangsprache bedingt sind, in der Übersetzung zu umgehen. Am deutlichsten zeigt sich die Verschiedenheit

zweier Sprachen jedoch in semantischer Hinsicht, da sich die Wahrnehmung der Wirklichkeit in der Sprache niederschlägt, die Sprache aber wiederrum auch die Art und Weise beeinflusst, wie die Wirklichkeit segmentiert wird. Wirklichkeit und Sprache bedingen sich also gegenseitig. Beim Vergleich der Zeitformen bzw. des Zeitgefühls west- und osteuropäischer Sprachen (6-10 Tempora vs. 3 Tempora + 2 Aspekte) oder der Bedeutung von Farben (Trauerfarbe: Schwarz in Europa vs. Weiß in Asien) wird dies gut ersichtlich (vgl. Levý 1969: 57-60).

Dass es sich bei einer Übersetzung per se nicht um ein neues Werk, sondern um die schöpferische Reproduktion eines Ausgangswerkes und dessen Botschaft handelt (vgl. Levý 1969: 65f.), schließt jedoch keinesfalls aus, dass eine Übersetzung ein „hochwertiges literarisches Werk“ (Levý 1969: 68) ist. Das Schöpferische am Übersetzen besteht darin, die Zielsprache durch sprachliche und stilistische Mittel der Ausgangssprache (Fremdwörter, Versformen usw.) zu bereichern und eventuell vorhandene Lücken zu füllen (vgl. Levý 1969: 82). Keinesfalls sollte der Manipulation der Sprache jedoch das Bestreben zugrunde liegen, sich als ÜbersetzerIn zu profilieren, denn „der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist“ (Levý 1969: 83). Es muss in diesem Zusammenhang betont werden, dass unter Reproduktion natürlich keinesfalls das Kopieren der Vorlage zu verstehen ist. Es geht vielmehr darum, dass die Wirkung des Ausgangstextes beibehalten bzw. reproduziert wird. Durch das Erstellen einer bloßen Kopie könnte diese Forderung jedoch nicht erfüllt werden. Da die RezipientInnen der Übersetzung und des Ausgangstextes nicht über das gleiche Vorwissen verfügen, können sie den Wert eines Werkes, unter anderem aufgrund von Unkenntnis der sprachlichen und stilistischen Mittel der Ausgangssprache, mitunter nicht richtig erfassen (vgl. Levý 1969: 69).

Der Aspekt der Reproduktion bezieht sich nicht nur auf das Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext, sondern auch auf die Beziehung von Übersetzungen desselben Werkes untereinander. Es liegt nahe, dass sich TranslatorInnen bei der Übersetzung eines Textes an bereits vorhandenen Translaten orientieren und sich von den Interpretationen anderer inspirieren lassen. Die Übernahme bereits bestehender Übersetzungen ist selbstverständlich nur dann zulässig, wenn die bestmögliche Übersetzung bereits gefunden wurde bzw. es sich um Redewendungen oder dergleichen handelt. In derartigen Fällen spricht man auch nicht von einem Plagiat, sondern von einer sogenannten Übersetzertradition (vgl. Levý 1969: 79f.). Diese Thematik führt nun zu einem der Urprobleme der Translationswissenschaft. Es besteht in der Frage wie treu

oder wie frei eine Übersetzung sein soll bzw. muss. Eine wortgetreue Wiedergabe des Ausgangstextes in der Zielsprache kann mitunter Unverständnis bei den RezipientInnen auslösen, da sie die spezielle Bedeutung nicht kennen und die Allgemeine nicht in die Übersetzung übertragen wurde. Bei der freien Übersetzung liegt das Augenmerk hingegen auf genau dieser allgemeinen Bedeutung und das Spezifische der Ausgangskultur wird durch ein entsprechendes Spezifikum der Zielkultur ersetzt. Zu exzessives Substituieren kann jedoch wiederrum dazu führen, dass keine Übersetzung mehr vorliegt, sondern eine Lokalisierung (vgl. Levý 1969: 84ff.).

Je stärker die spezielle und die allgemeine Bedeutung miteinander verbunden sind, desto schwieriger stellt sich die Übertragung in eine andere Sprache dar. Dieser Zusammenhang bildet den Grundstein für die Unterscheidung der folgenden drei translatorischen Verfahren: Übersetzung, Substitution und Transkription. Eine Übersetzung per se liegt streng genommen nämlich nur bei der Übertragung der allgemeinen Bedeutung von Begrifflichkeiten vor. Sobald jedoch eine spezielle Bedeutung hinzutritt, ist der Begriff von einer bestimmten Sprache bzw. einem historischen Kontext abhängig und es kommt nur mehr eine Substitution oder eine Transkription infrage. Substituiert wird in der Regel dann, wenn neben der speziellen auch die allgemeine Bedeutung unbedingt erhalten bleiben soll. Die Schwierigkeit besteht insbesondere darin, beide Bedeutungen gleichermaßen in den Zieltext zu überführen und dabei gleichzeitig eine Adaption oder Aktualisierung zu vermeiden. Hat ein Element des Ausgangstextes keine allgemeine, sondern nur eine spezielle Bedeutung, so muss es transkribiert werden. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Abschrift im Gegensatz zur Transkription kein translatorisches Verfahren darstellt und nur innerhalb des gleichen Schriftsystems erfolgen kann. Sobald beispielsweise ein Name oder eine feststehende Bezeichnung aus dem Kyrillischen ins Deutsche übertragen wird, handelt es sich um eine Transkription. Die dargelegten Unterschiede zwischen Übersetzung, Substitution und Transkription sollen nun am Beispiel von Eigennamen erläutert werden, da deren Übertragung bei der im Zuge dieser Arbeit durchgeführten Übersetzungsanalyse eine interessante Rolle spielt. Levý (1969) zufolge kann ein Eigenname nur dann übersetzt werden, wenn er einen einzigen allgemeinen Bedeutungswert hat. Diesen Ausnahmefall stellen beispielsweise die sogenannten Begriffsnamen[4] dar.

[4] Zum Beispiel: König = King, Königssohn = king's son, Prinz = prince, Vater = Father.

Charakterisierende oder sprechende Namen (Aschenputtel, Schneeweißchen und Rosenrot, Rotkäppchen usw.) sollten aufgrund der hinzutretenden speziellen Bedeutung hingegen substituiert oder gegebenenfalls transkribiert werden. Bei Namen ohne allgemeine Bedeutung ist nur die Umschrift möglich. Die Entscheidung, ob ein ausgangsprachliches Element ersetzt oder umgeschrieben werden muss, sollte immer wohl überlegt sein. Unachtsamkeit kann dazu führen, dass im Ausgangstext nicht intendierte Bedeutungen in die Übersetzung hineingeschrieben werden oder umgekehrt, Bedeutungen bei der Übertragung verloren gehen (vgl. Levý 1969: 88-91).

Als essenziell erweist sich jedoch nicht nur die Beibehaltung der Bedeutungen, sondern auch der Atmosphäre bzw. des Charakters eines Werkes. Dies steht in engem Zusammenhang mit den nationalen und zeitlichen Spezifika des Originals. Da ein literarisches Werk aber ein „historisch bedingtes Faktum [ist], das nicht wiederholt werden kann“ (Levý 1969: 93), besteht das Ziel einer Übersetzung nicht vorrangig darin das Gefüge von Inhalt und Form eines Werkes in der Zielsprache zum Ausdruck zu bringen. Es geht vielmehr darum, den RezipientInnen der Übersetzung den gleichen Eindruck von der örtlichen und zeitlichen Qualität des Werkes zu vermitteln, den jene des Ausgangstextes erlangt haben. Da sich der Erfahrungshorizont und die Weltsicht dieser beiden Leserkreise jedoch unterscheidet, ist es zielführend zu analysieren, welche Spezifika dazu übertragen werden müssen und welche vielleicht außer Acht gelassen werden können, weil sie ohnehin nicht als solche verstanden werden würden (vgl. Levý 1969: 94ff.).

So ist das Umrechnen bzw. Substituieren fremder Maßeinheiten in das internationale metrische System durchaus üblich, wohingegen die für ein bestimmtes Land charakteristische Währung in der Übersetzung beibehalten werden sollte, um eine Lokalisierung zu vermeiden. Erläuterungen oder Andeutungen sind nur dann zulässig, wenn eine genaue Übersetzung in Ermangelung sprachlicher bzw. stilistischer Mittel nicht möglich ist und den RezipientInnen der Übersetzung anderenfalls etwas vorenthalten werden würde. Absolut unzulässig ist wiederrum das sprachliche Ausformulieren und somit Aufdecken von im Ausgangstext enthaltenen und bewusst unterschwellig gemachten Andeutungen. Eine besondere Herausforderung stellt die Übertragung von Referenzen auf Personen, Institutionen, politische Systeme usw. dar, die sich den LeserInnen der Übersetzung nicht erschließen, da sie die historischen Gegebenheiten zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes nicht kennen (vgl. Levý 1969: 97f.).

Auch die Wiedergabe sprachlicher Varietäten oder einer bereits für die RezipientInnen des Ausgangstextes fremden Sprache in der Übersetzung[5], kann sich durchaus als heikel erweisen und zumeist nur mit Hilfe von Andeutungen gelöst werden. Insbesondere bei der Übersetzung von Dialekten darf das Verfahren der Substitution nicht angewandt werden, weil diese aufgrund ihrer Charakteristik nur eine spezifische und keine allgemeine Bedeutung haben. Bricht man dies alles auf die Wortebene herab, so gilt es jene Worte, die ihre Bedeutung durch das große Ganze erlangen, also beispielsweise als Teil von Phraseologismen, Sprichwörtern oder Metaphern, unabhängig von ihrer Einzelbedeutung zu übersetzen (vgl. Levý 1969: 100ff.)

Die englische Redewendung „it's raining cats and dogs" darf beispielweise keinesfalls wörtlich übersetzt werden, sondern sollte im besten Fall durch eine entsprechende idiomatische Wendung, wie „es gießt/schüttet wie aus Kübeln/Eimern", ersetzt werden. Dadurch wird in den Köpfen der RezipientInnen des Ausgangs- und des Zieltextes das gleiche Bild evoziert. Gut illustrieren lässt sich diese Problematik auch am Beispiel zusammengesetzter Adjektive. So kann „pechschwarz" im Englischen durch die geläufige und wörtliche Übersetzung „pitch-black" wiedergegeben werden. Anstatt dies nun aber wörtlich als „noir comme poix" ins Französische zu übersetzen, sollte besser die Umschreibung „très noir" oder eine im Französischen gebräuchliche Entsprechung wie „noir comme du charbon" gewählt werden.

Die Entscheidung für eine freiere oder treuere Übersetzungsmethode ist demzufolge analog zur spezifischen und allgemeinen Bedeutung eines Werkes zu treffen. Während bei der Translation begriffsorientierter Fachliteratur auf Substitutionen verzichtet werden sollte und eine genaue Übersetzung im Sinne der Übertragung der allgemeinen Bedeutung der Begriffe zu erstellen ist, verhält es sich bei literarischen Texten zumeist genau anders herum. Besonders bei zeitlich und örtlich nicht fixierten Texten, wie dem Märchen, entstehen aufgrund der speziellen Bedeutungen häufig Substitutionen. Ein Text muss also im Hinblick auf zeitliche und örtliche Gegebenheiten umso treuer übersetzt werden, je enger er mit einem bestimmten Ort und/oder einer gewissen Zeit verbunden ist. Auch Inhalt und Form stehen in Bezug zur Bedeutung des Einzelnen und des Allgemeinen. Die generelle Form eines Textes, im Sinne einer rein

[5] Beispielsweise eine französische Passage in einem deutschen Werk, das ins Englische übersetzt werden soll.

allgemeinen Bedeutung (Textsorte, Aufbau usw.), kann im Zieltext eins zu eins wiedergegeben werden. Substituiert werden hingegen spezielle Formen, die dennoch eine allgemeine Bedeutung haben, wie die für eine bestimmte Sprache charakteristische Diktion. Fehlt die allgemeine Bedeutung gänzlich, so muss die Einzigartigkeit der Form mittels Transkription übertragen werden. Für TranslatorInnen sollte die Priorität dieser Abhandlung zufolge auf der allgemeinen Bedeutung, dem Ganzen und dem Inhalt liegen. Beibehalten werden muss nichtsdestotrotz auch „die Form [...], wo sie Trägerin des semantischen (stilistischen, expressiven) Wertes ist“ und „die Einmaligkeit [...], wo sie Bestandteil eines allgemeineren Wertes, d.h. des nationalen und zeitlichen Besonderen ist“ (Levý 1969: 107f.).

Doch wie kann man nun eine sprachlich korrekte und zugleich literarische Übersetzung von einer Übersetzung unterscheiden, der diese literarische Komponente fehlt? Das erste Unterscheidungsmerkmal ist die Wortwahl und die daraus resultierende Abschwächung oder Verstärkung der Nuancierung eines Werkes. Die Übersetzung verliert an literarischer Qualität, wenn anstelle eines spezifischen bzw. expressiven ein allgemeiner bzw. neutraler Begriff verwendet wird oder an den notwendigen Stellen auf die Verwendung von Synonymen verzichtet wird. Wie auch beim Sprechen, bedient man sich beim Übersetzen hauptsächlich aus dem aktiven Wortschatz, der im Vergleich zum passiven Wortschatz von Natur aus begrenzter ist. Ohne bewusstes Gegensteuern der TranslatorInnen, ist der Zieltext daher tendenziell immer allgemeiner und unpräziser als der Ausgangstext (vgl. Levý 1969: 110f.).

Wann immer realisierbar, sollte die lexikalische Semantik so präzise wie möglich wiedergegeben werden, da bei Wörtern, für die es in der Fremdsprache keine Entsprechung gibt, ohnehin von diesem Prinzip abgewichen werden muss. Wie auch bereits zu Beginn kurz angesprochen wurde, gibt es zudem Fälle in denen die Übersetzung aufgrund von Über- bzw. Fehlinterpretation seitens der TranslatorInnen plötzlich konkreter und auch oft übertriebener ist als das Original (vgl. Levý 1969: 112f.). Es sei daher an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Synonymen nie zum Nachteil eines von AutorInnen bewusst gewählten Stilmittels geschehen darf (z.B. die bewusste Wiederholung eines Ausdrucks). Auf Textebene besteht das Problem meist darin, dass Kontext und Logik des Textes nicht korrekt erfasst werden. Zugleich neigen TranslatorInnen jedoch dazu den Ausgangstext zu interpretieren und zu intellektualisieren/logisieren. Dabei wird bewusst Unausgesprochenes aufgedeckt oder poetische Bilder wie Metaphern werden aufgelöst (vgl. Levý 1969: 116ff.).

In syntaktischer Hinsicht äußert sich dies dadurch, dass selbständige Sätze oder Satzreihen in der Übersetzung häufig durch Satzgefüge oder andere satzähnliche Konstruktionen ausgedrückt werden, wodurch der Text an Leichtigkeit verliert. Oft werden auch durch den Einsatz kausaler bzw. finaler Konjunktionen fälschlicherweise logische Beziehungen zwischen Gedanken hergestellt. Auf diese Art und Weise wird der Stil des Textes verändert. Der Ursprung dessen ist der Wunsch, dem Zielpublikum das Original so verständlich wie möglich zu machen. Die Mitteilungsfunktion steht also über dem literarischen Wert eines Werks (vgl. Levý 1969: 119f.).

Wie im Laufe dieses Kapitels erläutert wurde, ist eine Übersetzung im Gegensatz zu einem Originalwerk keine selbständige literarische Gegebenheit, sondern eine Reproduktion des Originals. Bei der Durchführung einer Übersetzungsanalyse ist nach Levý (1969) daher die Beantwortung der folgenden Fragen besonders wichtig:

- Wie ist die Entstehung der Übersetzung verlaufen?
- Welcher Text hat als Ausgangstext fungiert?
- Ließ sich der/die TranslatorIn von bereits vorhandenen Übersetzungen anregen?
- Wurde direkt vom Original übersetzt oder handelt es sich um eine Relaisübersetzung?[6]
- Welche Übersetzungsmethode wurde gewählt und von welchem Interpretationsstandpunkt aus wurde die Übersetzung erstellt?
- Welche Abweichungen entstanden irrtümlich und welche lassen Rückschlüsse auf den Charakter des/der ÜbersetzerIn zu?

Wichtig ist dabei, dass eine Übersetzung nie nur auf ihre Beziehung zum Original hin analysiert wird. Da eine Übersetzung immer Teil des Literaturbestandes der jeweiligen Zielkultur wird und deren Nationalliteratur sowohl im positiven, als auch im negativen Sinn stark beeinflussen kann, sollte überdies besonderes Augenmerk auf die Aufgabe und Resonanz der Übersetzung in der Zielkultur gelegt werden. Je nachdem wie es um die Beziehung der beiden Kulturen steht, beinhaltet eine Übersetzung mehr oder weniger Informationen über das Original und die Ausgangskultur. TranslatorInnen müssen also immer abwägen, wie gut die LeserInnen ihrer Übersetzungen bereits über die fremde Kultur vorinformiert sind und sie können deren Wissensstand mit Hilfe Ihrer

[6] Dollerup (1998: 19) definiert „Relais“ als „a mediation from source to target language in which the translational product has been realised in another language than that of the original“. Er stellt überdies fest, dass „in pure ‘relay’, the translator uses the totality of another translator’s text, whereas in regular cases of ‘support translation’ we meet isolated fragments within these wholes“ (Dollerup 1998: 24).

Übersetzungen erweitern bzw. das Verständnis für fremde Literatur fördern. Fallweise sollten sie sogar darüber nachdenken, welche Informationen eventuelle Divergenzen zwischen Kulturen verbessern oder verschlechtern könnten (vgl. Levý 1969: 74f.).

Eine weitere Möglichkeit, die sich TranslatorInnen bietet, um die Weiterentwicklung einer Nationalliteratur voranzutreiben, ist die Übersetzung noch unbekannter Literaturgattungen oder Textarten (vgl. Levý 1969: 83f.). Wurde ein Werk in einer Epoche von verschiedenen ÜbersetzerInnnen bearbeitet, so erlangt zumeist eine dieser Übersetzungen besonderen Bekanntheitsstatus, wie im späteren Verlauf der Arbeit am Beispiel von Edgar Taylors Übersetzung der *KHM* (1819[2]) ersichtlich wird. Für wie lange sie diese Stellung beibehalten kann, hängt mitunter auch davon ab, wie rasch sich die Sprache in der sie verfasst wurde weiterentwickelt. Dass das Übersetzen je nach Kulturkreis und Epoche als positiv oder negativ angesehen wird bzw. wurde, äußert sich beispielsweise dadurch, dass Übersetzungen als Originale verkauft oder aber sogar Pseudoübersetzungen[7] erstellt werden bzw. wurden (vgl. Levý 1969: 78f.).

1.3 Descriptive Translation Studies

Empirische Disziplinen wie die Translationswissenschaft sind im Gegensatz zu nichtempirischen Wissenschaften bestrebt, bestimmte Bereiche der wirklichen Welt systematisch und kontrolliert zu belegen. Solange eine empirische Wissenschaft nicht über einen deskriptiven Zweig verfügt, kann sie jedoch weder Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Eigenständigkeit erheben. Das Hauptziel deskriptiver Disziplinen ist die Beschreibung, Erklärung und Vorhersage von Erscheinungen in Bezug auf ihre Objektebene (vgl. Toury 2012[2]: XI). Einen solchen deskriptiven, empirischen und zugleich interdisziplinären, zielorientierten Ansatz bilden die Descriptive Translation Studies (DTS). Geht man davon aus, dass die DTS ein Rahmenwerk für Forschung jeglicher Art und auf allen Ebenen darstellen sollen, so muss dabei davon ausgegangen werden, dass Funktion, Prozess und Produkt ein großes Ganzes bilden und eine getrennte Betrachtung nur für rein methodologische Zwecke zulässig ist. Demzufolge ist es auch

[7] Pseudoübersetzungen sind „eigenständige Texte, die vom Verfasser nur als Übersetzung ausgegeben werden“ (Schreiber 1993: 18f.). Toury (2012[2]: 48ff.) sieht in der Erstellung von Pseudoübersetzungen „a convenient and relatively safe way of breaking with sanctioned patterns and introducing novelties into a culture“, wobei „the decision to disguise a text as a translation always implies a deliberate act of subordination, namely, to a culture which is considered prestigious, important, or dominant in some way“ (Toury 2012[2]: 50).

für die DTS erstrebenswert, die Zusammenhänge dieser drei Aspekte darzulegen (vgl. Toury 2012[2]: 5).

1.3.1 Die Entstehung der Descriptive Translation Studies

Die Descriptive Translation Studies haben ihren Ursprung in den frühen 1970er Jahren und bis heute großen Einfluss auf die Forschung im Bereich der Translationswissenschaft. Geprägt wurde die Bezeichnung durch James S. Holmes und seinen Vortrag „The Name and Nature of Translation Studies“, den er 1972 auf einem Kongress für angewandte Linguistik in Kopenhagen hielt. Holmes war zu dieser Zeit Teil einer Gruppe von Wissenschaftlern, die unter dem Einfluss von Itamar Even-Zohars Polysystemtheorie Forschung im Bereich der DTS betrieben. Zu ihnen zählten unter anderem Theo Hermans, André Lefevere und Gideon Toury. Es war ihr Bestreben die Übersetzung aus dem Schatten des Originals, in dem sie so lange gestanden hatte, heraustreten zu lassen und mit dem Vorurteil aufzuräumen, dass eine Übersetzung immer nur eine zweitklassige, fehleranfällige und inadäquate Reproduktion des Ausgangstextes sein könne (Assis Rosa 2010: 94ff.). Da durch Theo Hermans (1985: 11) Mitte der 80er Jahre ein zielorientierter Ansatz hinzukam, demzufolge jeder Übersetzungsprozess eine gewisse Manipulation des Ausgangstextes zu einem bestimmten Zweck bedingt, sind die DTS unter anderem auch unter der Bezeichnung „Manipulation School“ bzw. mit Verweis auf ihre Mitglieder als „Manipulation Group“ bekannt[8]. Im Folgenden sollen nun die für das Ziel dieser Arbeit wichtigsten deskriptiven Ansätze vorgestellt werden.

1.3.2 Die Polysystemtheorie

Um die Veränderungen bei der Übersetzung von Märchen, die zum einen auf die übersetzende Person und zum anderen auf sich ändernde Konventionen nach Etablierung des (neuen) Genres zurückgeführt werden können, nachvollziehbar zu machen, soll an dieser Stelle die Polysystemtheorie betrachtet werden. Basierend auf dem russischen Formalismus wurde diese in den 1960er Jahren vom Wissenschaftler Itamar

[8] Weitere Bezeichnungen: Tel-Aviv Leuven Axis, Low Countries Group, Polysystem-Ansatz, Deskriptive Schule, Empirische Schule, Systemische Schule (vgl. Assis Rosa 2010: 94).

Even-Zohar entwickelt. Sein vorrangiges Ziel war es die Interaktion literarischer Systeme darzulegen, jedoch weitete Even-Zohar (1978) die Theorie schließlich auch auf Kultursysteme aus.

Ein Polysystem ist ein „system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent“ (Even-Zohar 1979: 290). Die Systeme, die ein Polysystem formen, sind hierarchisch geordnet und befinden sich in der Peripherie oder im Zentrum. Da sie unter Spannung stehen und sich bewegen, können Systeme ins Zentrum drängen oder in die Peripherie wandern. Im Zentrum eines Systems befinden sich jene Repertoires, die in dem jeweiligen System als kanonisiert und dominant gelten. Die Polysystemtheorie untersucht die Beziehung der Elemente innerhalb eines solchen komplexen Systems und die möglichen Gründe für einen Transfer (vgl. Even-Zohar 1979).

Even-Zohar unterscheidet überdies zwischen stabilen und instabilen Polysystemen. Während sich erstere selbst erhalten können, braucht das instabile System den Input von anderen Systemen, um nicht zu zerfallen. Dennoch kann man ein stabiles System nicht mit Stagnation und ein instabiles nicht mit Wandel gleichsetzen. Wohl aber bleibt ein stabiles System nach einer Krise erhalten (vgl. Even-Zohar 1979: 303ff.). Für die Translationswissenschaft ist dies insofern relevant, als dass mithilfe der Polysystemtheorie die Rolle von Übersetzungen im literarischen System erklärt werden kann. Literarische Übersetzungen nehmen eine zentrale Position im literarischen Polysystem ein und formen das Zentrum des Polysystems aktiv mit, indem sie zur Elaboration neuer Repertoires beitragen und dabei neue Prinzipien und Elemente einführen. Welche Texte übersetzt werden, wird durch die im Polysystem vorherrschende Situation bestimmt. Die Auswahl erfolgt also unter Berücksichtigung ihrer Vereinbarkeit mit den neuen Ansätzen und ihrer vermeintlich innovativen Rolle, die sie in der Zielliteratur übernehmen könnten. Wenn ein literarisches Polysystem noch nicht gefestigt ist, ein bereits etabliertes sich als peripher bzw. schwach erweist oder in einem Polysystem literarische Leere herrscht, können Übersetzungen in das Zielpolysystem übernommen werden (vgl. Even-Zohar 1990: 46f.). Dieses Phänomen lässt sich auch am Beispiel deutscher Märchen erkennen, welche im 19. Jahrhundert ins Englische übersetzt wurden, um in der Zielkultur ein Fehlen derartiger Texte auszugleichen.

1.3.3 “The Name and Nature of Translation Studies”

Der amerikanische Wissenschaftler James S. Holmes verlieh den DTS jedoch nicht nur ihren Namen, sondern leistete im Speziellen durch den Entwurf der unten dargestellten *Map of Translation Studies* einen großen Beitrag zu der Entwicklung der DTS als empirische Wissenschaft. Wie in der Grafik ersichtlich ist, unterscheidet Holmes (1988) ganz grundsätzlich zwischen den *Pure Translation Studies* und den *Applied Translation Studies*. Während sich letztere mit der Ausbildung von TranslatorInnen, den Hilfsmitteln im Übersetzungsprozess sowie der Übersetzungspolitik und Übersetzungskritik beschäftigen, ist das Ziel der *Pure Translation Studies*

> (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. (Holmes 1988: 71)

Der deskriptive Zweig der *Pure Translation Studies* ist hinsichtlich des Forschungsbestrebens in drei Bereiche unterteilt: Die produktorientierten DTS befassen sich mit dem Übersetzungsvergleich und infolgedessen auch mit der Analyse von Textkorpora. Die funktionsorientierten DTS beschreiben die Funktion, den Einfluss und den Stellenwert der Übersetzung. Die prozessorientierten DTS umfassen schließlich die Beschreibung und Analyse des Übersetzungsprozesses und stehen in Zusammenhang mit der Translationspsychologie. Die *Theoretical Translation Studies* (ThTS) oder auch *Translation Theory* (TTh) entwickeln hingegen Theorien und Modelle zur Charakterisierung der Übersetzung als Prozess und Produkt – unter anderem mit Hilfe der von den DTS erzielten Resultate. Im Gegensatz zur *General Translation Theory*, die eine alle translationswissenschaftlichen Aspekte umfassende und daher überaus komplexe Theorie darstellt, beziehen sich die *Partial Translation Theories* auf ganz bestimmte und im Folgenden dargestellte Aspekte:

- *Medium-restricted*: Übersetzung durch einen Menschen (Dolmetschen bzw. Übersetzen), maschinelle oder maschinell gestützte Übersetzung
- *Area-restricted*: Involvierte Sprachen bzw. Kulturen
- *Rank-restricted:* Diskurse oder ganze Texte
- *Text-type restricted*: Texttypen, Genres
- *Time-restricted:* Zeitgenössische und ältere Texte
- *Problem-restricted:* Diverse spezifische Probleme

Es soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass die hier beschriebenen Zweige (DTS, ThTS und applied translation studies), in ständiger Abhängigkeit zueinanderstehen und die Entwicklung einer stabilen und in sich schlüssigen Translationswissenschaft nur dann möglich ist, wenn allen Zweigen Beachtung geschenkt wird (vgl. Holmes 1988: 72-79).

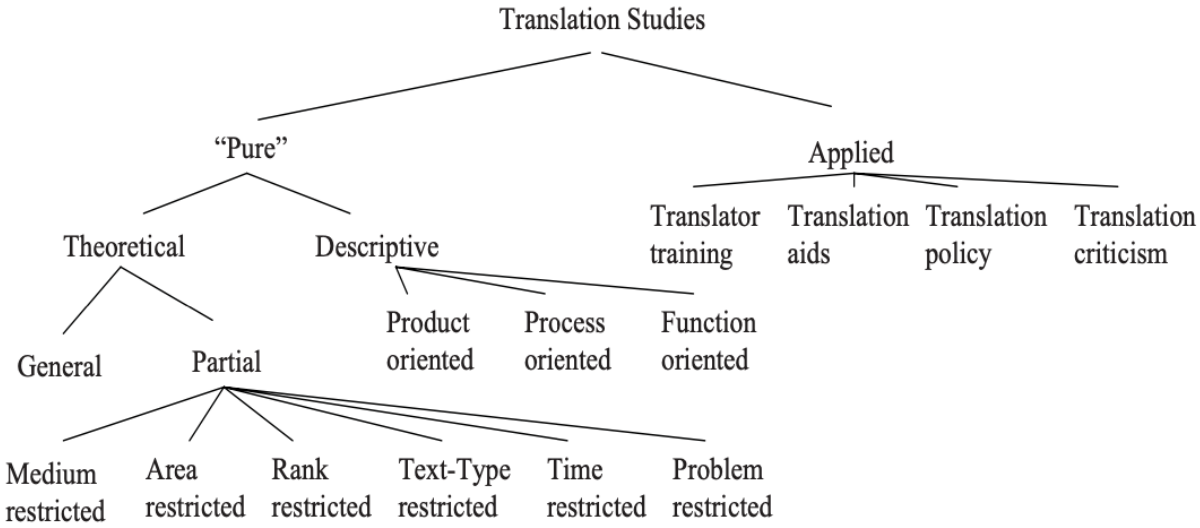

Abbildung 2: Holmes' map (based on Holmes 1988) (Chesterman 2009: 14)

1.3.4 Norms in Translation

Gideon Toury verbindet nun die in den vorherigen Kapiteln diskutierten Ansätze von Jiří Levý, James S. Holmes und Itamar Even-Zohar und geht davon aus, dass es sich bei der Translation um einen von Normen geleiteten Prozess handelt, wobei sich diese Normen innerhalb eines Polysystems dynamisch verändern und anpassen. Demzufolge werden translatorische Entscheidungen nicht zufällig getroffen, sondern durch die zum jeweiligen Zeitpunkt bestimmenden Normen geleitet.

Wie bereits in Kapitel 1.3 erläutert wurde, konstatiert Toury (1995, 2012[2]), dass jede Wissenschaft über einen deskriptiven Zweig verfügen muss und Funktion, Prozess und Produkt nicht getrennt voneinander betrachtet werden dürfen. Des Weiteren betont er, dass der Übersetzungsprozess an sich bereits maßgeblich durch die voraussichtliche Funktion der Übersetzung in der Zielkultur geprägt wird. Durch sie wird demzufolge geregelt auf welche Strategien TranslatorInnen während der Textproduktion zurückgreifen und welche Übersetzungsmethoden bzw. –verfahren angewendet werden. Da Übersetzungen immer innerhalb eines bestimmten kulturellen Umfeldes

entstehen und gewisse Bedürfnisse erfüllen bzw. Positionen einnehmen sollen, hat die Funktion sogar Einfluss darauf welche Elemente des Ausgangstextes beibehalten werden und welche nicht. Es ist daher eine wichtige Aufgabe der DTS die intendierte Funktion einer Übersetzung in der Zielkultur mit der tatsächlich eingenommenen Funktion zu kontrastieren (vgl. Toury 2012[2]: 6ff.).

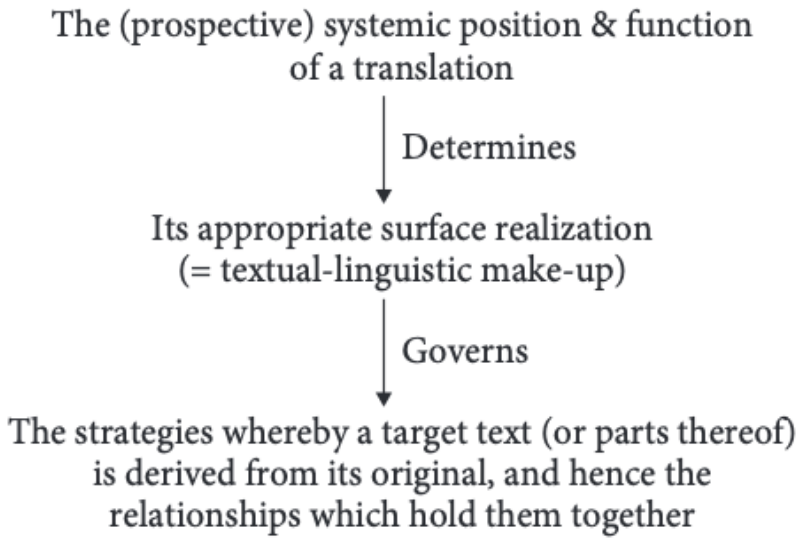

Abbildung 3: Der Zusammenhang von Funktion, Prozess und Produkt (Toury 2012[2]: 7)

Toury (2012[2]: 9) zufolge ist die Untersuchung der folgenden drei Punkte Aufgabe der *Translation Studies*:

> 1. all that translation CAN, in principle, involve;
> 2. what it DOES involve, under particular sets of circumstances, along with the REASONS for that involvement, and
> 3. what it is LIKELY to involve, under one or another array of specified conditions. [Hervorhebung im Original]

Um an dieser Stelle auf Holmes *Map of Translation Studies* (1988) zurückzukommen: Punkt 1 und Punkt 3 fallen in das Aufgabengebiet der *Theoretical Translation Studies*, während die DTS für die Untersuchung und Beantwortung von Punkt 2 zuständig sind. Basierend auf den Forschungsergebnissen im Bereich der DTS sollen auf lange Sicht sogenannte *regularities of behaviour* und *laws* aufgestellt werden. Infolgedessen können Rückschlüsse daraus gezogen werden, wie wahrscheinlich ein ganz bestimmtes Verhalten unter gewissen Voraussetzungen auftritt. Aufgrund ihrer Charakteristik können diese Erkenntnisse sowohl auf den theoretischen/deskriptiven Zweig *der Pure Translation Studies*, als auch auf den Bereich der präskriptiven *Applied Translation*

Studies angewendet werden. Im Gegensatz zu den DTS beschäftigt sich die angewandte Translationswissenschaft jedoch nicht mit Wahrscheinlichkeiten, sondern mit der Erstellung bereits angesprochenen Normen für den Übersetzungsprozess (vgl. Toury 2012[2]: 10ff. und 81).

Konventionen und Normen drücken allgemein gültige Werte oder Vorstellungen innerhalb einer Gesellschaft aus und werden im Zuge des Sozialisierungsprozesses erlernt. Da die Grenzen zwischen diesen beiden relativen Konzepten eher unscharf sind, können Konventionen im Laufe der Zeit zu mehr oder weniger regulativen Normen werden oder vice versa. Bei Konventionen handelt es sich um in einer Gesellschaft akzeptierte und präferierte Verhaltensmuster, deren Einhaltung in bestimmten Situationen erwartet wird. Beispielsweise, dass man seinen Sitzplatz in einem öffentlichen Verkehrsmittel jenen Personen anbietet, die diesen dringender benötigen. Normen sind hingegen keine bloßen Empfehlungen mehr, sondern stehen immer in unmittelbarem Zusammenhang mit tatsächlichen oder potenziellen Sanktionen bzw. Belohnungen, wobei festgehalten werden muss, dass „non-compliance with a norm does not usually result in drastic sanctions for the individual concerned, just as non-compliance with a norm in particular instances does not invalidate the norm“ (Hermans 1996: 31). Normen können also als Verhaltensregeln bezeichnet werden und dienen zugleich als Beurteilungskriterien für das tatsächliche Verhalten von Mitgliedern einer Gesellschaft. Somit tragen sie maßgeblich zur Etablierung und Aufrechterhaltung der Gesellschaftsordnung bei. Auch Translation ist aufgrund ihrer kommunikativen Funktion eine Form sozialen Verhaltens und unterliegt demzufolge bestimmten Konventionen und Normen (vgl. Hermans 1996: 29ff. und Toury 2012[2]: 64ff.).

Die tatsächliche Entscheidung sich im Zuge des Übersetzungsprozesses einer Norm zu beugen (und sie somit zu bestätigen) oder sich dieser zu widersetzen, obliegt schlussendlich immer den TranslatorInnen. Da der regulative Charakter der Normen dabei hilft einheitliche Lösungen zu schaffen, ist das Translationsverhalten einer Kultur jedoch zumeist von gewissen Regelmäßigkeiten geprägt. In diesem Zusammenhang ist überdies zu beachten, dass TranslatorInnen nicht nur in ihrem eigenen bzw. dem Interesse der RezipientInnen agieren, sondern eine ihnen von der Gesellschaft zugewiesene Funktion erfüllen und daher beispielsweise auch Entscheidungen zugunsten ihrer Auftraggeber treffen (vgl. Toury 2012[2]: 68f.).

Jeder Translationsprozess „inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level” (Toury 1995:

56). Es sollte daher bereits zu Beginn entschieden werden, ob die Erstellung eines den Normen der Ausgangskultur entsprechenden und somit adäquaten Translats angestrebt wird oder ob das Augenmerk eher auf den in der Zielkultur vorherrschenden Normen liegen soll. Letzteres Vorgehen hat maßgeblichen Einfluss auf die Akzeptanz der Übersetzung in der Zielkultur, jedoch mitunter auch kleinere oder größere Abweichungen vom Ausgangtext zur Folge. Derartige Abweichungen sind aber auch in der adäquatesten Übersetzung nicht zu vermeiden. Sie stellen vielmehr ein Charakteristikum der Translation dar. Diese erste Entscheidung, auch *initial norm* genannt, sollte jedoch nicht als derart absolut angesehen werden, wie es im ersten Augenblick den Anschein haben mag. Es handelt sich vielmehr um einen Wegweiser im Translationsprozess, der durchaus immer wieder hinterfragt werden darf und dem nicht jede kleinste Entscheidung zu hundert Prozent entsprechen muss (vgl. Toury 2012[2]: 79ff.) Es kann daher festgehalten werden, dass „the type and extent of equivalence actually exhibited by a translation vis-à-vis its source are determined by norms“ (Toury 2012[2]: 85).

Preliminary norms und *operational norms* sind zwei weitere Arten übersetzungsrelevanter Normen. Sie bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. *Preliminary norms* stehen in engem Zusammenhang mit der Translationspolitik und der Frage nach der Validität indirekter Übersetzungen. Während die Translationspolitik regelt, welche Texte zu einem bestimmten Zeitpunkt in eine Zielkultur eingebracht werden dürfen, stellt sich also darüber hinaus die Frage, ob die Erstellung indirekter Übersetzungen überhaupt zulässig ist und wenn ja, inwieweit bestimmte Sprachen davon betroffen sind. *Operational norms* beeinflussen die Matrix und den Aufbau des Textes sowie die sprachlichen Formulierungen. Demzufolge regeln sie die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext und somit welche Elemente des Originals in der Übersetzung verändert bzw. beibehalten werden. *Matrical norms* bestimmen dabei an welcher Stelle das dem Ausgangstext entsprechende Material im Zieltext steht und weiters dessen Gliederung. *Textual-linguistic norms* regeln hingegen welche Worte, Phrasen oder Sätze verwendet werden, um den Inhalt des Ausgangstextes in der Zielsprache wiederzugeben oder zu ersetzen. *Operational norms* bilden demzufolge eine Art Gerüst, an dem sich TranslatorInnen während des Übersetzungsprozesses anhalten können. Besteht dieses Gerüst ausschließlich aus ausgangssprachlichen Normen, so wird die Übersetzung unter Umständen von der Zielkultur abgelehnt. Wird es hingegen

rein aus zielsprachlichen Normen geformt, verliert das Translat die Beziehung zum Ausgangstext (vgl. Toury 2012[2]: 82ff.). Eine Übersetzung ist nämlich

> the production of a text in a particular culture/language which is designed to occupy a certain position, or fill a certain slot, in the host culture, while, at the same time, constituting a representation in that language/culture of a text already existing in some other language, belonging to a different culture and occupying a definable position within it. (Toury 2012[2]: 69)

Zur Beantwortung der für die vorliegende Arbeit gestellten Forschungsfrage, scheint daher nicht nur die Analyse der intendierten bzw. der tatsächlich eingenommenen Position der beiden untersuchten Übersetzungen in der Zielkultur interessant zu sein, sondern auch die Determinierung der Normen von denen die beiden Translationsprozesse geleitet wurden.

1.4 Humanizing Translation History

Neben den DTS gibt es auch noch weitere translationswissenschaftliche Ansätze, welche zur Bearbeitung der im Zuge dieser Arbeit diskutierten Forschungsfrage relevant sind. Dazu zählen die Arbeiten der Translationswissenschaftler Anthony Pym und Andrew Chesterman, die vor rund einem Jahrzehnt konstatiert haben, dass sich die Translationswissenschaft nicht nur mit den Texten an sich, sondern vielmehr mit den TranslatorInnen als reale Personen hinter dem Text beschäftigen sollte. Ihre Ausführungen dazu sollen in den folgenden beiden Unterkapiteln erörtert werden.

1.4.1 “Translators do more than translate”

In seinem Werk *Method in Translation History* (1998) beschäftigt sich Pym unter anderem eingehend mit dem Einfluss, den TranslatorInnen auf ihre Übersetzungen haben. Er bezeichnet sie als „active effectice causes“ (Pym 1998: 160) mit eigener Identität und eigener Agenda. Als Mitglieder einer professionell handelnden Gruppe erstellen sie ihre Translate wohl überlegt und richten sich dabei nach bestimmten Zielen. Pym spricht über TranslatorInnen als Menschen, die als solche handeln und einen bestimmten Grad an aktiver Macht innehaben. Dabei beeinflussen sie nicht nur ihr unmittelbares Umfeld, sondern werden auch selbst von diesem beeinflusst. Er be-

schreibt somit kein abstraktes Gebilde, sondern konzentriert sich darauf TranslatorInnen als das zu sehen was sie sind: reale Personen, die hinter den Übersetzungen stehen (vgl. Pym 1998: 159ff.).

Pym (2009) stellt jedoch fest, dass die strukturalistischen Prinzipien der systembasierten Translationswissenschaft dazu neigen, die sozialen Rollen von TranslatorInnen als KulturvermittlerInnen zu verschleiern. Wird die Aufmerksamkeit jedoch zuerst auf die TranslatorInnen und erst dann auf die Translate gerichtet, wird ersichtlich, dass sie „usually do more than translate" (Pym 2009: 23). Darüber hinaus kann man so dem ewigen Spannungsfeld zweier Pole entkommen, in dem sich die Translationswissenschaft meist bewegt, wenn sie sich mit Texten beschäftigt: „target and source, here and there, home and away" (Pym 2009: 30f.).

Bei der Betrachtung von TranslatorInnen im historischen und im gegenwärtigen Kontext, kritisiert Pym die Annahme eines reinen Monoprofessionalismus. Er vertritt die Meinung, dass TranslatorInnen nur in seltenen Fällen einer einzigen Profession nachgehen bzw. nachgegangen sind. Dies ist jedoch nicht zwingend als Nachteil zu erachten, sondern kann vielmehr eine große Chance darstellen. Denn auf diese Weise „some translators gain considerably more social and intellectual power than they would otherwise have as just translators" (Pym 1998: 164). Unter anderem ist dies auch dadurch begründet, dass für sie keine hundertprozentige finanzielle Abhängigkeit von ihrer translatorischen Tätigkeit besteht, wodurch sich ihnen auch eher die Möglichkeit bietet Machtstrukturen anzufechten oder zu hinterfragen (vgl. Pym 1998: 161, 163f.).

Die Frage nach weiteren Beschäftigungen von TranslatorInnen sollte somit bei der Analyse eines Translats nicht außer Acht gelassen werden, denn auch die in dieser Arbeit näher untersuchten Translatoren Edgar Taylor und Jack Zipes wurden durch die neben ihrer Übersetzertätigkeit ausgeübten Berufe motiviert und beeinflusst. Im Gegensatz zu Toury (1995: 12), der postuliert, dass TranslatorInnen in erster Linie im Interesse jener Kultur agieren, in welche sie übersetzen, meint Pym (2009: 35) nämlich, dass sie auch für sich selbst, ihren materiellen Wohlstand und vielleicht sogar für ihre persönlichen Ideale arbeiten. Somit erscheint es durchaus legitim ihre oftmals postulierte unilaterale kulturelle Treue bzw. Loyalität[9] in Frage zu stellen. Um dem auf den Grund zu gehen, rät Pym (2009: 36) daher: „Find the translators, see who paid them, see what discourses they worked with and mixed, what minor elements of power

[9] Vgl. dazu die Ausführungen zum Loyalitätsprinzip von Prunč (1997) und Nord (2009[4]).

they thus found." Dass sich ein Translat aufgrund dieser Faktoren in eine ganz bestimmte Richtung entwickeln kann, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit am Beispiel der von Edgar Tylor und Jack Zipes erstellten englischen Übersetzungen (1826 bzw. 2014) des Märchens *Aschenputtels* (1819[2] bzw. 1812) der Brüder Grimm illustriert werden.

Wie sich auch bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit herausstellte, gestaltet sich die Recherche nach Informationen über die Lebensgeschichte und Ideologien von TranslatorInnen jedoch häufig als schwierig. Denn speziell jene TranslatorInnen, die verschiedenen Professionen gleichzeitig nachgehen, beteiligen sich folglich an vielen unterschiedlichen Diskursen. Des Weiteren sind sie nicht an einen einzigen Ort gebunden, sondern bewegen sich über Städte- und Ländergrenzen hinweg. Dabei bewegen sich auch ihre Übersetzungen mit ihnen und etablieren sich in einem dynamischen System. Durch derartige Bewegungen können sich Übersetzungszentren mit eigenen Normen bilden und/oder Normen verworfen werden (vgl. Pym 2009 und 1998: 172ff.).

1.4.2 "The Name and Nature of Translator Studies"

In seinem Aufsatz „The Name and Nature of Translator Studies" stellt Chesterman im Jahre 2009 fest, dass sich innerhalb der *Translation Studies* ein neuer Zweig auftue, den er als *Translator Studies* bezeichnete. Chesterman untersuchte Holmes *Map of Translation Studies* (1988) dahingehend, inwiefern die Rolle der TranslatorInnen im Translationsprozess bereits abgebildet ist. Er reagierte mit seinen Überlegungen auf neuere Entwicklungen in der Translationswissenschaft, die zeigen, dass die TranslatorInnen selbst vermehrt in den Fokus von Studien und Untersuchungen rücken und verstärkt rücken sollten.

Chestermans (2009) Ausführungen zur *Map of Translation Studies* (1988) konzentrieren sich zu Beginn auf den Zweig der *Pure Translation Studies*. Dabei geht er im Speziellen auf die *Partial Translation Studies* (Teilgebiet der *Theoretical Translation Studies*) und die *Descriptive Translation Studies* ein. Anschließend wendet er sich noch dem Zweig der *Applied Translation Studies* zu.

Wie bereits in Kapitel 1.3.3 beschrieben wurde, beschäftigen sich die *Partial Translation Studies* mit speziellen Teilaspekten der Übersetzung: *medium-restricted*,

area-restricted, *rank-restricted*, *text-type restricted*, *time-restricted* und *problem-restricted studies*. Mit Ausnahme der *medium-restricted studies* (Übersetzen oder Dolmetschen durch einen Menschen vs. Maschinelle Übersetzung) sieht Chesterman (2009) hier jedoch keinen Zusammenhang mit den *Translator Studies*. Dies gilt auch für den produktorientieren Aspekt der DTS, der sich in erster Linie mit dem Text an sich auseinandersetzt und den Fokus nicht auf die TranslatorInnen selbst legt. Als relevant kann hingegen der prozessorientierte Aspekt erachtet werden, der von Holmes mit Studien zu kognitiven Prozessen bei der Translation in Verbindung gebracht wurde. Die Beschreibung des „sociological process of the translation event" (Chesterman 2009: 16), der von Holmes (1988) nur in Zusammenhang mit funktionsorientierten Ansätzen impliziert wird, die sich mit der Rezeption von Translaten in der Zielkultur beschäftigen, fehlt jedoch (vgl. Chesterman 2009: 15f.).

Chesterman (2009: 16) führt weiters aus, dass die bereits von Holmes erwähnte *Translation Sociology* drei Schwerpunkte setzen sollte:

> - the sociology of *translations*, as products in an international market;
> - the sociology of *translators*; and
> - the sociology of *translating*, i.e. the translating process.
>
> [Hervorhebung im Original]

Während sich Holmes Ausführungen auf die *sociology of translations* konzertieren, fallen die *sociology of translators* und die *sociology of the translating process* in den von Chesterman neu hinzugefügten Zweig der *Translator Studies*. Für den Bereich der *sociology of translators* relevante Fragen ergeben sich in Hinblick auf sozialen Status, Arbeitsbedingungen und Entlohnung von TranslatorInnen in verschiedenen Kulturen sowie bezüglich der Existenz professioneller Organisationen und Netzwerke (z.B. Berufsverbände). Auch der öffentliche Diskurs zum Thema Translation spielt hier eine große Rolle. Weites gilt es zu untersuchen inwiefern Geschlecht, sexuelle Orientierung und Machstrukturen die Arbeit und Einstellung von TranslatorInnen beeinflussen. Chesterman spricht in diesem Zusammenhang vom sogenannten Telos[10] als Ergänzung des bereits etablierten Konzepts des intendierten Skopos. Das Telos soll beispielsweise widerspiegeln, warum TranslatorInnen diese Profession gewählt haben bzw. warum sie sich dafür entschiedenen haben einen bestimmten Ausgangstext auf

[10] Die Grundbedeutung von τέλος [Telos] [...] ist 'Leistung' und 'Erfüllung' oder auch 'Erreichung' und 'Vollendung', enthält also eine durchaus normative Vollzugskomponente. Die ältere Stoa unterscheidet häufig σκοπός [Skopos] als erstrebtes Ziel von τέλος [Telos] als erreichtem Ziel (vgl. Hoffmann 2004).

eine bestimmte Art und Weise zu übersetzen. Die Teloi von freiwillig tätigen bzw. aktivistischen TranslatorInnen erscheinen dabei besonders interessant. Die *sociology of the translating process* befasst sich hingegen mit den Phasen des Translationsprozesses an sich. Es geht dabei um Übersetzungsmethoden, Verfahren zur Qualitätskontrolle und Revision sowie um die Zusammenarbeit mit anderen Personen wie TranslatorInnen, LektorInnen und/oder AuftraggeberInnen. Chestermann verweist diesbezüglich auf Tourys *translation norms* (siehe Kapitel 1.3.4). Was den Zweig der *Applied Translation Studies* betrifft, so stellt Chesterman fest, dass die zugeordneten Themengebiete, mit Ausnahme der Übersetzungskritik, durchaus von Bedeutung für die *Translator Studies* sind. Es handelt sich dabei um die Ausbildung von TranslatorInnen (Teil der *sociology of translators*), die Translationspolitik und translatorische Hilfsmittel. In Hinblick auf die Translationspolitik ist erneut auf Tourys Normenkonzept zu verweisen (vgl. Chesterman 2009: 16ff.).

Wie soeben gezeigt wurde, bezieht sich Holmes (1988) translationswissenschaftlicher Ansatz hauptsächlich auf Texte, auch wenn es einige direkte und indirekte Referenzen zu den *Translator Studies* gibt. Chesterman nimmt daher an, dass die *Translation Studies* in vier große Zweige unterteilt sind, wobei Holmes Map die *Textual Studies* abbildet und die *Translator Studies* folgende Bereiche umfassen: C*ultural Studies* (z.B. Wertvorstellungen, Ideologien, Ethik und Traditionen)*, Cognitive Studies* (z.B. Denk- und Entscheidungsprozesse, Einfluss von Emotionen, Einstellung zu Normen) und *Sociological Studies* (z.B. Verhalten, Netzwerke, Status) (vgl. Chesterman 2009: 19f.).

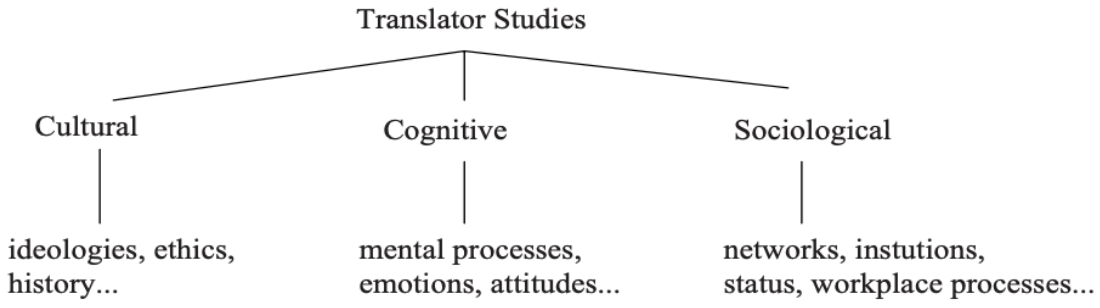

Abbildung 4: Sketch of Translator Studies (Chesterman 2009: 19)

Abschließend kann somit festgehalten werden, dass die Forschung im Bereich der *Translator Studies* „focuses primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence“ (Chesterman 2009: 20). Die vorliegende Studie berührt somit an einigen Punkten diesen von Chesterman neu benannten Bereich der Translator Studies.

1.5 Übersetzung und Bearbeitung

Nachdem nun die wichtigsten mit dieser Arbeit im Zusammenhang stehenden translationswissenschaftlichen Grundlagen diskutiert wurden, soll nun als letzter Punkt dieses Kapitels die für die Übersetzungsanalyse verwendete Methode des Translationswissenschaftlers Michael Schreiber[11] vorgestellt werden. Schreiber versucht in *Übersetzung oder Bearbeitung* (1993) den Übersetzungsbegriff präzise abzugrenzen und durch Untersuchung verschiedener Übersetzungstypen zu differenzieren. Überdies erarbeitet er den für das Ziel der vorliegenden Arbeit essenziellen Unterschied zwischen Übersetzung und interlingualer Bearbeitung.

Die Feststellung, dass Translation „ein Informationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache“ (Reiß & Vermeer 1991[2]: 105) sei, unterstützt Schreiber nicht. Seines Erachtens handelt es sich bei der Übersetzung und der interlingualen Bearbeitung nämlich vielmehr um sogenannte Texttransformationen. Bei der Definition des seiner Arbeit zugrundeliegenden Textbegriffs bezieht er sich auf die Ausführungen des Sprachwissenschaftlers Eugenio Coseriu (1981) und sieht einen Text daher als rein sprachliche, situationsgebundene Äußerung, die aus sprachlichen Zeichen besteht. Ein Text bildet sich nicht im Zuge der Rezeption derartiger Äußerungen, sondern bereits beim Verfassen – unabhängig davon, ob dies mündlich oder schriftlich erfolgt. Texttransformationen sind weiters immer Verfahren der Intertextualität, wobei Intertextualität hier alle bewussten und unbewussten Beziehung zwischen Prä- und ihren Folgetexten meint (vgl. Schreiber 1993: 7ff.).

In Anlehnung an die Ausführungen des Literaturwissenschaftlers Gérard Genette (1982) unterscheidet Schreiber dabei zwischen drei Intertextualitätsverfahren:

[11] Für weitere Publikation siehe Michael Schreibers Homepage www.schreibmich-online.de.

Metatextualität, *Reproduktion* und *Texttransformationen*. Metatextualität herrscht vor, wenn der Reproduktionsgrad so gering wie möglich ist. Idealerweise sollte bei diesem Verfahren kein Element des Prätextes Eingang in den Folgetext finden. Wie der Begriff der Metatextualität bereits impliziert, sollte also ein Text über einen Text entstehen, beispielsweise ein Kommentar. Im Gegensatz dazu steht die *Reproduktion*, die einen größtmöglichen Reproduktionsgrad aufweist. Es werden also Teile von Prätexten oder sogar ganze Texte reproduziert. Ein klassisches Beispiel ist das Zitat. Zwischen diesen beiden Polen ist die Texttransformation anzusiedeln. Sie beschreibt all jene Verfahren, bei denen, wie beispielsweise bei einer Zusammenfassung, im Folgetext manche Elemente des Prätextes reproduziert und andere geändert werden (vgl. Schreiber 1993: 12f.).

1.5.1 Übersetzung

Die typischen definitorischen Kriterien[12] der Übersetzung sind *Interlingualität*, *Invarianzforderungen* und *Interpretation.* Auch intralinguale Übersetzungen (z.B. die Übertragung von Dialekten oder Soziolekten bzw. Paraphrasierung) werden dem Bereich der Interlingualität zugeordnet, da sie „insofern interlingual sind, als sich die ‚Sprache' im weitesten Sinn (d.h. die Einzelsprache, die Sprachstufe oder die funktionale Sprache) ändert" (Schreiber 1993: 29). Die Forderung nach der Invarianz von Übersetzungen liegt in der Natur der Sache: ein Ausgangstext und seine Übersetzung können nie absolut gleich sein. Es ist aber dennoch naheliegend, die Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Was eine Übersetzung leisten soll, wird dabei von den aufgestellten Invarianzforderungen geregelt, die ihrer Wichtigkeit nach geordnet werden müssen[13] (vgl. Schreiber 1993: 43). Gleichbleibende Faktoren werden als „Invarianten" bezeichnet und der Umstand, dass etwas gleichbleibt „Invarianz" genannt. Eine für seinen Zweck geeignete Definition des Begriffs der Invarianz findet Schreiber bei Albrecht:

> Unter Invarianz verstehe ich, logisch und statistisch gesehen, das tertium comparationis der Übersetzung, prozessual betrachtet, das, was bei der Übersetzung zu bewahren ist, was gleich bleiben soll. (Albrecht 1987: 13 zit. nach Schreiber 1993: 30)

---

[12] Äquivalenz und Adäquatheit sind für Schreiber keine definitorischen Kriterien der Übersetzung, sondern Maßstab für deren Qualität. Es muss außerdem festgehalten werden, dass diese Kriterien nicht in Abhängigkeit von Mündlichkeit oder Schriftlichkeit aufgestellt wurden (vgl. Schreiber 1993: 55 und 83).

[13] Es ist zu beachten, dass die ranghöchste Invariante innerhalb einer Übersetzung variieren kann und immer mit einer Änderung des Übersetzungstyps einhergeht (vgl. Schreiber 1993: 67).

Dass sich potentielle und tatsächliche Invarianten in der Übersetzungstheorie je nach Textsorte und Übersetzungsmethode unterscheiden, gründet in der vorherrschenden Uneinigkeit bei der Unterscheidung von textinternen und textexternen Faktoren, die wiederrum von dem jeweiligen Verständnis von Text beziehungsweise Sprache abhängig ist. Bei textinternen (sprachlichen) Invarianten wird zwischen formalen und inhaltlichen Faktoren und bei textexternen (außersprachlichen) zwischen Senderintention und erzielter Wirkung unterschieden. Fest steht jedoch, dass nie alle potentiellen Invarianzforderungen erfüllt werden können. Es geht also immer darum Prioritäten zu setzen und Kompromisse einzugehen (vgl. Schreiber 1993: 30-34).

Unter Interpretation ist „in bezug auf Texttransformation [...] jeder Übergang von einem Prätext zu einem Folgetext über eine vermittelnde Instanz“ (Schreiber 1993: 36) zu verstehen, wobei hier das Prinzip der Reversibilität, im Sinne einer Rückübersetzung zu einem mit dem Ausgangstext identen Text, nicht grundsätzlich gültig ist (vgl. Reiß & Vermeer 1991[2]). Um einen Text übersetzen zu können, muss man diesen verstehen und interpretieren können. Schreiber erweitert seine Definition von Übersetzung daher wie folgt: „Eine Übersetzung ist eine interlinguale Texttransformation, die auf hierarchisierten Invarianzforderungen beruht und immer auch eine Interpretation des AS-Textes darstellt.“ (Schreiber 1993: 43)

1.5.1.1 Übersetzungsmethoden

Im Gegensatz zu Übersetzungsverfahren – feinere Übersetzungstechniken, die sich im Zuge einer Übersetzung, beispielsweise je nach Textabschnitt, immer wieder ändern können – wird eine gewählte Übersetzungsmethode meist über den gesamten Text hinweg beibehalten. Die Definition des Begriffs „Übersetzungsmethode“ erfolgt in Anlehnung an die Ausführungen Schleiermachers (1813/1963) und kann als eine Vorgehensweise beschrieben werden, die sowohl durch den Zweck als auch durch den Texttyp bzw. die Textsorte der Übersetzung bedingt ist (vgl. Schreiber 1993: 54). Letzteres wird insbesondere bei der Gegenüberstellung pragmatischer (informativer und/oder operativer Texttyp) und literarischer Texte (expressiver Texttyp) deutlich. So müssen die Konventionen der Zielsprache und der Zielkultur bei der Übersetzung pragmatischer Texte, beispielsweise eines Sachtextes, berücksichtigt werden, um die kommunikative Funktion beizubehalten. Da ein literarischer Text aber durchaus mehrere kommunikative Funktionen haben kann, gibt es dennoch einige Textsorten bei denen

nicht immer die gleiche Übersetzungsmethode angewendet werden kann (vgl. Schreiber 1993: 84-89).

Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern die Übersetzung dieselbe Funktion wie der Ausgangstext erfüllt beziehungsweise ob sie diese überhaupt erfüllen soll. Funktion wird dabei in den meisten Fällen als textexterner Faktor verstanden und auch als Zweck oder Skopos beschrieben. Schreiber unterscheidet zwischen der Textfunktionskonstanz im Sinne der kommunikativen Übersetzung nach Reiß & Vermeer (1991) und der Funktionskonstanz auf der textexternen denotativen Ebene. Weiters betont er die notwendige Differenzierung der inhärenten und der intentionalen Funktionsänderung. Wie der Begriff „intentional" bereits impliziert sind Funktionsänderungen dieser Art auf bewusste Entscheidungen der Textbearbeiter zurückzuführen. Die inhärente Funktionsvarianz beschreibt hingegen unbeeinflussbare Änderungen und kann zeitlich, kulturell oder durch die jeweilige Rezeptionssituation bedingt sein (vgl. Schreiber 1993: 90ff.). Da die Funktion eines Textes bei der Übersetzung bzw. Bearbeitung eine mögliche Invariante darstellt, kann es jedoch mitunter notwendig sein diese zugunsten einer in der Hierarchie höherstehenden Invariante zu ändern (vgl. Schreiber 1993: 93ff.).

Zu den möglichen Übersetzungsmethoden zählen die *Text- und Umfeldübersetzung*, die *verfremdende* und die *einbürgernde Übersetzung* sowie die *wörtliche* und die *freie Übersetzung*. Im Bereich der Textübersetzung bezieht sich die ranghöchste Invarianzforderung auf eine textinterne Invariante und kann in Zusammenhang mit einem formalen Textmerkmal (formbetonte Textübersetzung) oder mit einem inhaltlichen Textmerkmal (inhaltsbetonte Übersetzung) stehen. Intralinguale Übersetzungen können in der Regel zur inhaltsbetonten Übersetzung gezählt werden, da ihnen in den meisten Fällen eine nähere Erklärung des Inhalts zugrunde liegt. Ist die ranghöchste Invariante hingegen ein textexternes Merkmal, wie zum Beispiel die Senderintention oder die Wirkung, handelt es sich um eine intentions- oder wirkungsbetonte Umfeldübersetzung (vgl. Schreiber 1993: 67ff.).

Während eine verfremdende Übersetzung bei den RezipientInnen den Eindruck erwecken soll, dass ihnen tatsächlich eine Übersetzung vorliegt, soll eine einbürgernde Übersetzung wirken wie das Original. Welche der beiden Übersetzungsmethoden gewählt wird, hängt stark vom Ausgangstext ab. Die Verfremdung bzw. Einbürgerung kann dabei sowohl rein sprachlicher, aber auch kultureller oder sogar zeitlicher

Natur sein. Letzteres Phänomen wird als historisierende oder modernisierende Übersetzung bezeichnet (vgl. Schreiber 1993: 73-78).

Eine Differenzierung der wörtlichen und der freien Übersetzung ist auf unterschiedlichsten Ebenen möglich. Generell gilt die wörtliche Übersetzung als formbetont, weil die ranghöchste Invariante zweifelsfrei die Wortfolge und somit ein formales Textmerkmal ist. Die freie Übersetzung ist hingegen klar inhaltsbetont. Weitet man dies aus, so kann festgehalten werden, dass bei der wörtlichen Übersetzung die Bedeutungen von Worten im Mittelpunkt stehen und der Text in denotativer Hinsicht nur in absolut unausweichlichen Fällen an das zielsprachliche Sprachsystem angepasst wird. Bei der freien Übersetzung geht es vielmehr um die aktuelle Bedeutung der Lexeme bzw. um den Sinn eines Textes, der in stilistischer Hinsicht so äquivalent wie möglich sein soll (vgl. Schreiber 1993: 79f.).

1.5.1.2 Textübersetzung

Als Textübersetzung (Übersetzung im engeren Sinn) gelten alle Übersetzungsmethoden, bei denen die ranghöchste Invariante von einem textinternen Merkmal gebildet wird. Drei wichtige Begriffe im Zusammenhang mit Textübersetzungen sind *Texttreue*, *Verfremdung* und *Bereicherung*. Texttreue impliziert, dass das Hauptaugenmerk auf textinternen Invarianten und nicht auf Autorenintention oder Wirkung liegt. Dies hat zu Folge, dass texttreue Übersetzungen in gewisser Weise immer verfremdet wirken, da sie für die RezipientInnen wie Übersetzungen und nicht wie ein in der Zielsprache verfasstes Original wirken. Texttreue und Verfremdung sind schließlich Voraussetzung für die Bereicherung der Zielsprache bzw. Zielkultur in sprachlicher, literarischer oder kultureller Hinsicht (vgl. Schreiber 1993: 137f.).

1.5.1.2.1 Formbetonte Textübersetzung

Bei formbetonten Textübersetzungen wird die ranghöchste Invariante von einem Element der Form gebildet. Im Fokus kann dabei die Laut- bzw. Schriftform, die morphologisch-syntaktische Struktur oder die Gestaltung eines Textes stehen.

Unter dem Primat der Lautform ist zu verstehen, dass segmentierbare Laute (Phoneme, Silben) bzw. Lautkombinationen (Reime, Lautsymbolik) oder auch die Pro-

sodie eines Textes (Metrum, Rhythmus) die ranghöchste Invariante bilden (vgl. Schreiber 1993: 140-150). Die Schriftform bezieht sich hingegen auf die Ebene der Grapheme. So kann es beispielsweise für die Übersetzung durchaus von Bedeutung sein, welche Grapheme in einem Text vorhanden sind bzw. welche fehlen.

Die morphologisch-syntaktische Struktur spielt insbesondere bei ranggebundenen und sprachlich verfremdenden Übersetzungen eine Rolle. Da ranggebundene Übersetzungen meist zu sprachdidaktischen Zwecken angefertigt werden, liegt es nahe, dass in diesem Zusammenhang die folgenden Invarianten gefordert werden: Reihenfolge der Textelemente, Satzlänge, Wortart, grammatische Kategorie bzw. Inhalt (absteigend nach ihrer Wichtigkeit sortiert). Bei sprachlich verfremdenden Übersetzungen werden lexikalische Elemente des Ausgangstextes in der Übersetzung beibehalten (lexikalische Entlehnung) bzw. dessen syntaktische Strukturen imitiert (syntaktische Verfremdung) (vgl. Schreiber 1993: 150-160).

Zu den Invarianten im Bereich der Textgestaltung zählen die Transphrastik (Kohäsion, Rekurrenz), der Individual- oder Sprachstil bzw. die sprachliche Zeitstufe eines Textes (vgl. Schreiber 1993: 162-172). Da sich diese Gliederung als äußerst komplex erweist, erfolgt auf der folgenden Seite eine Darstellung in Tabellenform.

Primat der Form: Formbetonte Übersetzung		
Primat der Lautform	Segmentierbare Laute bzw. Lautkombinationen	• Phoneme, Silben • Klangkorrespondenz ⇒ Reim ⇒ Assonanz ⇒ Alliteration • Lautsymbolik
	Prosodie	• Metrum (Versmaß) • Rhythmus • Quantität (zeitliche Dauer)
Primat der Schriftform	• Grapheme • Graphemkombinationen • Graphemische Gestaltung	• Vorhandensein • Fehlen • Quantität (Länge der Textsegmente)
Primat der morphologisch-syntaktischen Struktur • Lexikologie • Morphologie • Satzsyntax	Ranggebundene Übersetzung auf Morphem- oder Wortebene (Sprachdidaktik)	• Reihenfolge • Satzlänge • Wortart • Grammatische Kategorie • Inhalt
	Sprachlich verfremdende Übersetzung	• Lexik ⇒ Entlehnungen • Syntax
Primat der Textgestaltung	Transphrastische Grammatik • Textgrammatik • Textsyntax	• Kohäsion ⇒ Rekurrenz
	Stil	• Individualstil • Sprachstil
	Sprachliche Historisierung	Sprachliche Zeitstufe

1.5.1.2.2 Inhaltsbetonte Textübersetzung

Bei inhaltsbetonten Textübersetzungen wird die ranghöchste Invariante hingegen von einem Element des Inhalts gebildet, wobei das Augenmerk auf Bezeichnungen, der Bedeutung oder dem Sinn liegen kann.

Zu den bezeichnungsbetonten Übersetzungen zählen die wörtliche, die sprachlich einbürgernde, die sprachlich modernisierende und die kulturell verfremdende Übersetzung. Bei wörtlichen Übersetzungen muss absolute Invarianz auf Bezeichnungsebene herrschen, wobei aber auch die obligatorischen grammatischen Regeln der Zielsprache eingehalten werden. Schreiber (1993: 177) spricht daher von der wörtlichen Übersetzung „als ‚wörtlichste' grammatikalisch korrekte und denotativ (weitgehend) äquivalente Übersetzung [...] sofern der AS-Text grammatikalisch korrekt ist". Bei sprachlich einbürgernden Übersetzungen ist denotative Invarianz gefordert. Zugleich muss es sich jedoch um eine grammatikalisch korrekte und idiomatische Übersetzung handeln. Eine Sonderform der sprachlich einbürgernden Übersetzung ist die sprachlich modernisierende Übersetzung. Dabei wird ein historischer Text so übersetzt, dass er für die RezipientInnen einer anderen Epoche, z.B. im 21. Jahrhundert, verständlich ist. Die ranghöchste Invariante wird demzufolge in der Regel vom denotativen Inhalt gebildet. Bei literarischen Übersetzungen handelt es sich Schreiber zufolge jedoch in den meisten Fällen um kulturell verfremdende Übersetzungen in denen für die Ausgangskultur typische Textelemente auch als solche präsentiert werden. Dies betrifft auch die Übertragung sogenannter Kulturspezifika. Durchaus häufig wird dabei das Verfahren der Explikation, also die Erklärung ausgangsprachlicher Informationen im Zieltext, angewendet. Implikationen im Sinne von Auslassungen sind hingegen seltener zu finden (vgl. Schreiber 1993: 173, 176f., 181, 183, 186f.)

Bei bedeutungsbetonten Übersetzungen kann der Fokus auf der Beibehaltung der lexikalischen Grundbedeutung oder der grammatischen Bedeutung liegen. Erstere spielt eine große Rolle bei der Vokabelübersetzung, bei der es eben darum geht die grundsätzliche Bedeutung eines Wortes zu erfassen. Ist Invarianz auf Ebene der grammatischen Bedeutung gefordert, so müssen grammatische Kategorien (Genus, Kasus, Numerus, Tempus oder Modus) beibehalten werden (vgl. Schreiber 1993: 194, 198).

Als durchaus komplex erweist sich auch das Primat des Sinns[14]. So ist es bei operativen Texten von größter Wichtigkeit den textimmanenten Appell im Zieltext beizubehalten. Bei Werbetexten ist dazu beispielsweise meistens eine kulturell einbürgernde Übersetzung erforderlich. Auch Wortspiele, Metasprache, Sprichwörter oder Vergleiche können oft nur sinngemäß in die Zielsprache übertragen werden. Bei der Übersetzung sprachlicher Varietäten wie Dialekten oder Soziolekten gibt es hingegen mehrere Möglichkeiten: sie können so übersetzt werden, dass sie im Zieltext dieselbe Funktion einnehmen wie im Ausgangstext (Primat des Sinns), sie können durch Standardsprache substituiert werden (Primat der Bezeichnung) oder selbst die ranghöchste Invariante bilden (Primat der Textgestaltung) (vgl. Schreiber 1993: 199, 201f. 204, 207, 210). Da sich auch diese Gliederung als äußerst komplex erweist, erfolgt auf der folgenden Seite eine Darstellung in Tabellenform.

[14] Sinn ist in diesem Zusammenhang als „semiotisch komplexe Einheit des Inhalts auf Textebene“ (Schreiber 1993: 199) zu verstehen.

Primat des Inhalts: Inhaltsbetonte Übersetzung		
Primat der Bezeichnung	Wörtlichste grammatische Übersetzung	• Grammatische Regeln der Zielsprache • Bezeichnungen
	Sprachlich einbürgernde Übersetzung	• Grammatikalität • Idiomatizität • Denotationen • Phraseologismen
	Sprachlich modernisierende Übersetzung	Denotativer Inhalt
	Kulturell verfremdende Übersetzung	• Kulturspezifika • Explikationen • Implikationen
Primat der Bedeutung (Sprachbedeutung)	Lexikalische Grundbedeutung	Vokabelübersetzung
	Grammatische Kategorien und Bedeutung,	Genus, Kasus, Numerus, Tempus, Modus usw.
Primat des Sinns	Operative Texte	Textimmanenter Appell
	• Metasprache • Wortspiele	Gesamtsinn bei Varianz der Einzelbedeutung
	• Tropen • Vergleiche • Sprichwörter	Ebene des Sinns
	• Dialekte • Soziolekte	Bestimmte Sprechtechniken werden gemäß ihrer Funktion im Ausgangstext übersetzt

1.5.1.2.3 Verfahren der Textübersetzung

Die im Folgenden erläuterten Verfahren der Textübersetzung werden nicht nach der ranghöchsten Invariante, sondern nach anderweitigen Kriterien gegliedert. Schreiber unterscheidet vier Bereiche: *Wortschatz*, *Morphosyntax*, *Semantik* und *Paratexte*.

Auf der Ebene des Wortschatzes beschreibt Schreiber (1993: 217) das Verfahren der lexikalischen Ersetzung, also das Ersetzen eines Wortes der Ausgangssprache durch ein Wort der Zielsprache. Im Gegensatz zu diesem trivial erscheinenden Verfahren, liegt bei der lexikalischen Entlehnung per se keine Übersetzung vor. Nach Bußmann (1990[2]: 213) ist darunter die „Übernahme eines sprachlichen Ausdrucks aus einer Fremdsprache“ zu verstehen, wobei zwischen dem „orthographisch, phonologisch und morphologisch an die Zielsprache angepassten Lehnwort“ und dem „nicht assimilierten Fremdwort“ unterschieden wird. Entlehnungen dienen dazu den ausgangssprachlichen Inhalt im Zieltext zu erhalten (Kulturspezifika) oder können eingesetzt werden, um eine verfremdende Wirkung zu erzielen (vgl. Schreiber 1993: 215ff.).

Als mögliche Invarianten im Bereich der Morphosyntax gelten Wortstellung, Wortart, Satzlänge, grammatische Bedeutung und Syntax. Mit Ausnahme der Wort-für-Wort-Übersetzung werden bei allen weiteren im folgenden angeführten Verfahren eine oder mehr dieser Invarianten verändert (vgl. Schreiber 1993: 218-224):

- Wort-für-Wort-Übersetzung (Wortstellung, -art und -anzahl bleibt unverändert)
- Permutation (Verschiebung von Textsegmenten, Änderung der Wort- bzw. Satzgliedstellung)
- Expansion bzw. Reduktion (Wortanzahl erhöht bzw. verringert sich im Vergleich zum Ausgangstext)
- Intrakategoriale Transformation (Grammatische Bedeutung ändert sich, Wortart und grammatische Kategorie bleiben unverändert, z.B. Pluralisierung, Aktivierung)
- Transposition (fakultative oder obligatorische Wortartänderungen, der Inhalt bleibt unverändert)
- Syntaktische Transformation (z.B. Auflösung von Partizipialkonstruktionen)

Die Semantik betreffend unterscheidet Schreiber die Teilverfahren der *semantischen Entlehnung*, der *Modulation*, der *Explikation* und der *Implikation*. Unter semantischer Entlehnung versteht man, dass Inhalte im Zieltext auf die gleiche Art und Weise dar-

gelegt werden wie im Ausgangstext. Während mit Hilfe lexikalischer Entlehnungen kulturell bedingte lexikalische Lücken in der Zielsprache geschlossen werden, können semantische Entlehnungen dabei helfen, lexikalische Lücken in der Zielsprache zu schließen, die aufgrund der unterschiedlichen Sprachsysteme auftreten. Modulationen gehen immer mit einer Veränderung der Sichtweise einher. Manche Modulationen sind dabei aufgrund kultureller Gegebenheiten obligatorisch (vgl. z.B. ‚Krankenversicherung' und ‚health insurance') während andere Modulationen fakultativ sind und oft aus dem Textzusammenhang resultieren (z.B. Vermeidung von Zweideutigkeiten). Schreiber hält weiters fest, dass es sich grundsätzlich nur bei *Um*metamorphisierungen, *Um*metonymisierungen usw. um reine Modulationen handelt, da anderenfalls häufig Implikationen oder Explikationen entstehen (vgl. Schreiber 1993: 225ff.).

Bei der Explikation handelt es sich um eine Präzisierung des ausgangsprachlichen Inhalts im Zieltext während das Verfahren der Implikation eine Abstrahierung bzw. verallgemeinernde Darstellung desselben beschreibt. Schreiber (1993: 229) konkretisiert jedoch: „Unter *Änderung des Explikationsgrades* fasse ich nur solche Fälle, in denen die denotative Äquivalenz (auf Textebene) unter bestimmten Umständen gewahrt bleibt." [Hervorhebung im Original] Er versteht darunter also keine denotativen Varianzen wie Addition (Hinzufügen von im Ausgangstext nicht zumindest implizit enthaltenen Informationen), Omission (Auslassung von Informationen, die nicht aus dem Zieltext abgeleitet werden können bzw. den RezipientInnen nicht ohnehin bekannt sind) oder Ersetzung (Kombination von Addition und Omission) (vgl. Schreiber 1993: 228f., 232f.).

Der vierte Bereich umfasst schließlich die sogenannten Paratexte unter denen beispielsweise Prologe, Epiloge, Verzeichnisse oder auch Anmerkungen zu verstehen sind. Für Schreiber gilt es festzustellen, ob diese Texte als eigenständig angesehen werden können oder ein Teil der Übersetzung sind. Diesbezüglich kann festgehalten werden, dass es sich bei kommentarähnlichen Paratexten, die sich auf den übersetzten Text als Ganzes beziehen (z.B. Hintergrundinformation), lediglich um Hilfsverfahren der Übersetzung und nicht um Übersetzungsverfahren im engeren Sinne handelt. Anmerkungen zu einzelnen Stellen im Text (z.B. in Form von Fußnoten) können hingegen häufig als ein Teil des übersetzten Textes angesehen werden, insbesondere dann, wenn sie sich problemlos direkt in den Textfluss integrieren lassen würden (z.B. Explikationen bei Begriffen, die den ZieltextrezipientInnen unbekannt sind) (vgl. Schreiber 1993: 233ff.).

1.5.1.3 Umfeldübersetzung

Bei Umfeldübersetzungen (Übersetzungen im weiteren Sinn), zu denen Schreiber die intentionsbetonte und die wirkungsbetonte Übersetzung zählt, ist die ranghöchste Invariante hingegen ein textexterner Faktor (vgl. Schreiber 1993: 237).

Primat der Intention: Intentionsbetone Übersetzung	
Intention der AutorInnen/SenderInnen • Welche Absicht verfolgt die der/die VerfasserIn eines Textes • kein textinterner Faktor • kann vom Textsinn abweichen	Ranghöchste Invariante = Intention der AutorInnen bzw. ein verknüpfter Faktor wie z.B. der intendierte Sinn • Erfordert Rekonstruktion der Intention • Korrigierende Übersetzung: unbeabsichtigter „Defekt“ im Ausgangstext wird in der Übersetzung korrigiert, indem das „Gemeinte“ rekonstruiert wird
Primat der Wirkung: Wirkungsbetonte Übersetzung	
Primat der Assoziation	• Außersprachlich bedingt (Schnee – weiß) • Sprachlich (semantisch) bedingt (blond – Haar)
Nachdichtung	Literarischer Stellenwert und Wirkung sind höher eingestuft als textinterne Invarianten
Formal einbürgernde Übersetzung	• Wirkung ist die ranghöchste textexterne Invariante • große Nähe zum Inhalt des Ausgangstexts
Kulturell einbürgernde Übersetzung	Ausgangstext wird in die Welt des Zielsprachenlesers überführt • Äquivalenzbeziehungen für Textstellen • Ranghöchste Invariante ist ein textexterner Faktor
Kulturell modernisierende Übersetzung	Älterer Ausgangstext wird sprachlich, geografisch und zeitlich eingebürgert (z.B. Les belles infidèles)

Bei der Umfeldübersetzung können alle Teilverfahren, die bereits bei der Textübersetzung im engeren Sinn behandelt wurden, angewendet werden. Der einzige Unterscheid besteht darin, dass sich die ranghöchste Invariante ändert. Dies betrifft beispielsweise die Kompensation als Sonderfall der Permutation, die Explikation als Teilverfahren der korrigierenden Übersetzung oder die Erstellung von Paratexten bei korrigierenden bzw. kulturell einbürgernden Übersetzungen. Genauer soll an dieser Stelle auf das bei der kulturell einbürgernden Übersetzung am häufigsten angewandte Teilverfahren, nämlich die *Adaptation*, eingegangen werden. Dieser Begriff hat seinen Ursprung in der *stylistique comparée* und ist keinesfalls mit der *Adaption* im Sinne von Medientransfer zu verwechseln. Eine *Adaptation* liegt vor, wenn an Stelle von Textsinn bzw. Textfunktion die textexterne Funktion der bezeichneten Sachverhalte als ranghöchste Invariante gilt. Dann ist die Grenze zur Umfeldübersetzung überschritten. Adaptationen einzelner Textstellen (Währung, Maßangaben, Institutionen usw.) sind jedoch auch bei Textübersetzungen im engeren Sinn zulässig (vgl. Schreiber 1993: 258-262).

1.5.2 Bearbeitung

Schreiber (1993: 99) stellt zu Beginn seiner Ausführungen fest, dass Definitionen zum Begriff der Bearbeitung ausgesprochen rar sind. Er stützt sich für die Ausarbeitung der definitorischen Kriterien der Bearbeitung teilweise auf die Ausführungen Gero von Wilperts (1989), die ihm jedoch laut eigener Aussage mangelhaft erscheinen.

Bearbeitungen können grundsätzlich als medienunabhängige Texttransformationen bezeichnet werden. Davon ausgeschlossen sind Adaptionen, wie beispielsweise Literaturverfilmungen oder Hörspielversionen. Unter Adaption versteht Schreiber (1993: 99)

> die Anpassung eines Textes an ein anderes, nicht rein sprachliches Kommunikationsmedium, für das er nicht konzipiert war, also den *Medientransfer* [...] – bzw. den umgekehrten Vorgang – nicht jedoch den rein innerliterarischen *Gattungstransfer* [...]. [Hervorhebungen im Original]

Die bei der Adaption vorgenommenen Veränderungen betreffen grundsätzlich die semiotische Ebene, sind aber auch durch Intentionen bedingt. Kennzeichnend ist überdies, dass in diesen Fällen ein direkter Vergleich zwischen dem Prätext und dessen Adaption möglich ist und meist auch vollzogen wird, wohingegen der ursprüngliche

Sinn einer Übersetzung nicht im Vergleich besteht und nur dann möglich ist, wenn die RezipientInnen Ausgangs- und Zielsprache gleichermaßen beherrschen. Das Kommunikationsbedürfnis einer Übersetzung weicht daher von dem einer Adaption ab (vgl. Schreiber 1993: 98ff).

Während das Ziel einer Übersetzung grundsätzlich darin besteht, abgesehen von der Ausgangssprache, möglichst viel vom Original zu erhalten, werden bei der Bearbeitung Textmerkmale abgeändert. Ob dabei der gesamte Prätext in die Bearbeitung einfließt oder nur einzelne Aspekte bzw. Motive aufgegriffen werden, ist grundsätzlich irrelevant. Eine Bearbeitung gilt jedoch nur dann als solche, wenn eine inhaltliche Dependenz zwischen Prätext und Zielprodukt erkennbar ist. Kann diese Intertextualität nicht nachgewiesen werden, gilt der Text als eigenständig. Eine Bearbeitung ist demzufolge eine „medienunabhängige Texttransformation, bei der mindestens ein komplexes, individuelles Textmerkmal erhalten bleibt und die ansonsten auf Varianzforderungen beruht“ (Schreiber 1993: 105). Die Möglichkeit einen Text zu bearbeiten ist prinzipiell immer gegeben. Ob jeder Text bearbeitet werden darf, ist schlussendlich eine andere Frage. Schon Katharina Reiß (1971) plädierte in diesem Zusammenhang für eine eindeutige und verpflichtende Kennzeichnung der Übersetzung als Bearbeitung. Schreiber unterstützt diese Forderung im Sinne der Qualität einer Bearbeitung. Diese kann ganz grundsätzlich anhand zweier Faktoren gemessen werden: Der Loyalität gegenüber dem Prätext und der AutorIn einerseits und der Qualität bzw. Funktionalität der Bearbeitung andererseits. Weiters erscheint ihm die Veröffentlichung einer Bearbeitung nur dann als zulässig, wenn die RezipientInnen Zugang zur Originalfassung haben und somit einen Vergleich ziehen können (vgl. Schreiber 1993: 106-112).

1.5.2.1 Bearbeitungsmethoden

Zu den Methoden der Bearbeitung zählt Schreiber die augmentative, die diminutive, die zweckgerichtete und die zielgruppengerichtete Bearbeitung. Während eine diminutive Bearbeitung eine gewisse „Vergröberung“ des Prätextes zur Folge hat (Parodie, Travestie, Zusammenfassung, Vereinfachung usw.) stellt eine augmentative Bearbeitung den Versuch dar, den Ausgangstext zu übertreffen indem man ihn Verbesserungen unterzieht. Dazu zählt beispielsweise die Poetisierung von Prosatexten oder auch die Purifizierung eines Prätextes. Letzteres bezieht sich auf die Entfernung oder Re-

duzierung von Textelementen, die den moralischen, ideologischen oder religiösen Vorstellungen der RezipientInnen oder der BearbeiterInnen nicht entsprechen. Derartige Säuberungen werden häufig auch bei der Bearbeitung eines Textes für einen bestimmten Zweck oder eine bestimmte Zielgruppe vorgenommen. Zu hinterfragen ist diesbezüglich immer, ob die in die Bearbeitung verbalisierten Vorstellungen wirklich denen der Zielgruppe oder vielmehr denen der BearbeiterInnen entsprechen (vgl. Schreiber 1993: 114).

Bearbeitungen können darüber hinaus auch in Bezug auf den Varianzbereich des Textes unterschieden werden. Dabei wird zum Beispiel untersucht, ob die Varianzforderungen primär die Form oder den Inhalt des Prätextes betreffen. Besonders die intentionale Änderung des Inhalts hat jedoch oft eine Änderung der Form zur Folge. Auch bei der gattungs- bzw. textsortenüberschreitenden Bearbeitung (z.B. Dramatisierung epischer Werke bzw. Roman zum Kinderbuch) und der gattungs- bzw. textsorteninternen Bearbeitung (z.B. Poetisierung von Prosa bzw. Nachahmungen) spielt der Varianzbereich eine Rolle (vgl. Schreiber 1993: 115f.).

Da Bearbeitungen auch unabhängig von Gattung oder Textsorte auftreten können, soll an dieser Stelle besonderes Augenmerk auf die Differenzierung von intralingualer und interlingualer Bearbeitung gelegt werden. Schreiber zufolge treten Bearbeitungen zwar in erster Linie innerhalb einer Sprache auf, jedoch bezeichnet er auch interlinguale Bearbeitungen als solche, wenn die in Kapitel 1.5.2 erläuterten definitorischen Kriterien erfüllt sind. Wird die Sprache bereits im Zuge der Bearbeitung geändert, so liegt eine interlinguale Bearbeitung im engeren Sinn vor. Möglich ist zudem auch eine Bearbeitung einer bereits bestehenden Übersetzung sowie die Übersetzung einer intralingualen Bearbeitung. Ist aufgrund fehlender Aufzeichnungen nicht mehr nachvollziehbar, ob der Sprachwechsel und die Bearbeitung zeitgleich durchgeführt wurden, so empfiehlt Schreiber bei der Analyse nichtsdestotrotz von einem solchen Entstehungsprozess auszugehen (vgl. Schreiber 1993: 116f. und 120).

1.5.2.2 Interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung

Unter interlingualer bzw. übersetzungsnaher Bearbeitung sind in diesem Zusammenhang Texttransformationen zu verstehen

> die in bestimmten Epochen oder von bestimmten Theoretikern als Übersetzungen angesehen wurden bzw. werden, nach dem hier verwendeten Übersetzungsbegriff jedoch nicht zur Übersetzung zählen, da ihnen außer der Forderung nach Sprachwechsel noch mindestens eine weitere Varianzforderung zugrunde liegt. (Schreiber 1993: 263)

Dabei werden augmentative, adaptierende und diminutive Bearbeitung unterschieden. Es gibt aber durchaus auch Texte, die nur teilweise als (interlinguale) Bearbeitung bezeichnet werden können (vgl. Schreiber 1993: 263).

Interlinguale Bearbeitung		
Augmentative Bearbeitung	Surtraduction	Merkmale des Originals werden verstärkt
	Verbesserung	Mängel des Originals sollen behoben werden
	Erweiterung	Explikationen, Hinzufügungen
	Poetisierung	Versbearbeitung von Prosatexten
	Purifizierung	Säuberung des Originals von als anstößig empfundenen Elementen moralischer, religiöser, ideologischer, kommerzieller Natur für Anpassung an Leserkreis oder Wertvorstellungen der BearbeiterInnen
Adaptierende Bearbeitung	Ingebrauchnahme	BearbeiterIn instrumentalisiert eine Vorlage für den eigenen Zweck
	Normative Einbürgerung	Anpassung an Publikumsgeschmack, literarisches Modell oder Textsortenkonventionen
	Modernisierende Bearbeitung	Beruht nicht auf Invarianzforderungen
	Ideologische Bearbeitung	Anpassung des Prätexts an neue Ideologie
	Bearbeitung für eine bestimmte Zielgruppe	Bearbeitung für Kinder, Popularisierung usw.

Diminutive Bearbeitung	Nivellierung	Vereinfachung, Popularisierung
	Verzerrung	Parodie, Travestie usw.
	Zusammenfassung	Kürzung, teilweise Nivellierung
	Entpoetisierung	Prosaisierung von Versdichtung
	Vulgarisierung	„Anständiger“ Text wird in einen „vulgären’“ umgewandelt, z.B. Erotisierung

Zu den Verfahren der interlingualen Bearbeitung zählen unter anderem die folgenden bereits behandelten Verfahren:

- Permutation (Verschiebung von Textsegmenten, Änderung der Wort- bzw. Satzgliedstellung)
- Modulation (syntaktische Transformation, z.B. indirekte Rede <> direkte Rede)
- Explikation bzw. Konkretisierung
- Implikation bzw. Generalisierungen
- Adaptation (z.B. ideologische Anpassung)
- Paratexte (Raum für Rechtfertigung durch BearbeiterInnen oder die eigentliche Bearbeitung)

Auch Zusätze (Hinzufügungen, Erweiterungen) und Kürzungen (Auslassungen, Streichungen) im Sinne von quantitativen Modifikationen, die sich auf Varianzforderungen zurückführen lassen, gelten als typische Bearbeitungsverfahren. Es lässt sich dabei ein Zusammenhang dieser beiden Verfahren und der erweiternden bzw. der zusammenfassenden Bearbeitung erkennen. Auch bei der normativen Einbürgerung von Texten im Zuge einer adaptierenden Bearbeitung können häufig Kürzungen beobachtet werden. Auslassungen oder Streichungen von Textsegmenten jeglicher Art sind jedoch nicht immer durch den Wunsch der BearbeiterInnen nach Veränderung, sondern auch durch externe Faktoren, wie Zeitdruck, begründet (vgl. Schreiber 1993: 309-315).

1.5.3 Übersetzung oder (interlinguale) Bearbeitung?

Mit Ausnahme der Varianzforderung, dass eine Übertragung in eine andere Sprache stattfinden muss, basieren Übersetzungen nur auf Invarianzforderungen. Folglich basieren Bearbeitungen auf Varianzforderungen. Die einzige Invarianzforderung besteht darin, dass zumindest ein Textmerkmal unverändert bleibt (vgl. Schreiber 1993: 125).

Der erste und unerlässliche Schritt zur Identifikation eines Textes als Übersetzung oder Bearbeitung besteht in der genauen Analyse von Ausgangs- und Zieltext bzw. Prä- und Folgetext. Bevor jedoch festgestellt werden kann, ob die dabei ermittelten Abweichungen auf Invarianz- oder auf Varianzforderungen zurückgehen, muss in einem ersten Schritt geklärt werden, welche Invarianzforderungen bei einer Übersetzung zum Tragen kommen können. Schreiber (1993: 126ff.) nennt die folgenden Typen:

- Obligatorische bzw. fakultative Transpositionen, also Wortartwechsel, die durch die Divergenz der Strukturen von Ausgangs- und Zielsprache bzw. stilistisch bedingt sind.
- Inhärente Varianzen sind durch den Sprachwechsel bedingt und entstehen somit bei jeder Übersetzung. Dazu gehören (a) Veränderungen der Textform, die dadurch bedingt sind, dass bestimmte formale Elemente von einer Sprache abhängig sind und daher nicht übersetzt werden können, (b) inhärente Funktionsänderungen, die im Gegensatz zu intentionalen Funktionsvarianzen nicht im Einflussbereich der TranslatorInnen liegen sowie (c) jene Varianzen die auf die Bedingungen während der Entstehung bzw. der Rezeption des Translats zurückzuführen sind.
- Irrtümliche Varianzen im Sinne von Übersetzungsfehlern, die z.B. auf unzureichende Sprachkenntnisse zurückzuführen sind[15].

Bei anderweitig identifizierten Divergenzen muss davon ausgegangen werden, dass sie bewusst herbeigeführt wurden und demzufolge auf Varianzforderungen beruhen. Speziell in Hinblick auf die in der Fachliteratur vielzitierte Qualität, führt Schreiber außerdem implizite Invarianz- bzw. Varianzforderungen an, die er als Qualitätsforderungen an den Zieltext bezeichnet. Je nachdem, ob der Ausgangstext bereits den jeweiligen zugrunde gelegten Qualitätsansprüchen entspricht oder nicht, handelt es sich bei

[15] Schreiber (1993: 125) weist ausdrücklich darauf hin, dass auch mangelhafte Übersetzungen nichtsdestotrotz Übersetzungen sind.

den Qualitätsforderungen an den Zieltext um Invarianzforderungen (Qualität erhalten) oder Varianzforderungen (Qualität verbessern). Beruhen die Qualitätsforderungen eines Zieltextes also auf Varianzforderungen, so kann im Sinne dieser Arbeit nicht mehr von einer Übersetzung gesprochen werden. Derartige Forderungen entspringen immer sogenannten Kernforderungen. Bei diesen handelt es sich um vollkommen reine Invarianz- bzw. Varianzforderungen, die keine anderen Forderungen mehr beinhalten. Da für sehr komplexe Texte aber auch mehrere Varianz- oder Invarianzforderungen gelten können, konkretisiert Schreiber seine Ausführungen dahingehend, als dass er in solchen Fällen von „bearbeitungsnahen Übersetzungen" (beruhen hauptsächlich auf Invarianzforderungen) und „übersetzungsnahen Bearbeitungen" (beruhen hauptsächlich auf Varianzforderungen) spricht (vgl. Schreiber 1993: 129ff.).

Die Frage, ob es sich bei den in dieser Arbeit untersuchten englischen Zieltexten um Übersetzungen oder Bearbeitungen handelt, stellte sich für die Autorin bei deren erstmaliger Rezeption im Zuge der Erstellung der Bachelorarbeit zum Thema „*Kulturspezifik im Märchen ‚Aschenputtel' der Brüder Grimm. Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord*" (Wöss 2015). Dabei fiel auf, dass Edgar Taylors *Ashputtel* (1823) wesentliche Unterschiede zum Originaltext Aschenputtel (1819[2]) aufweist, wohingegen Jack Zipes *Cinderella* (2014) sehr am Ausgangstext Aschenputtel (1812) orientiert ist. In diesem Zusammenhang ergaben sich die die folgenden beiden Überlegungen: Wie sehr darf sich ein Zieltext von Ausgangstext unterscheiden, um nach der zum aktuellen Zeitpunkt üblichen Definition als Übersetzung zu gelten? Durch welche Faktoren wurden die mit dem Ergebnis der Untersuchung in Verbindung stehenden translatorischen Entscheidungen beeinflusst? Da Schreiber in seinen Ausführungen nicht nur versucht den Übersetzungsbegriff abzugrenzen, sondern auch verschiedene Übersetzungstypen und Texttransformationen differenziert, bietet sein deskriptives Modell einen geeigneten translationswissenschaftlichen Ansatz für die Beantwortung dieser Überlegungen.

2 Das Märchen

Da es sich bei dem im Zuge dieser Arbeit diskutierten Ausgangstext und demzufolge auch bei den beiden analysierten Übersetzungen um Texte aus der Erzählgattung Märchen handelt, ist es essenziell, dass diese im Zuge der nun folgenden Kapitel näher behandelt wird. Es erfolgt daher sowohl eine Definition des Begriffs Märchen, als auch eine Darlegung der Charakteristika der Erzählgattung, eine Abgrenzung von anderen verwandten Erzählgattungen und ein Abriss der Geschichte des Märchens im europäischen Raum. Im Anschluss werden die Gewalt und Grausamkeit sowie das Frauenbild in den *KHM* und die religiöse Dimension des Märchens im Allgemeinen beleuchtet, da dies für die analysierten Texte eine bedeutende Rolle spielen.

2.1 Definition

Bereits im Alt- und Mittelhochdeutschen stehen die Wörter „mârî“ bzw. „maere“ stellvertretend für kurze Erzählungen wie Kunden, Berichte oder Gerüchte. Im späteren Sprachgebrauch werden sie durch den Ausdruck „Mär“ ersetzt, aus dem sich schließlich der heute geläufige Diminutiv „Märchen“ ableitet (vgl. Pöge-Alder 2011[2]: 24f.).

Althochdeutsch	Mittelhochdeutsch	Neuhochdeutsch
mârî (f.) maere (n.)	mârî (f.) maere (n.)	Märe, Mär Märchen Märlein (veraltet)

Die im Zeitraum des 13. bis 16. Jh. gebräuchlichen pejorativen Wortzusammensetzungen, wie „lügenmaere“, „tandmaere“, „entenmär“ oder „gensmär“ und auch heutzutage gängige Phrasen wie „Erzähl mir keine Märchen!“, illustrieren, dass die Verwendung der Begriffe „Mär“ bzw. „Märchen“ häufig die Unwahrheit einer Geschichte indiziert (vgl. Lüthi 2004[10]: 1). Übersetzt man das Wort „Märchen“ ins Englische (tale), Französische (conte) oder Niederländische (vertellinge) wird ersichtlich, dass deren Bedeutung, im Gegensatz zum deutschen Begriff eher allgemein ist. Dass jedoch auch der scheinbar präzise deutsche Ausdruck nach Belieben weiter oder enger gefasst werden kann, zeigt das Aarne-Thompsonsche Typensystem, demzufolge Märchen in drei

Gruppen unterteilt werden können: Tiermärchen, Eigentliche Märchen und Schwänke (vgl. Lüthi 2004[10]: 16f.).

In der Literatur wird ganz allgemein zwischen Volks- und Kunstmärchen unterschieden. Obgleich diese Differenzierung auf älteren Auffassungen beruht, soll an dieser Stelle darauf eingegangen werden, weil sie die Vorstellung der Brüder Grimm maßgeblich geprägt hat (vgl. Tismar 1983[2]: 2). Während das Volksmärchen „als Allgemeinbesitz angesehen wird, der nicht ein für allemal und in jeder Formulierung fixiert ist" (Tismar 1983[2]: 1) und „längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist" (Lüthi 2004[10]: 5), stellt das Kunstmärchen eine „individuelle Erfindung eines bestimmten, namentlich bekannten Autors" (Tismar 1983[2]: 1) dar und gilt somit als dessen geistiges Eigentum. Laut Tismar (1983[2]: 4) „gibt es [jedoch] bislang keine hinreichende, umfassende und befriedigende Definition der Erzählgattung Kunstmärchen". Auch Wührl (2012[3]) meint, dass es schwierig sei, den Begriff „Kunstmärchen" genau zu definieren. Dennoch führt er einige Charakteristika an, die für das Kunstmärchen im deutschen Sprachraum als typisch zu erachten sind und beschreibt es als

> Resultat einer produktiv-artistischen Weiterentwicklung der ‚einfachen Form' des Volksmärchens durch Psychologisierung der Figurenzeichnung und Literarisierung des Erzählstils [‚das seine Botschaft] chiffriert, verhüllt, verrätselt, allegorisiert und verfremdet [und] hohe Anforderungen an die Rezeptionsfähigkeit des Lesers [stellt]. (Wührl 2012[3]: 3).

2.2 Charakteristika

Auch wenn sich die Volksmärchen unterschiedlicher Nationen und ErzählerInnen im europäischen Sprachraum unterscheiden mögen, basieren sie doch alle auf einer Grundform und vereinen gewisse Charakteristika, die im Folgenden erläutert werden.

Das europäische Volksmärchen ist geprägt von **Eindimensionalität**. Das bedeutet, dass für die handelnden Figuren Profanes und Numinoses[16] auf der gleichen Stufe steht. Weil ihnen das Gefühl für das Numinose gänzlich fehlt, empfinden sie aber weder Furcht noch Neugier gegenüber jenseitigen Gestalten. Beides ist im Märchen rein profaner Natur und so ängstigen sich die ProtagonistInnen vor jenseitigen Wesen nicht weniger als vor ihren menschlichen WidersacherInnen. Obwohl das Märchen

[16] Schaudervoll und anziehend zugleich (www.duden.de 2019a).

Dies- und Jenseitiges also durchaus unterscheidet, wird beides der gleichen Dimension zugeordnet (vgl. Lüthi 2005[11]: 1ff.). Die Handelnden im Märchen „sind [ausnahmslos] Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt; ihnen fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt“ (Lüthi 2005[11]: 13). Es mangelt ihnen außerdem an „körperliche[r] und seelische[r] Tiefe“ (Lüthi 2005[11]: 14). So ist das Auftreten von Krankheiten, Verletzungen und Verstümmelung zwar alltäglich[17], jedoch wird die Wirkung auf den Körper der betroffenen Gestalt nicht beschrieben. Gleiches gilt für physischen oder psychischen Schmerz und auch Gefühle und Eigenschaften kommen lediglich durch Handlungen (Zorn durch Bestrafung, Liebe durch Heirat) zum Ausdruck. In Ermangelung seelischen Erlebens fehlt im Märchen auch die zeitliche Dimension. Der Vorgang des Alterns ist demnach nicht existent. Auch Gegenstände verändern sich, wenn überhaupt, entgegen unseres räumlichen Empfindens, auf plötzliche, mechanistische Art und Weise. Es gibt keine Entwicklung, nur schlagartigen Wandel. Durch das Fehlen der Tiefengliederung entsteht ein Nebeneinander der Figuren, das die **Flächenhaftigkeit** des Märchens ausmacht (vgl. Lüthi 2005[11]: 13-24).

Um die einzelnen Märchenfiguren trotzdem voneinander abzuheben, ist eine scharfe Konturierung erforderlich. Erzählt wird nur, was für die einsträngige, mehrgliedrige Handlung essenziell ist. Detaillierte Beschreibungen und individualisierende Charakteristik von Märchengestalten, Gegenständen oder Orten sind daher untypisch (vgl. Lüthi 2005[11]: 25f.). Personen werden häufig nur nach ihrer Funktion (Vater, Stiefmutter, König) oder Profession (Soldat, Schmied) benannt. Die Namensgebung ist auf stereotype Benennungen, wie beispielsweise Hans oder Iwan, beschränkt. Die Metallisierung und Mineralisierung[18] von Lebewesen und Dingen, die Dominanz reiner Farben[19] sowie die Verwendung der Ein-, Zwei-, Drei-, Sieben- und Zwölfzahl, metrischer und gereimter Sprüche, formelhafter Anfänge und Schlusssätze, wörtlicher Wiederholung[20] und starker Gegensätze[21] prägt den **abstrakten Stil** des Märchens (vgl. Lüthi 2005[11]: 27-36).

---

[17] Vgl. dazu: *Disability, Deformity, and Disease in the Grimms' Fairy Tales* von Schmiesing (2014).

[18] Steinern, eisern, gläsern, golden, diamanten, silbern, kupfern und marmorn (vgl. Lüthi 2005[11]: 27f.).

[19] Gold, Silber, Rot, Weiß, Schwarz und Blau (vgl. Lüthi 2005[11]: 28).

[20] In Bezug auf die für das Märchen typische wörtliche Wiederholung ist Lüthi (1998[8]: 41) der Meinung, dass diese „dem Märchen geradezu etwas Sakrales zu verleihen [mag]“ und kritisiert, „dass Herausgeber und Übersetzer hier zu mildern, zu nuancieren trachten, um den modernen Leser zu schonen […]“.

[21] Schön/hässlich, gut/böse, arm/reich, fleißig/faul, alt/jung (vgl. Lüthi 2005[11]: 34).

Die flächenhafte Darstellung der Gestalten bedingt zugleich ihre **Isolation,** die das „mühelose, elegante Zusammenspiel aller Figuren und Abenteuer“ (Lüthi 2005[11]: 50) möglich macht. Denn

> [n]ur was nirgends verwurzelt steht, weder durch äußere Beziehung noch durch Bindung an das eigene Innere festgehalten ist, kann jederzeit beliebige Verbindungen eingehen und wieder lösen. Umgekehrt empfängt die Isolation ihren Sinn erst durch die allseitige Beziehungsfähigkeit, ohne sie müssten die äußerlich isolierten Elemente haltlos auseinanderflattern. (Lüthi 2005[11]: 49)

Im Märchen eingegangen Beziehungen, stellen ausschließlich sogenannte Handlungs- oder Kontrastbeziehungen dar. Erwähnt wird also nur, wer eine für die Handlung wichtige Rolle spielt (vgl. Lüthi 2005[11]: 37). Überdies handelt im Märchen niemand aus eigenem Antrieb heraus. In der Regel ziehen die HeldInnen aufgrund einer gestellten Aufgabe bzw. eines erteilten Auftrages in die Ferne[22]. Jenseitige und Diesseitige stehen ihnen dabei mit Rat und Tat zu Seite. Ob als Gabe oder durch ein Wunder, die HeldInnen erhalten, ohne danach zu fragen, immer genau das, was sie benötigen. Sämtliche Ereignisse wirken wie aufeinander abgestimmt (vgl. Lüthi 2005[11]: 51-55). Ein weiteres Merkmal des isolierenden Stils ist die Erfahrungsresistenz der Märchenfiguren. Sie sind nicht dazu in der Lage von sich selbst oder von anderen zu lernen (vgl. Lüthi 2005[11]: 38f.).

Das Märchen entleert profane[23], numinose und magische[24] Motive und verwandelt sie in Märchenmotive (vgl. Lüthi 2005[11]: 63). Es büßt dadurch zwar an Konkretheit, Realität, Erlebnis- und Beziehungstiefe, Nuancierung und Inhaltsschwere ein, gewinnt jedoch gleichzeitig an Formbestimmtheit und Formhelligkeit. Diese **Sublimierung** befähigt das Märchen dazu „die Welt in sich aufzunehmen“ (Lüthi 2005[11]: 69) und „alle wesentlichen Elemente des menschlichen Seins [zu spiegeln]“ (Lüthi 2005[11]: 72). So gelingt jeglicher Zauber auf Anhieb und vollkommen mühelos, während dafür innerhalb anderer Erzählgattungen mitunter starke Willenskraft oder Anstrengung erforderlich ist. Alte Sitten, Riten und Gebräuche, die in die Handlung eingebaut werden, treten nicht als solche, sondern als Märchenelemente auf. Sexuellen und erotischen Motiven

---

[22] In durchaus seltenen Fällen begeben sich HeldInnen in Märchenerzählungen auch ins Jenseits. Dorthin gelangen sie entweder durch den Abstieg in die Tiefe (Schacht, Gang, Höhle), eine lange Wanderung oder den Aufstieg in die Höhe (Gebirge, himmelhohe Gebäude oder Pflanzen, Fliegen) (vgl. Karlinger 1982: 72f.).

[23] Werbung, Hochzeit, Armut, Verwaisung, Verwitwung, Kinderlosigkeit, Kindesaussetzung u.a. (vgl. Lüthi 2005[11]: 63).

[24] Begegnung und Auseinandersetzung mit Jenseitigen und Fabelwesen (vgl. Lüthi 2005[11]: 63).

fehlt es an der eigentlichen Erotik und auch im Hinblick auf Hochzeit, Geburt oder Beischlaf werden keinerlei Empfindungen beschrieben. Selbst von Ereignissen wie Tod, Mord und Verrat wird neutral berichtet (vgl. Lüthi 2005[11]: 63-67). Dies ist dadurch zu begründen, dass im Märchen nur jene einen endgültigen Tod sterben, die für die weitere Handlung keine Rolle mehr spielen (meist die Eltern) und/oder den HeldInnen auf ihren Missionen im Wege stehen (AntagonistInnen). Der Tod, die Verwünschung oder die Verzauberung der HeldInnen hingegen ist immer nur vorrübergehend[25] und kann erlöst werden (vgl. Röhrich 1994[3]: 165f. und Röhrich 2002: 93f.).

Unter Beachtung der dargelegten Wesenszüge kann das europäische Volksmärchen zusammenfassend wie folgt beschrieben werden:

> Das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender sublimierender Stilgestalt. Mit irrealer Leichtigkeit isoliert und verbindet es seine Figuren. Schärfe der Linien, Klarheit der Formen und Farben vereinigt es mit entschiedenem Verzicht auf dogmatische Klärung der wirkenden Zusammenhänge. Klarheit und Geheimnis erfüllen es in einem. (Lüthi 2005[11]: 77)

Uther (2013[3]: 472, 490) stellt überdies fest, dass das Märchen im Allgemeinen als Ablenkung vom Alltagsleben fungiert, aber auch pädagogischen Zwecken und der Darstellung von moralischen oder christlichen Werten dient.

2.3 Abgrenzung von benachbarten Erzählgattungen

Da sich auch benachbarte Erzählgattungen des Märchens, wie die Sage, die Legende, der Mythos, die Fabel, der Schwank und der Witz mit Numinosem und Wunderhaftem beschäftigen (können), werden diese im Folgenden skizziert, um das Märchen besser von ihnen abzugrenzen zu können.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass es sich beim Versuch eine Volkserzählung zu einer bestimmten Erzählgattung zuzuordnen als nützlich erweist, diese auf ihren Wirklichkeitsbezug hin zu untersuchen. Im Allgemeinen unterscheidet man dabei zwischen geglaubten und nicht geglaubten Erzählungen (vgl. Röhrich 1969: 217). Der im vorhergehenden Kapitel durchgeführten Analyse der Märchencharakteristika zufolge, kann das Märchen letzteren zugeordnet werden. Aufgrund der in der folgenden Abbildung dargestellten Überschneidungen des Märchens mit seinen benachbarten

[25] Dies wird auch durch die Schlussformel vieler Märchen impliziert: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute." (vgl. Röhrich 1994[3]: 165).

Erzählgattungen, bildeten sich auch Mischformen wie Zaubermärchen (*Aschenputtel*), Schwankmärchen (*Das tapferen Schneiderlein*), Legendenmärchen (Die Sterntaler), Rätselmärchen (*Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet*), Tiermärchen (*Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*) oder Novellenmärchen (*Jungfer Marleen*) (vgl. Pöge-Alder 2011[2]).

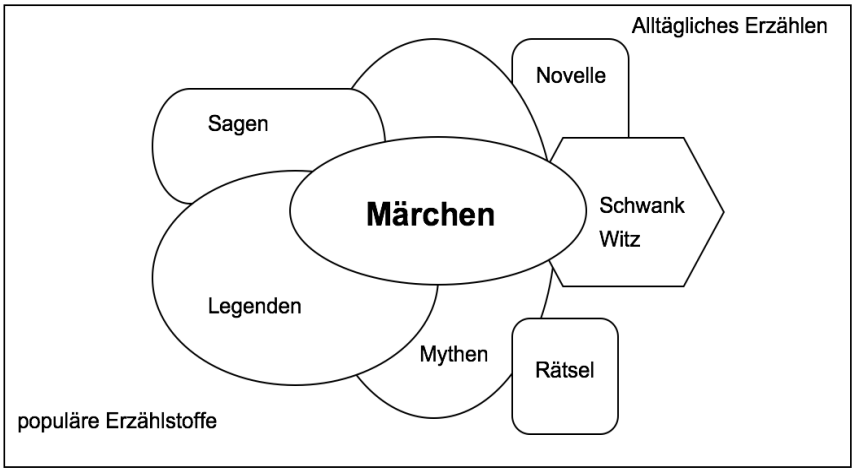

Abbildung 5: Überschneidungen des Märchens mit benachbarten Erzählgattungen (vgl. Pöge-Alder 2011[2]: 49)

2.3.1 Die Sage

Der Begriff der Sage etablierte sich erst zu Zeiten Jacob und Wilhelm Grimms als wissenschaftlicher Terminus. Im Volksmund wurden derartige Erzählungen zuvor schlicht und ergreifend als „(alte) Wahrheiten" bezeichnet. Hier manifestiert sich bereits der erste Unterschied zur Erzählgattung Märchen. Im Gegensatz zum Märchen berichtet die Sage von realen Begebenheiten und kann als Tatsachen- oder Erlebnisbericht aufgefasst werden (vgl. Röhrich 1976: 44). Sowohl ErzählerInnen als auch RezipientInnen müssen also an den Wahrheitsgehalt und die Wirklichkeit der Sage glauben. Demzufolge ist die Sage den geglaubten Erzählungen zuzuordnen (vgl. Röhrich 1969: 217).

Bezeichnend für die Sage ist überdies, dass sie nicht nur „emotional, ethisch, sachlich, zeitlich und räumlich gebunden" (Lüthi 2004[10]:8) ist, sondern oft auch eine persönliche Bindung aufweist. Für Peuckert (1969: 143) lebt die Sage aus dem Wissens- und Glaubensbestand des Volkes. Folgt man Röhrich (1976: 32), so werden in der Sage „Einbrüche des Übernatürlichen in die Welt des Menschen und auch umgekehrt: [der] Einbruch des Menschen in die Welt des Übernatürlichen [geschildert]". Jenseits und Diesseits gelten dabei als verschiedene Dimensionen und werden strikt unterschieden (vgl. Lüthi 2004[10]: 6f.). Das scheinbar Übernatürliche und Geheimnisvolle

der Sage kann jedoch häufig ganz rational erklärt werden. So sind viele Erzählungen entstanden, um eine Erklärung für Auffälligkeiten in der Flora und Fauna zu schaffen (vgl. Röhrich 1969: 250).

Während das Märchen um den Menschen und seine heldenhaften Taten kreist, liegt der Fokus der Erlebnissagen in erster Linie auf den handelnden numinosen Gestalten und in zweiter Linie auf der Begegnung zwischen Jenseitigen und Menschen (vgl. Röhrich 1969: 225). Auffallend groß ist dabei die Gruppe der Totensagen[26], dicht gefolgt von den Hexensagen. Während die Hexe im Märchen als übernatürliches Wesen mit dämonischen und kannibalischen Zügen gilt, ist die Hexe der Sage ein Mensch, der seine Zauberkräfte geerbt oder erlernt hat. Zu den weiteren Sagengruppen zählen die Teufelssagen[27], die Riesensagen, die Trollsagen, die Zwergensagen, die Koboldsagen und die Sagen von Irrlichtern (vgl. Röhrich 1969: 230-237).

Auffällig ist zudem, dass ein Großteil der Sagen christlich geprägt ist. So gilt Zauberei in der Sage grundsätzlich als böses Teufelswerk. Im Märchen hingegen werden Zauber und Magie erst gar nicht bewertet. Auch im Hinblick auf die Hilfe der Toten, die nur jene erlangen, die für sie beten, zeigt sich die christliche Seite der Sage deutlich. Weiters handeln viele Sagen von Gegenständen des christlichen Glaubens (Kirche, Kreuz, heilige Namen, Sakramente, Gebet usw.) (vgl. Röhrich 1969: 253ff.). Ganz wesentlich unterscheidet sich auch der Erlösungsbegriff im Märchen und in der Sage. Der Tod in der Sage ist endgültig und es kann nur die Seele erlöst werden. So spricht die Sage von der Erlösung im christlichen Sinn, also von der „Erlösung zu einer ewigen Ruhe, während das Märchen zu irdischen Genüssen erlöst, zum menschlich-irdischen Leben“ (Röhrich 1969: 254).

Neben der eben erörterten Erlebnissage, die man auch als Glaubenssage bezeichnen könnte, steht die historische/geschichtliche Sage, auch Wissenssage[28] genannt. Wie der Name bereits vermuten lässt, berichtet diese von rationalen geschichtlichen Ereignissen und den damit verbundenen Persönlichkeiten. Inwiefern sich die Inhalte dieser Sagen mit den tatsächlichen historischen Vorgängen decken, kann nicht

---

[26] Zumeist kehren dabei namentlich bekannte Tote auf die Erde zurück, weil sie Vergeltung suchen oder Wiedergutmachung für ein Verbrechen leisten müssen. Dabei sind sie auf die Hilfe der Lebenden angewiesen (vgl. Röhrich 1969: 226-229).

[27] Die Auffassungen des Teufels in diesen Sagen variieren dabei beständig von dämonisch oder menschlich bis hin zu christlich oder undogmatisch (vgl. Röhrich 1969: 233).

[28] In der Literatur werden fallweise auch weitere Untergruppen der geschichtlichen Sage genannt: Ursprungssagen, Ortssagen oder Personensagen (vgl. Peuckert 1969).

pauschal beurteilt werden. Fest steht jedoch, dass „jede geschichtliche Sage ein episches und schon insofern unhistorisches Element in die Schilderung der Ereignisse [bringt]“ (Röhrich 1969: 269).

Auch die Zeitangaben in historischen Sagen sind oft sehr weitgreifend oder nicht eindeutig (z.B. Ritterzeit, Pestzeit). Jedoch interessiert sich die Sage ohnehin nicht für „das nackte historische Faktum“ (Röhrich 1969: 278), sondern mehr für „das menschlich außerordentliche oder menschlich rührende Geschehen, das gefühlsmäßig erfasst wird“ (Röhrich 1969: 278). Um mit den Worten der Brüder Grimm zu schließen:

> Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; [...] die Sage, von einer geringeren Mannigfaltigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, dass sie an etwas Bekanntem und Bewußten hafte, an einem Ort oder durch die Geschichte gesicherten Namen. Aus dieser Gebundenheit folgt, daß sie nicht, gleich dem Märchen, überall zu Hause sein könne, sondern irgendeine Bedingung voraussetze, ohne welche sie bald gar nicht da, bald nur unvollkommener vorhanden sein würde. (Grimm & Grimm 2005: 5f.)

2.3.2 Der Mythos

Mythen werden oft als Göttergeschichten bezeichnet, da die Handlungstragenden im Mythos in erster Linie Götter bzw. Halbgötter sind. Der Mythos ist somit ein vorzeitlicher Bericht, der nicht im Irdischen verwurzelt, sondern in einer anderen Welt positioniert ist (vgl. Lüthi 2004[10]: 11). Röhrich (1984: 12) unterscheidet auf inhaltlicher Ebene zwischen theogonischen[29], kosmogonischen[30], anthropogonischen[31], eschatologischen[32] und ätiologischen[33] Mythen. Weiters nennt er Umstandsmythen sowie Mythen in denen Naturphänomene, historische Überlieferungen oder metaphysische Ideen thematisiert werden.

---

[29] Theogonie ist die mythische Lehre oder Vorstellung von der Entstehung und Abstammung der Götter (vgl. www.duden.de 2019b).

[30] Kosmonogie ist die Lehre von der Entstehung und der Entwicklung des Weltalls sowie der Himmelskörper und aller anderen kosmischen Objekte in ihm (vgl. www.duden.de 2019c).

[31] Anthropogenie ist die Wissenschaft von der Entstehung und Abstammung des Menschen (vgl. www.duden.de 2019d).

[32] Eschatologie ist die Lehre bzw. Gesamtheit religiöser Vorstellungen von den Letzten Dingen, d. h. vom Endschicksal des einzelnen Menschen und der Welt (vgl. www.duden.de 2019e).

[33] Synonyme: ursächlich, kausal, begründend (vgl. www.duden.de 2019f). Ein ätiologischer Mythos ist demzufolge eine Erzählung, durch die etwas Unerklärliches erklärt, begründet, interpretiert, verständlich gemacht wird.

Obwohl der Mythos eher sagenähnliche Züge aufweist (vgl. Röhrich 1984: 15), bestehen auch zwischen Märchen und Mythos viele Gemeinsamkeiten. Der Zusammenhang zwischen dem europäischen Märchen und der griechischen Mythologie, zeigt sich bereits in der Entstehung des Begriffes „Märchen“, der sich vom griechischen ‚παραμύθι’ (paramythi/paramithi) ableitet. Weder Märchen noch Mythos stellen eine einheitliche Erzählgattung dar. Beide sind jedoch traditionelle Erzählungen, die sowohl schriftlich als auch mündlich überliefert werden. Gemein ist den beiden Gattungen überdies ihre fantastische Schilderung einer übernatürlichen Welt, die sich außerhalb der realen Zeit und des realen Raumes befindet. So treten außermenschliche, dämonische oder göttliche Wesen in menschlicher Gestalt auf und agieren auch als solche (vgl. Röhrich 1984: 11ff.).

Auch starke Gegensätze und binäre Oppositionen[34] sind dem Mythos nicht fremd. Wo Gemeinsamkeiten sind, finden sich jedoch bekanntlich auch Unterschiede. Dies zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die religiöse Prägung der beiden Erzählgattungen. Der Mythos bezieht sich auf die Welt, das Leben und das Wirken der Götter und ist, im Gegensatz zum profanen Märchen, grundsätzlich eine sakrale und durch Ernsthaftigkeit gekennzeichnete Erzählung. Ein weiterer markanter Unterschied zeigt sich in der Einstellung der beiden Erzählgattungen ihren HandlungsträgerInnen gegenüber. Im Gegensatz zum Märchen interessiert sich der Mythos nämlich für die Innen- und Außenwelt eines ganz bestimmten und namentlich genannten Individuums, also auch für dessen Familie und WegbegleiterInnen (vgl. Röhrich 1984: 17ff.).

2.3.3 Die Legende

Der Begriff Legende geht zurück auf das lateinische Wort „legenda“ und bedeutet „das zu Lesende“ (vgl. Lüthi 1998[8]: 24). In der Legende wird Paranormales „von einem festen religiösen System aus gedeutet und von Vornherein im Hinblick darauf ausgewählt und gestaltet“ (Lüthi 2004[10]: 10). Die Legende ist keine historisch oder wissenschaftlich exakte oder logische Erzählung, sondern hat vielmehr exemplarischen Charakter (Pöge-Alder 2011[2]: 39). Im Gegensatz zum vorrangig mündlich überlieferten Märchen, dem die Kirche im Mittelalter eher abwertend gegenüberstand, sah sie in den Inhalten

[34] Zum Beispiel: Belohnung und Strafe, Tabu und Übertretung, Tötung und Rache, Aussetzung eines Helden und seine Errettung, Entführung und Befreiung, Frevel und Sünde (vgl. Röhrich 1984: 17).

der Legende (Gott, Jungfrau Maria, Jesus Christus, Heiligen usw.) eine Möglichkeit ihre Glaubensgemeinschaft zu stärken. Daher wurden Geistliche mit der Verschriftlichung von Legenden betraut (vgl. Lüthi 1998[8]: 26). Im Mittelpunkt der Legende steht das Wunder, auch als Miraculum bezeichnet. Dieses unterscheidet sich jedoch stark vom Wunder im Märchen, das für dessen HeldInnen etwas ganz Natürliches ist und keinerlei Reaktion in ihnen auslöst (vgl. Lüthi 1998[8]: 33f.). Die christliche Legende berichtet nicht von Erlösung im Sinne des Märchens oder der Sage, da es für die Christenheit nur einen Erlöser in Jesus Christus gibt (vgl. Röhrich 2002: 235).

2.3.4 Die Fabel – Der Schwank – Der Witz

Die Fabel ist „eine um der Nutzanwendung erfundene Geschichte“ (Lüthi 2004[10]: 12). Das Charakteristikum der Fabel sind sprechende oder handelnde Tiere, Pflanzen, Dinge oder Körperteile. Weder die Handlung noch die Figuren an sich gelten dabei als wichtig (vgl. z.B. *KHM* 157 *Der Sperling und seine Kinder*).

Der Schwank tendiert dazu, Wahres oder Erfundenes zu parodieren, zu ironisieren oder zu entstellen und dadurch zu amüsieren (vgl. Lüthi 2004[10]: 12f.), kann aber durchaus auch ernsthaften Charakter haben. Er hat keine feste Erzählstruktur, zumeist gibt es jedoch einen oder zwei Wendepunkte, die auch als Pointen bezeichnet werden können (vgl. Bausinger 2007: 325). Der Inhalt wird meist sehr anschaulich und in szenischer Form dargestellt. Oft sind Schwänke sehr derbe oder obszöne Erzählungen, die sich mit gesellschaftlichen Tabus, Konflikten oder Normenbruch befassen (vgl. Pöge-Alder 2011[2]: 42ff.) Als Beispiel für einen Schwank in den *KHM*, wäre unter anderem *Hans im Glück* anzuführen.

Der Witz ist wiederum durch eine überraschende Pointe gekennzeichnet und soll die Zuhörerschaft zum Lachen bringen. Bleibt dieses aus, so ist der Witz missglückt und hat seine Funktion verfehlt. Im Witz wird durch Komik etwas gelöst und etwas Gebundenes entbunden. Gewitzelt werden kann dabei auf verschiedenste Weise: durch Doppeldeutigkeiten, Wortspiele, Parodien, Rätsel usw. Das für den Witz so essentielle Gelächter, sucht man im ernsthaften Zaubermärchen vergebens. Auch der im Märchen und in der Sage zentrale Begriff der Erlösung, ist dem Schwank und dem Witz völlig fremd (vgl. Röhrich 2002: 185 und 235). Eng verbunden mit dem Witz sind auch die Satire und Ironie. Man bedient sich beider Formen, um etwas das man

nicht gutheißt zu verspotten oder anzukreiden. Der große Unterschied besteht im Verhältnis zwischen Kritisiertem und Kritisierendem. Im Gegensatz zu ironischen Äußerungen mithilfe derer Defizite aufgezeigt werden die man oft auch bereits an sich selbst feststellt hat, ist die mit der Persiflage[35] verwandte Satire um einiges aggressiver und wirkt unter Umständen auch kränkend bzw. verletzend. Jolles (2006[8]: 255) formuliert treffend: „Satire vernichtet – Ironie erzieht".

2.4 Die Geschichte des Märchens im europäischen Raum

In der Literatur des frühen Mittelalters finden sich bereits „märchenartige Elemente [...], die als Hinweis für die Existenz des Volksmärchens aufgefaßt werden können, aber nicht müssen" (Lüthi 2004[10]: 43). Auch im späten Mittelalter sind hauptsächlich Fabeln und Schwänke zu finden. Diese beinhalten jedoch bereits echte Märchenmotive und auch für das Märchen typische Handlungsabläufe (vgl. Lüthi 2004[10]: 43). Dass sich die Motive verbreitet haben und überliefert wurden, ist vermutlich sowohl durch das Buchmärchen als auch die orale Erzähltradition begründet (vgl. Karlinger 1988[2]: 12). Im 16. Jahrhundert dominieren „Märchenmotive unter literarischer Verkleidung" (Karlinger 1988[2]: 15), von denen später einige in den *KHM* wiederzufinden sein werden. Auch dramatisierte oder dialogisierte Märchen und Volksbücher gewinnen an Zuwachs (vgl. Karlinger 1988[2]: 15ff.).

Wenn man sie mit „der großen Erzählfreude, dem Witz und den sprudelnden Einfällen des [vorhergehenden Jahrhunderts]" (Karlinger 1988[2]: 19) vergleicht, sind die Erzählungen des 17. Jahrhunderts eher durch Zurückhaltung und Ernsthaftigkeit geprägt. Bei Betrachtung der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit lässt sich überdies feststellen, dass die meisten Märchen in Form von Romanen veröffentlicht wurden, wobei Märchenmotive im Vergleich zum 16. Jahrhundert generell eher spärlich vorhanden sind. Als 1696/97 die *Contes de fées* der Madame d'Aulnoy und die *Histoires ou contes du temps passé* von Charles Perrault erscheinen, steigen das allgemeine Interesse und die Begeisterung für die Erzählgattung Märchen enorm an. Auch die Werke *Les milles et une nuits* von Jean Antoine Gallard und *Mille et un jours* von François Pétis de la Croix und Alain-René Lesage haben Einfluss auf die deutsche

[35] „Feine, geistreiche Verspottung durch übertreibende oder ironisierende Darstellung bzw. Nachahmung" (www.duden.at 2019g).

Märchenszene (vgl. Karlinger 1988[2]: 21-25). Im 18. Jahrhundert verändert sich schließlich die Funktion des Märchens:

> Die erste Form ist ein Aufgreifen von Erzählungen aus der Moraltradition und ein Umsetzen als Unterhaltungsstoff für ein ständegemäß nicht gebundenes Publikum. […] Die zweite Stufe erkennen wir beispielsweise bei den Erzählungen von Perrault und der Madame d'Aulnoy: hier ist alles mehr oder weniger einem höfischen Zuhörerkreis angepasst. Auf der dritten Stufe dient das Märchen primär als Vorlesestoff im Gouvernantenmilieu mit scheinpädagogischem Habitus. (Karlinger 1988[2]: 26)

Ein beachtlicher Zuwachs an deutschsprachigen Märchen ist im 19. Jahrhundert zu verzeichnen. Auch deren Stellenwert entwickelt sich im Laufe der Zeit stetig zum Positiven. In diesem Zusammenhang sind besonders die *Rheinmärchen* des Dichters Clemens Brentano hervorzuheben (vgl. Karlinger 1988[2]: 31ff.). Doch auch die Erzählungen Goethes, Novalis, Tiecks, Fouqués, und E.T.A. Hoffmanns, die nicht immer alle dem klassischen Bild des Märchens entsprechen, dürfen nicht unbeachtet bleiben. Als eines der bedeutendsten Ereignisse für das europäische Märchen gilt jedoch gemeinhin die Publizierung der *KHM* der Brüder Grimm im Jahre 1812 (vgl. Karlinger 1988[2]: 47). Kennzeichnend für dieses Jahrhundert ist weiters, dass der Stoff der Märchen in Form von Theaterstücken, Groschenheften und Bilderbögen verarbeitet wurde (vgl. Karlinger 1988[2]: 87, 93ff.).

Das 20. Jahrhundert steht schließlich ganz im Zeichen der Forschung, Sammlung[36] und Aufarbeitung. So wird zu dieser Zeit auch das in Kapitel 2.1 beschriebene Typensystem Antti Aarnes veröffentlicht. In den 20er und 30er Jahren beginnt auch die Psychologie, sich näher mit Märchen zu befassen. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte stehen abwechselnd Geschichte, Form, Wesen, Gestalten, Requisiten und Funktion des Märchens, sowie Erzählsituation und ErzählerIn im Mittelpunkt des Interesses der MärchenforscherInnen (vgl. Karlinger 1988[2]: 109-115). Mit dem Fortschreiten der Technik verändert sich erstmals die Methode des Bewahrens von Märchen. Die Vertonung erweist sich dabei im Vergleich zur Verfilmung als geeigneter, weil die „Umsetzung von Wunderbarem und Jenseitigem ins Bildhafte" (Karlinger 1988[2]: 132) ein durchaus schwieriges Unterfangen darstellt.

[36] Zu den großen Märchensammlungen des 20. Jahrhunderts zählen u.a. die Werke Wilhelm Wissers, Kurt Rankes, Elfriede Moser-Raths, Karl Haidings, Ingo Reiffensteins und Robert Wildhabers (vgl. Karlinger 1988[2]: 118).

> Wenn ein Märchenfilm nicht durch die Darstellung der Grausamkeiten unerträglich und unmärchenhaft werden will, muß er zwangsläufig von der Vorlage der Volkserzählung abweichen. Indem der Film als realistische Kunst den Märchenstoff verwirklicht, muß er ihn zugleich entwirklichen. (Röhrich 1964[2]: 156) [Hervorhebung im Original]

2.5 Gewalt und Grausamkeit im Märchen

> In fairy tales, nearly every character - from the most hardened criminal to the Virgin Mary - is capable of cruel behavior. (Tatar 2019a: 5)

Die Grausamkeit und Gewalt im Märchen wird seit jeher rege diskutiert[37], denn „[s]chließlich wird in kaum irgendwelchen anderen Geschichten so viel geköpft, zerhackt, gehängt oder ertränkt und in Nagelfässern zu Tode geschleift wie im Märchen“ (Mallet 1985: 13). Im Speziellen in der Nachkriegszeit wurden Märchen im Allgemeinen und insbesondere die *KHM* der Brüder Grimm unter anderem aufgrund ihrer grausamen Darstellungen geradezu verteufelt und sogar mit den in der Zeit des Nationalsozialismus verübten Gewalttaten in Verbindung gebracht. Als Resultat wurde der Nachdruck verboten und die Anweisung erteilt, dass die Verwendung im pädagogischen Kontext zu reduzieren ist. Die Brüder Grimm selbst wussten jedoch, dass dort wo Licht ist, immer auch Schatten ist und somit auch das Volksmärchen nicht nur in einer heilen Welt voller Zauber und Wunder beheimatet ist und sein kann. Sie waren sich der Tatsache bewusst, dass die Welt der Bösewichte und ihre Grausamkeiten einen ganz wesentlichen Bestandteil des Märchens ausmachen. Trotz wiederkehrender Kritik, die auch aus den eigenen Reihen kam (z.B. von ihren Freunden Achim von Arnim und Clemens Brentano), überarbeiteten Jacob und Wilhelm die ihnen überlieferten Märchen in puncto Grausamkeit daher nahezu überhaupt nicht (vgl. Röhrich 1964[2]: 124f., Gerstner 1973: 43, Denecke 1971: 83 und Seitz 1984: 67).

> The Grimms only occasionally took advantage of opportunities to tone down descriptions of brutal punishments visited on villains or to eliminate pain and suffering from their tales. [...] More often, the Grimms made a point of adding or intensifying violent episodes. (Tatar 2019a: 5)

Im Zusammenhang mit dem Thema Grausamkeit und Gewalt im Märchen erscheinen die Ausführungen des Schriftstellers Carl-Heinz Mallets (1985) sehr interessant. Mallet

[37] Röhrich (1964[2]: 123) verweist in diesem Zusammenhang bereits auf Platon, Sokrates und Kant.

beschreibt seinen Versuch, die in den *KHM* beschriebenen Grausamkeiten zu klassifizieren bzw. zu analysieren. Er konstatiert, dass ihn die schiere Gewalt, die er dabei zu Tage brachte, derart schockierte, dass sein Projekt fast gescheitert wäre. Nach einem Exkurs in die Mythologie und die Bibelgeschichte, habe er jedoch erkannt, dass die Menschheit und Gewalt schon seit jeher untrennbar verbunden sind. Seine Analyse ergab schlussendlich, dass die Gewalt im Märchen in verschiedene Bereiche eingeteilt werden kann. Dies soll im Folgenden skizziert werden.

Zu Beginn thematisiert Mallet eine eher harmlose Form Gewalt, die aus „Spaß an der Sache“ ausgeübt wird. Der Verlauf dieser Märchen, z.B. *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* (*KHM* 36), gestaltet sich ganz bewusst so, dass die verübten Grausamkeiten gerechtfertigt und moralisch vertretbar erscheinen. Der Bestrafte hat die ihm wiederfahrende Gewalt aufgrund seiner vorangegangenen Taten offensichtlich nicht anders verdient und die Ausübenden handeln demzufolge in bloßer Notwehr – eine legitimierte Form der Gewalt (vgl. Mallet 1985: 17ff).

Viel drastischer ist die für das Märchen typische offenkundige und böswillige Gewalt. So begegnet einem immer wieder das Motiv der Bruder- und Schwestermorde bzw. der Gewalt zwischen Geschwistern im Allgemeinen, z.B. in *Der singende Knochen* (*KHM* 28). Diese böswilligen und aufgrund von Neid, Eifersucht und Missgunst begangenen Gräueltaten werden im Märchen jedoch keineswegs verklärt, sondern absolut realistisch und objektiv geschildert. Zumindest werden die Böswichte am Ende für ihre Vergehen bestraft oder sogar umgebracht. Diese Art von Gewalt manifestiert sich jedoch nicht nur zwischen Geschwistern, sondern, wie in *Dat Erdmänneken* (*KHM* 91) beschrieben, auch zwischen Kameraden oder Freunden. Auch hier sind die Auslöser Neid und Missgunst. Darüber hinaus spielt die Schadenfreude eine große Rolle (vgl. Mallet 1985: 28, 36 und 41ff.). Ein weiterer Fall manifester Grausamkeit im Märchen thematisiert das Ausstechen der Augen. Dieses Motiv kommt in vielen Märchenerzählungen auf unterschiedliche Art und Weise vor. Sei es infolge einer Wette, aufgrund von Habgier, siehe *Die Krähen* (*KHM* 107a), oder weil man die Notlage eines anderen auf sadistische und sinnlose Weise ausnützt (*KHM* 107 *Die beiden Wanderer*) (vgl. Mallet 1985: 53ff.). Auch in dem im Zuge dieser Arbeit analysierten Märchen *Aschenputtel* (*KHM* 21), picken die Tauben den Stiefschwestern am Ende beide Augen aus, um sie zu bestrafen.

Doch nicht nur diese rohe und auf den ersten Blick eindeutig identifizierbare Gewalt ist Teil der Märchenwelt. Thematisiert werden auch die vielen Facetten subtiler

Gewalt. Die Täter schleichen sich dabei meist langsam und unbemerkt in zerstörerischer Absicht an ihre Opfer heran. Diese werden dabei nicht nur strategisch belogen und betrogen, sondern durch psychologische Machtspiele manipuliert, unterdrückt und in eine krankhafte Abhängigkeit gedrängt, ohne es selbst zu bemerken. Siehe dazu *Katze und Maus in Gesellschaft* (*KHM* 2) oder *Die alte Bettelfrau* (*KHM* 150) (vgl. Mallet 1985: 68f., 72, 79f.) Wie in *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* (*KHM* 5) geschildert wird, kann indirekte Gewalt jedoch auch durch Negativpropaganda hervorgerufen und durch Gruppendynamik gestützt werden (vgl. Mallet 1985: 93).

Sehr bekannt sind auch die sogenannte Warn-, Dressier- oder Disziplinierungsmärchen in den *KHM*. Getreu dem Motto „Wer nicht hören will, muss fühlen“, das im Märchenkontext wohl eher „Wer nicht hören will, muss sterben“ lauten sollte, wird den kindlichen LeserInnen vor Augen geführt, was passiert, wenn man seinen Eltern nicht gehorcht oder sich dem „System“ nicht unterwirft. In Märchen wie *Frau Trude* (*KHM* 43), *Marienkind* (*KHM* 3) oder *Das eigensinnige Kind* (*KHM* 117) werden die eigensinnigen Kinder daher von Hexen, der Jungfrau Maria oder dem „lieben“ Gott höchstselbst für ihre Missetaten und ihr Ungehorsam bestraft – teilweise mit dem Tod (vgl. Mallet 1985: 104f., 119, 126f.).

Dass Gewalt im Märchen nicht immer offenkundig ausgetragen wird, wurde bereits angesprochen. Ein weiteres Beispiel dafür sind Projektionen und Gewaltphantasien. Auch in diesem Zusammenhang spielt Negativpropaganda eine große Rolle. Sie dient den TäterInnen dazu ein (imaginäres) Feindbild zu kreieren und ihre Widersacher zu diffamieren, um ihre anschließenden Taten rechtfertigen zu können. Meist entlädt sich die Mischung aus Angst, Unsicherheit, Neid und Hass jedoch viel grausamer, als es sich die TäterInnen zuvor ausgemalt hatten (Überkompensation). Siehe dazu u.a.: *Schneewittchen* (KHM 53), *Von dem Machandelboom* (*KHM* 47), *Der Liebste Roland* (*KHM* 56), *Die sechs Schwäne* (*KHM* 49) oder *Das junggeglühte Männlein* (*KHM* 147) (vgl. Mallet 1985: 147f., 174, 179).

Ein weiteres wichtiges Thema ist sexualisierte Gewalt im Märchen. In diesem Kontext bietet das Genre alles was man sich diesbezüglich nur vorstellen kann: von Entjungferung über Vergewaltigung bis hin zum schieren Sadismus. In *Hans mein Igel* (*KHM* 108) verspricht der König Hans die Hand seine Tochter. Da diese sich weigert, bricht der König das Versprechen. Hans droht dem König jedoch ihn und die Prinzessin zu töten, woraufhin der König seine Tochter „opfert“ und an Hans übergibt, um sein eigenes Leben zu schonen. Aus Rache schändet Hans die Prinzessin und schickt sie

nackt und blutend zurück. Der sexuelle Akt dient in dieser Erzählung also ausschließlich der Gewalt und insbesondere dazu den König und die Prinzessin zu demütigen. Auch in den Märchen *Blaubart* (*KHM* 62a), *Der Räuberbräutigam* (*KHM* 40), *Das Mordschloß* (*KHM* 73a) und *Fitchers Vogel* (*KHM* 46) spielen Sex, Gewalt und Sadismus und der damit in Zusammenhang stehende Mord von Mädchen und Frauen eine übergeordnete Rolle (vgl. Mallet 1985: 182f., 185, 190).

Zum Abschluss soll nun jene Form Gewalt im Märchen erwähnt werden, die von Untertanen ausgeht und sich gegen ihre Obrigkeiten richtet. So erzählt das Schwankmärchen *Der Meisterdieb* (*KHM* 192) die Geschichte eines Bauernjungen, der offen zugibt durch Diebstahl großen Wohlstand erlangt zu haben. Der Graf will ihn für die Gaunereien zum Tode verurteilen. Da er sich aber nicht sicher ist, ob der Junge die Wahrheit sagt und wirklich alles gestohlen hat, stellt er ihm drei Aufgaben: er soll das streng bewachte Pferd des Grafen, das Betttuch und den Ring der Gräfin sowie den Pfarrer und den Schulmeister aus der Kirche stehlen. Der „Meisterdieb“ besteht alle Aufgaben. Dadurch besiegt und demütigt er den Grafen und die anderen Obrigkeiten. Schlimmeres wiederfährt ihnen jedoch nicht. Im *Ferenand getrü und Ferendand ungetrü* (*KHM* 126) und in einigen Soldatenmärchen in den *KHM* geht es den Herrschern hingegen wortwörtlich an den Kragen (vgl. Mallet 1985: 226-229, 241, 257).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Gewalt und Grausamkeit im Märchen nicht nur ein extrem vielschichtiges Thema sind, sondern eine ganz wesentliche Dimension des Volksmärchens im Allgemeinen und insbesondere der *KHM* ausmachen. In Bezug auf derartige Darstellungen in den *KHM* muss jedoch festgehalten werden, dass „as much as some readers may be shocked by the cruelty and violence of the Grimms' tales, they would find many of the stories tame by comparison with their corresponding peasant versions“ (Tatar 2019a: 24). In diesem Zusammenhang ist auf die Ausführungen Röhrichs (1964[2]: 144) zu verweisen, der zeigt, dass die im Märchen verhängten grausamen und doch oft sehr phantastisch anmutenden Bestrafungen einen historischen Hintergrund haben. Dies betrifft sowohl die thematisierten Hinrichtungen durch Verbrennen, Vierteilen, Rädern, Ertränken, zu Tode schleifen oder Lebendig-Begraben, als auch Verstümmelungen wie Blendung oder Abtrennen von Gliedmaßen sowie nach heutigen Vorstellungen befremdlich wirkende Praktiken und Bräuche. Wie Mallet (1985: 259) treffend feststellt, „führt nichts an der Erkenntnis vorbei, daß Gewalt einen Teil des menschlichen Daseins ausmacht und der Mensch damit leben muss.“

2.6 Die religiöse Dimension im Märchen

Auch wenn die Religion nicht den Kern des Märchens darstellt, weisen Märchen zweifelsohne eine religiöse Dimension auf. Thyen (1982: 37) beschreibt Märchen sogar als

> zutiefst gläubige Erzählungen, weil sie jeden direkten Hinweis auf den Sinn des Lebens vermeiden, weil sie das Göttliche in seiner Unanschaulichkeit, Namenlosigkeit, Unkenntlichkeit und Unzulänglichkeit belassen und weil sie schließlich den Menschen und seine Welt weder vergöttern noch dämonisieren.

So wird der Mensch als erlösungsbedürftig dargestellt und auch diverse andere religiöse Motive oder Vorstellungen, auf die im Nachfolgenden noch näher eingegangen werden soll, gelten als charakteristisch für viele Märchenerzählungen (vgl. Röhrich 2002: 9). In den Hochreligionen[38] versteht man den Begriff der Erlösung „als Rettung, Heil, Hilfe, Überwindung aller irdischen Spannungen, Befreiung von allem, was die menschliche Existenz gefährdet, hemmt und beschwert, als Befreiung namentlich von der Sünde und vom Tod“ (Röhrich 2002: 221). Zwar unterscheiden sich diese Religionen im Hinblick auf ihre Jenseitsvorstellungen und die Existenz eines die Menschheit erlösenden Messias, jedoch vereinen sie die Ansicht, dass sich der Mensch, beziehungsweise seine Seele, vom Körper befreien muss und in die Ewigkeit eingeht. Wie in den vorangehenden Kapiteln erörtert wurde, stimmt das Konzept der Erlösung im Märchen und seinen benachbarten Erzählgattungen nicht überein. Streng genommen stellt die Erlösung im Zaubermärchen das Pendant zur Verzauberung, Verwandlung oder Verwünschung dar. Fasst man den Erlösungsbegriff jedoch etwas weiter, so impliziert er darüber hinaus schlichtweg die Befreiung aus misslichen Lagen (Krankheit, Armut, Gefangenschaft, Fluch, Verbannung, Misshandlung usw.) und meist die gleichzeitige Niederlage des Bösen. Grundsätzlich geht es bei der Erlösung im Märchen also darum, dass die HeldInnen eine negative Ausgangslage überwinden und sich die Dinge für sie anschließend zum Positiven wenden. Charakteristisch ist dabei, dass nicht die Verzauberung, sondern immer der Prozess und das Ergebnis der Erlösung im Mittelpunkt der Märchenhandlung steht. Da durch Rückverwandlungen oder Entzauberung oft der Tod aufgehoben wird, kann die Erlösung im Märchen auch als Wiedergeburt bezeichnet werden. Fast alle Zaubermärchen gelten als Erlösungsmärchen,

[38] Die Begriffe „Hochreligion“ bzw. „Weltreligion“ bezeichnen jene Religionen, die in weiten Teilen der Welt in ausreichender Homogenität verbreitet sind, was grundsätzlich eine schriftliche Tradition bedingt. Dazu zählen beispielsweise das Judentum, das Christentum, der Islam, der Hinduismus und der Buddhismus (vgl. Hauser 2004: 276).

weil sich das Motiv der Befreiung im Großteil aller Märchen findet (vgl. Röhrich 2002: 221ff.). Dies zeigt sich auch im Märchen *Aschenputtel*, in dem die Heldin aus ihrer misslichen Situation der täglichen Schikanen erlöst wird und schließlich als Prinzessin einem positiven Ende entgegenblickt.

Wie bereits eingangs festgehalten wurde, sind auch andere religiöse Vorstellungen, Rituale und Motive Teil der Märchenwelt und demzufolge auch der Teil *KHM*. So wird beispielsweise das Ritual der Taufe per se zwar entweder nicht erwähnt oder zumindest nicht genauer beschrieben, jedoch beschäftigen sich manche Märchen mit der damit verbundenen Suche nach einem Paten: *Die Wichtelmänner* (*KHM* 39), *Der Herr Gevatter* (*KHM* 42), *Der Gevatter Tod* (*KHM* 44) und *Ferenand getrü un Ferenand ungetrü* (*KHM* 126). Auch die Beichte bzw. das Buße tun und die anschließende Befreiung durch die Vergebung der Sünden werden im Märchen thematisiert. Bezeichnend dafür sind im Speziellen das Märchen *Marienkind* (*KHM* 3) und die Kinderlegende *Die drei grünen Zweige* (*KHM* 206). Der Inhalt beider Erzählungen wird in Kapitel 2.6.2 ausführlich dargelegt. *Der Zaunkönig und der Bär* (*KHM* 102) und *Der gestohlene Heller* (*KHM* 154) beschäftigen sich ebenso mit diesem Thema.

Als weiteres Ritual im Märchen sei an dieser Stelle überdies das Beten zu Gott, Jesus oder anderen Heiligengestalten und die Wallfahrt bzw. Pilgerreise erwähnt, wobei letzteres nur in *Der alte Hildebrand* (*KHM* 95) thematisiert wird. In selbiger Märchenerzählung wird auch von einem Gottesdienst und von eines Pfarrers Predigt gesprochen. Diese gelten jedoch lediglich als rahmengebend und stehen keinesfalls im Mittelpunkt der Handlung. Etwas anders stellt sich dies in *Der Sperling und seine vier Kinder* (*KHM* 157) dar. Hier werden die Vogelkinder aus dem Nest geworfen und müssen sich alleine in der Welt zurechtfinden. Als sie schließlich zu ihrem Vater zurückkehren, sind alle vier zu seiner Zufriedenheit herangereift und berichten wie sie überlebt haben. Wirklich beeindruckt ist er dabei von seinem jüngsten Sohn, der in einer Kirche lebte, dort tagein tagaus den Predigten des Pfarrers lauschte und seine Lehren aus ihnen zog.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen auch die unzähligen Referenzen auf die sieben Haupt- bzw. Wurzelsünden, die umgangssprachlich auch oft als Todsünden bezeichnet werden. Sofern in den *KHM* vorhanden, wird in der folgenden Tabelle exemplarisch ein Märchen pro Hauptsünde angeführt:

Hochmut	Superbia	*Von dem Fischer un syner Frau* (*KHM* 19)
Geiz	Avaritia	*Rumpelstilzchen* (*KHM* 55)
Wollust	Luxuria	-
Jähzorn	Ira	*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (*KHM* 1)
Völlerei	Gula	-
Neid	Invidia	*Aschenputtel* (*KHM* 21)
Trägheit	Acedia	*Frau Holle* (*KHM* 24)

Im Christentum stehen den sieben Hauptsünden die drei theologischen Tugenden Glaube (fides), Liebe (caritas) und Hoffnung (spes) und die vier antiken platonischen Kardinaltugenden Gerechtigkeit (lusticia), Tapferkeit (fortitudo), Weisheit (sapientia) und Mäßigung (temparantia) gegenüber. Diese stehen in engem Zusammenhang mit den im Märchen vorausgesetzten Eigenschaften wie Nächstenliebe, Gehorsam, Freundlichkeit, Hilfsbereitschaft, Selbstlosigkeit, Demut und Frömmigkeit, welche wiederum eine Voraussetzung für die Barmherzigkeit und Gnade Gottes sind.

Wie im Zuge dieser Arbeit bereits erläutert wurde, besteht sowohl im Mythos als auch im Märchen eine wechselseitige Beziehung zwischen Diesseits und Jenseits. Die Grenzen zwischen der realen und der Anderswelt verschwimmen dabei. Das Märchen hat jedoch auch andere mythische Motive in sich aufgenommen, welche sich bezeichnenderweise in sehr vielen Religionen wiederfinden: Der Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen den Kreaturen des Tages und jenen der Nacht. Ein ganz klassisches Beispiel hierfür ist die Auseinandersetzung zwischen Märchenheld und Drache. Die Geschehnisse im Märchen scheinen immer durch äußere Gewalt gelenkt zu werden. Um an dieser Stelle nur ein Beispiel zu nennen, endet ein Großteil der Märchen, insbesondere der Zaubermärchen, mit der Hochzeit zweier Menschen die aller Widrigkeiten zum Trotz zueinander finden, weil sie füreinander bestimmt zu sein scheinen. Die christliche Vorstellung einer kirchlichen Zeremonie wird dabei zwar nicht thematisiert, jedoch ist die Märchenehe ein zumeist aus Liebe geschlossener Bund, der aber jedenfalls in Liebe endet. Ob diese transzendente Macht, die immer dann zu Tage tritt, wenn die Mission der HeldInnen zu scheitern droht, mit göttlichem Wirken in Zusammenhang gebracht wird, liegt dabei ausschließlich in der Hand der TextrezipientInnen. Denn während Götter im Fokus mythischer Erzählungen

stehen, tritt Gott im Märchen in der Regel nur zwischen den Zeilen auf. Bei Märchen in denen von Gottes Erscheinen und/oder Wirken die Rede ist, handelt es sich daher vorrangig um Legendenmärchen. Doch auch hier bleibt Gott zumeist im Verborgenen und sein Wirken ist indirekt oder formelhaft. Auch Gaben und Wunder, die im Mythos ganz klar als etwas Göttliches angesehen werden, haben im Märchen bloß symbolhaften Charakter (vgl. Benz 1982 und Röhrich 2002: 70). Thyen (1982: 31) macht zu diesem Thema eine interessante Beobachtung, wenn er schreibt, dass die guten Mächte, wie Gott, im Märchen grundsätzlich im Geheimen, im Verborgenen ruhen, während das Böse offenkundig ist und durch namentliche Nennung beherrschbar wird. Letzteres ist beispielsweise im Märchen *Rumpelstilzchen* zu beobachten.

Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass es zur religiösen Dimension im Märchen natürlich auch gegensätzliche Meinungen gibt. So bezeichnet der deutsche Religionspädagoge Prof. em. Dr. Günter Lange das klassische Volksmärchen im Hinblick auf die christliche Vorstellung eines personalen, transzendenten Gottes als klar atheistisch. Für ihn fungiert der im Märchen auftretende Teufel, Gott oder Heiligengestalt lediglich als eine Art christlicher Anstrich. Er konstatiert außerdem, dass die Magie und der Zauber, die dem Märchen innewohnen, nicht mit dem christlichen Glauben vereinbar sind (vgl. Lange 1982: 39f.).

2.6.1 Gott in den *Kinder- und Hausmärchen*

In der zweiten Ausgabe der *KHM* (1819), die Edgar Taylor für seine Übersetzung herangezogen hat, tritt Gott in elf Märchen und einer der Kinderlegenden auf: *Das Mädchen ohne Hände* (*KHM* 31), *Der Schneider im Himmel* (*KHM* 35*), Der Gevatter Tod* (*KHM* 44), *Die Nelke* (*KHM* 76), *De Spielhansl* (*KHM* 82), *Der Arme und der Reiche* (*KHM* 87), *Das eigensinnige* Kind (*KHM* 117), *Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet* (*KHM* 121), *Das junggeglühte Männlein* (*KHM* 147), *Des Herrn und des Teufels Getier* (*KHM* 148), *Der Sperling und seine vier Kinder* (*KHM* 157) und *Gottes Speise* (*KHM* 205). Keine dieser Erzählungen wurde von Taylor übersetzt. Jack Zipes übersetzte hingegen alle der hier angeführten Texte, die in der Erstausgabe der *KHM* bereits enthalten waren[39]: Volume I: *Maiden without Hands* (*KHM* 31), *Godfather*

[39] *Der Schneider im Himmel* (*KHM* 35), *De Spielhansl* (*KHM* 82), *Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet* (*KHM* 121) und die Kinderlegenden sind bei Erscheinen der Erstauflage 1812/1815 noch nicht

Death (*KHM* 44) und *The Carnation* (*KHM* 76); Volume II: *The Poor Man and the Rich Man* (*KHM* 1)*, The Stubborn Child* (*KHM* 31), *The Sparrow and His Four Children* (*KHM* 35), *The Rejuvenated Little Old Man* (*KHM* 61) und *The Animals of the Lord and the Devil* (*KHM* 62).

Folgt man den Ausführungen von Marianne Kitzler (2010), die sich im Zuge Ihrer Dissertation zum Thema *Kirchenlehre und Märchen* ausführlich mit der religiösen Dimension des Märchens an sich und noch genauer mit den christlichen Vorstellungen, Motiven und Personen in den *KHM* auseinandergesetzt hat, so bietet es sich an zwischen Gott als (menschliche) Person, dem bestrafenden Gott und der bloßen Erwähnung Gottes zu unterscheiden. Der personifizierte Gott ist gerecht, gütig, barmherzig und handlungsbereit. Meist tritt er nicht alleine auf, sondern wird von anderen Heiligen begleitet, wie beispielsweise von Petrus in *KHM* 82, *KHM* 87 und *KHM* 147.

Manches Mal lässt er sich jedoch von seinen jenseitigen Helfern vertreten: In der Märchenerzählung *Die Nelke* überbringt ein Engel einer von Kinderlosigkeit geplagten Königin die Botschaft, dass ihr Gott einen Sohn schenkt, dessen Wünsche alle in Erfüllung gehen sollen. Als ihr Sohn entführt und sie daraufhin des Mordes bezichtigt wird, lässt sie der König für sieben Jahre in ein Verlies werfen. Gott sendet ihr jedoch zwei Engel in Gestalt von Tauben, die ihr Nahrung bringen. Auch in *Das Mädchen ohne Hände* erhört Gott die Gebete verschiedener Figuren und sendet Engel zu ihrer Hilfe. Das Märchen vom *Königssohn, der sich vor nichts fürchtet* beschreibt wie der Glaube an Gott und das tiefe Vertrauen darauf, dass dieser in der Not zur Hilfe kommen und Gnade walten lassen wird, den Märchenhelden vor Unheil bewahrt. Gott lässt in dieser Erzählung einen Löwen als seinen irdischen Helfer auftreten. Eine ähnliche Botschaft vermittelt auch die Erzählung vom *Sperling und seinen vier Kindern*. Im Märchen *Der Gevatter Tod*, stellt sich Gott hingegen selbst als „der liebe Gott“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 214) vor. *Des Herrn und des Teufels Getier* handelt von einem Streit zwischen Gott und dem Teufel. Jedoch kann keine dieser Erzählungen als ein typisches Zaubermärchen, sondern viel eher als Schwank- oder Legendenmärchen erachtet werden. Als ein solches gilt auch *Der Schneider im Himmel*, wo Gott als bestrafender Richter auftritt. Diese Rolle nimmt Gott auch in dem eher sagenartigen Märchen

---

Teil der *KHM* und finden sich daher auch nicht in der 2014 erschienen Übersetzung von Jack Zipes. *Der Sperling und seine vier Kinder* steht in der Erstauflage der *KHM* an Stelle 35.

Das eigensinnige Kind ein, weil er ein ungezogenes, nicht folgsames Kind tödlich erkranken lässt. Die Erzählung hat also einen warnenden Charakter. Die Kinderlegende *Gottes Speise* handelt von zwei Schwestern, die eine reich und kinderlos, die andere bettelarm, verwitwet und Mutter von fünf Kindern. Weil die reiche Schwester der Armen kein Essen abgeben will, holt Gott die Kinder und die arme Schwester auf deren Bitten hin zu sich in den Himmel.

In dem im Zuge dieser Arbeit untersuchten Märchen *Aschenputtel* tritt Gott zwar nicht auf, findet jedoch durchaus Erwähnung. Vor ihrem Tod sagt Aschenputtels Mutter: „Liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken und will um dich sein." (Grimm & Grimm 1819[2]: 114) Im Laufe der weiteren Handlung, die in den Kapiteln 4.1.3.1 und 4.1.3.2 näher dargelegt wird, geht Aschenputtel täglich an das Grab ihrer Mutter weint und betet. Helfend zur Seite steht ihr ein Vogel, der auf dem am Grab gepflanzten Haselstrauch lebt. Hier wirkt wiederrum die im Vorhergehenden bereits erwähnte transzendente Macht, die als etwas Göttliches gedeutet werden kann, aber eben keinesfalls muss.

Auch in vielen anderen Märchenerzählungen der *KHM* wird Gott an verschiedenen Stellen im Text namentlich an- oder herbeigerufen. Im Gegensatz zu den eben erläuterten Beispielen folgt darauf jedoch keine von Gott gesetzte Handlung. Es erscheint also weder ein personifizierter Gott noch sendet dieser jenseitige oder diesseitige Helfer. Vielmehr handelt es sich zumeist um situationsbedingt verwendete Floskeln oder Ausrufe, wie „Ach Gott", „Um Gottes Willen", „Du lieber Gott", „Oh mein Gott", „Gottlob", „In Gottes Namen" usw., die auch in der Alltagssprache häufig verwendet werden, jedoch in den allermeisten Fällen keinen religiösen Bezug aufweisen. In diesen Bereich fällt auch die Verwendung von Wörtern wie „gottlos" oder „gottverlassen".

2.6.2 Engel und Heiligengestalten in den *Kinder- und Hausmärchen*

Wie bereits anhand des Textbeispiels *Die Nelke* illustriert wurde, treten Engel in den *KHM* der Brüder Grimm als Boten oder Gesandte Gottes auf. So auch in den Märchen *Marienkind* (*KHM* 3), *Das Mädchen ohne Hände* (*KHM* 31) und *Der Dreschflegel vom Himmel* (*KHM* 112) sowie in den folgenden Kinderlegenden (KL): *Der heilige Joseph im Walde* (*KHM* 201), *Die zwölf Apostel* (*KHM* 202) und *Die drei grünen Zweige* (*KHM* 206). Nebst den Engeln gibt es im Märchen auch Heilige, die mit Gott im Himmel leben.

Namentlich genannt werden in den *KHM* (1812/15 und 1819) die heilige Jungfrau Maria (*KHM* 3 *Marienkind* und *KHM* 207 *Muttergottesglässchen*), der heilige Petrus (*KHM* 35 *Der Schneider im Himmel*, *KHM* 81 *Bruder Lustig, KHM* 82 *De Spielhansel*, *KHM* 147 *Das junggeglühte Männlein* und *KHM* 202 *Die zwölf Apostel*), die heilige Anna (*KHM* 139 *Dat Mäken von Brakel*) und der heilige Josef (*KHM* 201 *Der heilige Joseph im Walde*). Auch diese Texte wurden von Edgar Taylor nicht übersetzt. Jack Zipes übersetzte hingegen alle der hier angeführten Texte, die in der Erstausgabe der KHM bereits enthalten waren40: Volume I: *The Virgin Mary's Child* (*KHM* 3) und *Maiden without Hands* (*KHM* 31); Volume II: *The Fleshing Flail from Heaven* (*KHM* 26), The *Maiden from Brakel* (*KHM* 53) und *The Rejuvenated Little Old Man* (*KHM* 61). Da eine Diskussion aller soeben aufgelisteten Märchen und Kinderlegenden aufgrund deren Länge zu ausführlich wäre, werden im Folgenden exemplarisch einige Beispiele angeführt. Im Speziellen bieten sich hierfür die Märchen *Marienkind* und *Bruder Lustig* sowie die Kinderlegende *Die drei grünen Zweige* an.

Marienkind ist ein zutiefst christlich geprägtes Märchen, das von den Engeln im Himmelreich, der Jungfrau Maria und der Vergebung begangener Sünden handelt. Außerdem ist es neben *Bruder Lustig* auch eines von insgesamt nur zwei Märchen aus den *KHM* in denen die „Dreieinigkeit" bzw. „Dreifaltigkeit", auch Trinität genannt, zur Sprache kommt (vgl. Kitzler 2010: 91). Die Jungfrau Maria nimmt das Kleinkind eines armen Ehepaars zu sich in den Himmel, um für es zu sorgen. Als das Mädchen eines Tages verbotenerweise die dreizehnte Himmelstüre aufschließt, dahinter die Dreieinigkeit erblickt und dies anschließend mehrmals leugnet, wird es aus dem Himmel verstoßen. Die Jungfrau Maria lässt das Kind verstummen und verdammt es dazu wie ein Tier im Wald zu hausen. Nach Jahren stößt ein König auf das Mädchen, nimmt es mit zu sich ins Schloss und heiratet es. Die junge Königin bringt bald ein Kind zur Welt, das ihr nachts darauf von der Jungfrau Maria weggenommen wird, weil sie noch immer nicht gestehen will die Himmelstür geöffnet zu haben. Dieses Szenario wiederholt sich auch in den beiden darauffolgenden Jahren. Die stumme Königin wird schließlich als Menschenfresserin zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Als das Feuer auflodert gesteht sie in Gedanken reuig ihre Schuld ein. Daraufhin erlischt das

[40] *Der Schneider im Himmel* (*KHM* 35), *Bruder Lustig* (*KHM* 81), *De Spielhansl* (*KHM* 82) und die Kinderlegenden sind bei Erscheinen der Erstauflage 1812/1815 noch nicht Teil der *KHM* und finden sich daher auch nicht in der 2014 erschienen Übersetzung von Jack Zipes.

Feuer und die Jungfrau Maria erscheint mit den drei Kindern des Königspaars. Sie vergibt der Königin ihre Sünde und schenkt ihr ihre Stimme wieder.

Auch die Kinderlegende *Die drei grünen Zweige* handelt von Buße und anschließender Vergebung der Sünden: Ein frommer und gottesfürchtiger Einsiedler wird auf seinen abendlichen Wegen immer von einem Engel begleitet, beschützt und anschließend mit Essen versorgt. Eines Tages beobachtet der Man wie ein Sünder zum Galgen geführt wird und sagt sich „jetzt wiederfährt diesem sein Recht“. Als der Engel an jenem Abend nicht erscheint, nimmt der verzweifelte Einsiedler keinerlei Nahrung oder Wasser mehr zu sich und betet über Tage und Nächte hinweg unaufhörlich, da er nicht weiß womit er Gott so erzürnt hat. Ein Vogel verrät ihm schließlich, dass er nicht über den zum Tode verurteilten Sünder richten hätte dürfen und Gott ihm verzeihen wird, wenn er büßt und seine Sünden bereut. Daraufhin erscheint der Engel und übergibt dem Mann einen dürren Ast, den er jede Nacht unter seinen Kopf legen muss, bis drei grüne Zweige daraus hervorsprießen. Außerdem soll er künftig von Tür zu Tür gehen und um Nahrung und ein Nachtlager bitten. Er darf jedoch in keinem Haus länger als eine Nacht verweilen. Eines Abends kommt er an eine Höhle und bitte die alte Frau darin ihn zu beherbergen. Diese will ihn zunächst nicht aufnehmen, da ihre drei bösen und räuberischen Söhne dies verboten haben, lässt sich jedoch schließlich überreden. Als die Söhne bei ihrer Rückkehr den Schlafenden entdecken, sind sie furchtbar erbost. Da erzählt ihnen der alte Mann die Geschichte wie er als frommer Mensch Gott mit nur einer einzigen Aussage so erzürnt hat. Die Räuber sind davon so erschrocken, dass sie reuig beginnen ihre Sünden zu büßen. Am nächsten Tag finden sie den Einsiedler tot auf und aus dem dürren Stück Holz waren drei grüne Zweige gewachsen.

Im Schwankmärchen *Bruder Lustig* stellt der heilige Petrus in der Rolle eines Bettlers dreimal die Barmherzigkeit eines entlassenen Soldaten namens Lustig auf die Probe. Dieser gibt Petrus bei jeder Begegnung einen seiner vier Kreuzer und ein Viertel seines Brotlaibs ab. Mit seinem vierten Kreuzer kauft sich Lustig ein Glas Wein zu seinem übrigen Brot. Als er anschließend einen Soldaten trifft, der in Wahrheit auch kein anderer als der heilige Petrus ist, besitzt er nichts mehr, was er diesem abgeben könnte und sie beschließen gemeinsam weiterzuziehen. Es stellt sich heraus, dass Lustigs neuer Weggefährte dem Tode geweihte Kranke heilen kann. Er erweckt sogar Tote wieder zum Leben, indem er ihre Knochen solange kocht, bis sich die Haut ablöst

und diese danach wieder richtig zusammensetzt. Anschließend lässt er sie unter Anrufung der Dreifaltigkeit wieder auferstehen. Die dafür angebotenen Belohnungen schlägt Petrus jedoch aus, wohingegen Bruder Lustig, entgegen Petrus Bitte, alle an sich nimmt. Als er sich Petrus im Laufe der Zeit immer wieder widersetzt, verlässt ihn dieser eines Tages. Zuvor schenkt er ihm jedoch einen verzauberten Ranzen, mithilfe dessen sich Bruder Lustig nach seinem Tod in den Himmel schmuggeln kann.

2.7 Das Frauenbild in den *Kinder- und Hausmärchen*

Da es sich bei dem im Zuge dieser Arbeit analysierten Märchen *Aschenputtel* um eines mit einer weiblichen Heldin handelt, soll nun das durchaus facettenreiche Frauenbild im Märchen thematisiert werden. Rölleke (1985: 176) merkt an, dass in diesem Zusammenhang „Gewalt, Macht, gesellschaftliche Verhältnisse, Kindererziehung und Geschlechterrollen“ thematisiert werden müssen. Aus gegebenem Anlass wird daher insbesondere auf das Bild der (Stief-)Mutter bzw. der (Stief-)Schwester eingegangen. Es sei jedoch angemerkt, dass die Frau im Märchen natürlich auch andere Rollen (Königin, Prinzessin, Bedienstete, Großmutter, Hexe usw.) einnimmt und dabei vom Kind bis zur Greisin in allen Altersgruppen vertreten ist.

Sowohl das äußere Erscheinungsbild, als auch der Charakter der Frauen im Märchen kann umwerfend schön, aber auch unsagbar hässlich sein. Jene Frauen, denen keine klassisch böse Rolle zugewiesen ist, zeichnen sich dabei durch unbeirrbare Treue, totale Opferbereitschaft, Selbstlosigkeit, Leidensfähigkeit und Durchhaltekraft aus. Zumeist sind sie zudem geduldig, liebenswert und fleißig und verhalten sich eher passiv. Das Rollenbild der Frau in den *KHM* scheint sich somit größtenteils mit jenem der Bürgersfrau im 19. Jahrhundert zu decken und demzufolge vermutlich auch mit dem Selbstbild jener zumeist jungen und ledigen Frauen[41], die den Brüdern Grimm zu jener Zeit als Gewährsleute dienten (vgl. Röhrich 2002: 115ff.). Als besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Überlegung Heinz Röllekes (1985) zu erachten. Dieser wirft die Frage auf, inwiefern bzw. inwieweit die zum Zeitpunkt der Sammeltätigkeit bestehende Ehelosigkeit der Brüder Grimm, das Vorbild von Mutter und Tante und schlussendlich auch das überdurchschnittlich lange Zusammenleben

[41] Eine Ausnahme stellt hier Dorothea Viehmann dar, die zum Zeitpunkt der Sammeltätigkeit bereits 60 Jahre alt war (vgl. Rölleke 1985: 78).

mit ihrer Schwester, die Darstellung der Frau in den *KHM* beeinflusst hat. Er konstatiert weiters, dass das Märchen im Allgemeinen und insbesondere die Märchensammlung der Brüder Grimm in Hinblick auf Weitergabe und Rezeption in großem Ausmaß von Frauen bestimmt war.

Aschenputtel ist, wie auch die meisten anderen bekanntesten Märchenheldinnen in den *KHM* (Dornröschen, Rapunzel, Schneewittchen, Rotkäppchen usw.), ein junges Mädchen, mitten in der Pubertät, das am Ende der Erzählung im heiratsfähigen Alter zu sein scheint. Auch sie scheint die oben genannten Eigenschaften der typischen Märchenheldin in sich zu vereinen. Sie beweist Durchhaltevermögen während sie geduldig die Schikanen seiner Stiefmutter und Stiefschwestern erträgt und scheinbar darauf wartet durch äußerliche Einflüsse aus ihrer misslichen Lage befreit zu werden. Man kann ihr Verhalten jedoch auch ganz anders deuten, ja sogar als durchaus aktiv bezeichnen:

> Sicher: Aschenputtel sitzt im Schmutz vor dem Herd und macht sich ohne zu mucken an die scheinbar unlösbare Aufgabe des Erbsensortierens. Und sie sitzt ohne zu mucken auch noch passiv wartend, als der Prinz auf der Suche nach der rechten Braut durch die Lande zieht. Und doch hat Aschenputtel alle Fäden des Geschehens in der Hand: [...] sie macht den Prinzen völlig von sich abhängig. [...] mit einem Schuh in der Hand muß er zwecks Anprobe vor allen Mädchen seines Reiches niederknien, weil er nur durch diese an sich erniedrigende Handlung Aschenputtel wiedergewinnen kann. (Wehse 1985: 5)

Auch das Thema der Mutterschaft folgt im Märchen meist ganz klaren Regeln (vgl. Röhrich 2002). Wie in diversen anderen Märchen auch, ist Aschenputtels leibliche und gute Mutter bereits verstorben. Der Charakter der Stiefmutter und der Stiefschwestern gleicht hingegen jenem einer bösen Hexe. Sie sind boshaft, herrschsüchtig, intrigant und voller Neid. Die Stiefmutter ist nur am Wohl ihrer eigenen Töchter interessiert und der leibliche Vater Aschenputtels scheint dies hilf-und tatenlos mitanzusehen. So kommt er seiner Tochter nie zur Hilfe, wenn sie von der Stiefmutter und den Stiefschwestern schikaniert und zu mutwillig geschaffenen Arbeiten verdonnert wird, die nicht zu bewältigen scheinen. Shavit (1986: 25f.) stellt fest, dass die im 19. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung „that children should be instructed by adults as far as their behavior was concerned [...] served as a basis for the relationship between mother and child in Grimm's text“.

3 Forschungsstand

Im Folgenden soll ein Überblick über den aktuellen Stand der Forschung in Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit präsentiert werden. Dazu wird anhand der Ausführungen von Zohar Shavit (1986/2006), Riitta Oittinen (2000) und Gillian Lathey (2006a/2006b/2016) auf die wichtigsten Aspekte im Zusammenhang mit dem Übersetzen von Kinderliteratur eingegangen. Anschließend werden ausgewählte Forschungsarbeiten vorgestellt, die sich konkret mit der Übersetzung der *KHM* der Brüder Grimm ins Englische befassen.

3.1 Zur Übersetzung von Kinderliteratur

Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, setzen sich WissenschaftlerInnen aus der ganzen Welt seit den 1980er Jahren intensiv mit der Translation von Kinderliteratur auseinander und tragen so dazu bei, dass sowohl die Übersetzungen an sich als auch ihre TranslatorInnen aus dem Schatten der Erwachsenenliteratur hervortreten[42].

> Historically, translators were often invisible and unaccredited in publications, and none more so than the translators of children's literature. Fortunately, times have changed, since translators' names appear on title pages and even on book covers far more frequently than in the past [...]. (Lathey 2016: 137)

Bevor jedoch näher auf die Übersetzung von Kinderliteratur eingegangen wird, soll anhand der Ausführungen der Kulturwissenschaftlerin und Translatorin Zohar Shavit[43] (1986) ein Überblick über die Rolle und Entwicklung der Kinderliteratur im kulturellen Kontext vermittelt werden.

Shavit (1986) geht bei ihrer Untersuchung davon aus, dass Kinderliteratur Teil eines hierarchisch organisierten literarischen Polysystems ist und darin seit jeher einen untergeordneten Status einnimmt. Dies ist unter anderem dadurch zu begründen, dass Erwachsenenliteratur längst ein fest etabliertes Genre war, als sich die Kinderli-

---

[42] In *The Role of Translations in Children's Literature: Invisible Storytellers* (2010) leistet Lathey einen wesentlichen Beitrag dazu. Sie präsentiert einen Überblick über die Übersetzung von Kinderliteratur vom 9. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert aus Sicht der TranslatorInnen, wobei auch deren Bestrebungen und Methoden beleuchtet werden. Dazu werden Übersetzungen der weltweit bekanntesten und beliebtesten Erzählungen, darunter auch die Märchen der Brüder Grimm, analysiert.

[43] Shavits Forschungsarbeit konzentriert sich auf Kinder- und Jugendkultur. Als Translatorin übersetzt sie hauptsächlich Kinderbücher.

teratur im 18. Jahrhundert unter dem Bildungsaspekt zu entwickeln begann. Voraussetzung für diese Entwicklung war jedoch die Reform des dominierenden gesellschaftlichen Verständnisses von „Kind“ und „Kindheit“ (vgl. Shavit 1986: IXf., 3f., 33).

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wurden Kinder aufgrund der zu dieser Zeit vorherrschenden Lebensumstände (hohe Kindermortalität, kurze Lebensdauer) mit Erwachsenen gleichgestellt und man ging davon aus, dass sie keine speziellen Bedürfnisse hätten. Es gab daher auch nahezu keine Kinderliteratur und die wenigen Kinder, die des Lesens mächtig waren, beschäftigten sich mit Büchern, die für Erwachsene geschrieben wurden. Erst im 17. Jahrhundert begann sich das Konzept „Kind“ zu verändern. Kinder wurden nun nicht mehr bloß als „kleine Erwachsene“, sondern als unschuldige und liebliche Wesen wahrgenommen, was sich zum Teil auf kindliche Darstellungen in religiös motivierten Malereien dieser Zeit zurückführen lassen könnte. Ihnen wurden also erstmals aktiv Attribute zugeschrieben, die sie von Erwachsenen unterscheiden (vgl. Shavit 1986: 5f., 160).

Zur selben Zeit begann sich die Kirche mit dem seelischen Wohlbefinden und der Erziehung bzw. Bildung von Kindern sowie der daraus resultierenden Notwendigkeit eines schulbasierten Bildungssystems zu befassen. Es war ein steigendes Bewusstsein dafür zu verzeichnen, dass Bücher in der Entwicklung und Bildung von Kindern eine wichtige Rolle einnehmen und sich von Erwachsenenliteratur unterscheiden müssen. In Folge dessen stieg der Bedarf an Literatur, die auf kindliche Bedürfnisse und ihre kognitiven Fähigkeiten zugeschnitten ist, und damit auch die Anzahl der Lesekundigen (vgl. Shavit 1986: 7, 133).

Dass die Kanonisierung von Kinderliteratur de facto auf dem Bildungssystem basiert, erklärt, warum diese seit jeher als probates Mittel in der Kindererziehung betrachtet wird. Die puritanische Kirche nutzte ihr damaliges Monopol im Bildungssystem dahingehend, dass Kinder das Lesen an den institutionalisierten Einrichtungen mit Hilfe religiöser Schriften erlernten. Auch die ersten offiziellen Kinderbücher, sogenannte *ABC books*, *primer*[44] und *hornbooks*[45], waren primär dazu ausgelegt religiöse Inhalte zu vermitteln (vgl. Shavit 1986: IX, 137, 145). In den Augen der Kirche war Lesen nämlich nur „acceptable as the gateway to higher religious enlightenment, but

[44] “A book for teaching children how to read, or containing basic facts about a school subject“ (www.oxfordlearnersdictionaries.com).
[45] “As well as the alphabet, hornbooks often showed the five vowels, a set of syllables, and the Lord’s Prayer beginning ‘Our Father’“ (www.bl.uk 2020a).

absolutely not for entertainment or pleasure“ (Shavit 1986: 161). Bis in das 18. Jahrhundert hinein mussten Kinder für ihr Lesevergnügen daher immer noch auf Erwachsenenliteratur zurückgreifen.

Auch in Bezug auf das Märchengenre lassen sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts interessante Veränderungen feststellen. Märchen waren damals hauptsächlich für Erwachsene intendiert, wurden aber auch von Kindern gelesen, als sie von der intellektuellen Gesellschaft immer mehr als simple und naive Erzählungen abgetan und als Literatur für Kinder und die Unterschicht deklariert wurden. Da jedoch gleichzeitig das Interesse am Märchen als künstlerisches Genre stieg, mussten die Schriftsteller sicherstellen, dass sie mit ihren Erzählungen nicht nur das naive Kind, sondern auch den gebildeten Erwachsenen ansprechen. Die zum Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts vorherrschende pädagogische Einstellung resultierte jedoch in einem Verbot von Märchen durch die institutionalisierten Bildungseinrichtungen.

> The history of children's reading (especially in England) is characterised by the split into acceptable texts - those aimed at instruction - and unacceptable texts -those read for entertainment. The fairy tale was historically perceived as unacceptable children's reading due to its entertaining and imaginative aspects and objected to on rational, moral and religious grounds; a key objection was that its non-factual and non-spiritual nature exposes children to moral and intellectual corruption. (Seago 2001: 174)

Infolgedessen war das Märchen ab diesem Zeitpunkt nicht mehr Teil der kanonisierten Kinderliteratur und nur mehr in sogenannten *chapbooks*[46] vertreten. Mit Ausnahme der zu dieser Zeit bereits übersetzten französischen Märchen gab es in der englischen Kinderliteratur nur wenige andere Erzählungen dieser Art. Als das Genre jedoch schließlich Mitte des 19. Jahrhunderts rehabilitiert und wieder in den Kanon aufgenommen wurde, brach eine Flut von Märchenübersetzungen über England herein (vgl. Shavit 1986: 9, 27, 76-79). Obwohl die Märchen im Zuge des Translationsprozesses für Kinder angepasst werden mussten, um in das kanonisierte System aufgenommen zu werden, wird das Märchen in dieser Zeit „almost the norm of canonized children's literature“ (Shavit 1986: 77). Seago (2001: 174) weist diesbezüglich darauf hin, dass die *KHM* der Brüder Grimm „were instrumental in overcoming the fairy tale's negative

[46] „These commercially successful books were heavily influenced by the following sources: ballad sheets, sometimes rewritten in prose; Elizabethan jestbooks; romance and chivalry stories; adventure stories; sensational and supernatural stories. A smaller number of chapbooks were adaptations and abridgments of books that enjoyed current popularity.” (Shavit 1986: 161)

inflection because the scholarly function allowed the texts to be received within the tradition of reading for instruction".

In diesem Zusammenhang muss die wichtige Rolle der *chapbooks* betont werden, die Kindern vom 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts als Lesestoff dienten. Diese von Straßenhändlern vertriebenen Büchlein hatten einem Umfang von etwa 20 Seiten und waren teilweise mit Holzschnitten versehen. *Chapbooks* waren aufgrund ihres Format und des günstigen Preises insbesondere bei Erwachsenen aus ärmeren Bevölkerungsschichten sehr beliebt. In Ermangelung von Alternativen dienten sie jedoch bald auch Kindern als Lesestoff (vgl. Shavit 1986: 161f.).

Am Buchmarkt war man sich aufgrund dieses großen Interesses rasch über das wirtschaftliche Potential der Kinderliteratur im Klaren. So begann man Kinderbücher zu publizieren, die sich speziell an die oberen zahlungskräftigen Gesellschaftsschichten richteten und dadurch eine Spaltung der Kinderliteratur in arm und reich auslöste. Dies wurde Mitte des 18. Jahrhundert befeuert, als die von der Kirche geführten Bildungseinrichtungen ein Verbot von *chapbooks* aussprachen, da diese ihrer Ansicht nach „the source of evil" (Shavit 1986: 165) waren. Der gewünschte Effekt trat aber nicht ein und die Büchlein wurden weiterhin gelesen. Die Kirche reagierte mit der Veröffentlichung der sogenannten *Cheap Repository Tracts*[47], die in Bezug auf Format, Illustration und Titel große Ähnlichkeiten zu den *chapbooks* aufwiesen und durch Händler zu einem ähnlich niedrigen Preis verkauft wurden. Dabei wurden sogar die Genres der *chapbooks* imitiert und für Bildungszwecke adaptiert (vgl. Shavit 1986: 164, 169f., 172)

Ihre Vorreiterrolle verliert die religiös geprägte Literatur erst, als sich neue moralistisch geprägte pädagogische Ansätze und Bildungsdoktrinen herausbilden, die Bücher auch als Unterhaltungsmedium sahen[48]. Dies wirkte sich positiv auf die aufkeimende Kinderbuchindustrie aus, da nun auch sogenannte „moral stories", „animal stories", „instructive stories" und „reader" erschienen und somit das kanonisierte System heterogenisierten. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch die aufkeimende Verwendung

[47] „*Cheap Repository Tracts* is the title of a popular series of chapbooks written in the 18th century by evangelist Hannah More. Cheaply produced and therefore affordable to many, these moral tales were intended to discourage political dissent and unscrupulous lifestyles. Politically conservative, the stories were made more appealing by the addition of woodcut illustrations." (www.bl.uk 2020b)

[48] O'Sullivan (2000) stellt die von Shavit (1986) aufgestellte These infrage, dass die Entwicklung jeglicher Kinderliteratur den gleichen Verlauf genommen hat.

von Illustrationen in Kinderbüchern, wodurch der Grundstein für das heute nicht mehr wegzudenkende Bilderbuch gelegt wurde (vgl. Shavit 1986: 138f., 145, 167, 173).

Es kann somit festgehalten werden, dass es sich schlussendlich auf *chapbooks* zurückführen lässt, dass der Markt für Kinderliteratur zum Ende des 18. Jahrhunderts geradezu boomte. Als nicht kanonisierte Werke trugen *chapbooks* darüber hinaus maßgeblich zur Hierarchisierung von Kinderliteratur bei, weil sie lange Zeit das einzige Medium waren das fiktionale Texte, wie beispielsweise Märchen, beinhaltete. Erst als fiktionale Erzählungen immer mehr Akzeptanz erfuhren und schließlich kanonisiert wurden, verloren *chapbooks* ihre Funktion als Kinderliteratur. Gänzlich verschwunden sind sie jedoch erst mit der steigenden Anzahl anderer kostengünstiger Literatur wie Periodika, Heftromane (dime novels), Feuilletonromane (serials), Comics und dergleichen (vgl. Shavit 1986: 168f., 176).

Im Hinblick auf die zu Beginn dieses Kapitel angesprochene Sichtbarkeit und Anerkennung von TranslatorInnen von Kinderliteratur stellt Shavit (1986) fest, dass auch der Status von VerfasserInnen von Kinderbüchern über Jahrhunderte hinweg niedriger war als der Status von AutorInnen für Erwachsenenliteratur. Im Speziellen Männer, die sich meistens aus rein wirtschaftlichen oder aber aus ideologischen Gründen mit dem Verfassen von Kinderbüchern beschäftigten, publizierten diese anonym oder unter Verwendung eines Pseudonyms. Dies ist wahrscheinlich auf die Tatsache zurückzuführen, dass das Schreiben für Kinder insbesondere vom 18. bis ins frühe 19. Jahrhundert gesellschaftlich nicht sehr angesehen und daher eher Frauen vorbehalten war. Heutzutage macht es keinen Unterschied mehr von wem ein Kinderbuch geschrieben wird und „children's writers do sign their works" (Shavit 1986: 39).

Shavit beschäftigte sich jedoch nicht nur mit der Rolle und Entwicklung, sondern auch mit der Übersetzung von Kinderliteratur. Sie sieht Translation „as part of a transfer mechanism – that is, the process by which textual models of one system are transferred to another" (Shavit 2006: 25). Im Zuge dieses Transfers entstehen im Zielsystem Produkte, die alle auf unterschiedliche und komplexe Art und Weise mit Produkten des Ausgangssystems in Verbindung stehen. Das Ergebnis des Translationsprozesses ist nicht nur ein fertiges Translat, sondern eine Beziehung zwischen Ausgangs- und Zielsystem „that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constraints" (Shavit 2006: 25). Unter dem Begriff „Übersetzung" sind in diesem Zusammenhang daher nicht nur interlinguale, sondern auch intralinguale, intersystemische Übersetzungen zu verstehen, also z.B. die Übersetzung von Erwachsenenliteratur für Kinder.

Die Art und Weise wie Kinderliteratur übersetzt wird, hängt dabei stark von deren Position in der Ausgangs- und der Zielkultur ab. Da Kinderliteratur im literarischen Polysystem eine eher untergeordnete Position einnimmt, wird es TranslatorInnen von Kinderliteratur im Gegensatz zu TranslatorInnen von Erwachsenenliteratur zugestanden den Ausgangstext maßgeblich zu modifizieren (vgl. Shavit 1986: 111f.). Die Eingriffe in den Text müssen jedoch immer auf einen der folgenden beiden Gründe zurückzuführen sein:

> [A]n adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally "good for the child"; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend. (Shavit 1986: 113)

Im Zusammenhang mit der Übersetzung von Kinderliteratur zeigt sich, dass Ausgangstexte meist mit dem bereits bestehenden und etablierten Textkanon der Zielkultur verglichen werden. Wenn es noch keine vergleichbaren Texte gibt, wird der Ausgangstext entweder erst gar nicht übersetzt oder durch Modifikationen an das Zielsystem angepasst, um die maximale Akzeptanz zu erreichen. Dabei werden Textelemente hinzugefügt, nicht übersetzt oder anderweitig manipuliert. Während dieses Vorgehen bei der Übersetzung von Erwachsenenliteratur nur bei nicht kanonisierten Werken zulässig ist, wird es im Bereich der Kinderliteratur auch bei kanonisierten Texten akzeptiert. Dies ist insbesondere darauf zurückzuführen, dass Kinderliteratur speziell im Bildungsbereich über Jahrhunderte hinweg für ideologische Zwecke benutzt wurde. Darüber hinaus zielt die beim Übersetzen für Kinder vorherrschende Norm auf Einfachheit ab, wohingegen beim Übersetzen von kanonisierter Literatur für Erwachsenen die Norm der Komplexität eine wichtige Rolle spielt (vgl. Shavit 1986: 115, 121f., 125f.).

Als eine der führenden Forschungsarbeiten zum Thema „Übersetzung von Kinderliteratur“ bzw. „Übersetzen für Kinder“ gilt überdies das Werk *Translating for Children* (2000) von Riitta Oittinen, einer finnischen Translatorin, Autorin und Illustratorin von Kinderbüchern. Ganz im Sinne der Translator Studies konzentrieren sich ihre Ausführungen auf das translatorische Handeln und die TranslatorInnen als Individuen. So stellt Oittinen (2000: 3) fest, dass „their cultural heritage, their reading experience, and, in the case of children’s books, their image of childhood and their own child image“ in den Translationsprozess einfließen und sich somit auch in den Translaten widerspie-

geln. Da das „child image“ durch persönliche Erfahrungen geprägt wird, haben TranslatorInnen, die für Kinder übersetzen, eine ganz individuelle Vorstellung ihres Zielpublikums.

Zum Begriff „Kinderliteratur“ merkt Oittinen (2000: 61) an, dass sich dieser nur schwer definieren lässt. Er umfasst nämlich sowohl speziell für Kinder geschrieben Literatur als auch jene Werke, die ursprünglich für Erwachsene intendiert waren jedoch beispielsweise infolge einer Übersetzung auch von Kindern gelesen werden (wie im Falle der *KHM*). In diesem Zusammenhang beschäftigt sie sich auch mit dem Konzept der Bearbeitung, wobei sie konstatiert, dass „the main difference between translation and adaptation lies in our attitudes and points of view, not in any concrete difference between the two“ (Oittinen 2000: 80).

Für Oittinen (2000: 4) ist Kinderliteratur jedenfalls jene Literatur, die Kinder entweder selbstständig lesen oder aus der ihnen laut vorgelesen wird, wobei Illustrationen insbesondere beim Vorlesen eine wichtige Rolle spielen. Im Fokus steht daher die Frage, wie TranslatorInnen beim Übersetzen von bebilderter Kinderliteratur mit dieser Lesbarkeit (leise/laut) und der Text-Bild-Beziehung umgehen, denn „the translation needs to function alongside the illustrations and on the aloud-reader’s tongue“ (Oittinen 2000: 5). Es kann also festgehalten werden, dass TranslatorInnen, die für Kinder übersetzen, nie „nur“ Text, sondern komplette Situationen in eine andere Sprache übertragen, wobei das Mantra immer „Für wen?“ lauten sollte.

Gillian Lathey, die seit mehr als zwei Jahrzehnten intensive Forschung auf dem Gebiet der Translation von Kinderliteratur betreibt, konstatiert diesbezüglich, dass die Komplexität des Schreibens und Übersetzens von Kinderliteratur oft verkannt wird[49]. Es wird angenommen, dass dafür nicht mehr als ein entsprechendes Maß an sprachlicher Kompetenz von Nöten sei (vgl. Lathey 2016: 1). Dass jedoch das Gegenteil der Fall ist und TranslatorInnen von Kinderliteratur eine komplexe „transition to the child’s mindset through the medium of the original’s writer’s style” (Lathey 2006b: 9) durchlaufen müssen, zeigt Lathey in *Translating Children’s Literature* (2016), ein Leitfaden zur Übersetzung von Kinderliteratur.

---

[49] Lathey (2006a) verweist in diesem Zusammenhang auf den von Shavit (1986) angesprochenen untergeordneten Status von Kinderliteratur und ihren Übersetzungen im Polysystem und stellt fest, dass TranslatorInnen von Kinderbüchern seit jeher weniger Anerkennung als TranslatorInnen von Erwachsenenliteratur bekommen wodurch sie zu den „great disappeared of literary history“ (Lathey 2006a: 1) gehören.

Ein besonders schwieriges Unterfangen beim Übersetzen von Kinderliteratur besteht beispielsweise darin „the quality of the narrative voice in a children's text, whether overtly didactic, subversive or characterized by duality" (Lathey 2016: 16) zu identifizieren. Dies ist jedoch die Hauptaufgabe von KinderbuchtranslatorInnen und erfordert ein hohes Maß an Lesekompetenz. Dabei ist insbesondere zu beachten, dass viele AutorInnen nicht nur für Kinder schreiben, sondern mit ihren Texten auch Erwachsene ansprechen. Unabhängig davon, ob dies indirekt oder direkt geschieht, sollte auch die Übersetzung diese Dualität aufweisen. Gleiches gilt für die Erzählperspektive. Wird ein Kinderbuch also in der ersten Person und aus der Sicht eines Kindes erzählt, muss diese Illusion auch in der Übersetzung gelingen (vgl. Lathey 2016: 16f., 20).

Eingriffe in das Original in Form von Auslassungen, Ergänzungen oder anderweitigen Veränderungen des Ausgangstextes können aufgrund kultureller Unterschiede notwendig sein, um das Textverständnis zu fördern und Akzeptanz für die Übersetzung in der Zielkultur zu schaffen, wobei die Grenze zur Zensurierung nicht überschritten werden darf. Grundsätzlich kann es für Kinder auch eine Bereicherung darstellen, wenn Kulturspezifika nicht übersetzt werden. In diesem Fall empfiehlt sich die Einflechtung intratextueller Erklärungen bzw. die Erstellung eines Glossars. Entscheidet man sich für eine Übersetzung, so muss ein vergleichbarer Effekt sichergestellt sein. Ähnliches gilt auch für die Übersetzung von Personen- und Eigennamen. TranslatorInnen sollten hier immer abwägen, ob und wie sehr ihre jungen LeserInnen mit den in der Ausgangskultur verwendeten Namen vertraut sind. Bleiben diese unübersetzt kann dies zwar bereichernd sein, jedoch beim Vorlesen aufgrund der unbekannten Aussprache unter Umständen zu Schwierigkeiten führen. Eine Lösung für dieses Problem wäre die Transliteration oder phonetische Darstellung der Namen im Zieltext. Insbesondere bei Namen, die eine semantische Bedeutung tragen, welche in den meisten Fällen für die Erzählung relevant ist, kann eine Übersetzung sinnvoll sein (z.B. sprechende Namen im Märchen). Bei der Ersetzung durch Namen aus der Zielkultur kann diese Bedeutung verloren gehen (vgl. Lathey 2016: 23, 44f., 49 und 2006b: 6f.).

Eine weitere Herausforderung liegt in der Übertragung intertextueller Referenzen, auf die auch bei der Übersetzung von Kinderliteratur nur dann verzichtet werden sollte, wenn es in der Zielkultur kein geeignetes Äquivalent gibt. Alternativ kann der Titel des Werkes auf das im Ausgangstext Bezug genommen wird, wörtlich übersetzt werden. Insbesondere bei international bekannten Klassikern sollte der Bezug jedenfalls nicht entfallen und auf wichtige intertextuelle Referenzen sollte, wenn möglich, in

einem Paratext oder in Form einer intertextuellen Anmerkung eingegangen werden (vgl. Lathey 2016: 53).

Beim Übersetzen für Kinder müssen TranslatorInnen zudem darauf achten den Ausgangstext nicht in übertriebenem Maße zu erklären oder ihn aus der Sicht eines Erwachsenen neu zu interpretieren. Darüber hinaus gilt es beim Übersetzen von Kinderliteratur auch ideologische Zusammenhänge zu beachten, wobei sichergestellt werden muss, dass im Ausgangstext versteckte Botschaften nicht verloren gehen oder ein eventueller politischer Kontext in einem Vor- oder Nachwort erläutert wird. Es erscheint in diesem Zusammenhang hilfreich andere Werke der jeweiligen AusgangstextautorInnen zu lesen und biografische Recherchearbeit zu betreiben (vgl. Lathey 2016: 6f., 22).

TranslatorInnen müssen überdies in der Lage sein, Idiome und Wortspiele sowie ihre Funktion bzw. Relevanz im Text zu identifizieren und zu übersetzen. Wenn in der Zielsprache kein Äquivalent für eine idiomatische Wendung vorhanden ist, sollte zumindest versucht werden die Bedeutung zu übertragen. Unter Umständen kann auch auf eine wörtliche Übersetzung zurückgegriffen werden, dies erfordert jedoch eine nähere Erklärung und könnte irritierend wirken. Manchmal gibt es keine andere Möglichkeit, als auf eine Übertragung zu verzichten. Besondere Aufmerksamkeit sollte auch auf die Syntax des Ausgangstextes, den Einsatz bestimmter Zeitformen oder geschlechtsspezifischer Pronomen sowie die Verwendung von Soziolekten oder Dialekten in Dialogen gerichtet werden. Letzteres ist ein weiterer wichtiger Aspekt von Kinder- und Jugendliteratur mit dem sich die TranslatorInnen vor der Übersetzung sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielsprache vertraut machen sollten (vgl. Lathey 2016: 34, 89f., 100f.).

Da Kinderliteratur häufig vorgelesen wird, ist es ratsam die Zieltexte im Zuge des Translationsprozesses immer wieder laut zu lesen und eventuell auch aufzunehmen. Dabei sollen die TranslatorInnen auf den Rhythmus achten und sicherstellen, dass ein flüssiges Vorlesen möglich ist. Weiters können die Entwürfe auch direkt an das intendierte Zielpublikum herangetragen werden, um Feedback einzuholen. Dieses Vorgehen empfiehlt sich auch beim Übersetzen Reimen oder beim Übertragen von Geräuschen wie beispielsweise Tierlauten (vgl. Lathey 2016: 29, 97f., 110f.).

TranslatorInnen von Kinderliteratur müssen sich jedoch nicht nur mit Texten, sondern auch mit den dazugehörigen Illustrationen befassen. Dabei muss die Rolle und Platzierung der Illustrationen im Text analysiert werden. Wichtig ist, dass das Text-

Bild-Verhältnis des Ausgangstextes möglichst beibehalten wird und keine Beschreibungen zu Bildern hinzugefügt werden. Nach Möglichkeit sollte bei der Übersetzung von illustrierten Kinderbüchern immer mit den Illustratoren des Zieltextes zusammengearbeitet werden (Lathey 2016: 60f., 67).

Bei der Übersetzung bzw. Bearbeitung von „folk tales“ und „fairy tales“ muss vorab festgelegt werden, ob diese für Kinder, Erwachsene oder beide Zielgruppen intendiert ist, wobei auch die intendierte Zielgruppe der AusgangstextautorInnen in Betracht gezogen werden muss. Bei Ausgangstexten, die wie die *KHM* in mehreren Ausgaben erschienen sind, sollte darüber hinaus die Entscheidung, welche der Ausgaben als Vorlage dienen soll, wohlüberlegt sein (vgl. Lathey 2016: 119f.).

In Hinblick auf zu Beginn dieses Kapitels erörterte Rolle und Entwicklung der Kinderliteratur im Laufe der Jahrhunderte stellt Lathey fest:

> Ever since separate literature for children emerged, reading matter for the young has been a vehicle for education, religious and moral instruction and the teaching of literacy. Children’s literature, including translated texts, tells us whether children are regarded as innocent or sinful in any given historical period or location, what rights or duties they have and how they are socially or intellectually educated. (Lathey 2006b: 6)

3.2 Zur englischen Übersetzung der *Kinder- und Hausmärchen*

Martin Sutton analysiert in *The Sin-Complex: A Critical Study of English Version of the Grimms’ Kinder- und Hausmärchen in the Nineteenth Century in Comparison with the German Originals* (1994) die folgenden englischen Versionen der *KHM*, die zwischen 1823 und 1884 erschienen sind: *German Popular Stories* (1823 und 1826) von Edgar Taylor, *Foreign Tales & Traditions* (1828) von George C. Cunningham, *Lays & Legends of Germany* (1834) von William J. Thoms, *Gammer Gethel* (1839) von Edgar Taylor, *Household Tales & Traditions*, etc. (1839), *The Fairy Ring* (1864) von John E. Taylor, *Household Stories* (1834) anonym übersetzt und herausgegeben von Addey & Co., *Home Stories* (1855) von Matilda Davis, *Grimms’ Goblins* (1861) anonym übersetzt und herausgegeben von George Vickers, *Household Tales & Popular Stories* (1862) anonym übersetzt und herausgegeben von Ward & Lock, *Grimms’ Fairy Tales* (1872) von Mrs. H.B. Paull, *Household Stories* (1882) von Lucy Crane und *Grimm’s Household Tales* (1884) von Margaret Hunt. Darüber hinaus erfolgt im letzten Kapitel der Abhandlung ein Qualitätsvergleich der englischen Übersetzungen der *KHM* im 19.

Jahrhundert und Wilhelm Grimms erster und einziger Übersetzung englischer Erzählungen *Irische Elfenmärchen* (1826).

In einem ersten Schritt vergleicht Sutton eine oder mehrere Erzählungen aus den oben genannten Übersetzungen mit den deutschen Originaltexten. Im Anschluss folgt eine komparative Analyse der englischen Übersetzungen des Märchens *Schneewittchen*, wobei die letzte Textpassage des Märchens herausgegriffen wird, in der es um Schneewittchens Heirat und die Bestrafung ihrer Stiefmutter geht. Seine Untersuchungen zeigen, dass die von den TranslatorInnen als sensibel eingestuften und aus diesem Grund modifizierten Textpassagen alle in Zusammenhang mit den folgenden Thematiken stehen: Religion bzw. Glaube und Aberglaube, der menschliche Körper und seine Natur, das Böse, Gewalt und Grausamkeit und in diesem Hinblick auch intensive Emotionen, die Menschen zu zerstörerischen Handlungen treiben. Sutton (1994) sieht dabei einen engen Zusammenhang mit dem von Darton (2011: 99) beschriebenen „sin-complex“:

> The fear or dislike of fairy tales, in fact, was not and is not dependent on a marked extent on the feeling of any one period. It is a habit of mind which has often been dominant in the history of children’s books without much aid from contemporary circumstances. It is a manifestation, in England, of a deep-rooted sin-complex. It involves the belief that anything fantastic on the one hand, or anything primitive on the other, is inherently noxious, or at least so void of good as to be actively dangerous.

Niamh Chapelle untersucht in *The Translator’s Tale: A translator-centred history of seven English translations (1823-1944) of the Grimm’s fairy tale, Sneewittchen* [sic] (2001) die Hintergründe, Motivationen und Übersetzungsmethoden der folgenden englischen TranslatorInnen des Märchens *Schneewittchen* der Brüder Grimm: Edgar Taylor und David Jardine (*Snow-Drop*, 1823), Matilda Davis (*Little Snow White*, 1855), Dinah Mulock (*Little Snowdrop*, 1863), Mrs. H.B. Paull (*The Magic Mirror*, 1871-1874), Margaret Hunt (*Little Snow-White*, 1878/1884), Beatrice Marshall (*Little Snow-White*, 1900) und Norbert Glas (*Snow-White and the Seven Dwarfs*, 1944). Die Analyse spezieller Merkmale der Übersetzungen sowie der Vorworte und der Biografie der TranslatorInnen zeigt, dass die analysierten Texte die persönliche Handschrift ihrer TranslatorInnen tragen und diese eine wichtige und aktive Rolle in der Translationsgeschichte spielen. Die Forschungsarbeit „thereby proposes a translator-centred model for research in translation history“ (Chapelle 2001: xii).

Im Verlauf der Abhandlung werden nicht nur die Schwierigkeiten aufgezeigt, die in Hinblick auf die Recherche nach bibliografischen Angaben zu TranslatorInnen auftreten, sondern auch der Wert und die Zuverlässigkeit von Vorworten kritisch hinterfragt. Darüber hinaus werden auch die vielfältigen Beweggründe für die Erstellung von Übersetzungen, die Herangehensweise an den Übersetzungsprozess an sich sowie die unterschiedlichen Einstellungen von TranslatorInnen gegenüber der Ausgangs- und der Zielkultur bzw. dem Ausgangs- und dem Zieltext beleuchtet. In diesem Zusammenhang wird die Relevanz von Zeit, Ort und Anlass sowie der subjektiven Wahrnehmung der TranslatorInnen für die Erstellung von Übersetzungen betont. Die Arbeit befasst sich außerdem mit der Auswahl eines geeigneten Untersuchungskorpus sowie der Erstellung eines korpusspezifischen Analysemodells für Übersetzungen und leistet weiters einen Beitrag zur Erforschung der Übersetzungsgeschichte der *KHM* der Brüder Grimm (vgl. Chapelle 2001: xii).

Maria-Venetia Kyritsi (2010) beschäftigt sich in ihrer Dissertation *My Mother Cooked Me; My Father Ate Me: the treatment of taboos in English translations of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen (1823-2005)* mit den englischen Übersetzungen von mehr als 70 verschiedenen Erzählungen aus den *KHM* der Brüder Grimm, die im Laufe des 19., 20. und 21. Jahrhundert erstellt wurden. Die Analyse soll zeigen, ob und auf welche Art und Weise TranslatorInnen bei der Übersetzung der *KHM* in den Text eingegriffen haben. Dabei soll festgestellt werden, wie sich die translatorischen Entscheidungen und speziell die Eingriffe in den Text im Laufe der Jahrhunderte verändert haben und welche Faktoren zu den Eingriffen geführt haben könnten. Der Fokus der Untersuchung liegt dabei auf Modifikationen sogenannter „taboo elements", also jenen deutschen Textelementen, die einen Bezug zu Thematiken wie Religion, Gewalt, Kannibalismus, Skatologie oder Sexualität aufweisen[50].

Camilla Schroeder konstatiert in ihrer Forschungsarbeit *Grimm Translations: Refiguring German Fairy Tales through English Translation (1823-2012)* aus dem Jahre 2018, dass Übersetzungen die kulturellen Prioritäten ihrer TranslatorInnen sowie der Gesellschaft, für die sie geschrieben wurden, widerspiegeln. Dies versucht sie anhand einer Analyse der folgenden englischen Übersetzungen der *KHM* der Brüder

[50] An dieser Stelle soll auch auf Kyritsis Artikel *Taboo or not To Be? Edgar Taylor and the First Translations of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen* (2006a) hingewiesen werden, in dem sie sich mit Edgar Taylors translatorischen Entscheidungen in Bezug auf tabuisierte Textstellen auseinandersetzt.

Grimm, die im Zeitraum von 1823 bis 2012 erschienen sind, zu zeigen: *German Popular Stories* (1823) und *Gammer Gethel* (1839) von Edgar Taylor, *Household Stories* (1853) anonym übersetzt und herausgegeben von Addey & Co., *Grimm's Household Tale*s (1884) von Margaret Hunt, *Tales From Grimm* (1936) von Wanda Gág, *Grimms' Tales for Young and Old* (1977) von Ralph Manheim (1977), *The Annotated Brothers Grimm* (2004) von Maria Tatar und *Grimm Tales: For Young and Old* (2012) von Philip Pullman.

Vor Beginn der Untersuchung der englischen Übersetzungen, versucht Schroeder festzustellen, welche Änderungen Jacob und Wilhelm Grimm von der ersten bis zur siebten Ausgabe der *KHM* vorgenommen haben indem sie exemplarisch die Erzählungen *Der Froschkönig und der eiserne Heinrich*, *Rumpelstilzchen* und *Allerleirauh* analysiert. Im Folgenden analysiert sie jeweils drei unterschiedliche Erzählungen aus den oben angeführten Übersetzungen und vergleicht dabei immer eine kurze Textpassage mit dem deutschen Ausgangstext. Abschließend werden alle englischen Übersetzungen von *Der Froschkönig und der eiserne Heinrich* mit dem deutschen Ausgangstext verglichen, wofür vier Textelemente ausgewählt wurden.

Schroeder betont bei ihren Ausführungen die Komplexität des Translationsprozesses und merkt an, dass translatorische Entscheidungen durch viele Faktoren beeinfluss werden. Darunter beispielweise die Motivation von TranslatorInnen einen bestimmten Text zu übersetzen sowie ihr individueller kultureller Hintergrund. Daraus schließt sie, dass jede neue Übersetzung der *KHM* sowohl das Verständnis des Ausgangstextes, als auch der Ausgangs- und Zielkultur fördert.

4 Untersuchungsgegenstand

Bevor mit der eigentlichen Analyse der beiden englischen Versionen des Märchens *Aschenputtel* begonnen wird, sollen die Ausgangs- und Zieltexte sowie die Autoren und Translatoren vorgestellt werden. Bei den Autoren des Ausgangstextes *Aschenputtel* als Teil der *KHM* handelt es sich um die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Die Translatoren sind Edgar Taylor, der 1823 und 1826 die erste englische Übersetzung der *KHM* (1812) unter dem Namen *German Popular Stories* veröffentlichte, und Jack Zipes, der 2014 die Erstausgabe der *KHM* (18192) unter dem Titel *Original Folks and Fairy Tales of the Brothers Grimm* in die englische Sprache übersetzte. Da die analysierten Texte sowohl im Deutschen als auch im Englischen Teil von Sammelbänden sind, finden sich in den folgenden Unterkapiteln auch Informationen zu den Gesamtwerken *KHM*, *GPS* und *Original Folk and Fairy Tales.*

4.1 Die Ausgangstexte

4.1.1 Die Autoren: Jacob und Wilhelm Grimm

Jacob und Wilhelm Grimm werden am 4. Januar 1785 und am 24. Februar 1786 in Hanau, Hessen, geboren. Ihre Eltern sind Philipp Wilhelm Grimm, Jurist und fürstlicher Stadt- und Landschreiber, und Dorothea Zimmer. Jacob und Wilhelm wachsen mit vier jüngeren Geschwistern Carl Friedrich, Ferdinand Philipp, Ludwig Emil und Charlotte Amalie, genannt Lotte, behütet und gut situiert in einem calvinistisch reformierten[51] Elternhaus auf. Als Philipp Wilhelm Grimm im Januar des Jahres 1796 an einer Lungenentzündung stirbt, wird Jacob mit nur 11 Jahren das Oberhaupt der Familie. Der Tod des Vaters ist sowohl in emotionaler als auch in sozialer Hinsicht ein herber

[51] Als Begründer des Calvinismus gilt der französische Reformator Johannes Calvin (1509-1564). Der Calvinismus beruht auf den drei der vier reformatorischen Soli – sola fide (allein durch den Glauben), sola scriptura (allein durch die Schrift) und solus christus (nur durch Christus) oder vielmehr soli Deo gloria (Gott allein sei Ehre). Grundgedanke ist, dass Gott die Menschheit bereits vor der Erschaffung selektiert hat. Die Auserwählten werden das Heil, die Wiedergeburt und das ewige Leben erfahren, während alle anderen in die Hölle gelangen. Der Calvinismus wird daher häufig durch die folgenden fünf Punkte charakterisiert (Akronym TULIP):

- **T**otal depravity: völlige Unfähigkeit zu Buße, Bekehrung und Glauben
- **U**nconditional election: nur Auserwählte können gerettet werden
- **L**imited atonement: Jesus vollbrachte sein Erlösungswerk nur für Auserwählte
- **I**rresistible grace: die Auserwählten können sich Gottes Gnade nicht widersetzen
- **P**erseverance of the saints: die Auserwählten müssen ihre Erlösung akzeptieren (vgl. Streitenberger 2007).

Schlag für die Familie, da ihr gesellschaftlicher Stand und ihr Ansehen dadurch plötzlich rapide sinkt. Unter den dadurch fehlenden Verbindungen in die Oberschicht leiden Jacob und Wilhelm während ihrer gesamten Ausbildungszeit und sogar im späteren Berufsleben (vgl. Seitz 1984: 9-14 und Zipes 1987: 69).

In Ermangelung geeigneter Ausbildungsmöglichkeiten in Steinau, werden Jacob und Wilhelm zwei Jahre später von ihrer Mutter nach Kassel geschickt und besuchen fortan das Lyceum Fridericianum. Mit 17 Jahren nehmen sie schließlich das Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Marburg auf. Ihr Dozent Friedrich Karl von Savigny gestattet ihnen nicht nur den Zugang zu seiner privaten Bibliothek, wo die Brüder erstmals in Kontakt mit der Literatur der Romantik kommen, sondern macht sie auch mit dem Dichter Clemens Brentano bekannt. Anfang 1805 wird Jacob schließlich von Savigny eingeladen, nach Paris zu kommen und ihm bei seiner literarischen Arbeit, die *Geschichte des Römischen Rechts im Mittelalter*, zur Hand zu gehen, wobei er entscheidenden Einfluss auf die wissenschaftliche Bahn der Brüder nimmt (Denecke 1971: 149). Als er im Herbst zurück nach Deutschland reist, hat Jacob die Lust am Studium verloren und bricht dieses vorzeitig ab. Auch bei Wilhelm schwindet die Begeisterung für die Juristik. Dennoch legt er 1806 die juristische Staatsprüfung ab. Jacob wird kurze Zeit später zum Sekretär des Kasseler Kriegskollegiums ernannt (vgl. Gerstner 1973: 7-18).

Noch im gleichen Jahr bitten Clemens Brentano und Achim von Arnim die Brüder ihnen dabei zu helfen Texte für eine Sammlung von Volksliedern zusammenzutragen. Diese erscheint 1806 unter dem Namen *Des Knaben Wunderhorn*. Bestrebt einen zweiten Band herauszugeben, regen sie Jacob und Wilhelm anschließend an auch nach mündlich tradierten Volksmärchen und Sagen zu suchen. Und so beginnen die Brüder Märchen zu sammeln. Obwohl ihr Hauptaugenmerk dabei auf mündlichen Überlieferungen liegt, suchen die Brüder auch nach schriftlichen Quellen. Zwischen 1806 und 1810 lag diesem Vorhaben die Bestrebung zugrunde die gesammelten Märchen an Brentano zu senden und mithilfe der Texte ein besseres Verständnis für die deutsche Sprache und deutsche Gepflogenheiten zu entwickeln (vgl. Zipes 1987: 68). Die frühe Sammeltätigkeit (1805-1812) von Jacob und Wilhelm kann darüber hinaus durchaus als eine Art patriotischer Akt gedeutet werden. So sieht Seitz (1984: 17) in dem Bestreben der Brüder alte Literatur, Mythen, Legenden, Anekdoten, Sprichwörter, Witze, religiöse Geschichten usw. zu konservieren, beispielsweise deren persönlichen Widerstand gegen die politische Unterdrückung Deutschlands durch Frankreich.

> Das Drückende jener Zeiten zu überwinden half denn auch der Eifer, womit die altdeutschen Studien getrieben wurden. [...] Ohne Zweifel hatten die Weltereignisse und das Bedürfnis, sich in den Frieden der Wissenschaft zurückzuziehen, beigetragen, daß jene vergessene Literatur wieder erweckt wurde; allein man suchte nicht bloß in der Vergangenheit einen Trost, auch die Hoffnung war natürlich, daß diese Richtung zu der Rückkehr einer andern Zeit etwas beitragen könne. (Grimm 1831: 172)

1808 wird Jacob Bibliothekar in der privaten Bibliothek von König Jérôme in Kassel-Wilhelmshöhe. Während einer Reise zu literarischen Studienzwecken im Jahr 1809 trifft Wilhelm Grimm nicht nur Achim von Arnim sondern auch Johann Wolfgang von Goethe, der den Brüdern verschiedene Werke zukommen lässt (vgl. Gerstner 1973: 18-21). In der berechtigten Annahme, dass Brentano die geforderten Volksmärchen zu literarischen Texten umändern würde, übermitteln ihm die Brüder im Herbst des Jahres 1810 die Uhrhandschrift der *KHM.* Sie umfasst 108 Seiten, beinhaltet 49 Märchen und macht in etwa ein Drittel der Erstausgabe der *KHM*, Band 1 (1812) und Band 2 (1815), aus. Da Brentano diese Urhandschrift nie zurückschickte und schlussendlich auch nicht publizierte, wurde diese erst Anfang des 20. Jahrhunderts in der Bibliothek der Abtei Ölenberg im Elsass wiedergefunden, wohin sie nach dem Tod Brentanos überstellt wurde[52]. In weiser Voraussicht hatten Jacob und Wilhelm jedoch Kopien der Schriftstücke angefertigt, da sie zum Zeitpunkt der Übermittlung bereits fest entschlossen waren die gesammelten Volksmärchen im Original zu bewahren. In den folgenden beiden Jahren beginnen sie damit die bereits vorhandenen Märchen für die Publikation aufzubereiten und weitere Texte zu sammeln (vgl. Zipes 1987: 68 und Seitz 1984: 57).

Dazu versammeln sich die Brüder wöchentlich mit FreundInnen und Bekannten, darunter auch die Kinder der Familie Wild und die Geschwister Hassenpflug. Nebst geselligem Beisammensein dienen die Treffen insbesondere dem Austausch bezüglich der geplanten Märchensammlung. Auch die freundschaftliche Beziehung zu Familie von Haxthausen in Westfalen und zu den Schwestern Jenny und Anette von Droste-Hülshoff erweist sich im Hinblick auf die Überlieferung von Märchen als äußerst gewinnbringend (vgl. Denecke 1971: 150). Trotz unzähliger mündlicher und schriftlicher Ressourcen, ist es schließlich Dorothea Viehmann, Frau eines Schneiders aus

[52] Heinz Rölleke publizierte 1975 die erste kommentierte Ausgabe der Urfassung der *KHM* (1810). *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm: Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812* zeigt auf welche Änderungen Jacob und Wilhelm Grimm an den Erzählungen vorgenommen haben, bevor sie diese 1812 und 1815 erstmals der Öffentlichkeit präsentierten.

dem Raum Kassel, die zu Jacobs und Wilhelms bekanntester und wichtigster Gewährsfrau[53] wird (vgl. Denecke 1971: 68). Im Jahre 1812 veröffentlichen sie schließlich den ersten Band ihrer Märchensammlung unter dem Namen *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* (vgl. Gerstner 1973: 39). Bezüglich des gewählten Titels, macht Tatar (2019b: 81) eine interessante Anmerkung:

> [T]he Brothers Grimm, living in a time of political turmoil and social unrest, were deeply committed to consolidating national identity through culture, and their published works were single-mindedly devoted to preserving a cultural heritage that could be passed on by successive generations. Their *Deutsche Sagen*, *Deutsche Mythen*, *Deutsches Wörterbuch*, *Altdeutsche Wälder*, and so on, all emphasized that culture was nationally inflected in every way and that it was the binding agent for the many regions that identified as Germanic. The one work by the Grimms that had the most lasting influence did not have "German" in its title. The *Kinder- und Hausmärchen*, instead, emphasized that the tales in that volume were oriented toward an audience of children, and that they belonged to the domestic sphere, being something on the order of old wives' tales.

In Folge der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 wird das das Kurfürstentum Hessen wiederhergestellt. Da sich König Jérôme absetzt, verliert Jacob seine Stelle als Bibliothekar. Er wird jedoch kurz darauf zum Legations- und Gesandtschaftssekretär ernannt und 1814 für einige Monate nach Paris beordert. Wilhelm wird unterdessen Bibliothekssekretär an der Kurfürstlichen Bibliothek im Museum, wo auch Jacob nach seiner Rückkehr eine Anstellung erhält und im Frühjahr 1816 zweiter Bibliothekar wird (vgl. Gerstner 1973: 21-25, 53).

Im Jahre 1815 erscheint der zweite Band der *KHM*. Kurz darauf, 1816 und 1818, werden die *Deutschen Sagen* in zwei Teilen veröffentlicht. Das Werk wird zu Lebzeiten der Brüder Grimm zwar nie neu aufgelegt, behält im deutschen Sprachraum jedoch seinen bleibenden Wert bei. 1819 wird den Brüdern die philosophische Ehrendoktorwürde der Universität Marburg verliehen. Jacob, der sich fortan auf die Sprachwissenschaft konzentrieren will, gibt im gleichen Jahr den 1. Teil der *Deutschen Grammatik* heraus, während sich sein Bruder unterdessen mit deutschen Runen beschäftigt und 1821 das gleichnamige Werk fertigstellt. Im Mai 1825 heiratet Wilhelm Henriette Dorothea Wild. Jacob hat zwischenzeitlich den 2. Teil der *Deutschen Grammatik* publiziert und sich der Studie der deutschen Rechtsaltertümer gewidmet. 1829 erscheint

[53] Dass die meisten Gewährsleute der Grimms Frauen waren, hatte wohl auch einen maßgeblichen Einfluss auf das in den *KHM* vermittelte Frauenbild, welches zumeist typisch für das 19. Jahrhundert war, und könnte weiters eine Erklärung für das Vorherrschen weiblicher Helden in den *KHM* darstellen (vgl. Röhrich 2002: 116f.).

Wilhelms Hauptwerk *Die deutsche Heldensage* und Jacob erhält die Ehrendoktorwürde der Universitäten Berlin und Breslau (vgl. Gerstner 1973: 40, 47, 52, 56, 58f., 64, 67f.)

1829 nehmen die Brüder eine Anstellung als Bibliothekare an der Universität und Bibliothek Göttingen an, wo sie außerdem als ordentliche Professoren beschäftigt werden. 1834 befreit man Jacob, der zwischenzeitlich zum Hofrat befördert wurde, vom bibliothekarischen Dienst, sodass er Zeit in die Lehre und seine Forschung investieren kann. Als Ernst August I. von Hannover 1837 das Staatsgrundgesetz aufhebt und infolgedessen alle Beamten ihres Eides entbunden und die Ständeversammlung aufgelöst wird, protestieren sieben der Göttinger Professoren, darunter die Brüder Grimm, gegen diesen Verfassungsbruch und werden entlassen[54]. Des Landes verwiesen, ziehen sie Ende 1838 zusammen mit Wilhelms Frau und den Kindern Hermann, Rudolf und Auguste zurück nach Kassel. Im gleichen Jahr kündigen die Brüder die Herausgabe eines *Großen Deutschen Wörterbuches* an (vgl. Gerstner 1973: 69-76, 84ff., 91).

1841 verlegen die Brüder ihren Wohnsitz nach Berlin, um an der dortigen Universität zu unterrichten. Jacob erhält den Orden der französischen Ehrenlegion und den Orden *Pour le Mérite* für Wissenschaften und Künste. Die Brüder werden überdies zu Mitgliedern der Preußischen Akademie der Wissenschaften erklärt. 1846 und 1847 wird Jacob in den Vorstand der Germanistenversammlungen in Frankfurt bzw. Lübeck einberufen. Kurze Zeit später wird Europa von einer Welle der Revolution erfasst. Jacob wird 1848 Parlamentsabgeordneter bei der Frankfurter Nationalversammlung und beschließt nach seiner Rückkehr seine Tätigkeit als Vortragender zu beenden, wohingegen Wilhelm noch bis 1852 doziert (vgl. Gerstner 1973: 93-96, 109f., 114).

In den folgenden Jahren erscheinen zwar noch einige Neuauflagen Grimmscher Werke, doch die Herausgabe des *Großen Deutschen Wörterbuches* erfordert die ungeteilte Aufmerksamkeit der Brüder. 1854 vollenden sie schließlich den 1. Band. Die Fertigstellung sollte jedoch keiner der beiden erleben. Wilhelm Grimm verstirbt am 16.12.1859 und Jacob Grimm am 20.09.1863 (vgl. Gerstner 1973: 116ff., 124-129). Ihr Lebenswerk kann erst 1961 nach über hundertjähriger Zusammenarbeit unzähliger WissenschaftlerInnen vollendet werden (vgl. Denecke 1971: 122).

---

[54] Die Göttinger Sieben: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Friedrich Christoph Dahlmann (Historiker, Staatsrechtler), Wilhelm Eduard Albrecht (Staatsrechtler), Georg Heinrich August Ewald (Orientalist), Georg Gottfried Gervinus (Historiker) und Wilhelm Eduard Weber (Physiker) (vgl. Seitz 1984: 141).

4.1.2 Die *Kinder- und Hausmärchen*

Die Veröffentlichung der Erstausgabe der *KHM* in den Jahren 1812 (1. Band) bzw. 1815 (2. Band) gilt gemeinhin als eines der bedeutendsten Ereignisse für das europäische Märchengenre (vgl. Karlinger 1988[2]: 47). Zu Lebzeiten der Brüder Grimm wird die *Große Ausgabe* der *KHM* sieben Mal (1812 bis 1857) und die bebilderte *Kleine Ausgabe* der *KHM* zehn Mal (1825 bis 1858) neu aufgelegt (vgl. Gerstner 1973: 44). Im Folgenden soll illustriert werden wie die *KHM* von Deutschland aus einmal rund um die Welt gingen und warum Karlinger (1988[2]: 55) die *KHM* als „teilweise geglücktes und teilweise problematisches kühnes Experiment, ein Modell, das verbesserungswürdig, ausbaufähig war, jedoch zu starr als Norm und Maß genommen wurde“ beschreibt.

4.1.2.1 Hintergrund und Entwicklung

Der Bestrebung Märchen zu sammeln und zu publizieren liegt einer Aussage der Brüder Grimm zufolge das „Anliegen, das vom Volk erzählte dichterische Wort zu bewahren“ (Gerstner 1973: 38) zugrunde, wobei es ihnen „vor allem um den Stellenwert des Märchens im Rahmen von Poesie[55], Mythologie, Geschichte“ geht (Karlinger 1988[2]: 54). In der Vorrede zu Band 1 der zweiten Auflage der *KHM* ist nachzulesen:

> [D]urch unsere Sammlung [wollten wir] nicht bloß der Geschichte der Poesie einen Dienst erweisen […], sondern es [war] zugleich [unsere] Absicht […], daß die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke und erfreue, wen sie erfreuen kann, also auch, daß es ein eigentliches Erziehungsbuch werde. (Grimm & Grimm 1819[2]: VII)

Der Titel *Kinder- und Hausmärchen* und der von Jacob und Wilhelm selbst mit dem Werk in Verbindung gebrachte Begriff „Erziehungsbuch“[56] lassen vermuten, dass das intendierte Zielpublikum aus Kindern besteht. Dies war jedoch nicht der Fall, denn dass

---

[55] Zum Begriff „Poesie“, genauer gesagt „Natur- und Kunstpoesie“, führten Jacob und Wilhelm jahrelang angeregte Diskussionen mit ihrem Freund und Förderer Achim von Arnim. Jacob war der Ansicht, dass die Volksdichtung über der Kunstdichtung steht, während Wilhelm fand, dass die Kunstdichtung einer Sonderform der Volksdichtung sei. Für Arnim waren die beiden Formen untrennbar verbunden (vgl. Seitz 1984: 43f.).

[56] Zipes (2014: 65) merkt dazu an: „They intended to trace and grasp the essence of cultural evolution and to demonstrate how natural language, stemming from the needs, customs, and rituals of the common people, created authentic bonds and helped forge civilized communities. This is one of the reasons that they called their collection of tales an educational primer (Erziehungsbuch): the tales recalled the past foundation of the Germanic people and also other European groups.”

durch die *KHM* die gesamte Erzählgattung Märchen „gemeinhin zu sehr als Kinderliteratur akzentuiert“ wurde (Karlinger 1988[2]: 54), war nicht die Absicht der Brüder. Dies wird insbesondere durch den ursprünglich sachlichen und wissenschaftlichen Charakter der *KHM* deutlich, der sich in den Anmerkungen, die 1812/1815 als Anhang und ab 1822 in einem eigenen Band erschienen, wiederspiegelt. Diese zeigen beispielsweise, dass Jacob und Wilhelm zwar entschlossen waren „to follow the path of winnowing the collection, narrowing the focus, and keeping it “Germanic“ (Tatar 2019b: 82), sich aber dank intensiver komparativer Forschung darüber im Klaren waren, dass die von ihnen gesammelten Märchen Analogien zu Erzählungen aus aller Welt aufweisen.

Da die *KHM* trotz ihres wissenschaftlichen Hintergrundes eine magische Anziehungskraft auf Kinder auszuüben schienen, stieß bereits die Publizierung der Erstausgabe Diskussionen um die Eignung von Märchen für Kinder und deren Verwendbarkeit als erzieherisches Material an. Die Argumente gegen die *KHM* als Kindermärchen waren dabei breit gestreut. Während es der Kirche in den Märchen an Moral mangelte, konnten sich andere nicht mit der Ideologie der Märchen identifizieren. Im Wiener Kongress 1814 wurde sogar der Nachdruck verboten, da die Märchen als zu grausam und abergläubisch galten (vgl. Gerstner 1973: 43, Denecke 1971: 83 und Seitz 1984: 67). Dabei wurde jedoch vermutlich nicht bedacht, dass die Märchen ihrer Brutalität zum Trotz auch eine durchaus tröstliche Wirkung haben können. So wird beispielsweise in einer ganzen Reihe von Märchen illustriert, dass auch verwaiste, misshandelte, arme oder kranke Kinder eine Chance auf ein glückliches und erfolgreiches Leben haben (vgl. Röhrich 2002: 33).

Auch Einzelpersonen, wie der Volkskundler Johann Gustav Gottlieb Büsching und der Historiker Friedrich Rühs, übten ebenso harsche Kritik an den *KHM*, wobei Rühs der Ansicht war, dass die Sammlung für Kinder verstörend und absolut ungeeignet sei. Albert Ludwig Grimm, der in keinem Verwandtschaftsverhältnis zu Jacob und Wilhelm stand, sich jedoch auch mit der Sammlung von Märchen beschäftigte, konstatierte, dass „in trying to serve two masters (scholars and children), the Grimms had failed to satisfy either“ (Tatar 2019a: 17). Ob diese negativen Bemerkungen damit zusammenhingen, dass ihre eigenen Werke zuvor von den Grimms denunziert wurden sei dahingestellt. Sogar der Schriftsteller Clemens Brentano, ein langjähriger Freund der Brüder, fand wenig Lob für die Märchensammlung. Er fand die Erzählungen einerseits nicht spannend genug und beanstandete andererseits die „slavish fidelity to oral folk traditions, in particular to the crude language of the folk“ (Tatar 2019b: 85), was

auch der Philologe, Übersetzer und Literaturhistoriker August Wilhelm von Schlegel unterstützte. Achim von Arnim empfahl wiederrum einen Untertitel hinzuzufügen, in dem darauf hingewiesen wird, dass die *KHM* für Eltern seien, um Märchen auszuwählen und diese weiterzuerzählen. Kurz gesagt: “Almost anyone conscious of a moral sense disliked them heartily, said so out loud, and got a hearing.“ (Darton 2011: 99).

Die Brüder beugten sich rasch den Forderungen ihrer Kritiker und führten bereits ab der zweiten Ausgabe (1819) Änderungen durch, im Zuge derer sie beispielsweise jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck [...] sorgfältig gelöscht“ haben (Grimm & Grimm 1819^{2}: VIII). Dabei handelte es sich hauptsächlich um Anspielungen auf Sexualität[57], Schwangerschaft, Nacktheit oder Inzest (vgl. Tatar 2019a: 7f., 16). Da Jacob derartigen Änderungen und Purifizierungen eher skeptisch gegenüberstand, war es Wilhelm, der die *KHM* ab diesem Zeitpunkt immer mehr zu einem Kinderbuch umgestaltete (vgl. Uther 2013^{3}: 485ff., Tismar 1983^{2}: 50 und Zipes 1987: 69). Auch die Publikation der speziell an Kinder gerichteten *Kleinen Ausgabe* (1825), machte deutlich, dass sich die *Große Ausgabe* der *KHM* eben eigentlich nicht an Kinder, sondern eher an gebildete Erwachsene richtet. Dafür spricht auch die Tatsache, dass gemäß dem Typensystem von Aarne und Thompson nur ein Drittel der Erzählungen in der *Großen Ausgabe*, aber zwei Drittel der Erzählungen der *Kleinen Ausgabe* als Märchen bezeichnet werden können (vgl. Kyritsi 2004: 28).

Während Wilhelm die Märchen modifizierte, prägte er den kinder- und leserfreundlichen sprachlichen Märchenstil, der bis heute immer wieder in den Fokus der Forschung rückt. Zwar tragen die *KHM* „stilistisch die Handschrift ihrer Redakteure“ (Tismar 1983^{2}: 59), jedoch war es keineswegs das Ziel der Brüder „oberlehrerhaft Sprache und Stil [zu] korrigieren“ (Karlinger 1988^{2}: 51). Im Gegenteil, sie hatten sogar „ein hohes Maß an Verständnis für gängige Unregelmäßigkeiten des Erzählens“ (Karlinger 1988^{2}: 51). Immer wieder weisen Wilhelm und ganz besonders Jacob darauf hin, dass sie die Erzählungen wortgetreu aufgezeichnet haben (vgl. Denecke 1971: 71). Sie veränderten also nicht den Inhalt der Erzählungen, sondern gestalteten sie nach eigenem Ermessen und „[brachten] sie in eine einheitliche klassische Form, die dem von ihnen gefundenen Märchenton Dauer und Gültigkeit gegeben hat“ (Gerstner 1973: 43). Die Brüder Grimm merken diesbezüglich an:

---

[57] In *Transgressive Tales: Queering the* Grimms (2012) wird aufgezeigt, dass homosexuellen Anspielungen dabei weniger Beachtung geschenkt wurde.

> Was die Weise betrifft in der wir gesammelt, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen; daß der Ausdruck großentheils von uns herrührt, versteht sich von selbst, doch haben wir jede Eigenthümlichkeit, die wir bemerkten, zu erhalten gesucht, um auch in dieser Hinsicht der Sammlung die Mannigfaltigkeit der Natur zu lassen. (Grimm & Grimm 1819[2]: XV)

Dass Jacob und Wilhelm im Zuge ihrer Bearbeitungen mehr oder weniger von dem ein oder anderen Original abgewichen sind, kann demzufolge aber nicht ausgeschlossen werden (vgl. Karlinger 1988[2]: 50). Ganz im Gegenteil. Die beiden Brüder waren schlicht und ergreifend keine einfachen „Sammler“. Sie wollten vielmehr einen Idealtyp des literarischen Märchens erschaffen, der sich so weit wie möglich an der mündlichen Überlieferung orientiert, zugleich aber stilistischen, formalen und auch wesentlichen inhaltlichen Veränderungen unterzogen wird, um den RezipientInnen der Mittelklasse zuzusagen (vgl. Zipes 1987: 68). Daher zählen die *KHM* streng genommen nicht zu den Volks- oder Kunstmärchen, sondern werden häufig als Buchmärchen betitelt (vgl. Tismar 1983[2]: 59). Tatar (2019a: 34) konstatiert vor, dass sich die *KHM* im Fadenkreuz von Folklore und Literatur bzw. Volksmärchen und (Zauber-)Märchen befinden.

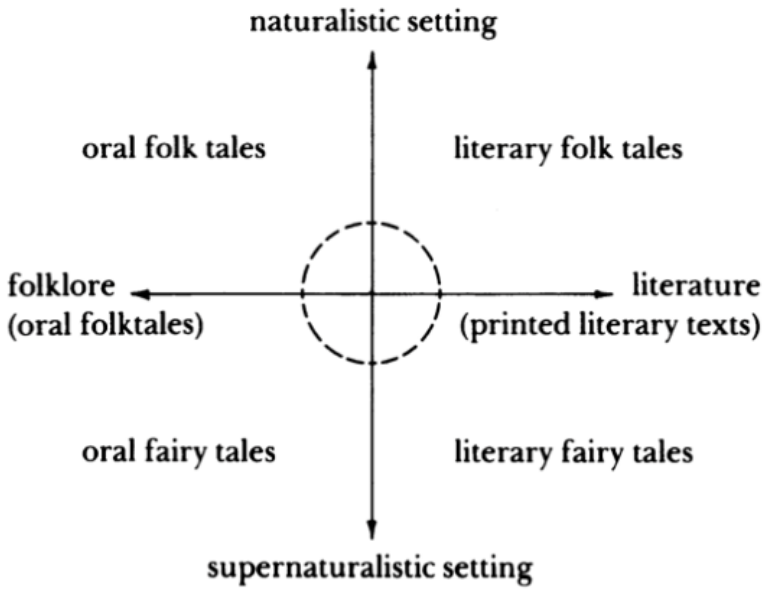

Abbildung 6: Location of the Grimms' Tales on the narrative spectrum (Tatar 2019a: 34)

4.1.2.2 Einmal um die Welt: Die Rezeption der *Kinder- und Hausmärchen*

> Like their heroes and heroines, folktales and fairy tales are wanderers. […] Whether viewed through the lens of adaptation, appropriation, duplication, revision, retelling, remediation, remixing, relocation, intertextuality, variants and versions, or other critical terms used to explain transfer and transformation, fairy tales seem to be always already in transit, testing our understanding of their place in the world […]. (Haase 2019: 17)

Mit Übersetzungen in mehr als 160 Sprachen gibt es kein anderes deutschsprachiges Werk, das so oft übersetzt wurde wie die *KHM* der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (vgl. www.unesco.de). Die Übersetzungen der *KHM* wurden in vielen Zielkulturen anonym erstellt und wie „schriftliche Folklore“[58] behandelt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Brüder Grimm als eigentliche Autoren bzw. Herausgeber zumeist nicht erwähnt wurden und darüber hinaus der Ursprung der Märchen oftmals verschleiert und durch nationale Charakteristika substituiert wurde. In der Folge wurden die Märchen fälschlicherweise lokalen AutorInnen oder SammlerInnen zugeschrieben, die eigentlich für deren Übersetzung bzw. Bearbeitung verantwortlich waren. Speziell im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert regten die *KHM* jedoch international viele WissenschaftlerInnen auf dem Gebiet der Volkskunde dazu an, ihre eigenen Volksmärchen zu sammeln und zu bewahren (vgl. Joosen & Lathey 2014: 3ff.).

Im Folgenden soll nun ein kleiner Überblick über die ersten Übersetzungen der *KHM* gegeben werden. Da im Zuge dieser Arbeit zwei englischsprachige Märchenübersetzungen analysiert werden, liegt das Augenmerk in weiterer Folge auf den im englischen Sprachraum erschienen Übersetzungen.

Die erste Übersetzung der *KHM* (1812) wurde im Jahre 1816 von Adam Gottlob Oehlenschläger erstellt, der eine kleine Auswahl der Märchen ins Dänische übersetzte[59]. 1820 werden einige der Erzählungen aus den *KHM* in die niederländische Sprache und 1821 erneut eine Auswahl ins Dänische übersetzt (vgl. Denecke 1971: 79).

---

[58] Texte, die mit Assmann (1983) als „schriftliche Folklore“ bezeichnet werden, „sind in Umfang und Aufbau nicht festgelegt, sondern weisen ein Ausmaß von Fluktuation auf, das der mündlichen Überlieferungsform noch nahe steht“ (Assmann 2002: 244).

[59] Dollerup (1999) beschäftigt sich in *Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales* eingehend mit der Beziehung zwischen den *KHM* der Brüder Grimm und Dänemark.

Im Jahre 1823 publizierte Edgar Taylor schließlich die erste englische Übersetzung ausgewählter Märchen des ersten Bandes der *KHM* (1819[2]) unter dem Namen *German Popular Stories, translated from the Kinder and Haus Marchen VOL. I.* Aufgrund des großen Erfolges wurde dieser erste Band bereits in den Jahren 1823, 1824 und 1825 neu aufgelegt. Taylor sah sich dadurch dazu veranlasst auch den zweiten Band der *KHM* zu übersetzen, wobei er erneut nur bestimmte Märchen auswählte. Die *GPS VOL. II.* wurden 1826 in Zusammenarbeit mit einem anderen Verlag herausgegeben und 1827 neu aufgelegt (vgl. Blamires 1989: 67). Bereits in den Jahren 1826 und 1828 erschien in Boston eine amerikanische Ausgabe von Taylors *GPS*, die 1840 von Eliza Follen erneut unter dem Namen *Gammer Grethel;* or*, German Fairy Tales and Popular Stories, from the Collection of MM. Grimm and Other Sources* herausgegeben wurde (vgl. Tatar 2019b: 87).

Die erste Übersetzung der *KHM* ins Französische erfolgte 1824. Die *Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants* wurden jedoch nicht aus dem Deutschen übersetzt, sondern basieren, mit Ausnahme des neu geschriebenen Vorwortes, auf Edgar Taylors *GPS*. Die nahezu wörtliche Übersetzung aus dem Englischen erfolgte anonym und weder die Namen von Jacob und Wilhelm Grimm noch der Name von Edgar Taylor wurden erwähnt. Auch Cruikshank Illustrationen wurden kommentarlos übernommen (vgl. François 2014: 181). Für Lathey (2019: 98) zeigt sich dabei, dass „translation via one, or sometimes two, intermediary languages is a hidden but significant aspect of the international travels of fairy tales".

Im Jahre 1839 veröffentlichte Taylor eine stark überarbeitete Version seiner Übersetzung unter dem Titel *Gammer Grethel; or German Fairy Tales, and Popular Stories*. Viele der Märchen wurden umgestaltet, einige bekamen sogar neue Titel und manchen der zuvor namenslosen Handelnden, wurde plötzlich ein Name verliehen. Auch die Reihenfolge in der die Märchen angeordnet waren unterschied sich von diesem Zeitpunkt an stark von den *KHM*. Hinter der neuen Anordnung steckt Taylors Intention, dass an mehreren Abenden hintereinander jeweils ein paar der Märchen (vor)gelesen werden sollten. Die Illustrationen von Cruikshank, die maßgeblich zum Erfolg der ersten Ausgabe der *GPS* beigetragen hatten, wurden durch Holzschnitte von John Byfied ersetzt. *Gammer Grethel* wurde 1849, 1888 und 1897 neu aufgelegt. In der Zwischenzeit und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde auch Taylors populäre erste Übersetzung der *KHM* immer wieder aufgelegt. 1869 und 1884 erschien beispielsweise jeweils eine kombinierte Version der *GPS VOL. I.* und *VOL. II.* Im Jahre

1846 präsentierte John Edward Taylor[60], bezeichnenderweise ein Cousin von Edgar Taylor, schließlich die zweite englische Übersetzung der *KHM*. *The Fairy Ring: A New Collection of Popular Tales, translated from the German of Jacob and Wilhelm Grimm* basiert auf der fünften Ausgabe der *KHM* (1843) und beinhaltet zwölf Illustrationen eines zu jener Zeit aufstrebenden Künstlers namens Richard Doyle. Das Werk wurde 1854 und 1857 neu aufgelegt (vgl. Blamires 1989: 75f.).

Die Eroberung des englischen Sprachraums hatte mit den Übersetzungen der beiden Taylors jedoch erst begonnen, wobei die amerikanischen Versionen nahezu ausschließlich auf bereits in England erschienenen Übersetzungen beruhten. Mitte des 19. Jahrhunderts überschwemmten diverse Verlage den Markt mit neuen englischen Editionen der *KHM*. Mit einem zuvor noch nicht dagewesenen Umfang von 191 Märchen und 5 Kinderlegenden sowie Illustrationen von Edward Henry Wehnert nahmen die 1853 von Addey and Co. herausgegebenen *Household Stories*[61] dabei eine Vorreiterrolle ein. Die anonyme Übersetzung basiert auf der bereits sechsten Ausgabe der *KHM* von 1850 und unterscheidet sich somit maßgeblich von den ersten Versionen von Edgar Taylor und John Taylor (vgl. Blamires 1989: 77 und Bottingheimer 2014: 212).

Die erste vollständige Übersetzung der *KHM* (1857) wurde erst im Jahre 1884 von Margaret Hunt erstellt. Ihr Werk *Grimm's Household Tale*s galt zur damaligen Zeit als die treuste englische Übersetzung und war durch eine eher wissenschaftliche Herangehensweise gekennzeichnet. So übersetzte Hunt nicht nur die Märchen an sich, sondern auch alle der 1822 erschienenen Anmerkungen[62], mit denen Jacob und Wilhelm Grimm ihre Erzählungen versehen hatten. Darüber hinaus verzichtet sie auf den Einsatz von Illustrationen und setzte stattdessen auf eine wissenschaftliche Einleitung

---

[60] In Zusammenhang mit John Taylors Übersetzertätigkeit im Zeitraum von 1840 bis 1855, ist seine 1848 erschienene Übersetzung *The Pentamerome, or, The Story of Stories: Fun for the Little Ones* hervorzuheben. Diese umfasst dreißig Märchen aus Basiles *Lo cunto de li cunti* (vgl. Blamires 1989: 76 und Bottingheimer 2014: 206).

[61] Auch in diese bereits sehr umfangreiche Version wurden jedoch gewisse Erzählungen aufgrund von „element[s] of religious superstition or perceived contravention of Biblical teaching" (Blamires 1989: 77) nicht aufgenommen: *Der Schneider im Himmel* (*KHM* 35)*, Des Teufels rußiger Bruder* (*KHM* 100), *Das eigensinnige Kind* (*KHM* 117)*, Das junggeglühte Männlein* (*KHM* 147), *Das Herrn und des Teufels Getier (KHM* 148*), Das Bürle im Himmel* (*KHM* 167)*, Die ungleichen Kinder Evas* (*KHM* 180) und *Die Brosamen auf dem Tisch* (*KHM* 190) sowie die Kinderlegenden *Die zwölf Apostel* (*KHM* 202), *Gottes Speise* (*KHM* 205), *Muttergottesgläschen* (*KHM* 207), *Die himmlische Hochzeit* (*KHM* 209) und *Die Haselrute* (*KHM* 210).

des damals führenden Folkloristen Andrew Lang (vgl. Blamires 2009: 171). Bemerkenswerterweise erlangte Hunts Übersetzung jedoch nie den gleichen Bekanntheitsgrad wie beispielsweise die sehr frei übertragene und viel kritisierte Version Taylors.

> What can be considered surprising, however, is the fact that the popularity of any KHM translation is inversely proportional to its faithfulness to the original. […] This may go some way towards proving that what recent translation theorists […] have suggested – that a translation that succeeds in being completely faithful to its source text does not necessarily succeed in being a popular work of literature, simply because it does not meet the cultural expectations of the readers into whose language it has been translated – can be only true. (Kyritsi 2004: 37)

Dass das Interesse an den *KHM* auch im 20. Jahrhundert nicht abriss, zeigt ein Blick in das Verzeichnis der British Library. Diese listet bis zum Jahr 1975 mehr als 300 englischsprachige Übersetzungen der gesamten *KHM* oder einzelner Märchen der Brüder Grimm, wobei nicht absolut sichergestellt ist, dass dies die tatsächliche Zahl repräsentiert (vgl. Blamires 1989: 63). Bis zum heutigen Tag sollten in regelmäßigen Abständen noch unzählige weitere Übersetzungen, Adaptionen und Nacherzählungen der *KHM* publiziert werden, wobei „[c]rossing linguistic and cultural borders altered the status, context, medium, form, and genre of the Grimm tales, sometimes with changes so radical as to render them almost unrecognizable (Joosen & Lathey 2014: 8).

Da eine vollständige Auflistung aller in englischer Sprache erschienen Übersetzungen der *KHM* aus den oben genannten Gründen nicht zu realisieren ist, soll in der folgenden Tabelle eine Auswahl präsentiert werden. Anonym erstellte Translate werden in dieser Aufstellung nicht berücksichtigt und es wird stets nur das Datum der Erstauflage angeführt. Mit Ausnahme der Publikationen von Margaret Hunt, Ralph Manheim und Jack Zipes beinhalten die angeführten Übersetzungen alle nur eine ausgewählte Anzahl der zum jeweiligen Zeitpunkt bereits publizierten *KHM*.

TranslatorIn	**Titel**	**Datum**	**Land**
Edgar Taylor	*German Popular Stories, translated from the Kinder and Haus Marchen, VOL. I.*	1823	UK
Edgar Taylor	*German Popular Stories, translated from the Kinder and Haus Marchen, VOL. II.*	1826	UK
Edgar Taylor	*Gammer Grethel; or German Fairy Tales, and Popular Stories*.	1839	UK
John Edward Taylor	*The Fairy Ring: A New Collection of Popular Tales*	1846	UK

Matilda Louisa Davis[63]	*Home Stories, collected by the Brothers Grimm*	1855	UK
Mrs. H. B. Paull	*Grimm's Fairy Tales. A new translation, specially adapted and arranged for young people*	1868	UK
Dinah Maria Craik	*The Fairy Book: The Best Popular Fairy Stories Selected and Rendered Anew*	1870	UK
Lucy Crane	*Household Stories from the Collection of the Bros: Grimm*	1882	UK
Margaret Hunt	*Grimm's Household Tales*	1884	UK
Alfonzo Gardiner	*Household Tales collected by the Brothers Grimm*	1888	UK
Ella Boldey	*Household Fairy Tales*	1890	US
Mara Louise Pratt-Chadwick (Hg.)	*Grimm's Fairy Tales*	1892	US
Sara Eliza Wiltse	*Grimm's Fairy Tales: Part 1*	1894	US
Mrs. Lida Brown McMurry	*Classic Stories for the Little Ones: Adapted from the Tales of Andersen, Grimm Brothers and others*	1894	US
L.L. Weedon	*Grimm's Fairy Tales*	1898	US
Beatrice Marshall	*Grimm's Fairy Tales for Children and the Household*	1900	UK
Edna Henry Lee Turpin	*Grimm's Fairy Tale selected and edited for Primary Reader Grades*	1903	US
James Baldwin	*The Fairy Reader*	1905	US
Amy Steedman	*Stories from Grimm*	1908	UK
Charles W. Eliot (Hg.)	*Folk-Lore and Fable: Aesop, Grimm, Andersen*	1909	US
Githa Sowerby	*Grimm's Fairy Tales*	1909	UK

[63] Matilda Davis ist die erste Frau, die auf der Titelseite einer Übersetzung der KHM als Translatorin angeführt wird (vgl. Blamires 2009: 165). Unerklärlich ist zudem, dass *Home Stories* (1855) eine Erzählung mit dem Titel *The Wise Peasants* enthält, wobei es sich um die Übersetzung von *KHM* 104 *Die klugen Leute* handelt. Diese Erzählung war jedoch erst ab 1857 Teil der *KHM* und somit zum Zeitpunkt von Davis Übersetzung noch gar nicht im Original erschienen (vgl. Sutton 1994: 163).

Mrs. Edgar Lucas	*The Fairy Tales of the Brothers Grimm*	1909	US
Marian Edwards	*Grimm's Household Tales*	1912	US
Ethelyn Abbott	*Folk Tales from Grimm: A Dramatic Reader for Third and Fourth Grades*	1913	US
Kathleen Fitzgerald	*Grimm's Fairy Tales*	1920	US
Frances Jenkins Olcott	*Grimm's Fairy Tales*	1922	US
Wanda Gág[64]	*Tales From Grimm. Freely translated and illustrated by Wanda Gág.*	1936	US
Wanda Gág	*More Tales from Grimm*	1947	US
Iona und Peter Opie	*The Classic Fairy Tales*	1974	UK
Ralph Manheim	*Grimms' Tales for Young and Old: The Complete Stories*	1977	US
Lily Owens (Hg.)	*The Complete Brothers Grimm Fairy Tales*	1981	US
Peter Carter	*Grimms' Fairy Tales*	1982	UK
David Luke	*Brothers Grimm: Selected Tales*	1982	UK
Jack David Zipes	*The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*	1987	US
Maria Tatar	*The Annotated Brothers Grimm*	2004	US
Philip Pullman	*Grimm Tales: For Young and Old*	2012	UK
Jack David Zipes	*The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*[65]	2014	US

[64] Kyritsi (2006b) gibt an, dass es sich bei Gágs *Tales From Grimm* (1936) um die erste englische Übersetzung der *KHM* handelt, die von einer amerikanischen Translatorin in den USA erstellt und publiziert wurde. Obwohl Gágs Publikation nur 47 Erzählungen aus den *KHM* umfasst und eher als Bearbeitung bezeichnet werden muss, gilt sie als ein Meilenstein in der Translationsgeschichte der *KHM*, da es sich um die erste Übersetzung handelt, die erfolgreich in den USA und in England publiziert wurde.

[65] Rechercheergebnissen zufolge ist Zipes *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition* (2014) die zum Erstellungsdatum dieser Arbeit aktuellste Übersetzung der *KHM.* Bei den zu einem späteren Zeitpunkt erschienen Publikationen handelt es sich um Neuauflagen bzw. Neuausgaben bereits zu einem früheren Zeitpunkt erschienener Übersetzungen.

Abschließend soll nun noch auf eine terminologische Problematik eingegangen werden. Die *KHM* der Brüder Grimm sind im englischen Sprachraum ganz allgemein als *Grimm's Fairy Tales* bekannt. Diese Bezeichnung vermittelt jedoch in zweierlei Hinsicht ein falsches Bild. Zum einen handelt es sich bei den *KHM* nicht um von Jacob und Wilhelm selbst verfasste Geschichten, wie durch den Zusatz „Grimm's" suggeriert wird, wobei die grammatikalisch korrekte Bezeichnung in diesem Fall ohnehin „Grimms' Fairy Tales" lauten müsste. Zum anderen sind die Bezeichnungen „fairy tale" und „Märchen" nicht bedeutungsgleich wie Seago (2001: 171) feststellt: „The German term Märchen refers to a much wider type of traditional material, while 'fairy tales' are closely linked to the authored contes des fees […]." Auch Zipes stellt fest, dass es sich strenggenommen nicht bei allen in den *KHM* enthaltenen Erzählungen um „fairy tales" handelt „for there is hardly any fairy in any of their tales, which range from fables, legends, and animal tales to folk anecdotes, trickster stories, tall tales, and religious narratives" (Zipes 2014: 54).

4.1.3 *Aschenputtel*

Den Brüdern Grimm zufolge ist Aschenputtel eines der bekanntesten Märchen und „wird aller Enden erzählt" (Grimm & Grimm 1812: XV). Wie der im Folgenden angeführte Auszug aus dem Anhang des ersten Bandes der *KHM* (1812) zeigt, ziehen sie bezüglich der Herkunft des Märchens Parallelen zu Erzählungen und Sagen aus dem deutschen, skandinavischen, französischen und polnischen Sprachraum.

> Schon Zeiler von Kaisersberg schrieb sein Eschengrudel mit Beziehung darauf. S. Oberlin v. Gruidlecht. Rollenhagen in der Vorrede zum Froschmeuseler unter den wunderbarlichen Hausmärlein erwähnt des: „von dem verachten frommen Aschenpößel und seinen stolzen spöttischen Brüdern." Diese niederdeutsche Form des Namens leitet Schütz im hollst Idiot. 1, p. 50. von pöseln, mühsam (die Erbsen aus der Asche) suchen her. Adelung hat Askenpösel, Askenpüster, Askenböel und büel. Im hollst. nach Schütze: Aschenpöselken und Sudelsödelken, von sölen, sudeln, weil es im Schmutz verderben muß. Die hiesige Mundart bestätigt auch Estor in s. oborheß. Wörterbuch v. Aschepuddel, ein geringfügiges, unreines Mägd[l]ein. Noch mehr oberdeutsch ist: Aschenbrödel s. Adelung, und Aescherling unter welchem Namen man es auch neulich für die deutsche Bühne bearbeitet hat, freilich nach schlechtem französischem Muster. Der dänische Name ist Askefiis, schwed. Askefis. Verelius in den Noten zu Gautrekssage S. 70 gedenkt der Volkssage: „huru Askefifen fick Konungsdottren til hustru," es scheint daher umgekehrt auf den Jüngling die unterdrückte Jugend übertragen. Wie denn auch die Sprichwörter- sitia hemma i asku, liggia som kattur i hreise, und liggia vid arnen, mesit von Königssöhnen gelten. S. Wilkinasaga C. 91. Von Thetleifr und Refssage (C. 9. Der Gothreks S.) aus welcher Verelius alles andere herleiten will. Oberlin führt eine Stelle v. Aschenbrödel an, woraus erhellt, daß auch im deutschen auf Männer der Namen bezogen wurden.

> Perraults Cendrillon ou le petite pantoufle de verre gehört nicht unter seine am besten erzählten Märchen, der Gräfin d'Aulnoy Finette Cendrin wiewohl noch geringer der Form nach, enthält manche eigenthümliche und reichere Nebenumstände. Wir werden davon im zweiten Band zu dem unvergleichbar schöneren Mährchen Cennerentola (Pentamerone I, 6.) das Nöhtige anmerken.
>
> Auch eine polnische Recension ist uns bekannt, u. d. T. Kopciuszek, von Kopec Ruß, Rauch, in andern slav. Dialecten kopet, kot, s. Linde v. Kopciuch und Brudny (schmutzig, Brödel).
>
> S. auch Allerleih-Rauh. No. 65, (Grimm & Grimm 1812: XVf.)

Murphy (2000: 85f.) zeigt sich verwundert darüber, dass an dieser Stelle die Referenz auf eine altgriechisch bzw. altägyptische Version von *Aschenputtel* aus Strabons *Geographika*[66] fehlt, obwohl die Grimms Strabon in ihren Anmerkungen zu ersten Ausgabe der KHM (*1812*) durchaus erwähnen.

4.1.3.1 Aschenputtel (1812)

Der Inhalt des in der Erstfassung der *KHM* (1812) publizierten Märchens *Aschenputtel* lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Als die Frau eines reichen Mannes im Sterben liegt, weist diese ihre Tochter an, einen Baum auf ihr Grab zu pflanzen und immer daran zu schütteln, wenn sie sich etwas wünscht. Sie werde vom Himmel über sie wachen und ihr Hilfe schicken, wenn sie in Not ist. Ein Jahr später heiratet der Vater eine neue Frau, die ihre bösen Töchter mit ins Haus bringt. Die drei Frauen machen die leibliche Tochter des Mannes zur Küchenmagd und schikanieren sie. Weil das Mädchen in der Küche neben dem Herd in der Asche schlafen muss, wird es fortan nur noch Aschenputtel gerufen.

Eines Tages kündigt der König einen dreitägigen Ball an, bei dem sein Sohn der Prinz seine zukünftige Frau finden soll. Während Aschenputtels Vater, die Stiefmutter und die Stiefschwestern auf den Ball gehen, muss das Mädchen zu Hause bleiben und bis zu ihrer Rückkehr eine Schüssel Linsen auslesen, die ihr die älteste Stiefschwester auf den Herd geschüttet hat. Als alle gegangen waren, fliegen zwei Tauben zum Fenster herein und lesen die Linsen aus. Dann sagen sie Aschenputtel, dass sie auf den Taubenschlag steigen soll, um von dort aus den Ball zu beobachten.

---

[66] „Strabo, Strabon, griechischer Geograph und Historiker, geb. 64/63 v.Chr. Amaseia in Pontos, gest. 23 n.Chr. [...] Seine 17-bändige Geographie ist weitgehend erhalten geblieben und bildete lange Zeit die Grundlage für die Kenntnis der antiken Welt." (hwww.spektrum.de)

Am nächsten Morgen sind die Stiefschwestern wütend darüber, dass Aschenputtel die Aufgabe erfüllt hat. Als sie abends wieder alle aufbrechen, schüttet die älteste Stiefschwester einen Sack Wicken auf den Herd, die Aschenputtel bis zum nächsten Tag ausgelesen haben muss. Als alle gegangen waren, fliegen erneut die beiden Tauben zum Fenster herein und lesen die Wicken für sie aus. Daraufhin sagen sie Aschenputtel, dass sie den Baum auf dem Grab der Mutter schütteln, um schöne Kleider bitten und dann auf den Ball gehen soll. Auf dem Ball erkennt sie niemand und der Prinz tanzt den ganzen Abend nur mit ihr. Wie ihr die Tauben aufgetragen hatten, verlässt Aschenputtel pünktlich um Mitternacht den Ball.

Auch am nächsten Tag sind die Stiefschwestern erzürnt, weil Aschenputtel es zum zweiten Mal geschafft hat die Wicken auszulesen und schütten ihr, bevor sie sich erneut auf den Weg zum Ball machen, eine Schüssel Erbsen auf den Herd. Wieder kommen die beiden Tauben dem Mädchen zu Hilfe und Aschenputtel geht anschließend zum Baum auf dem Grab der Mutter, wo sie sich noch schönere Kleider als am Vorabend wünscht. Auch diesmal erkennt Aschenputtel niemand und der Prinz tanzt den ganzen Abend nur mit ihr. Dass ihm das unbekannte Mädchen um Mitternacht nicht erneut entwischt, hat der Prinz die Treppe mit Pech bestreichen lassen. Aschenputtel verliert deshalb seinen goldenen Schuh.

Der Prinz verkündet tags darauf, dass er diejenige, der dieser Pantoffel passe, zur Frau nimmt. Den Stiefschwestern ist der Schuh zu klein und so schneidet sich die Ältere die große Zehe und die Jüngere die Ferse ab. Da der Prinz beim Verlassen des Hofes jedoch mit ihnen am Grab der Mutter vorbeireiten muss, wird der Schwindel beide Male von zwei Tauben, die auf dem Haselbaum sitzen, aufgedeckt. Auf das Drängen des Prinzen hin holen die Eltern auch noch Aschenputtel. Ihr passt der Schuh wie angegossen und der Königssohn reitet mit ihr davon.

4.1.3.2 Aschenputtel (1819^2)

Es sei angemerkt, dass sich der im Folgenden skizzierte Inhalt des Märchens *Aschenputtel* (1819^2) inhaltlich stellenweise von der Erstfassung (1812) unterscheidet. Die Brüder Grimm bestätigen in der Vorrede der *KHM* (1819^2), dass sie den ersten Band fast gänzlich umgearbeitet haben. Dazu wurde „das Unvollständige ergänzt [und] manches einfacher und reiner erzählt“ (Grimm & Grimm 1819^2: XIV). Überdies wurde nicht nur „geprüft, was verdächtig schien, d.h. was etwa hätte fremden Ursprungs oder

durch Zusätze verfälscht seyn können, und dann alles ausgeschieden“ (Grimm & Grimm 1819[2]: XIV), sondern auch Neues zur Sammlung hinzugefügt.

Das Märchen *Aschenputtel* betreffend bedeutet dies, dass sowohl das geschenkte Haselreis und somit auch dessen Pflanzung auf dem Grab der Mutter, als auch der Vogel, der in dem daraus gewachsenen Baum lebt, in der von Jack Zipes übersetzten Erstfassung von 1812 nicht vorkommen. Beides wurde in der von Edgar Taylor übersetzten und 1819 erschienenen Ausgabe ergänzt, um „für eine bessere Begründung der Jenseitsgaben [zu sorgen]“ (Uther 2013[2]: 50). Darüber hinaus wurde eine Schlussszene hinzugefügt, in der den Stiefschwestern von zwei Tauben die Augen ausgepickt werden – sozusagen „die Moral von der Geschicht’“. Der Inhalt des in der zweiten Ausgabe publizierten Märchens lässt sich somit wie folgt zusammenfassen:

Nachdem die Frau eines reichen Mannes gestorben war, nimmt sich dieser sich eine neue Frau, die ihre bösen Töchter mit ins Haus bringt. Die drei Frauen machen die leibliche Tochter des Mannes zur Küchenmagd und schikanieren sie. Weil das Mädchen in der Küche neben dem Herd in der Asche schlafen muss, wird es nur noch Aschenputtel gerufen. Eines Tages bringt ihr der Vater ein Haselreis mit, welches das Mädchen auf das Grab ihrer Mutter im Garten pflanzt. Als ein Baum daraus gewachsen ist, geht es täglich darunter um zu beten. Jedes Mal sitzt ein Vogel darauf, der ihm seine Wünsche erfüllt.

Eines Tages kündigt der König ein dreitägiges Fest an, bei dem sich sein Sohn der Prinz eine Braut suchen soll. Um mitkommen zu dürfen, muss Aschenputtel auf Geheiß ihrer Stiefmutter binnen zwei Stunden eine Schüssel Linsen aus der Asche lesen. Auf die Bitte des Mädchens hin, helfen ihr viele Vöglein dabei, die Linsen auszulesen. Obwohl Aschenputtel die Aufgabe erfüllt hat, weigert sich die Stiefmutter sie mitzunehmen und trägt ihr stattdessen auf, zwei weitere Schüsseln Linsen innerhalb einer Stunde auszulesen, um mitkommen zu dürfen. Das Mädchen ruft erneut die Vögel zu Hilfe. Auch wenn Aschenputtel dadurch auch diese Aufgabe erfüllen kann, bricht die Stiefmutter ihr Versprechen abermals.

Aschenputtel bleibt alleine zurück. Sie geht unter den Haselbaum und bittet um schöne Kleider, die ihr der Vogel herab wirft. Das Mädchen zieht sie an und geht zum Fest, wo es niemand erkennt und der Prinz den ganzen Abend nur mit ihm tanzt. Als Aschenputtel nach Hause gehen will und der Prinz sie begleiten will, entwischt sie ihm.

Da sich die Geschichte am zweiten Tag wiederholt, lässt der Prinz die Treppe am dritten Abend mit Pech bestreichen. Bei ihrem neuerlichen Fluchtversuch verliert Aschenputtel deshalb seinen goldenen Schuh. Der Prinz verkündet tags darauf, dass er diejenige, der dieser Pantoffel passe, zur Frau nimmt. Den Stiefschwestern ist der Schuh zu klein und so schneidet sich die Älteste auf Befehl ihrer Mutter hin die große Zehe und die Jüngere die Ferse ab. Da der Prinz beim Verlassen des Hofes jedoch immer am Grab von Aschenputtels Mutter vorbeireiten muss, wird der Schwindel beide Male von zwei Tauben, die auf dem Haselbaum sitzen, aufgedeckt. Auf das Drängen des Prinzen hin präsentieren die Eltern ihm auch noch Aschenputtel. Ihr passt der Schuh wie angegossen und der Königssohn reitet mit ihr davon. Am Tag der Hochzeit picken die beiden Tauben den Stiefschwestern die Augen aus, um sie für ihre Bosheit zu bestrafen.

4.2 Zieltext 1

4.2.1 Der Übersetzer: Edgar Taylor

Edgar Taylor wird am 28. Januar 1793 in Banham, Norfolk, in eine durchaus wohlhabende britische Familie geboren, die der christlich-protestantischen Gruppe der „Dissenters“ angehört. Dabei handelt es sich um Personen, die die anglikanische Staatskirche ablehnen. Da ihm der Zugang zu elitären Universitäten wie Oxford oder Cambridge aufgrund seines Glaubens verwehrt bleibt[67], besucht Edgar Taylor das Privatinternat Palgrave Academy in Suffolk, eine der zu jener Zeit in England weitverbreiteten „dissenting academies“[68]. Dort widmet er sich den Classics Studies und lernt außerdem Deutsch, Französisch, Italienisch und Spanisch. 1809 verlässt er die Schule und beginnt eine Ausbildung zum Anwalt in der Kanzlei seines Onkels Meadow Taylor in der Nähe von Norwich. Die Stadt ist zu dieser Zeit im kulturellen Aufschwung und

[67] „It is well known, that the Universities of Oxford and Cambridge are ecclesiastical institutions, and that the advantages, honours, and emoluments in their gift are only dispensed to those who are prepared to prove their orthodoxy by subscription to certain tests.“ (Wakley 1853: 59) „The universities were only national in the sense that the Church of England claimed to be; Dissenters could no more be admitted to Oxford *per se* as Dissenters without conformity to some test or doctrinal standard than they could be admitted to the Church of England. […] Even Oxford’s moderate liberals were agreed that ‘national’ meant ‘Anglican’.“ (Nockles 1997: 220) [Hervorhebung im Original]

[68] Vgl. dazu: *Dissenting Academies in England* von Parker (1914)

Taylor macht die Bekanntschaft verschiedener Intellektueller, darunter auch ÜbersetzerInnen deutscher Werke (vgl. Bottigheimer 2014: 202 und Zipes 2015: 44f.).

1814 beendet Taylor seine Ausbildung und zieht nach London. Zusammen mit Robert Roscoe, Sohn eines berühmten Historikers, gründet er 1817 die Rechtsanwaltskanzlei Taylor & Roscoe in Temple, London. Auch Roscoe zeigt großes literarisches Interesse und so pflegen die beiden bald viele gemeinsame Freundschaften zu Intellektuellen und SchriftstellerInnen, die sich sowohl mit Literatur der englischen Romantik als auch mit der deutschen Kultur beschäftigen. Besonders hervorzuheben ist dabei Taylors Bekanntschaft mit dem Anwalt und Gelehrten Sir Francis Cohen (1788-1861). Cohen stand damals bereits im Austausch mit Jacob und Wilhelm Grimm und hielt die *KHM*, die er als erster als *German Popular Stories* bezeichnete, für einen großen Gewinn für die „nursery literature“. Zu betonen ist jedoch, dass er in diesem Zusammenhang weder von Märchen noch von Erzählungen für Kinder spricht. Taylors Interesse an den *KHM* und sein späteres Bestreben diese zu übersetzen, kann jedoch vermutlich nicht nur auf Francis Cohen, sondern auch auf seinen Freund und Theologen David Jardine zurückgeführt werden (vgl. Lee 1898: 407 und Zipes 2015: 45f.).

Obgleich die erste englische Übersetzung der *KHM* anonym erfolgte[69], kann heute mit Sicherheit gesagt werden, dass sie von Edgar Taylor in Zusammenarbeit mit David Jardine erstellt wurde (vgl. Hartwig 1898: 6). Wie Chapelle (2001: 60) ausführt, herrscht jedoch Uneinigkeit darüber in welchem Ausmaß er an der Übersetzung beteiligt war. Die Übersetzung der *KHM* ins Englische wird 1823 unter dem Titel *German Popular Stories VOL. I.* veröffentlicht. Aufgrund des großen Erfolges – noch bevor der zweite Band erschienen war, musste der erste Band bereits zweimal neu aufgelegt werden – entschied sich Taylor dazu das Projekt weiterzuverfolgen. Und so übersetzt und publiziert er schließlich auch die *German Popular Stories VOL. II* (1826) – diesmal jedoch alleine[70] (vgl. Denecke 1971: 166).

---

[69] “A senior partner in a prosperous law firm, Taylor was an unlikely translator for a book of amusement for children, and indeed, his name did not appear in the book either as translator or editor.“ (Bottigheimer 2014: 202)

[70] Da der im Zuge dieser Arbeit analysierte englische Zieltext den *GPS VOL. II.* entnommen wurde, beschränken sich die biographischen Angaben auf Edgar Taylor.

Besonders erwähnenswert ist überdies, dass Taylor bereits seit 1817 Mitglied des *Noncon*[71] *Clubs* ist und eine aktive Rolle im Hinblick auf die Aufhebung des *Test and Corporation Act*[72] von 1828 spielt. Folgt man Hartwig (1898: 4), so

> sympathisierte [Taylor als ein Whig[73] und Unitarier[74]] mit den freisinnigen, politischen und kirchlichen Bestrebungen in England und auf dem Kontinente. Ihm kam es jedoch vorzugsweise auf die Bekämpfung jeder religiöskirchlichen Engherzigkeit an. Dogmatische Differenzpunkte gegen andere hervorzukehren und zu verfechten, lag ihm fern.

Selbst als Taylor 1832 gezwungen ist seine berufliche Laufbahn aufgrund einer unheilbaren Krankheit zu beenden, gibt er den Kampf um die gesetzliche Anerkennung der Rechte von Nonkonformisten nicht auf, sondern beteiligt sich auch an der Umsetzung des *Dissenter's Marriage Act*[75] von 1836 (vgl. Lee 1898: 407). Am 19. August 1839 stirbt Edgar Taylor in London und hinterlässt seine Frau Anna und eine Tochter (vgl. Hartwig 1898: 4).

Zu Edgar Taylors Werken zählen des Weiteren *Lays of the Minne-singers with Historical and Critical Notices* (1825), *The Book of Rights, or Constitutional Acts and parlamentary proceedings* (1833) und *Master Wace his Chronicle of the Norman Conquest from the "Roman de Rou", translated with Notes* (1837). 1839 erscheint eine zweite Ausgabe namens *Gammer Grethel from Grimm and others* (vgl. Hartwig 1898: 4). Taylor schrieb außerdem für *The Jurist, Legal Observer, Retrospective Review, Westminster Review* und *Morning Chronicle* (vgl. Lee 1898: 407). Seit der Veröffentlichung von *Gammer Grethel or German Fairy Tales and Popular Stories* im Jahre 1839 stand das Werk in ständiger Konkurrenz mit den *GPS VOL. I.* und *GPS VOL. II.* Die beiden vollkommen unterschiedlichen Werke wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgrund ihres Bekanntheitsgrades und des unzureichenden Urheberrechts immer

---

[71] Abkürzung für „nonconformist". Bezeichnet hier „Anhänger einer der britischen protestantischen Kirchen, die die (anglikanische) Staatskirche ablehnen" (www.duden.de 2019h).

[72] Die dabei geleisteten Eide „were a means of debarring religiously and politically seditious individuals from offices, in national government [...] and from corporation government [...]" (Short 1973: 366).

[73] "A member of the British reforming and constitutional party that sought the supremacy of Parliament and was eventually succeeded in the 19th century by the Liberal Party." (www.en.oxforddictionaries.com 2017)

[74] Der Unitarismus besteht in der Ablehnung der Heiligen Dreifaltigkeit, der Erbsünde, des normativen Charakters der Bibel und der Sakramente sowie der Eschatologie und den damit verbundenen üblichen Vorstellungen von Himmel, Hölle und dem Teufel (er ist also auf das Diesseits bezogen und spekuliert nicht über das Jenseits). Der Unitarismus tritt außerdem für Religionsfreiheit und Freiheit in allen gesellschaftlichen Bereichen ein (vgl. Gronner 2014 und Tassatti 2015).

[75] Der Dissenter's Marriage Act „allowed non-conformists and Catholics to be married in their own places of worship" (parliament.uk 2017).

wieder von verschiedensten Verlegen publiziert bzw. in Form von Raubkopien vertrieben (z.B. *German Popular Tales and Household Stories* oder *Grimm's Goblins. Grimm's Household Stories. Translated from the Kinder und Haus Marchen by E. Taylor*) (vgl. Zipes 2015: 48).

4.2.2 *German Popular Stories*

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist das Märchengenre fest in französischer Hand und es dominieren die Märchen von Charles Perrault, Madame d'Aulnoy und Madame Leprince de Beaumont. „Echte" englische Märchen wie *Jack and the Giant-killer*, *Tom Thumb*, *Whittington and his Cat*, *Jack and the Beanstalk* oder *Tom Hickathrift* werden in sogenannten *chapbooks* publiziert. es gibt jedoch keine mit den *KHM* vergleichbare systematische Sammlung englischer Märchen. Am nächsten kommt dem wohl noch Benjamin Tabarts *Collection of Popular Stories for the Nursery* (1804). Das Werk umfasst in etwa 34 Erzählungen diverser Schriftsteller aus Frankreich, Italien und England, darunter auch Perrault und Madame d'Aulnoy. Das Fehlen von Sammlungen und auch Übersetzungen von Märchen ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass sich die Forschung und Wissenschaft in England und Schottland zu dieser Zeit hauptsächlich mit Volkserzählungen, Legenden und dem Aberglauben beschäftigte (vgl. Blamires 2009: 149 und 1989: 68f.) Außerdem galten Märchen nicht als

> prime or appropriate reading material for children. Nor were they considered to be "healthy" for the development of children's minds. The majority of the tales and stories for children were sentimental, moralistic, realistic, and didactic, intended to demonstrate and model manners and morals (Zipes 2006: 85).

Zwar lässt sich in Europa bereits im frühen 19. Jahrhundert ein Funktionswandel des Märchens für Erwachsene beobachten, die Einstellung gegenüber Märchen als Kinderliteratur, beginnt sich in England jedoch erst zu verändern als Edgar Taylor 1823 die revolutionäre erste englische Übersetzung der *KHM* (1819[2]) unter dem Namen *German Popular Stories VOL. I.* präsentiert (vgl. Zipes 2006: 85). Seine Bestrebungen begründet er damit, dass das Werk der Brüder Grimm seines Erachtens nach literarisch ungemein wertvoll und daher für englischsprachige RezipientInnen von großem Interesse sei. Darüber hinaus bedaure er das Fehlen von Volksmärchen im englischen

Raum[76] (vgl. Taylor & Jardine 1823: 3f.). Jacob und Wilhelm Grimm setzte Taylor erst durch Zusendung des fertigen Werkes in Kenntnis:

> Not knowing the precise addreß [sic] of either of you I trust the accompanying packet to a friendly band hoping it may reach you in safety. It contains a copy of a little work consisting of translations (made by my friend Mr. Jardine lately a student at Gottingen and myself) from your volumes of Kinder und Hausmärchen, and we beg your acceptance of it as a small tribute of gratitude for the information and amusement afforded us by your entertaining work as well as by your other valuable productions. (Hartwig 1898: 6)

Die überraschten Brüder übermitteln Taylor daraufhin ihren „verbindlichsten Dank", zögern jedoch nicht, sich zugleich lobend und kritisch zur Qualität von Taylors Übersetzung zu äußern:

> Das Unternehmen an sich muß uns schon schmeichelhaft seyn, allein wir hoffen auch, daß es für die Sache selbst, das heißt für die Erforschung der lebendigen Sage von Nutzen seyn wird. Wenn naemlich Ihre Landsleute an dieser Art Poesie Geschmack finden, so regt das Buch wahrscheinlich irgend jemand auf, in aehnlicher Weise eine Sammlung dort zu veranstalten. [...] Ihre Ubersetzung ist treu und liest sich gut. Sie haben hier und da etwas abgeschnitten, oder eine Kleinigkeit geaendert, das ist bei dem Zweck, den Sie im Auge haben, natürlich und kann auch, da der Stoff einmal gesichert ist, weiter keinen Nachtheil haben. [...] Bei dem Auffaßen der Sage selbst, ist aber jede kritische Berührung schaedlich und verletzt irgend einen kleinen Zweig oder ein noch lebendiges Auge der Pflanze; (Hartwig 1989: 7f.)

Obwohl die Brüder was das Thema Übersetzung anbelangt unterschiedlicher Auffassung waren und Jacob derartigen Unternehmungen eher kritisch gegenüberstand (vgl. Joosen & Lathey 2014: 8), ermuntern sie Taylor zur Übersetzung ihrer *Deutschen Sagen* (1816 und 1818):

> Vielleicht ist Ihnen auch unsere Sammlung von „Deutschen Sagen" zu Gesicht gekommen, [...]. In Daenemark hat Herr Thiele etwas aehnliches mit Erfolg unternommen: sollte nicht auch in England etwas der Art können zu Stande gebracht werden? Haetten Sie nicht Lust dabei thaetig zu seyn und würde nicht unsere Sammlung anregend wirken, wenn Sie eine Probe daraus durch Übersetzung bekannt machten? (Hartwig 1989: 8)

Der Erfolg der Publikation der *GPS VOL. I.*, die auf 31 Märchen aus den *KHM* (1819[2]) basieren, ist zum Teil auf die insgesamt 12 Illustrationen des zu dieser Zeit überaus prominenten Karikaturisten George Cruikshank zurückzuführen[77]. Jacob und Wilhelm,

---

[76] In *"No Fairy Tales Of Their Own?" The English and the fairy tale from Thoms to Jacobs* zeigt Roper (2019) auf, dass es bereits im 16. Jahrhundert Hinweise auf englische Volksmärchen gibt, diese aber erst ab etwa der Mitte des 18. Jahrhundert gesammelt, aufgezeichnet und publiziert wurden.

[77] Die folgenden Märchen wurden mit Illustrationen versehen: *Hans in Luck, The Travelling Musicians, or the Waits of Bremen, The Golden Bird, Jorinda and Jorindel, The Waggish Musician, The Elves and the Shoemaker, The Turnip, The Jew in the Bush, The King of the Golden Mountain, The Golden Goose* und *Rumpel-stilts-kin* (Blamires 1989: 74).

die bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht über eine Illustration der *KHM* nachgedacht hatten, finden ebenso Gefallen daran: „Die zugegebenen Kupfer sind ein eigener Vorzug Ihres Buches. Sie sind leicht und geistreich gearbeitet und dem Gegenstand angemessen." (Hartwig 1989: 8) Die große Zustimmung die Taylors *GPS* (1823) zuteilwird, stößt die Brüder an ihre Publikationsstrategie zu überdenken. Sie entscheiden sich daher 1825 dazu *Kleine Ausgabe* der *KHM* (50 Märchen) mit Illustrationen ihres Bruder Ludwig Emil Grimm herauszugeben. Diese sollte schließlich zum großen weltweiten Erfolg der *KHM* führen (vgl. Blamires 2009: 149f. und Zipes 2015: 35). Joosen und Lathey (2014: 6) sehen darin „a noteworthy example of how a translation can influence the content and reception of an original source text".

Auch Edgar Taylor möchte an seinen Ersterfolg anknüpfen und entschließt sich dazu, den zweiten Band der *KHM* zu übersetzen (vgl. Taylor 1826a: 3). Die 1826 publizierten *VOL. II.* waren ebenfalls mit Illustrationen von Cruikshank versehen. Sie basieren auf 20 Märchen aus den *KHM* (1819[2]) und auf vier Märchen anderer deutscher Autoren[78] (vgl. Sutton 1994: 9).

Taylor war sehr auf die Wirkung seiner Übersetzungen auf die RezipientInnen bedacht (vgl. Blamires 2009: 152 und Zipes 2015: 34). Um speziell Kindern ein größeres Lesevergnügen zu bereiten, hat er seiner Ansicht nach verstörende, grausame und obszöne Szenen entweder modifiziert oder nicht ins Englische übertragen:

> In compiling our little volume we had the amusement of some young friends principally in view, and were therefore compelled sometimes to conciliate local feelings and deviate a little from strict translation; but we believe that all these variations are recorded in the Notes which were hastily drawn with a view to show that our book had some little pretensions to literary consideration though deep research was out of plan. (Hartwig 1898: 6f.)

Bezüglich seiner Version von *The Juniper Tree* schreibt Taylor beispielsweise: „[…] in the original the black broth which the father eats, is formed by the step-mother from the limbs of the murdered child. This incident we thought right to omit [...]." (Taylor 1826b: 254) Dass sich Taylor bei seiner Übersetzung sehr viele Freiheiten genommen

[78] *Pee-Wit und Cherry, or the Frog-Bride* nach Bauer Kibitz bzw. *Märchen von der Padde* aus Büschings *Volks-Sagen*, *Märchen und Legenden* (1812), *The Elfin-Grove* als Adaption von Tiecks *Die Elfen* (1812) und *Peter the Goatherd* nach *Der Ziegenhirt* aus Otmars *Volcks-Sagen* (1800) (vgl. Grimm & Grimm 1826: 248-252).

hat, wird jedoch nicht nur an der Minderung von Gewalt, Grausamkeit und auch Sexualität, sondern insbesondere an der Kombination verschiedener Märchen ersichtlich[79] (vgl. Schacker 2014: 394). Darüber hinaus vermied Taylor die Übersetzung von Märchen mit religiöser Dimension wie *Marienkind, Der Schneider im Himmel, Der Gevatter Tod, Bruder Lustig* und vielen mehr. Auch die Kinderlegenden fehlen in den *GPS* vermutlich aufgrund ihrer Charakteristik (siehe dazu Kapitel 2.3.3) (vgl. Blamires 2009: 151).

Überdies schien Taylor das Vorherrschen des Teufels in deutschen Erzählungen zu missfallen, da er auch diese Märchen unübersetzt ließ oder, wie im Falle von *The Giant with the Three Golden Hairs*, den Teufel in einen Riesen verwandelte: „We have taken the appellation ‚Giant' to avoid offence [...]. For similar reasons, we have not called the cave by its proper name ‚Hölle'." (Taylor & Jardine 1823: 236) Bezüglich des Märchens *Der Fischer und seine Frau*, konstatiert Taylor in den Anmerkungen[80] zur Übersetzung: „In the original the last object of the wife's desires is to be as ‚der liebe Gott'. We have softened the boldness of the lady's ambition [by replacing it with 'lord of the sun and the moon]." (Taylor & Jardine 1823: 221)

Taylors ideologische und poetische Annahmen basierten auf den durch die Brüder Grimm festgelegten Idealen und Mythen über die Herkunft und Verbreitung von Volksmärchen. Durch seine extreme Auslegung derselben kehrte er die eigentlichen Bestrebungen der Grimms jedoch ohne es zu wissen ins Gegenteil um. Die Brüder wollten weder, dass die *KHM* als Kinderliteratur angesehen wurden, noch, dass die philologischen und historischen Hintergründe ihres Werkes vernachlässigt wurden. Letzteres war wohl auch nicht in Taylors Interesse, geschah nichtsdestotrotz im Laufe des 19. Jahrhunderts (vgl. Zipes 2015: 49f.).

Der große Erfolg der *GPS* bestand aber wohl eben genau darin, dass Taylor die Erzählungen nicht übersetzte, sondern auf innovative Art und Weise adaptierte, sodass sie den puritanischen Ansichten der aufstrebenden und zunehmend gebildeten

---

[79] *Das Lumpengesindel*, *Herr Korbes* und *Von dem Tod des Hühnchens* kombiniert zu *Chanticleer and Partlet*. *Der junge Riese* und *Das tapfere Schneiderlein* kombiniert zu *The Young Giant and the Tailor*. *Das kluge Grethel*, *Der gescheite Hans* und *Die faulen Spinnerinnen* kombiniert zu *Hans and his Wife*. *Vom Fundevogel*, *Der Liebste Roland* und *Hänsel und Grethel* kombiniert zu *Roland and May-Bird* (vgl. Blamires 2009: 150).

[80] Wichtig ist zu bemerken, dass Taylor, so wie die Brüder Grimm, auch Anmerkungen zu seinen Märchen gab und damit die wissenschaftliche Dynamik der *KHM* übernahm (vgl. Denecke 1971: 166).

Mittelklasse entsprachen[81]. Er stellte die Märchen derartig auf den Kopf, dass manche anschließend nicht mehr identifizierbar waren. Da er dabei oft auch ihre innere Logik zerstörte, wich die tiefere Bedeutung der *KHM* teils skurriler Satire. Auch Cruikshanks Illustrationen rufen eher Gelächter hervor, als dass sie die moralischen Grundgedanken der Erzählungen reflektierten. Bis zur Publizierung von Margaret Hunts treueren Übersetzung 1884 war Taylors Übersetzung daher eine der Hauptursachen für die Missinterpretation deutscher Märchen (vgl. Zipes 2015: 34). Erst Ende des 20. Jahrhunderts konnte dieses Missverständnis zumindest größtenteils berichtigt werden, wobei die Banalisierung des Märchens insbesondere durch die Disneyfizierung bis ins 21. Jahrhundert anhält. Die „Schuld" für die Trivialisierung der Märchen ist somit natürlich einerseits bei Taylors Adaptierung zu suchen, andererseits aber auch bei den Brüdern Grimm selbst, die durch die übertriebene Mystifizierung ihrer Märchen den Grundstein dafür gelegt haben. Nichtsdestotrotz hat Taylor in gewisser Weise dazu beigetragen, dass dem Märchen mehr Respekt entgegengebracht und im England des späten 19. Jahrhunderts der Weg für Zauber- und Volksmärchen geebnet wurde (vgl. Zipes 2015: 49f.).

> With all its faults, Taylor's translation has achieved a sort of classic status of its own. If modern readers were aware that it is a period piece, that would not much matter, but most do not realize how skewed a picture of the Grimms' collection they get through reading Taylor. Not that Taylor attempted to camouflage what he was doing in adapting, combining and expurgating his originals—on the contrary, he signalled his changes very frankly in the notes he appended to the tales. But what he presents is not what a modern reader would be entitled to expect. (Blamires 1989: 69)

4.3 Zieltext 2

4.3.1 Der Übersetzer: Jack Zipes

Jack David Zipes[82] wird am 07. Juni 1937 in New York geboren. Er wird im jüdischen Glauben erzogen, entschließt sich jedoch im Alter von achtzehn Jahren Atheist zu werden. Heute bezeichnet er sich selbst als „cultural jewish atheist" (Zipes 2017). Im

[81] Kyritsi (2004: 31) merkt an, dass „while translating for a children's audience, the translators were aware that their work would be first read and approved by adults, who would later read the stories or give the books to their children. Therefore, if a story in their book was considered inappropriate by a child's parents, that book would never be allowed to enter the household of that family and be given to the child, and would consequently not sell well.

[82] Im Zuge der Erstellung der Arbeit hat sich die Autorin per Email an Jack Zipes gewandt. Die Konversation wird im Anhang der Arbeit auszugsweise wiedergegeben.

Jahre 1955 beginnt er das Bachelorstudium der Politikwissenschaften am Darthmouth College, das er 1959 erfolgreich abschließt. Im Anschluss an das Masterstudium der Englischen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Columbia University studiert er in den Jahren 1961 bis 1963 in München und Tübingen. 1965 promoviert Jack Zipes schließlich an der Columbia University in Englischer und Vergleichender Literaturwissenschaft. Von 1966 bis 1967 lehrt er an der Universität München als wissenschaftlicher Assistent im Fach Amerikanische Literatur. Danach kehrt er zurück in die USA und tritt an der New York University eine Stelle als Assistenzprofessor am *German Department* an. 1972 wechselt er an das *German & Comparative Literature Department* der University of Wisconsin-Milwaukee, wo er zunächst als außerordentlicher und schließlich als ordentlicher Professor unterrichtet. 1986 verlegt er seine Lehrtätigkeit an die University of Florida. Dort ist er am *Department of Germanic & Slavic Languages & Literatures* tätig. Zwischen 1978 und 1994 hält er Gastprofessuren an diversen Universitäten. Ab 1989 ist Jack Zipes Professor an der Universität von Minnesota am *Department of German, Scandinavian and Dutch*. Seit 2008 ist er emeritiert und lebt mit seiner Frau, mit der er eine Tochter hat, in Minnesota (vgl. www.cla.umn.edu 2017 und Zipes 2017).

Jack Zipes beherrscht Englisch, Deutsch, Französisch und Italienisch in Wort und Schrift und hat ein passives Verständnis des Spanischen. Eine translatorische Ausbildung hat er laut eigener Aussage nie absolviert. Zu seinen Spezialgebieten zählen: Erzählungen für Kinder, die Kritische Theorie der Frankfurter Schule, Märchen für Kinder, deutsche Literatur, Deutschland und die DDR, Judaistik, Storytelling und die Gebrüder Grimm (vgl. www.cla.umn.edu 2017).

Seit den 1960er Jahren publiziert Zipes regelmäßig sowohl selbstständige Werke als auch Artikel und Aufsätze in Sammelbändern. Darüber hinaus fungiert er immer wieder als Editor, verfasst Reviews und hält Vorträge zu Themen aus seinem oben angeführten Fachgebieten. Besonders erwähnenswert ist natürlich auch seine rege Übersetzertätigkeit im Zuge derer er bereits diverse Büchern, Aufsätze, usw. in die englische Sprache übertragen hat, wobei im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit insbesondere seine Übersetzungen der *KHM* in den Vordergrund zu stellen sind, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

Die im Folgenden angeführten Publikationen[83], zählen zu Zipes wichtigsten selbständigen Werken im Zusammenhang mit der Märchenforschung und den Märchen der Brüder Grimm: *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979/2002), *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1983/1993), *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (1983), *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* (1988/2002), *Beauties, Beasts, and Enchantment: Classic French Fairy Tales* (1989), *Fairy Tale as Myth\Myth as Fairy Tale* (1994), *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry* (1997), *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm* (2001), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* (2006), *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social Evolution of a Genre* (2012) sowie *Grimm Legacies: The Magic Power of the Grimms' Folk and Fairy Tales* (2014).

4.3.2 *The Original Folk and Fairytales of the Brothers Grimm*

Jack Zipes erstellte 1987 seine erste vollständige englische Übersetzung der *KHM*. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm* beinhaltet alle in der letzten Ausgabe der *KHM* beinhalteten Erzählungen sowie eine Einleitung zu den Brüder Grimm und detaillierte Anmerkungen. Im Jahre 2014, knapp 27 Jahre später, publiziert er schließlich die erste englische Übersetzung der Erstausgabe der *KHM* (1812) unter dem Titel *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*. In einem im *Guardian* erschienenen Interview äußert Zipes seine Verwunderung darüber, dass die erste Ausgabe der *KHM* zuvor noch nie ins Englische übersetzt wurde und betont, dass er sich aus diesem Grund dazu entschlossen hatte die Übersetzung selbst zu erstellen (vgl. Flood 2014).

Zipes (2014: XVII) erklärt, dass sein darin Anliegen bestand, die ungewöhnlichen Erzählungen der Brüder Grimm, deren Wert die beiden jungen Männer zum Zeitpunkt ihrer Sammeltätigkeit noch gar nicht erfassen konnten, mit der Welt zu teilen. Er führt weiter aus, dass die finale Ausgabe der *KHM* (1857) sehr wenig mit der ersten Ausgabe (1812/15) gemein hat. Die Bearbeitungen, welche vor allem Wilhelm im Laufe

[83] Eine vollständige Auflistung aller Publikationen findet sich in Zipes Lebenslauf, der unter www.researchgate.net abrufbar ist.

der Jahre vorgenommen hat, sollen jedoch nicht zu der Auffassung verleiten, dass die ursprünglichen Erzählungen unausgereift, verbesserungswürdig oder irrelevant seien. Zipes behauptet sogar, dass die erste Ausgabe der *KHM* von gleichem, wenn nicht sogar von größerem Interesse als die finale Ausgabe sei, „especially if one wants to grasp the original intentions of the Grimms and the overall significance of their accomplishments“ (Zipes 2014: XIX). Zudem hatten Jacob und Wilhelm die Märchen der ersten Ausgabe „not yet vaccinated or censored [...] with their sentimental Christianity and puritanical ideology” (Zipes 2014: XX). Die eigentliche Essenz der Erzählungen sei somit in der ersten Ausgabe spürbarer (vgl. Zipes 2014: XX). Daraus folgt, dass sich die Versionen, mit welchen die meisten englischsprachigen (und auch deutschsprachigen) Personen vertraut sind, teils stark von den in der ersten Ausgabe enthaltenen Märchen unterscheiden (vgl. Flood 2014).

5 Analyse der Zieltexte

In diesem Kapitel soll nun die eigentliche Analyse der Zieltexte *Ashputtel* (1826) von Edgar Taylor und *Cinderella* (2014) von Jack Zipes durchgeführt werden. Das Ziel dieser Analyse ist es festzustellen, ob es sich bei den beiden Texten um Übersetzungen oder doch um Bearbeitungen handelt. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt wurde, sollen die beiden Translate zu diesem Zweck nebeneinander betrachtet und in Bezug zueinander gestellt, jedoch nicht im Sinne einer Übersetzungskritik bewertet werden.

Im Sinne Schreibers (1993) wird bei den nun folgenden Untersuchungen von der Prämisse ausgegangen, dass es sich bei beiden Zieltexten um Übersetzungen handelt. Weiters gilt die Annahme, dass es sich bei allen identifizierten und vom Original in besonderem Maße abweichenden Textstellen, die nicht durch hierarchiebedingte Varianzen, inhärente Varianzen oder Übersetzungsfehler erklärbar sind, um intendierte Modifikationen handelt, die auf Varianzforderungen zurückzuführen sind.

Bei allen innerhalb von Tabellen angegebenen Zitaten handelt es sich um direkte Zitate. Von der Kennzeichnung veralteter Schreibweisen durch „[sic]“ wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit abgesehen. Die Hervorhebungen stammen, sofern nicht anderweitig angegeben, von der Autorin dieser Arbeit und dienen zur besseren optischen Kennzeichnung der identifizierten Unterschiede. Es muss außerdem angemerkt werden, dass bei allen aus den Übersetzungen zitierten Textstellen nicht auf die Brüder Grimm als Autoren, sondern auf die beiden Translatoren Edgar Taylor und Jack Zipes verwiesen wird. Dies soll der für den Fachbereich der Translationswissenschaft überaus bedeutenden Sichtbarmachung der Übersetzer dienen. Darüber hinaus wird dadurch die Rezeption der Analyse erleichtern, da die Zitate auf den ersten Blick zugeordnet werden können.

In den folgenden Kapiteln 5.1 bis 5.4 werden jene Textstellen untersucht, welche die folgenden Themenbereiche betreffen: Gewalt und Grausamkeit, Jenseitsvorstellung und religiöse Referenzen, Familie und die Erlösung. Wie den Ausführungen im theoretischen Teil entnommen werden kann, hat jede dieser Thematiken einen großen Stellenwert für die Erzählgattung Märchen. Linguistische Besonderheiten oder andere Auffälligkeiten, wie zum Beispiel Reimmuster, sind für die gestellte Forschungsfrage von geringerem Interesse und werden daher nicht besprochen.

Im Anschluss an die Präsentation und Untersuchung der Textstellen werden die dabei gewonnen Ergebnisse in Kapitel 5.5 interpretiert. Dabei soll in einem ersten Schritt analysiert werden, durch welche Faktoren die mit dem Ergebnis der Untersuchung in Verbindung stehenden translatorischen Entscheidungen von Edgar Taylor und Jack Zipes beeinflusst wurden. Anschließend soll festgestellt werden, ob es sich bei den beiden Zieltexten um Übersetzungen oder Bearbeitungen handelt.

5.1 Gewalt und Grausamkeit

Wie im Verlauf der Arbeit bereits erwähnt wurde, hatte bereits die Publizierung der deutschen Erstausgabe der *KHM* rege Diskussionen um die Eignung von Märchen für Kinder und deren Verwendbarkeit als erzieherisches Material ausgelöst. In den Augen der KritikerInnen verfehlte die Märchensammlung der Brüder Grimm unter anderem aufgrund ihrer Grausamkeit und Brutalität der Erzählungen ihre Funktion als Kinderliteratur. Dies war aber auch gar nicht die eigentliche Intention der beiden Brüder. Primär ging es ihnen bei der ersten Ausgabe der *KHM* darum, eine wissenschaftlich fundierte Sammlung an Volksmärchen herauszugeben.

Wie in Kapitel 2.5 gezeigt wurde, sind Gewalt und Grausamkeit ein inhärentes Merkmal dieser Art von Erzählungen und somit birgt auch das Märchen *Aschenputtel* einige grausame Szenen offenkundiger, physischer und indirekter, psychischer Art. Zipes (2015) konstatiert in einem Interview mit Michael Merriam von *World Literature Today*:

> The original tale is very brutal. The ending summarizes the fierce struggle to become the legitimate heir to a family house or a family legacy. In the Grimms' version, the stepmother absolutely hates Cinderella, it's not even a joke. She would like to bury her or kill her and never does. She has her daughters clip off their toes and heels to try to fit their feet into the slipper, and the blood that oozes out reveals that they're not the right ones. And the other aspect is that when Cinderella forgives them and invites them to her wedding, the doves come and peck out the eyes of the sisters. Now, this is a tale of intense hatred and intense conflict, and it's not to be laughed at.

Im Folgenden soll nun dargelegt und analysiert werden, wie Edgar Taylor (1819[2]) und Jack Zipes (2014) bei der Übersetzung der jeweiligen Textstellen verfahren sind.

5.1.1 Physische Gewalt

In Bezug auf manifeste, physische Gewalt erweist sich die Schlussszene der Erzählung *Aschenputtel* als besonders auffallend.

> Als es nun zur Kirche ging, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite, da pickten die Tauben einer jeden das eine Aug aus, hernach als sie heraus ging war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten, da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft. (Grimm & Grimm 1819[2]: 123)

Taylor schien an dieser Textstelle besonderen Anstoß zu finden, da er gänzlich auf eine Übertragung ins Englische verzichtete. Durch das Streichen der Textstelle verliert Taylors Version im Vergleich zum deutschen Original deutlich an Grausamkeit. Gleichzeitig entfällt der intendierte belehrende Effekt der Erzählung, also, dass die beiden Stiefschwestern für ihr verwerfliches Verhalten bestraft werden.

Als Aschenputtels Stiefschwestern an der Reihe sind den verlorenen Schuh der unbekannten Prinzessin anzuprobieren, wird beschrieben, dass sie sich auf Anraten ihrer Mutter einen Teil des Fußes mit einem Messer abtrennen, um in den Schuh zu passen, woraufhin das Blut aus dem Schuh herausquillt. Diese im Vergleich zur Schlussszene nicht weniger grausamen Textstellen wurden von Taylor jedoch nicht entfernt, sondern ins Englische übertragen (siehe Tabelle unten).

Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen und der Schuh war ihr zu klein, da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: „hau die Zehe ab, wann du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	Then the mother gave her a knife, and said, “Never mind, cut it off; when you are queen you will not care about toes, you will not want to go on foot. (Taylor 1826: 43)
Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte nun den Schuh hinein und ging zum Königssohn. (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	So the silly girl cut her great toe off, and squeezed the shoe on, and went to the king’s son. (Taylor 1826: 43)
Da blickte er auf ihren Fuß und sah wie das Blut herausquoll. (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	Then the prince got down and looked at her foot, and saw by the blood that streamed from it what a trick she had played him. (Taylor 1826: 44)
Er blickte nieder auf ihren Fuß, und sah wie das Blut aus dem Schuh quoll und an den weißen Strümpfen ganz roth heraufstiegen war. (Grimm & Grimm 1819[2]: 122)	Then he looked down and saw that the blood streamed so from the shoe that her white stockings were quite red. (Taylor 1826: 45)

Lediglich eine dieser von physischer Brutalität geprägten Textstellen wurde von Taylor modifiziert, dabei jedoch keineswegs verharmlost. Während sich eine der beiden Schwestern im Ausgangstext ein Stück ihrer Ferse abtrennt, drückt in Taylors Fassung die Mutter den Fuß ihrer Tochter so fest in den Schuh, dass das Blut herausquillt. Dabei stellt sich jedoch die Frage, was für RezipientInnen befremdlicher wirkt: eine Mutter, die der eigenen Tochter eine derartige Verletzung zufügt oder ein junges Mädchen, das sich selbst verletzt?

Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh und ging heraus zum Königssohn. (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	But her mother squeezed it in till the blood came, and took her to the king's son. (Taylor 1826: 44)

Bis auf die Schlussszene, die erst in der von Edgar Taylor übersetzten Ausgabe von 1819[2] ergänzt wurde und somit in der von Zipes übersetzten Erstausgabe der *KHM* (1812) nicht vorkommt, übersetzt Zipes alle der bereits beschriebenen Szenen in Englische. Dabei hat er die Textstellen inhaltlich nicht verändert. Beide Schwestern schneiden sich selbst einen Teil ihres Fußes ab, um die Schuhanprobe zu bestehen. Wie im deutschen Ausgangstext von 1812, stiftet Aschenputtels Stiefmutter ihre beiden Töchter also auch in Zipes Übersetzung zur Selbstverstümmelung an, verletzt die beiden jedoch nicht aktiv, wie in Taylors Übersetzung beschrieben.

„Hört, sagte die Mutter heimlich, da habt ihr ein Messer, und wenn euch der Pantoffel doch noch zu eng ist, so schneidet euch ein Stück vom Fuß ab [...]." (Grimm & Grimm 1812: 99)	"Listen," said the mother secretly. "here's a knife, and if the slipper is still too tight for you, then cut off a piece of your foot. […]" (Zipes 2014: 75)
[...] da nahm sie das Messer und schnitt sich ein Stück von der Ferse, bis sie den Fuß in den Pantoffel hineinzwängte. (Grimm & Grimm 1812: 99)	So she took the knife and cut off a part of her heel until she could force her foot into the slipper. (Zipes 2014: 76)
Der Prinz bückte sich und sah auf den Pantoffel, da quoll das Blut heraus, und da merkte er, daß er betrogen war, und führte die falsche Braut zurück. (Grimm & Grimm 1812: 99)	The prince leaned over and saw that the blood was spilling out of the slipper, and he realized that he had been deceived. (Zipes 2014: 76)
Die Mutter aber sagte zur zweiten Tochter: „nimm du den Pantoffel, und wenn er dir zu kurz ist, so schneide lieber vorne an den Zehen ab. (Grimm & Grimm 1812: 100)	However, the mother said to her second daughter, "Take the slipper, and if it's too short for you, then cut off one of your toes." (Zipes 2014: 76)

Da nahm sie den Pantoffel in ihre Kammer, und als der Fuß zu groß war, da biß sie die Zähne zusammen und schnitt ein groß [sic] Stück von den Zehen ab, und drückte den Pantoffel geschwind an. (Grimm & Grimm 1812: 100)	So the sister took the slipper into her chamber, and since her foot was too large, she bit her lips and cut off a large part of her toes. (Zipes 2014: 76)
Der Prinz sah nieder, da waren die weißen Strümpfe der Braut roth gefärbt und das Blut war hoch herauf gedrungen. (Grimm & Grimm 1812: 100)	The prince looked down and saw that the stockings of the bride were colored red and that her blood was streaming out of the slipper. (Zipes 2014: 76)

5.1.2 Psychische Gewalt

Das Märchen *Aschenputtel* ist jedoch nicht nur von offensichtlicher körperlicher Gewalt geprägt. Sowohl in den beiden Ausgangstexten als auch in den beiden englischen Versionen finden sich auch verbale Übergriffe.

Am offensichtlichsten zeigt sich dies, da die Heldin des Märchens keinen Personennamen trägt, sondern lediglich einen für das Märchengenre typischen sprechenden Namen. So wird das Mädchen aufgrund seiner staubigen und schmutzigen Erscheinung nur als „das Aschenputtel“ (1812 und 1819[2]) bezeichnet. Dieser Sachverhalt wird von Edgar Taylor und Jack Zipes auch im Englischen beibehalten. Taylor übersetzt den Namen als „Ashputtel“ und Zipes als „Cinderella“.

Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es **Aschenputtel** (Grimm & Grimm 1819[2]: 115.)	[…] and then, as she was of course always dusty and dirty, they called her **Ashputtel**. (Taylor 1826: 35)
Und weil es da immer in Asche und Staub herumwühlte und schmutzig aussah, gaben sie ihm den Namen **Aschenputtel**. (Grimm & Grimm 1812: 89)	Since she always rummaged in dust and looked dirty, they named her **Cinderella**. (Zipes 2014: 70)

Die Stiefmutter bzw. die Stiefschwestern bezeichnen Aschenputtel außerdem in beiden Ausgangstexten als „Unnütz“, was von Taylor als „good-for-nothing“ und von Zipes als „useless thing“ ins Englische übertragen wurde.

„Was will der **Unnütz** in den Stuben, sprachen sie, wer Brot essen will, muß es erst verdienen, fort mit der Küchenmagd.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 114f.)	"What does the **good-for-nothing** thing want in the parlour?" said they; "they who would eat bread should first earn it; away with the kitchen maid!" (Taylor 1826: 34)

„Was macht der garstige **Unnütz** in den Stuben, sagte die Stiefmutter, fort mit ihr in die Küche, wenn sie Brod essen will, muß sies erst verdient haben, sie kann unsere Magd seyn.“ (Grimm & Grimm 1812: 89)	“What’s this terrible and **useless thing** doing in our rooms?” the stepmother said. “Off with you into the kitchen. Whoever want to eat bread must first earn it. She can be our maid.” (Zipes 2014: 69)

Weiters äußern sowohl die Stiefmutter als auch die Tochter, dass sie sich vor anderen Menschen für Aschenputtel schämen müssten. Dies wurde weder von Taylor noch von Zipes im Englischen abgeschwächt.

Aber sie sprach: „es hilft alles nichts, du kommst nicht mit, du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen und wir müßten uns nur **schämen**.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 117f.)	But her mother said, "It is all of no use, you cannot go; you have no clothes, and cannot dance, and you would only put us to **shame**." (Taylor 1826: 39)
„Nein, sagte die älteste, das wär mir recht, daß du dich dort sehen ließest, wir müßten uns **schämen**, wenn die Leute hörten, daß du unsere Schwester wärest; [...].“ (Grimm & Grimm 1812: 90)	“No,” said the eldest daughter. “That’s all we’d need for you to show up there! If the people heard that you were our sister, we’d be **ashamed**. […]” (Zipes 2014: 70)

In der Erstfassung des Märchens von 1812 wird Aschenputtel von ihrer ältesten Schwester sogar regelrecht bedroht: sie hätte nichts Gutes zu erwarten, wenn sie es nicht schaffe die Schüssel Linsen auszulesen. Um welche Konsequenzen es sich genau handelt, geht aus dem Text nicht hervor. Zipes überträgt den Akt der Drohung in seine Übersetzung und präzisiert die Aussage der Stiefschwester sogar noch dahingehend, dass Aschenputtel wisse was sie zu erwarten hätte, wenn sie die gestellte Aufgabe nicht ordnungsgemäß erledigen würde. Dies impliziert, dass sie schon früher wegen Ähnlichem bestraft wurde.

„[...] du gehörst in die Küche, da hast du eine Schüssel voll Linsen, wann wir wieder kommen muß sie gelesen seyn, und hüt dich, daß keine böse darunter ist, **sonst hast du nichts Gutes zu erwarten**.“ (Grimm & Grimm 1812: 90)	“[…] You belong in the kitchen where there’s a bowl full of lentils. When we return, they must be sorted, and take care that we don’t find a bad one among them. **Otherwise, you know what will happen to you**.” (Zipes 2014: 70)

Bei Betrachtung des Ausgangstextes von 1819[2] und Taylors Übersetzung von 1826 ist auffallend, dass die Rolle von Aschenputtels Vater im Verlauf der Erzählung immer mehr in den Hintergrund rückt. In der ursprünglichen Textfassung von 1812 und auch in Zipes Übersetzung von 2014 wird Aschenputtels Vater nur zu Beginn des Märchens kurz erwähnt. Beides ist für die Erzählgattung Märchen jedoch typisch (siehe dazu

auch Kapitel 2.2). Die „Aufgabe“ des Vaters war die Heirat der Stiefmutter, um die Handlung voranzutreiben. Diese hat er erfüllt. Unter diesem Aspekt erscheint es auch nicht sonderbar, dass Aschenputtel von ihrem Vater keinerlei Unterstützung erhält und sich dieser extrem passiv verhält (Grimm 1819[2] und Taylor 1826) bzw. dieser gar nicht mehr in Erscheinung tritt (Grimm 1812 und Zipes 2014). Bezeichnend ist jedoch, dass sich der Vater stellenweise sogar an den Schikanen gegenüber seiner leiblichen Tochter beteiligt. So macht klar deutlich, dass Aschenputtel unter keinen Umständen die gesuchte Prinzessin sein kann, da sie ja lediglich das „kleine garstige Aschenputtel“ seiner verschiedenen Frau sei. Taylor mildert diese Aussage etwas ab indem er das Adjektiv „garstig“[84] mit „dirty“[85] übersetzt. Die doch deutliche Abweichung zwischen diesen beiden Begriffen soll anhand der Definitionen in der Fußzeile illustriert werden.

„Nein, sagte der Mann, nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines, **garstiges** Aschenputtel da, das kann aber nicht die Braut seyn.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 122)	“No,” said he; “there’ is only a little **dirty** Ashputtel here, the child of my first wife. (Taylor 1826: 45)

Auch die Stiefmutter bezeichnet Aschenputtel in der Fassung von 1812 zweimal als „garstig“. Zipes verzichtet in seiner Übersetzung nicht auf eine Übertragung dieser Textstellen. Er entscheidet sich einmal für das englische Wort „terrible“[86] und einmal für „nasty“[87] wodurch er den abwertenden Ton des Ausgangstextes beibehält.

„Was macht der **garstige** Unnütz in den Stuben, sagte die Stiefmutter, fort mit ihr in die Küche, wenn sie Brod essen will, muß sies erst verdient haben, sie kann unsere Magd seyn.“ (Grimm & Grimm 1812: 89)	“What’s this **terrible** and useless thing doing in our rooms?” the stepmother said. “Off with you into the kitchen. Whoever want to eat bread must first earn it. She can be our maid.” (Zipes 2014: 69)
„Nein, sagte die Mutter, nur ein **garstiges** Aschenputtel ist noch da, das sitzt unten in der Asche, dem kann der Pantoffel nicht passen. (Grimm & Grimm 1812: 100)	“No,” said the mother, “there’s just a **nasty** Cinderella. She sits below in the ashes. I’m sure the slipper won’t fit her.” (Zipes 2014: 76)

[84] Garstig: sich jemandem gegenüber äußerst unfreundlich, ungezogen verhaltend; den Widerwillen, den mit Entsetzen verbundenen Abscheu des Betrachters hervorrufend; abscheulich, hässlich und böse; als unangenehm, störend, beeinträchtigend empfunden werdend (www.duden.de 2019i).

[85] Dirty: not clean; mean or unfair; offensive; obscene (https://dictionary.cambridge.org 2019a).

[86] Terrible: very unpleasant or serious or of low quality (https://dictionary.cambridge.org 2020).

[87] Nasty: bad or very unpleasant; unkind; dangerous or violent; rude or offensive (https://dictionary.cambridge.org 2019b).

Im Hinblick auf verbale Erniedrigungen soll nun noch eine im Speziellen für zeitgenössische RezipientInnen durchaus irritierende und für einen Märchentext unangebracht wirkende Passage aus der Fassung von 1819[2] besprochen werden. Als die Stiefmutter Aschenputtel zum ersten Mal verbietet mit ihnen zum Fest zu kommen, obwohl sie alle Erbsen aus der Asche gelesen hat, bezeichnet die Stiefmutter Aschenputtel als „slut".

Aber sie sprach: „nein, du **Aschenputtel**, du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen, du sollst nicht mitgehen." (Grimm & Grimm 1819[2]: 117)	"No, no! you **slut**, you have no clothes and cannot dance, you shall not go." (Taylor 1826: 37)

Während dem heutigem Begriffsverständnis nach darunter hauptsächlich „a woman who has sexual relationships with a lot of men without any emotional involvement" (www.dictionary.cambridge.org 2019c) verstanden wird, hatte das Wort *slut* dem Oxford English Dictionary zufolge ursprünglich eine ganz andere, wenn auch ebenfalls abwertende Bedeutung. Ab dem Mittelalter bezeichnete das Wort nämlich in erster Linie „an untidy, dirty, or slovenly woman; a woman who is habitually careless, lazy, or negligent with regard to appearance, household cleanliness, etc.; a slattern" (OED) und wurde vereinzelt auch für Küchenmägde oder Sklaven verwendet. Die erste schriftliche Erwähnung datiert dabei in das Jahr 1402, als der Dichter Thomas Hoccleve in seinem Gedicht *The Letter of Cupid* schreibt: „The foulest slutte in al a toun [...]" (Hoccleve 1897: 224). Erst Ende des 15. Jahrhunderts gibt es schließlich Zeugnisse für die Entstehung von Nebenbedeutungen wie „a woman of a low or loose character", „a bold or impudent girl" oder „a hussy" (OED). Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt sich das Wort immer weiter in diese Richtung, wobei sich der Gebrauch des Wortes *slut* im vorrangig sexuellen Sinne erst im 20. Jahrhunderts deutlich zu verschärfen beginnt (vgl. Wescott 2011). Auch in den Online-Wörterbüchern der Universitäten Cambridge und Oxford ist *slut* beiden beschriebenen Bedeutungen entsprechend definiert, wobei auffällt, dass die sexuelle Bedeutung immer voransteht. Diesen Ausführungen zufolge kann geschlossen werden, dass Taylor das Wort *slu*t mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht im sexuellen Sinne verwendete, sondern damit auf das äußere Erscheinungsbild Aschenputtels anspielt bzw. den Begriff lediglich als Synonym für *kitchen-maid* verwendet.

5.2 Religiöse Referenzen und Jenseitsvorstellung

Als weiterer Punkt soll nun die Übertragung religiöser Referenzen diskutiert werden, da diese Dimension des Märchens ein wesentliches Merkmal der *KHM* darstellt. Dies wurde im Zuge dieser Arbeit immer wieder angesprochen und in Kapitel 2.6 schließlich ausführlicher erläutert. Murphy (2000) zieht in Hinblick auf die religiöse Dimension in den *KHM* interessante Parallelen zum reformierten Calvinusmus, unter dessen Eindruck Jacob und Wilhelm Grimm aufgewachsen sind. So stellt er bezüglich des Märchens *Aschenputtel* fest, dass „how the story is held together is transformed by the magic of the communion of saints, the most encompassing bond of faithful love in Wilhelm's Trinitarian Christianity" (Murphy 2000: 100). Calvinistische Ansätze zeigen sich seinen Ausführungen zufolge in fast allen im Folgenden diskutierten Textstellen.

Als Aschenputtel zu Beginn der Märchenerzählung am Sterbebett ihrer Mutter sitzt, weist diese ihre Tochter an ein frommes und gutes Leben zu führen. Gott werde ihr dann immer zur Seite stehen.

> Einem reichen Mann wurde seine Frau krank und als sie fühlte, daß ihr Ende heran kam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach: „bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen und ich will vom Himmel herab auf dich blicken und um dich seyn." (Grimm & Grimm 1819[2]: 114)

Gemäß zeitgenössischer Definition ist ein frommer Mensch „vom Glauben an Gott geprägt; gläubig; religiös" (www.duden.de 2019j), im veralteten Wortgebrauch jedoch auch „rechtschaffend" und „tüchtig". Um feststellen zu können, welche dieser Bedeutungen die Brüder Grimm dem Wort zugrunde gelegt haben könnten, sollen nun deren Einträge und Anmerkungen im Deutschen Wörterbuch (1878, Band 4 bzw. IV,I,1) angeführt werden:

1. brav, tüchtig, tapfer
2. nützlich, utilis
3. gut, justus, bonus
4. honestus, ordentlich, ehrlich
5. innocens, innocuus, integer, unschuldig, unsträflich
6. pius, deum colens, durch welche bedeutung gegenwärtig die vorausgehenden meistens absorbiert werden.

> *Zwar ist der gottlose auch ein böser, doch der gute nicht ein* frommer. [...] *mhd. läszt sich noch kein bezug von vrum auf den gottesdienst nachweisen, im 15. 16 jh. aber beginnt man sich dieses worts ausschlieszend zu bedienen, wenn von gott und vom glauben die rede ist, allmälich wird dieser begrif des* frommen *allgemein.* (Grimm & Grimm 1878: Spalte 240-244) [Hervorhebung im Original]

Diesen Ausführungen zufolge und auch aufgrund der Tatsache, dass der Schutz Gottes laut Aschenputtels Mutter durch Frömmigkeit erlangt werden könne, scheint es, als dass die Brüder Grimm das Wort „fromm" an dieser Textstelle im Sinne von „gläubig" bzw. „gottesfürchtig" verwendeten, wobei durchaus weitere Konnotationen wie Rechtschaffenheit und Tugend mitschwingen. Bei Betrachtung von Edgar Taylors Übersetzung fällt auf, dass der Begriff „fromm" nicht ins Englische übertragen wurde und er darüber hinaus auch die namentliche Erwähnung Gottes vermied. Die Vorstellung, dass Aschenputtels Mutter im Himmel[88] sei und über sie wache, hat er jedoch beibehalten: "Always be a good girl, and I will look down from heaven and watch over you." (Taylor 1826: 33f.)

An einer weiteren Textstelle fehlt wiederrum erneut ein religiöses Motiv in Taylors Übersetzung: das Gebet. Während im Ausgangtext beschrieben wird, dass Aschenputtel dreimal am Tag unter dem Haselbaum auf dem Grab der Mutter „weinte und betete", findet man im Zieltext nur den Akt des Weinens wieder.

Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, **weinte und betete** und allemal kam ein Vöglein auf den Baum und gab ihm was es sich wünschte. (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	Three times every day she went to it and **wept**; and soon a little bird came and built its nest upon the tree, and talked to her, and watched over her, and brought her whatever she wished for. (Taylor 1826: 35f.)

Wenn man nun Jack Zipes Übersetzung betrachtet, kann man feststellen, dass dieser „fromm und gut" in seiner Übersetzung mit „good and pure" übersetzt. Gemäß Definition bedeutet „pure" sowohl „rein" im Sinne von „nicht verschmutzt" als auch „pur" im Sinne von „vollkommen" und bezieht sich weiters auf moralische Reinheit[89]. Auch das Konzept des Himmelreiches, in das die Verstorbenen gelangen und auf die Lebenden herabsehen, findet sich in Zipes *Cinderella* (2014).

---

[88] Der Himmel ist ein „scheinbar über dem Horizont liegendes, halbkugelähnliches Gewölbe (an dem die Gestirne erscheinen)" bzw. ein „der Hölle oder der Erde als dem Diesseits gegenübergestellter Aufenthalt Gottes (der Engel und der Seligen)". (www.duden.de 2020)

[89] Pure: not mixed with anything especially dirty or less valuable; clean, especially morally; complete; absolute, (of sounds) clear; keeping in tune (https://dictionary.cambridge.org 2019d).

Da ward die Frau krank, und als sie todtkrank ward, rief sie ihre Tochter und sagte: „liebes Kind, ich muß dich verlassen, aber wenn ich oben im **Himmel** bin, will ich auf dich herab sehen, pflanz ein Bäumlein auf mein Grab, und wenn du etwas wünschest, schüttele daran, so sollst du es haben, und wenn du sonst in Noth bist, so will ich dir Hülfe schicken, nur bleib fromm und gut.“ (Grimm & Grimm 1812: 88)	Then the wife became ill, and as she became deathly ill, she called her daughter and said, “Dear child, I must leave you, but when I am up in **heaven**, I shall look after you. Plant a little tree on my grave, and whenever you wish for something shake it, and you’ll have what you wish. And whenever you are otherwise in a predicament, then I’ll send you help. Just stay good and pure.” (Zipes 2014: 69)

In der Erstfassung des Märchens von 1812 wird der Begriff „Gott“ zwei Mal verwendet und von Zipes gleichermaßen in die Übersetzung übertragen. Wie bereits in Kapitel 2.6.1 erläutert wurde, kann dies in beiden unten angeführten Fällen als situationsbedingte Floskel oder als tatsächliche namentliche Anrufung des personifizierten Gottes gesehen werden. Auch der anschließende Rat der Vögel den Baum auf dem Grab der Mutter zu schütteln, um schöne Kleider zu erhalten, kann, muss jedoch nicht zwingend als etwas Göttliches gedeutet werden.

„O du mein **Gott**, sagte es, wie kann ich in meinen schmutzigen Kleidern hingehen?“ — „Geh zu dem Bäumlein auf deiner Mutter Grab, schüttele daran und wünsche dir schöne Kleider [...].“ (Grimm & Grimm 1812: 93)	“Oh, my **god**!” she cried out. “But how can I go there in my dirty clothes?” “Go to the little tree on your mother’s grave. Shake it and wish for clothes. […]” (Zipes 2014: 72)
„**Gott** weiß, wer die verwünschte Prinzessin ist, daß sie in der Erde begraben läg! [...]“ (Grimm & Grimm 1812: 98)	“**God** knows who the presumable princess is. If she were only in her grave! […]“ (Zipes 2014: 75)

Wie bereits dargelegt wurde, spielt die wechselseitige Beziehung zwischen Diesseits und Jenseits im Märchen eine besonders wichtige Rolle. Da die Jenseitsvorstellung untrennbar mit dem Thema Religion verbunden ist, soll nun auf die mit diesem Thema in Verbindung stehenden Textstellen eingegangen werden.

Dass Taylors translatorische Entscheidungen nicht immer einem roten Faden zu folgen scheinen, wurde bereits bei der Analyse der gewaltbehaften Szenen unter Kapitel 5.1 deutlich. Gleiches zeigt sich auch beim Thema „Tod“ und dem damit verbundenen Motiv des Grabes. Vergleicht man Taylors unten angeführte Übersetzungen mit dem zugehörigen Ausgangstext von 1819[2] wird ersichtlich, dass er die meisten Abschnitte, die in irgendeiner Form mit dem Versterben von Aschenputtels Mutter zu tun haben, modifiziert hat. Als zu Beginn der Erzählung beschrieben wird, dass die

Mutter verstirbt, werden im Ausgangstext weder das Begräbnis an sich noch der Ort des Grabes thematisiert. Die Einfügung „and was buried in the garden“ scheint ein Versuch Taylors zu sein diese logische Lücke zu füllen.

Darauf that sie die Augen zu und verschied. Das Mädchen ging jeden Tag hinaus auf ihr **Grab**, und weinte und blieb fromm und gut. (Grimm & Grimm 1819[2]: 114)	Soon afterwards she shut her eyes and died, **and was buried in the garden**; and the little girl went every day to her **grave** and wept and was always good and kind to all about her. (Taylor 1826: 34)

Im weiteren Textverlauf folgen zwei weitere Stellen an denen das Grab erwähnt wird. Beide Male übersetzt Taylor das Wort unverändert ins Englische.

Der Schnee aber deckte ein weißes Tüchlein auf das **Grab** [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 114)	An the snow spread a beautiful white covering over the **grave**; […] (Taylor 1826: 34)
Aschenputtel nahm es, ging damit zu seiner Mutter **Grab** und pflanzte es darauf […]. (Grimm & Grimm 1819[2]: 115)	Then she took it and went to her mother’s **grave** and planted it there […]. (Taylor 1826: 35)

Auffallend ist jedoch, dass Taylor es ab diesem Zeitpunkt geschickt vermeidet, das Grab zu erwähnen. So geht Aschenputtel in seiner Version nie an das Grab der Mutter, sondern nur „unter den Haselbaum“ oder „in den Garten“.

Als nun niemand mehr daheim war, ging Aschenputtel **zu seiner Mutter Grab unter den Haselbaum** und rief [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 118)	Now when all were gone, and nobody left at home, Ashputtel went sorrowfully and sat down **under the hazle-tree**, and cried out […] (Taylor 1826: 39)
Am dritten Tag als die Eltern und Schwestern dahin waren, ging Aschenputtel wieder **zu seiner Mutter Grab** und sprach zu dem Bäumchen [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 120)	The third day, when her father and mother and sisters were gone, she went again **into the garden**, and said […] (Taylor 1826: 42)

Auch die Kleider, die ihr der Vogel zuvor herabgeworfen hatte, legt Aschenputtel, entgegen der Beschreibungen der Brüder Grimm, nicht „auf das Grab“, sondern „unter dem Baum“ ab.

Denn es war geschwind durch das Taubenhaus gesprungen und zu dem Haselbäumchen gegangen, da hatte es die schönen Kleider ausgethan und **aufs Grab** gelegt, [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 118f.)	[…] for she had run as quickly as she could through the pigeon-house and on to the hazle-tree, and had there taken off her beautiful clothes, and laid them **beneath the tree**, […] (Taylor 1826: 40)

Und als der Prinz am Ende der Erzählung seine Braut abholen will, reitet er nicht „an dem Haselbäumchen, das auf dem Grabe stand“ vorbei, sondern an „dem Haselbaum, den Aschenputtel gepflanzt hatte“.

Sie mussten aber an dem Haselbäumchen, **das auf dem Grabe stand**, vorbei [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	But in their way home, they had to pass by the hazel-tree that Ashputtel had planted […] (Taylor 1826: 44)

Sogar die Anmerkung des Vaters, dass Aschenputtel das Kind seiner „verstorbenen Frau“ sei, ändert Taylor ab. So schreibt er stattdessen, dass das Mädchen das Kind der „ersten Frau“ des Mannes sei.

„Nein, sagte der Mann, nur von meiner **verstorbenen** Frau ist noch ein kleines, garstiges Aschenputtel da, das kann aber nicht die Braut seyn.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 122)	“No,“ said he; “there is only a little dirty Ashputtel here, the child of my **first** wife; I am sure she cannot be the bride.“ (Taylor 1826: 45)

Wie an den in der folgenden Tabelle angeführten Zitaten ersichtlich ist, hat Jack Zipes das auch in der von ihm übersetzen Version des Märchens immer wiederkehrende Motiv des Grabes in die Übersetzung übertragen und diese Textstellen nicht modifiziert.

[...] „liebes Kind, ich muß dich verlassen, aber wenn ich oben im Himmel bin, will ich auf dich herab sehen, pflanz ein Bäumlein auf mein **Grab**, und wenn du etwas wünschest, schüttele daran, so sollst du es haben [...]“ (Grimm & Grimm 1812: 88)	[…] “Dear child, I must leave you, but when I am up in heaven, I shall look after you. Plant a little tree on my **grave**, and whenever you wish for something shake it, and you’ll have what you wish. […]” (Zipes 2014: 69)
[...] das Kind aber weinte und pflanzte ein Bäumlein auf das **Grab** und brauchte kein Wasser hin zu tragen, und es zu begießen, denn es war genug mit seinen Thränen. (Grimm & Grimm 1812: 88)	Her child wept and planted a little tree on her **grave** and didn’t need to water it, for her tears were good enough. (Zipes 2014: 69)
Der Schnee deckte ein weiß [sic] Tüchlein auf der Mutter **Grab**, [...]. (Grimm & Grimm 1812: 88)	The snow covered the mother’s **grave** like a little white blanket, […]. (Zipes 2014: 69)
„Geh zu dem Bäumlein auf deiner Mutter **Grab**, schüttele daran und wünsche dir schöne Kleider [...].“ (Grimm & Grimm 1812: 93)	“Go to the little tree on your mother’s **grave**. Shake it and wish for clothes. […]” (Zipes 2014: 72)
Als Aschenputtel zu Haus war, ging es wieder zu dem Bäumlein auf der Mutter **Grab**: [...] (Grimm & Grimm 1812: 94)	When Cinderella arrived home, she went once again to the little tree on her mother’s **grave**. (Zipes 2014: 73)

Ein weiteres für das Märchen typische Motiv sind diesseitige und/oder jenseitige Wesen die den HeldInnen helfend zur Seite stehen. Durch sie wirkt die für das Märchen typische transzendente Macht, die als etwas Göttliches gedeutet werden kann. Aschenputtels Mutter hatte ihr schließlich am Sterbebett versprochen, dass sie vom Himmel über sie wachen und ihr Hilfe schicken würde, wenn sie diese benötigt.

In der deutschen Textfassung von 1812 erscheinen die Helfer in Form zweier Tauben und in Gestalt des Baumes auf dem Grab der Mutter. Die Tauben helfen ihr nicht nur die Linsen/Wicken/Erbsen auszulesen, sondern sagen ihr auch, dass sie auf den Taubenschlag steigen soll, um den Prinzen zu sehen und dass sie das Bäumlein schütteln und sich schöne Kleider wünschen soll. Zipes hat dies in seiner Übersetzung unverändert wiedergegeben. Da sowohl der Prozess des Auslesens als auch das Schütteln des Bäumleins je drei Mal vorkommen (vgl. Kapitel 2.2 – Verwendung der Dreizahl), wurde untenstehend je ein exemplarisches Beispiel angeführt.

[...] indem flogen zwei weiße Tauben durchs Fenster und setzten sich neben die Linsen auf den Heerd [sic]; sie nickten mit den Köpfchen und sagten: „Aschenputtel, sollen wir dir helfen Linsen lesen? (Grimm & Grimm 1812: 91)	All at once two white pigeons flew through the window and landed next to the lentils on the hearth. They nodded with their little heads and said, “Cinderella, would you like us to help you sort the lentils?” (Zipes 2014: 71)
Darauf aber sagten die Tauben: „Aschenputtel, willst du deine Schwestern mit dem Prinzen tanzen sehen, so steig auf den Taubenschlag.“ (Grimm & Grimm 1812: 91)	Now the pigeons said to her, “Cinderella, if you want to see your sisters dance with the prince, then climb up to the pigeon coop”! (Zipes 2014: 71)
„Geh zu dem Bäumlein auf deiner Mutter Grab, schüttele daran und wünsche dir schöne Kleider, komm aber vor Mitternacht wieder.“ (Grimm & Grimm 1812: 93)	“Go to the little tree on your mother’s grave. Shake it and wish for clothes. However, you must return before midnight.” (Zipes 2014: 72)

Des Weiteren verraten die beiden Tauben dem Prinzen, dass ihn die Stiefschwestern bei der Schuhanprobe betrogen haben und bestätigen ihm schließlich, dass Aschenputtel die richtige Braut ist. Zipes hat auch den Inhalt dieser Passagen nicht modifiziert.

Wie er aber ans Thor kam, saßen oben die Tauben und riefen: „Rucke di guck, rucke di guck! Blut ist im Schuck: (Schuh) Der Schuck ist zu klein, Die rechte Braut sitzt noch daheim!“ (Grimm & Grimm 1812: 99)	However, when he came to the gate, the pigeons were above and called out: “Looky, look, look at the shoe that she took. There’s blood all over, the shoes’ too small. She’s not the bride that you met at the ball.” (Zipes 2014: 76)
Als er aber in das Thor kam, riefen die Tauben wieder:	However, when he came to the gate, the pigeons called out again:

„Rucke di guck, rucke di guck! Blut ist im Schuck: Der Schuck ist zu klein, Die rechte Braut sitzt noch daheim!“ (Grimm & Grimm 1812: 100)	“Looky, look, look at the shoe that she took. There’s blood all over, the shoes’ too small. She’s not the bride that you met at the ball.” (Zipes 2014: 76)
[...] aber der Prinz führte Aschenputtel fort und hob es in den Wagen, und als sie durchs Thor fuhren, da riefen die Tauben: „Rucke di guck, rucke di guck! Kein Blut im Schuck: Der Schuck ist nicht zu klein, Die rechte Braut, die führt er heim!“ (Grimm & Grimm 1812: 101)	He helped her into the carriage, and as they drove off through the gate, the pigeons called out: “Looky, look, look there’s no blood at all. The golden shoe’s a perfect fit. She’s truly the bride you met at the ball. (Zipes 2014: 77)

Im deutschen Ausgangstext von 1819[2] zeigen sich die Helfer in der Gestalt eines Vogels, der im Baum auf dem Grab der Mutter lebt, und in Form verschiedener anderer Vöglein, darunter auch zwei Tauben. Während die beiden Tauben in der Erstfassung von 1812 noch von selbst zu Aschenputtel kommen, um ihr zu helfen und ihr aktiv Ratschläge erteilen, ist es in der überarbeiteten deutschen Version von 1819[2] sowie in Taylors Übersetzung Aschenputtel, die ohne äußeren Anstoß die Vöglein zu Hilfe ruft bzw. zum Grab geht und den Vogel auf dem Haselbaum um Gaben bittet.

Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete und allemal kam ein Vöglein auf den Baum und gab ihm, was es sich wünschte. (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	Three times every day she went to it and wept; and soon a little bird came and built its nest upon the tree, and talked with her, and watched over her, and brought her whatever she wished for. (Taylor 1826: 35f.)
[...] aber das Mädchen ging vor die Hintertüre nach dem Garten zu und rief: „ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen: die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen!“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 116f)	[…] but the little maiden ran out at the back door into the garden, and cried out –"Hither, hither, through the sky, Turtle-doves and linnets, fly! Blackbird, thrush, and chaffinch gay, Hither, hither, haste away! One and all, come help me quick, Haste ye, haste ye, pick, pick, pick!“ (Taylor 1826: 37)
Als nun niemand mehr daheim war, ging Aschenputtel zu seiner Mutter Grab unter den Haselbaum und rief: „Bäumchen rüttel dich und schüttel dich! wirf Gold und Silber über mich!“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 118)	Now when all were gone, and nobody left at home, Ashputtel went sorrowfully and sat down under the hazle-tree, and cried out – "Shake, shake, hazle-tree, Gold and silver over me!“ (Taylor 1826: 39)

Die beiden Tauben, die am Ende der Erzählung von 1812 den Betrug der Stiefschwestern aufdecken, wurden von den Brüder Grimm auch in den Text von 1819[2] übernommen. Hinzugefügt haben sie hingegen die bereits diskutierte Schlussszene, in der diese beiden Tauben den Stiefschwestern für ihren Verrat die Augen auspicken. Diese Textstellen wurden jedoch von Edgar Taylor dahingehend modifiziert, als dass in seiner Übersetzung nur eine Taube vorkommt und Taylor, wie schon in Kapitel 5.1 unter dem Aspekt der Grausamkeit illustriert wurde, vollkommen auf die Übersetzung der Schlussszene verzichtete.

Sie mußten aber an dem Haselbäumchen, das auf dem Grabe stand, vorbei, da saßen die zwei Täubchen drauf und riefen: „Rucke di guck! rucke di guck! Blut ist im Schuck (Schuh), der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim!“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 121)	But in their way home they had to pass by the hazle-tree that Ashputtel had planted, and there sat a little dove on the branch singing – "Back again ! back again ! look to the shoe ! The shoe is too small, and not made for you ! Prince ! prince ! look again for thy bride, For she's not the true one that sits by thy side." (Taylor 1826: 44)
Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, saßen zwei Täubchen darauf und riefen: „Rucke di guck! Rucke di guck! Blut ist im Schuck, der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim!“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 122)	But when they came to the hazel-tree the little dove sate there still, and sang – "Back again ! back again ! look to the shoe ! The shoe is too small, and not made for you ! Prince ! prince ! look again for thy bride, For she's not the true one that sits by thy side. (Taylor 1826: 45)
Als sie an dem Haselbäumchen vorbei kamen, riefen die zwei weißen Täubchen: „Rucke di guck! rucke di guck! kein Blut im Schuck, der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim!“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 122f.)	And when they came to the hazel-tree, the white dove sang – "Home ! home ! look at the shoe ! Princess ! the shoe was made for you ! Prince ! prince ! take home thy bride, For she is the true one that sits by thy side !“ (Taylor 1826: 46)
Und als sie das gerufen, kamen sie beide hergeflogen und setzten sich beim Aschenputtel auf die Schultern, eine rechts, die andere links, und blieben da sitzen. (Grimm & Grimm 1819[2]: 123)	And when the dove had done its song, it came flying and perched upon her right shoulder, and so went home with her. (Taylor 1826: 46)
Als es nun zur Kirche ging, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite, da pickten die Tauben einer jeden das eine Aug [sic] aus, hernach als sie heraus ging war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten, da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft. (Grimm & Grimm 1819[2]: 123)	Nicht vorhanden

Das verwendete Motiv der Taube ist dahingehend interessant, da diese bereits im Altertum ein Symbol für Fruchtbarkeit und Liebe war. Man ging damals noch davon aus, dass Tauben keine Galle besitzen und betrachtete sie deshalb als sanftmütig, unschuldig und fromm. Im christlichen Glauben ist die weiße Taube das Symbol für den Heiligen Geist. Die Trinität wird somit häufig durch ein Bildnis von Gott, seinem Sohn Jesu Christi und der sogenannten „Geisttaube“ dargestellt. Darüber hinaus symbolisiert die Taube den Frieden. Dass die sogenannte „Friedenstaube“ oft mit einem Ölzweig im Schnabel abgebildet wird, geht auf die biblische Erzählung der Arche Noah zurück. Eine weitere Vorstellung besteht darin, dass die Seele nach dem Tod in Form eines Vogels weiterlebt. So kennt man bereits im alten Ägypten den Seelenvogel Ba und auch in christlichen Psalmen symbolisiert der Vogel die erlöste Seele (vgl. Schmidt & Schmidt 1995[5]: 110-118). Interessant ist überdies, dass Jacob und Wilhelm Grimm selbst in der Einleitung zum ersten Band der *KHM* (1819[2]: XXIXff.) auf die Spuren heidnischen Glaubens im Märchen hinweisen: „Ueberhaupt aber werden häufig die Vögel als Geister betrachtet. Die Tauben kommen und lesen dem armen Kinde die Erbsen aus der Asche, hacken aber den bösen Schwestern das Aug aus; [...].“ (Grimm & Grimm 1819[2]: XXXI)

5.3 Familie

Erwähnenswert ist überdies, dass Taylor die im deutschen Sprachgebrauch generell und speziell im Zusammenhang mit Märchenerzählungen negativ konnotierten Ausdrücke „Stiefmutter“[90], „Stiefschwester/n“[91] und „Stiefkind“[92] als „mother“, „sister/s“ und „poor little girl“ übersetzte.

---

[90] Stiefmutter: nicht leibliche, durch eine neue Heirat des Vaters erworbene Mutter. Die Vorstellung des harten, boshaften, auch grausamen ist für die Stiefmutter in ihrem Verhältnis zu den Stiefkindern seit früher Zeit in besonders starkem Maße ausgeprägt; so besonders im Bereich des Märchens. (Grimm & Grimm 1941: Spalte 2804f.)

[91] Stiefschwester: Die beiden Anwendungsmöglichkeiten 'Halbschwester' und 'zugebrachte Schwester' sind seit dem 16. Jh. gesichert; die älteren Zeugnisse sagen in Bezug auf diesen Unterschied nichts aus; bildlich und übertragen; von Abstrakten, die als zwar äußerlich zueinander gehörig, aber einander wesensfremd, unvereinbar bezeichnet werden; meist im Sinne des geringwertigen, schlechteren. (Grimm & Grimm 1941: Spalte 2811f.)

[92] Stiefkind: nicht leibliches, vom Gatten oder der Gattin aus einer früheren ehe zugebrachtes Kind. lieblose, harte Behandlung von Seiten der Stiefeltern gilt, besonders insoweit es sich um unerwachsene Kinder handelt, als typisch. [Wird] häufig, mit starker Hervorkehrung der pejorativen Bedeutung, auf andere, außerhalb der Verwandtschaftssphäre stehende Verhältnisse angewandt; vergleichsweise,

Da ging eine schlimme Zeit für das **Stiefkind** an. (Grimm & Grimm 1819[2]: 114)	[…] and it was now a sorry time for the **poor little girl**. (Taylor 1826: 34)
[...], und bat die **Stiefmutter** gar sehr, sie mögt es ihm erlauben. (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	[…] and at last she begged her **mother** very hard to let her go. (Taylor 1826: 36)
[...] da brachte es die Schüssel der **Stiefmutter** und freute sich und glaubte, nun mit auf die Hochzeit gehen zu dürfen. (Grimm & Grimm 1819[2]: 117)	Then she brought the dish to her **mother**, overjoyed at the thought that now she should go to the wedding. (Taylor 1826: 37)
Am andern Tag, als das Fest von neuem anhub, und die **Eltern** und **Stiefschwestern** wieder fort waren, ging Aschenputtel zu dem Haselbaum und sprach [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 119)	The next day when the feast was again held, and her **father**, **mother**, and **sisters** were gone, Ashputtel went to the hazle-tree, and said […] (Taylor 1826: 41)

Der von Jack Zipes übersetzte Ausgangstext gestaltet sich in dieser Hinsicht als komplexer. Daher folgt hier nun zuallererst ein Überblick über die Häufigkeit der analysierten Begriffe. Im deutschen Ausgangstext von 1812 verwenden die Brüder Grimm jeweils zwei Mal die Wörter „Stiefmutter“ und „Stiefschwester/n“. Vier Mal bezeichnen sie selbige als „Mutter“ bzw. acht Mal als „Schwester/n“. Zipes bezeichnet die Stiefmutter drei Mal als „stepmother“ bzw. fünf Mal als „mother“. Das Wort „stepsister/s“ kommt vier Mal vor und das Wort „sister/s“ sogar ganze neunzehn Mal. Auffallend ist jedoch, dass er sich bei den folgenden Textstellen jeweils für die genau gegenteilige Bezeichnung bzw. bewusst für „stepsisters“ entschieden hat.

[...] und die **Stiefschwestern** thaten ihm noch alles gebrannte Herzeleid an, spotteten es, [...]. (Grimm & Grimm 1812: 89)	Meanwhile her **sisters** did everything imaginable to cause her grief and make her look ridiculous. (Zipes 2014: 70)
[...] dazu wurden die zwei stolzen **Schwestern** auch eingeladen. (Grimm & Grimm 1812: 90)	The two proud **stepsisters** were also invited to it. (Zipes 2014: 70)
Damit gingen **sie** fort, [...]. (Grimm & Grimm 1812: 90)	After that **the stepsisters** left, […]. (Zipes 2014: 70)

Um nun nochmals auf Taylors Übersetzung zurückzukommen: Bei sorgfältiger Rezeption und vielleicht auch erst auf den zweiten oder dritten Blick kann man überdies erkennen, dass Taylor auch das im Deutschen eher distanziert wirkende Verhältnis von

bildlich oder übertragen. Im Sinne des lieblos behandelten, zurückgesetzten, vernachlässigten. (Grimm & Grimm 1941: Spalte 2802f.)

Aschenputtel und ihrem Vater in seiner Übersetzung positiver darstellt. Während der Vater seine Tochter im Ausgangstext wie allen anderen Beteiligten als „Aschenputtel“ anspricht, nennt er sie im Englischen „child“. Weiters bezeichnet Taylor Aschenputtel in einem Einschub als „die eigene Tochter“ des Vaters.

„Nun, **Aschenputtel**, sprach er, was willst du haben?“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 115)	“Now, **child**,“ said he to **his own daughter**, „what will you have?“ (Taylor 1826: 35)

5.4 Die Erlösung

Wie im Verlauf der Arbeit bereits erörtert wurde, bezieht sich der Erlösungsbegriff im Zaubermärchen nicht nur auf die religiöse Vorstellung der Erlösung der Seele durch den Tod, sondern auch auf die Befreiung aus misslichen Lagen (Krankheit, Armut, Gefangenschaft, Fluch, Verbannung, Misshandlung usw.) und die Niederlage des Bösen. Es geht also darum, dass die HeldInnen eine negative Ausgangslage überwinden und sich die Dinge für sie anschließend zum Positiven wenden, wobei der Prozess und das Ergebnis der Erlösung im Mittelpunkt der Handlung stehen (siehe Kapitel 2.6). Dies zeigt sich auch im Märchen *Aschenputtel* als das Mädchen von ihrer Stiefmutter und ihren Stiefschwestern erlöst wird und den Sohn des Königs heiratet. Die eigentliche Erlösung findet also am Ende des Märchens statt, als Aschenputtel wie der Phönix aus der Asche steigt und den Sohn des Königs heiratet. Die mit der Hochzeit in Zusammenhang stehende, teils unklare Verwendung von Begrifflichkeiten und deren nicht minder verworrene Übertragung ins Englische soll im Folgenden diskutiert werden. Bevor jedoch auf die damit verbundenen translatorischen Entscheidungen eingegangen wird, muss in einem ersten Schritt die Ausgangstextsituation erörtert werden.

Die Brüder Grimm beschreiben im Märchen *Aschenputtel*, dass der König einen dreitägigen Ball (1812) bzw. ein dreitägiges Fest (1819[2]) abhält, im Zuge dessen sich sein Sohn eine Braut aussuchen und anschließend mit ihr Hochzeit feiern soll. In Anbetracht der dadurch bereits sehr klar strukturierten Handlungsabfolge, erscheint auch die mögliche Verwendung der Begriffe Ball/Fest bzw. Hochzeit im weiteren Textverlauf recht eindeutig zu sein.

In der deutschen Erstfassung von 1812 wird die vom Königshaus abgehaltene Feierlichkeit im gesamten Textverlauf als „Ball“ bezeichnet. Die begriffliche Übereinstimmung innerhalb des Ausgangstextes ist somit gegeben. In der überarbeiteten Version aus dem Jahre 1819 stellt sich die Situation jedoch anders dar. Die Brüder Grimm

machen den Ball zu einem „Fest“, das sie jedoch auch als „Tanz“ und als „Hochzeit“ bezeichnen. Während die Verwendung des Wortes „Tanz“ aufgrund seiner begrifflichen Synonymität[93] zu „Fest“ keine nennenswerte Verwirrung bei den RezipientInnen hervorruft, erweist es sich als durchaus paradox, dass die Tanzveranstaltung ganze fünf Mal als Hochzeit bezeichnet wird. Laut Aussage des Königs sollen die mehrtägigen Feierlichkeiten nämlich der Brautschau dienen und die eigentliche Hochzeit wird auch tatsächlich erst zum Ende des Märchens abgehalten.

Grundsätzlich ist kein klarer Grund für das Vorgehen der Brüder ersichtlich. Um mögliche Beweggründe für diese terminologische Entscheidung herauszufinden, soll der Blick an dieser Stelle auf die Etymologie des Wortes „Hochzeit“ gerichtet werden: Es leitet sich vom mittelhochdeutsch *hōch(ge)zīt* ab, worunter ein hohes kirchliches oder weltliches Fest bzw. eine Vermählungsfeier verstanden wurde. Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet es ein Fest, das im Zuge der Eheschließung abgehalten wird (vgl. www.duden.de 2019l). Auch Jacob und Wilhelm Grimm haben das Wort mit umfangreichen Definitionen in ihr Deutsches Wörterbuch aufgenommen. Die für die vorliegende Problemstellung relevante Wortbedeutung lautet wie folgt: Eine Hochzeit bezeichnet „das fest was bei einer vermählung ausgerichtet wird und die vermählungsfeier, sowie die vermählung selbst“ (Grimm & Grimm 1877: Spalte 1640). Nimmt man an, dass die Autoren dieser Definition gefolgt sind, so diente das dreitägige Fest wohl zugleich als Vermählungsfeier und wurde aus diesem Grund bereits als Hochzeit bezeichnet. Dennoch erschließt sich nicht gänzlich, warum sich die Brüder Grimm aktiv für diese kohärenzmindernde Änderung entschieden haben anstatt den in der Erstfassung ursprünglich verwendeten (und von den Gewährsleuten übertragenen?) Begriff beizubehalten.

Da nun ein guter Überblick über die Situation in den Ausgangstexten herrscht, kann mit der Analyse der Zieltexte begonnen werden. Wie anhand der folgenden Textbeispiele ersichtlich wird, orientiert sich Jack Zipes bei der Übertragung der Begriffe sehr stark am Ausgangstext und übersetzt „Ball“ durchgängig als „ball“. Somit herrscht in der Übersetzung die gleiche begriffliche Übereinstimmung wie im Ausgangstext.

---

[93] Ein Ball ist eine „größere (festliche) Tanzveranstaltung“ und kann daher auch als „Tanz, Tanzabend, Tanzfest, Tanzveranstaltung, Tanzvergnügen; (umgangssprachlich) Schwof, Tanzerei“ bezeichnet werden (vgl. www.duden.de 2019k).

Auf eine Zeit stellte der König einen **Ball** an, der sollte in aller Pracht drei Tage dauern, [...]. (Grimm & Grimm 1812: 89)	At a certain time, the king decided to organize a magnificent **ball** that was to last three days, […]. (Zipes 2014: 70)
„[...] wir gehen auf den **Ball** zu dem Prinzen." (Grimm & Grimm 1812: 90)	"[…] We're going to see the prince at the **ball**." (Zipes 2014: 70)
„Aschenputtel, du gingst wohl gern mit auf den **Ball**?" (Grimm & Grimm 1812: 90)	"Cinderella, wouldn't you like to go to the **ball**?" (Zipes 2014: 70)
[...] und da sie das nicht konnten, huben sie an von dem **Ball** zu erzählen und sagten: [...] (Grimm & Grimm 1812: 92)	Since they couldn't do that, they began to tell her about the **ball** and said, […]. (Zipes 2014: 71)
„Aschenputtel, willst du auch auf den **Ball** gehen und tanzen." (Grimm & Grimm 1812: 93)	"Cinderella, do you want to go and dance at the **ball**?" (Zipes 2014: 72)
„[...] geh auf den **Ball**, aber hüte dich, daß du vor Mitternacht wieder kommst." (Grimm & Grimm 1812: 96)	"[...] Go to the **ball**, but take care that you return before midnight" (Zipes 2014: 72)

Wie bereits erläutert wurde, fand Edgar Taylor eine in begrifflicher Hinsicht durchaus verworrene Ausgangssituation vor. Damit konfrontiert, folgte er jedoch keiner einheitlichen Strategie. Wie anhand den folgenden Textsegmente ersichtlich wird, übersetzt er das Wort „Hochzeit" zweimal mit „ball", zweimal mit „feast" und einmal mit „wedding".

„Du Aschenputtel, sprach sie, hast nichts am Leib und hast keine Kleider und kannst nicht tanzen und willst zur **Hochzeit**!" (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	"You! Ashputtel?" said she; "you who have nothing to wear, no clothes at all, and who cannot even dance– you want to go to the **ball**?" (Taylor 1826: 36)
[...] da brachte es die Schüssel der Stiefmutter und freute sich und glaubte, nun mit auf die **Hochzeit** gehen zu dürfen. (Grimm & Grimm 1819[2]: 117)	Then she brought the dish to her mother, overjoyed at the thought that now she should go to the **wedding**. (Taylor 1826: 37)
Das zog es an und ging zur **Hochzeit**. (Grimm & Grimm 1819[2]: 118)	[...] and she put them on, and followed her sisters to the **feast**. (Taylor 1826: 39)
Als es damit auf die **Hochzeit** kam erstaunte jedermann über seine Schönheit [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 119)	And when she came in it to the **ball**, every one wondered at her beauty […] (Taylor 1826: 41)
Als es zu der **Hochzeit** kam, wußten sie alle nicht, was sie vor Verwunderung sagen sollten [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 120)	[…] so that when she came to the **feast** no one knew what to say for wonder at her beauty […] (Taylor 1826: 42)

Aus den oben angeführten Textbeispielen geht hervor, dass er sich dazu entschieden zu haben schien, die begrifflichen Unstimmigkeiten des Ausgangstextes zu bereinigen.

Seine Bemühungen zur Präzisierung spiegeln sich auch bei der Übersetzung jener Textstellen wider, die im Deutschen die Wörter „Fest“ oder „Tanz“ beinhalten, da er sich für die eindeutigen Übersetzungen „feast“ bzw. „dance“ entscheidet.

Es begab sich aber, dass der König ein **Fest** anstellte, das drei Tage dauern sollte [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	Now it happened that the king of the land held a **feast** which was to last three days […] (Taylor 1826: 36)
[...] „nun kämm uns die Haare, bürst uns die Schuhe und schnall uns die Schnallen wir tanzen auf des Königs-**Fest**.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	[…] “Now, comb our hair, brush our shoes, and tie our sashes for us, for we are going to dance at the king’s **feast**.” (Taylor 1826: 36)
Am andern Tag, als das **Fest** von neuem anhub, und die Eltern und Stiefschwestern wieder fort waren [...] (Grimm & Grimm 1819[2]: 119)	The next day when the **feast** was again held, and her father, mother, and sisters were gone […] (Taylor 1826: 41)
Das that Aschenputtel und weinte, weil es auch gern zum **Tanz** mitgegangen wär, und bat die Stiefmutter gar sehr, sie mögt es ihm erlauben. (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	Then she did as she was told to, but when all was done she could not help crying, for she thought to herself, she should have liked to go to the **dance** too; […]. (Taylor 1826: 36)

Darüber hinaus verwendet er in der Übersetzung die Wörter „feast“ und „ball“ an den folgenden im Ausgangstext offengelassenen Stellen. Diese Ergänzungen dienen in allen vier Fällen der Konkretisierung der Handlung, da somit klar auf das dreitägige Fest verwiesen wird.

[...] „ich will dir eine Schüssel Linsen in die Asche schütten und wenn du die in zwei Stunden wieder ausgelesen hast, so sollst du mitgehen.“ (Grimm & Grimm 1819[2]: 116)	“I will throw you this bason-full of peas into the ash heap, and if you have picked them all out in two hours time you shall go to the **feast** too”. (Taylor 1826: 36)
[...] da brachte es der Stiefmutter die Schüsseln und freute sich und glaubte nun mitgehen zu dürfen. (Grimm & Grimm 1819[2]: 117)	And the Ashputtel took the dishes to her mother, rejoicing to think that she should now go to the **ball**. (Taylor 1826: 38f.)
Darauf ging die mit ihren zwei Töchtern fort. (Grimm & Grimm 1819[2]: 118)	[…] and off she went with her two daughters to the **feast**. (Taylor 1826: 39)
Nun wartete der Königssohn, bis der Vater kam, und sagt ihm, das fremde Mädchen wär in das Taubenhaus gesprungen. (Grimm & Grimm 1819[2]: 118)	Then he waited till her father came home and told him that the maiden who had been at the **feast** had hid herself in the pigeon-house. (Taylor 1826: 40)

5.5 Ergebnisse

In den vorangegangenen Unterkapiteln wurden die translatorischen Entscheidungen von Edgar Taylor und Jack Zipes in Bezug auf die Themenbereiche „Grausamkeit“, „Jenseitsvorstellung und religiöse Referenzen“, „Familie“ und „Erlösung“ präsentiert und anhand von Textbeispielen veranschaulicht. Mit Hilfe der dabei gewonnenen Erkenntnisse soll nun im Folgenden dargelegt werden, ob es sich bei den beiden untersuchten Zieltexten gemäß der Definition von Schreiber (1993) um Übersetzungen oder Bearbeitungen handelt. Es soll an dieser Stell nochmals darauf hingewiesen werden, dass das Ziel einer Übersetzung grundsätzlich darin besteht, möglichst viel vom Ausgangstext beizubehalten. Bei einer Bearbeitung hingegen werden Textmerkmale abgeändert, wobei jedoch immer eine inhaltliche Abhängigkeit zum Ausgangstext erkennbar sein muss. Übersetzungen beruhen demzufolge hauptsächlich auf Invarianzforderungen und Bearbeitungen auf Varianzforderungen.

5.5.1 Jack Zipes *Cinderella*

Bei dem von Jack Zipes produzierten Zieltext *Cinderella* (2014) ist die ranghöchste identifizierte Variante der Sprachwechsel vom Deutschen ins Englische. Wie anhand der analysierten Beispiele ersichtlich wurde, orientierte er sich sehr stark am Ausgangstext und nahm keine inhaltlichen Modifikationen vor. Abgesehen von der Variante des Sprachwechsels konnten daher im Zusammenhang mit den untersuchten Textstellen keine weiteren bewusst herbeigeführten Varianten identifiziert werden. Es lässt sich daher feststellen, dass der Inhalt und somit ein textinternes Merkmal die ranghöchste Invariante bei Zipes Zieltext darstellt.

Die einzige Auffälligkeit zeigte sich im Themenbereich „Familie“ in Zusammenhang mit den Begriffen „sisters“ und „stepsisters“. Dies wurde in Kapitel 5.3 näher erläutert. Aufgrund der ansonsten klaren Unterscheidung der Begrifflichkeiten liegt hier die Vermutung nahe, dass es sich um eine sogenannte „irrtümliche Varianz“ handelt (siehe Kapitel 1.5.3), die aufgrund von Zipes universitärer Ausbildung und Erfahrung im Gebiet der deutschen Sprache jedoch nicht auf unzureichende Sprachkenntnisse zurückzuführen sein dürfte. Auf Nachfrage konstatiert Zipes (2020) diesbezüglich: „Either I made a mistake, or I felt that the distinction between stepsister and sister was

clear.“ Diese Aussage bestätigt die aufgestellte Prämisse, dass hier von einer versehentlichen Varianz im Sinne eines „Übersetzungsfehlers“ auszugehen ist.

Zipes Bestreben für die Übersetzung der Erstfassung der KHM (1812) bestand darin, dem englischsprachigen Zielpublikum die *KHM* erstmals in ihrer ursprünglichsten Form zu präsentieren. Dies ist unter anderem durch die Tatsache zu begründen, dass Märchen im Allgemeinen und im Speziellen die *KHM* der Brüder Grimm zu Zipes Spezialgebieten zählen und er in diesem Zusammenhang schon einige eigenständige Werke bzw. Übersetzungen publizierte (vgl. dazu Zipes 2002).

Da das Märchen zum Zeitpunkt der Erstellung der Übersetzung bereits seit langer Zeit ein fester Bestandteil des literarischen Polysystems und sowohl Teil der kanonisierten Erwachsenenliteratur als auch der kanonisierten Kinderliteratur war, musste Zipes keine Akzeptanz für seine Übersetzung in der Zielkultur schaffen. Da sich die Forschung bereits seit Jahrzehnten mit dem Märchen bzw. mit den *KHM* befasst und diese dank unzähliger Übersetzungen, Versionen und Adaptionen in Literatur, Film und Fernsehen zu einem populären Erzählstoff wurden, sind die Facetten des Genres bereits hinlänglich bekannt. Zipes musste jedoch eine Übersetzung erstellen, die den heute geltenden Translationsnormen und -konventionen entspricht. Im Hinblick darauf war sicherzustellen, dass mit Ausnahme des Sprachwechsels und damit in Verbindung stehenden grammatikalisch und syntaktisch notwendigen Anpassungen möglichst viel vom Ausgangstext erhalten bleibt. Dies deckt sich mit Zipes (2014: XLIV) Anspruch eine qualitativ hochwertige Übersetzung zu erstellen und den RezipientInnen eine ihnen möglicherweise noch unbekannte Facette der *KHM* zu präsentieren.

Zwar wendetet Zipes laut eigener Aussage bei der Übersetzung der *KHM* (1812) keine spezifische Übersetzungsmethode an, er konstatiert jedoch: „I always let the style and mood of the text determine how I adapted the narrative in English“ (Zipes 2017). Sein oberstes Ziel war dabei „to capture the tone and style of the different tales by translating them into the basic contemporary idiom [and] to render the frank and blunt qualities of the tales” (Zipes 2014: XLIV). Durch Einhaltung der grammatischen Strukturen und Regeln der englischen Sprache sowie der Idiomatik des amerikanischen Englisch (vgl. Zipes 2017) erstellte er eine sprachlich einbürgernde Übersetzung, die für die RezipientInnen wie ein zielsprachliches Original wirkt.

Diesen Ausführungen zufolge kann zusammenfassend festgehalten werden, dass es sich bei Zipes *Cinderella* (2014) laut Schreibers Definition um eine inhaltsbetonte, sprachlich einbürgernde Textübersetzung handelt.

Primat des Inhalts: Inhaltsbetonte Übersetzung		
Primat der Bezeichnung	Sprachlich einbürgernde Übersetzung	• Grammatikalität • Idiomatizität • Denotationen • Phraseologismen

5.5.2 Edgar Taylors *Ashputtel*

Bei dem von Edgar Taylor erstellten Zieltext ist die ranghöchste der identifizierten Varianten durch den Sprachwechsel vom Deutschen ins Englische bedingt. Darüber hinaus weist *Ashputtel* (1826) in jedem der analysierten Themenbereiche weitere bewusst herbeigeführte Varianzen gegenüber dem Ausgangstext *Aschenputtel* (1819[2]) auf. Da es nichtsdestotrotz eine klare inhaltliche Dependenz zwischen Ausgangs- und Zieltext gibt, ist *Ashputtel* (1826) aber nicht als eigenständiger Text anzusehen. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass es sich im Sinne des von Schreiber definierten Übersetzungsbegriffs um eine interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung handelt, was anhand der folgenden Ausführungen gezeigt werden soll.

Wie bereits in Kapitel 3.1 ausführlich dargelegt wurde, wurden Märchen in England zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer Charakteristik von den institutionalisierten Bildungseinrichtungen verboten und waren somit nicht mehr Teil der kanonisierten Literatur. An den Rand des literarischen Polysystems gedrängt, wurden Märchen nur mehr in Form von *chapbooks* publiziert. Darüber hinaus galten Märchen zu dieser Zeit grundsätzlich als Lesestoff für Erwachsene. Taylors Übersetzung der *KHM* lag daher nicht nur das Bestreben zugrunde eine Märchensammlung herauszugeben, die sich an RezipientInnen im Kindesalter richtet, sondern er wollte dadurch auch das Fehlen einer systematischen Sammlung englischer Volksmärchen ausgleichen und somit eine Lücke im literarischen Polysystem füllen. Aufgrund der zu dieser Zeit in England vorherrschenden Einstellung zu Kinderliteratur musste Taylor seine Übersetzung jedoch in Hinblick auf Grausamkeit und religiöse Referenzen modifizieren, um

Akzeptanz für seine Publikation im englischen Raum zu schaffen und sicherzustellen, dass diese in das kanonisierte System aufgenommen wird.

Aus den soeben angeführten Gründen, stellt sich sogleich die Frage, warum Taylor nicht alle von Gewalt oder Grausamkeit geprägten Szenen vollständig entfernt hat. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass er sich darüber im Klaren war, dass ein konsequentes Streichen aller betreffenden Textstellen die Handlung des Märchens zu sehr verändert und bis zur Unkenntlichkeit geführt hätte. Dies betrifft beispielsweise die Beleidigungen und Schikanen, denen Aschenputtel tagtäglich ausgesetzt ist. Dass Taylor die grausame Schlussszene, in der die Tauben den Stiefschwestern die Augen auspicken, nicht ins Englische übersetzte, hat zwar keinen wesentlichen Einfluss auf die Handlung, aber die Erzählung verliert dadurch viel an moralischem Wert. Unerklärlich ist hingegen die Tatsache, dass sich Taylor an den Textstellen in denen die Selbstverstümmelung der Stiefschwestern beschrieben wird nicht zu stören schien. Er hat keine der betroffenen Textpassagen verharmlost, sondern eine sogar noch verstärkt, indem er die Stiefmutter zur aktiven Täterin macht. Dieses Vorgehen wiederspricht auch der Aussage von Blamires (1989: 71), der konstatiert, dass Taylor „took pains to reduce the elements of terror and cruelty that he found in the KHM“.

Taylors translatorische Entscheidungen bezüglich religiöser Referenzen und Jenseitsvorstellungen waren ebenso durch die vorherrschenden Anforderungen an Kinderliteratur bedingt. Darüber hinaus soll an dieser Stelle jedoch auch auf eine mögliche Verbindung zu Taylors Glaubensvorstellung eingegangen werden. Wie bereits in Kapitel 4.2.1 erläutert wurde, lehnte Taylor die anglikanische Staatskirche ab und war dem Unitarismus zugehörig. Dieser richtet sich gegen Glaubenszwang und kritisiert die vielen anderen Religionen innewohnenden verbindlichen Vorschriften und daher auch den normativen Charakter der Bibel. Taylor, der sich ganz in diesem Sinne für Religionsfreiheit aussprach und einsetzte, könnte also überdies bestrebt gewesen sein, dass sich möglichst viele RezipientInnen, unabhängig von ihrer Konfession, von seinem Text angesprochen fühlen.

Auch in Bezug auf die Übertragung religiöser Referenzen zeigte sich jedoch, dass Taylor keine einheitliche Vorgehensweise verfolgte. So hat er die Textpassage in der beschrieben wird, dass Aschenputtel am Grab der Mutter weint und betet, dahingehend verändert, dass der Akt des Betens nicht in den Zieltext übertragen wurde. An einer weiteren Stelle im Text hat er ebenfalls zwei weitere religiöse Referenzen entfernt: Sowohl die ausdrückliche Erwähnung Gottes durch die Mutter am Sterbebett

als auch das Wort „fromm“ wurden nicht ins Englische übersetzt. Den im gleichen Satz vorkommenden Begriff „Himmel“ und das damit verbundene Konzept eines jenseitigen Himmelreichs übernahm Taylor jedoch in den Zieltext. Man könnte nun dahingehend argumentieren, dass es ihm unwahrscheinlich erschien, dass sich RezipientInnen an der einmaligen Erwähnung des „Himmels“ stören, weil dieser kein zentrales Motiv in *Aschenputtel* (1819[2]) ist und nicht näher beschrieben wird. Außerdem stellen Jenseitsvorstellungen ein Merkmal verschiedenster großer und kleinerer Religionen dar. Diese Begründungen treffen bei den anderen zuvor erwähnten und modifizierten religiösen Referenzen aber gleichermaßen zu.

Ähnliche Ungereimtheiten gibt es bei der Übersetzung jener Textpassagen, in denen das Grab der Mutter thematisiert wird. Taylors Vorgehen, den Begriff „Grab“ zu Beginn der Erzählung drei Mal zu übersetzen und dieses anschließend im weiteren Textverlauf nur mehr zu umschreiben, scheint eine stilistische Entscheidung gewesen zu sein. Dies könnte insbesondere dadurch begründet werden, dass die Bestattung einer verstorbenen Person verschiedensten Religionen gemein ist, auch wenn sich die damit verbundenen Rituale sowie auch die Art und Weise der Bestattung unterscheiden (Beerdigung im Sinne einer Erdbestattung oder Urnenbeisetzung, sowie Feuerbestattung, Seebestattung, Waldbestattung, usw.). Taylor scheint jedoch nicht der Meinung gewesen zu sein, dass sich seine RezipientInnen an der im Ausgangstext implizierten Bestattungsform der Beerdigung stören könnten, da er diese durch die Einfügung „and was buried in the garden“ im Vergleich zum Deutschen sogar noch hervorhebt und präzisiert. Bei Betrachtung der relevanten Textpassagen und im Vergleich zu anderen von Taylor vorgenommenen Modifizierungen am Text, könnte man überdies meinen, dass eine konsequente Entfernung der Grabreferenzen kein übermäßiger Eingriff in die Handlung gewesen wäre.

In Zusammenhang mit den der Erzählgattung Märchen inhärenten Jenseitsvorstellungen wurden auch jene Textstellen diskutiert, in denen diverse Vögel erwähnt werden, die Aschenputtel im Laufe der Erzählung immer wieder auf verschiedenste Art und Weise unterstützen. Es handelt sich dabei um die für das Märchen typischen diesseitigen Helfer, welche aus dem Jenseits gesteuert sein können und die HeldInnen auf ihrer Reise zur Erlösung begleiten. Diese fantastischen Elemente sind für das Zaubermärchen typisch. Wie Murphy (2000) zeigt kann jedoch speziell im Fall der Taube(n) ein religiöser Bezug festgestellt werden. Da die Taube(n) maßgeblich daran beteiligt sind, den Betrug der Stiefschwestern aufzudecken und so Aschenputtel und

den Prinzen zusammenzuführen, könnte man sie jedoch ebenso als ein Symbol der Liebe interpretieren. Auch bei dem Vogel, der auf dem Haselbaum am Grab der verstorbenen Mutter lebt, ist eine religiöse Dimension erkennbar. Er kann als sogenannter „Seelenvogel“, der die erlöste Seele der Mutter verkörpert, angesehen werden[94]. Da es sich hier im Gegensatz zu anderen identifizierten religiösen Referenzen um deutlich implizitere Referenzen handelt, könnte sie Taylor eventuell gar nicht als solche aufgefallen, sondern als rein fantastische Elemente interpretiert worden sein. Speziell im Fall des Vogels auf dem Baum, hätte Taylor nicht zur inneren Logik der Erzählung beigetragen, wenn er dieses Motiv entfernt hätte. Wie bereits erwähnt wurde haben die Brüder Grimm das Motiv des gepflanzten Haselreises und des Vogels der auf dem daraus gewachsenen Baum lebt bewusst ergänzt, um für eine bessere Begründung der Jenseitsgaben (Kleider für den Ball) zu sorgen.

Taylors translatorische Entscheidungen in Bezug auf das Thema Familie könnten dahingehend interpretiert werden, dass die Verwendung der Wörter „stepmother“, „stepsister“ und „stepchild“[95] im englischen Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts nicht üblich waren und/oder er diese nicht als nicht ausreichend negativ behaftet befand. Dafür spricht, dass er das „Stiefkind“ als „poor (little girl)“ bezeichnet. Dies könnte nämlich durchaus ein Hinweis darauf sein, dass er sich der negativen Behaftung im Deutschen bewusst ist und dies auch im Englischen explizit betonen möchte. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass aus einschlägiger Literatur hervorgeht, dass das Konzept der (bösen) Stiefmutter bereits in der griechischen Mythologie bzw. in Werken aus der Zeit des Römischen Reiches bekannt war und reproduziert wurde[96]. In Anbetracht dessen könnte die Einfügung „poor“ lediglich verwendet worden sein, um der Aussage, dass Aschenputtel eine schlimme Zeit bevorstehe, Nachdruck zu

---

[94] Ein weiteres Beispiel für dieses Motiv ist das ebenfalls in den *KHM* enthaltene plattdeutsche Märchen „Van den Machandel-Boom“ (*KHM* 47): Ein Mädchen begräbt die Knochen ihres Bruders unter dem Machangelbaum nachdem ihn die Stiefmutter geköpft und seine Überreste zu einer Suppe verkocht hat. Die Seele des Jungen erhebt sich daraufhin in Gestalt eines Vogels in die Lüfte. Er rächt sich an seiner Mörderin indem er einen Mühlenstein auf sie niederfallen lässt, der sie erschlägt. Anschließend verwandelt sich der Vogel zurück in den Jungen.

[95] The original sense of the combining form "step-" can be seen in a related Old English verb, "astepan," which meant "to bereave or deprive." Thus "steopcild" ("stepchild") in Old English meant "orphan," that is, a child deprived of a parent by death. When that child's surviving parent remarried, the "steopcild" became a "steopsunu" (stepson) or "steopdohtor" (stepdaughter) in relation to the new parent, who was either a "steopmodor" ("stepmother") or "steopfaeder" ("stepfather"). […] We didn't start using "stepbrother" and "stepsister" to refer to the son and daughter of a stepparent until the 15th century. (Deseret News 1999)

[96] Vgl. Watson (1995)

verleihen. Taylors Vorgehen bei der Übersetzung der Begriffsnamen erweist sich jedoch speziell im Fall von „Stiefmutter“ und „mother“ als irreführend. Zwar können die RezipientInnen durch den Tod von Aschenputtels leiblicher Mutter zu Beginn der Erzählung erschließen, dass „mother“ im weiteren Textverlauf die Stiefmutter bezeichnet, es erfordert aber, speziell für jüngere LeserInnen, kontinuierliches Umdenken bei der Rezeption und ist daher als kohärenzmindernd zu bewerten. Taylor hat sich in diesem Fall also für eine etwas problematische, aber zumindest durchgängige Methode entschieden.

Wie bereits besprochen wurde, fand Taylor in Hinblick auf die erlösende Hochzeit eine unklare Ausgangstextsituation vor. Da die Verwendung unterschiedlicher Begriffe für ein und denselben Sachverhalt eine Herausforderung darstellt – im Speziellen wenn die Märchen vorgelesen werden – versuchte Taylor diese Ungereimtheiten zu beseitigen. Diese Entscheidung deckt sich wiederrum mit seinem Bestreben die Märchen kindgerecht zu gestalten. Bei Analyse der in Kapitel 5.4 angeführten Textstellen wird jedoch ersichtlich, dass diese kohärenzfördernde Strategie (klare Unterscheidung von Fest und Hochzeit) nur in vier von fünf Fällen angewandt und der intendierte Effekt somit nicht gänzlich erzielt wurde. Warum er den Begriff „Hochzeit“ an einer Stelle trotzdem als „wedding“ übersetzt hat, lässt sich nicht endgültig klären. Da die Begriffe an sich jedoch „korrekt“ übersetzt wurden (Fest/feast, Tanz/dance, Hochzeit/wedding), könnte vermutet werden, dass es sich um eine bloße Unachtsamkeit handelt und nicht auf unzureichende Kenntnisse der deutschen Sprache zurückgeführt werden kann.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei Taylors *Ashputtel* (1826) aufgrund der Vielzahl an in verschiedensten Themenbereichen identifizierten Modifikationen im Sinne des angewandten Übersetzungsbegriffes von Schreiber (1993: 263) nicht mehr um eine Übersetzung handelt, weil dem Text außer der Forderung nach Sprachwechsel noch weitere Varianzforderungen zugrunde liegen. Da es sich um eine Texttransformation handelt, die in einer bestimmten Epoche als Übersetzung angesehen wurde, ist der Zieltext als interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung zu bezeichnen. Die Bearbeitung des Ausgangstextes erfolgte in Form einer augmentativen und einer adaptierenden Bearbeitung. Dabei wurden die Übersetzungsverfahren der Purifizierung, normativen Einbürgerung und zielgruppengerichteten Bearbeitung angewendet.

Um purifizierende Maßnahmen handelt es sich bei jenen Modifikationen, die Taylor im Zuge der Bearbeitung im Zusammenhang mit dem Thema „Grausamkeit“

und „Religiöse Referenzen und Jenseitsvorstellungen“ vornahm. Infolge der normativen Einbürgerung können Kürzungen des Textes durch Auslassungen oder Streichungen von Textsegmenten beobachtet werden. Zwar stellt Schreiber (1993) fest, dass diese auch auf externe Faktoren, wie Zeitdruck, zurückzuführen sein können, jedoch erscheint dies in Taylors Fall sehr unwahrscheinlich, da es sich bei den *GPS* und somit bei *Ashputtel* nicht um eine Auftragsarbeit handelt. Die zielgruppengerichtete Bearbeitungsweise zeigt sich bei allen erörterten Manipulationen des Ausgangstextes.

Augmentative Bearbeitung	Purifizierung	Säuberung des Originals von als anstößig empfundenen Elementen moralischer, religiöser und ideologischer Natur für Anpassung Normen und Wertvorstellungen des intendierten Leserkreises
Adaptierende Bearbeitung	Normative Einbürgerung	Anpassung an Publikumsgeschmack, literarisches Modell oder Textsortenkonventionen
	Bearbeitung für Zielgruppe	Bearbeitung für Kinder

Wie anhand der untersuchten Textbeispiele gezeigt wurde, ließ sich Taylor im Translationsprozess zwar größtenteils von den zur damaligen Zeit in England vorherrschenden Normen zur Übersetzung von Kinderliteratur leiten, unterwarf sich ihnen aber nicht vollständig. Dies könnte unter anderem dadurch zu begründen sein, dass Taylor als Mitinhaber einer erfolgreichen Anwaltskanzlei aus finanzieller Hinsicht nicht auf den Erfolg seiner Übersetzung angewiesen war und daher, wie Pym (1998) feststellt, die Möglichkeit hatte die Machtstrukturen anzufechten und zu hinterfragen. Darüber hinaus handelte es sich bei Taylors Übersetzung der *GPS* aufgrund der Situation am englischen Buchmarkt gewissermaßen um eine Neuetablierung des Märchengenres in der Zielkultur im Zuge derer Taylor durch seine eigenen Entscheidungen ein Genre prägen konnte (vgl. Prunč 1997). Dass Taylor damit erfolgreich war, zeigt sich daran, dass sein Werk als die einflussreichste Übersetzung der *KHM* gilt und das Bild einer ganzen Nation geprägt hat (vgl. Blamires 2009), auch wenn die von ihm vorgenommenen Änderungen gewissermaßen eine Verfälschung des Originalwerkes zur Folge hatten (vgl. Levý 2011). Was Taylor diesbezüglich zu Gute gehalten werden kann, ist, dass er seinen expliziten Skopos bzw. Telos deklariert und teilweise auch Begründung für die damit in Zusammenhang stehenden translatorischen Entscheidungen festgehalten hat (vgl. Taylor & Jardine 1823, Taylor 1826 und Hartwig 1898).

6 Conclusio

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es zu untersuchen, welche Auswirkungen translatorische Entscheidungen auf die Einstufung eines Zieltextes als Übersetzung bzw. Bearbeitung haben können und durch welche Faktoren die mit dem Ergebnis der Untersuchung in Verbindung stehenden translatorischen Entscheidungen beeinflusst wurden. Im Sinne der Translator Studies sollte dabei gezeigt werden, dass TranslatorInnen bestimmten sozialen, kulturellen, ideologischen und religiösen Einflüssen sowie gesellschaftlichen Normen unterliegen, die sowohl ihre Moral- und Wertvorstellungen als auch ihr Verhalten und ihre Entscheidungen im Translationsprozess beeinflussen.

Um dies zu veranschaulichen wurden zwei englische Versionen des Märchen *Aschenputtel* (1812 und 1819[2]) aus den *KHM* der Brüder Grimm unter Anwendung des Übersetzungsbegriffs nach Schreiber (1993) analysiert. Es galt festzustellen, ob es sich bei den Texten um Übersetzungen oder Bearbeitungen handelt. Als Zieltexte wurden *Ashputtel* (1826) von Edgar Taylor und *Cinderella* (2014) von Jack Zipes ausgewählt. Für die Analyse wurden Textstellen aus den folgenden für das Märchen typischen Themenbereiche herangezogen: Grausamkeit, religiöse Referenzen und Jenseitsvorstellungen, Familie und Erlösung. Wie von Schreiber empfohlen, wurde vorerst davon ausgegangen, dass es sich bei beiden Texten um eine Übersetzung handelt.

Die Untersuchung hat schließlich gezeigt, dass Zipes Text als eine auf Invarianzen beruhende, inhaltsbetonte und sprachlich einbürgernde Textübersetzung bezeichnet werden kann. Da seine Übersetzung bis auf eine aller Wahrscheinlichkeit nach versehentlich herbeigeführte Varianz keine inhaltlichen Bearbeitungen aufweist, kann sie als ausgangstextorientiert beschrieben werden. Die sprachliche Einbürgerung zeigt sich in der Einhaltung der grammatischen Strukturen und Regeln der englischen Sprache sowie der Idiomatik des amerikanischen Englisch.

Bei Taylors Text handelt es sich gemäß Schreibers Definition hingegen nicht um eine Übersetzung, sondern um eine auf bewusst herbeigeführten Varianzen beruhende interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung, die in einer bestimmten Epoche als Übersetzung angesehen wurde. Die vorgenommenen Modifikationen können dabei sowohl als augmentativ und purifizierend, als auch als adaptierend und normativ einbürgernd bzw. adaptierend und zielgruppengerichtet beschrieben werden. Wie gezeigt wurde, erfolgte die Bearbeitung jedoch in allen analysierten Themenbereichen auf inkonsequente und teilweise nicht nachvollziehbare Art und Weise. So hat Taylor

manche der Textstellen gänzlich entfallen lassen, während er einige veränderte und wieder andere unverändert übersetzte.

Aufgrund der präsentierten Ergebnisse kann festgehalten werden, dass die mit der Klassifizierung verbundenen translatorischen Entscheidungen in beiden Fällen in engem Zusammenhang mit den zur jeweiligen Zeit vorherrschenden Vorstellungen und Normen in Bezug auf das Übersetzen und die Kinderliteratur stehen. Weiters gibt es Indizien dafür, dass Zipes translatorische Entscheidungen insbesondere durch seine wissenschaftliche Herangehensweise bestimmt waren, während Taylors Entscheidungen teilweise auf individuellen Wert- und Moralvorstellungen zu gründen scheinen.

Die Beschäftigung mit dem bearbeiteten Thema hat ergeben, dass sich der Forschungsbereich für die Translationswissenschaft als relevant erwiesen hat. Weiterführende Forschungsarbeiten könnten beispielweise darauf zielen, weitere englische Versionen des Märchens *Aschenputtels* anderer TranslatorInnen zu analysieren, um die in dieser Arbeit gezogenen Schlüsse zu untermauern, oder auch die Untersuchung auf andere Märchen bzw. Übertragungen in andere Sprachen auszudehnen.

Bibliografie

Primärliteratur

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1812). Aschenputtel. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* Berlin: Realschulbuchhandlung, 88-101. (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1812)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1819[2]). Aschenputtel. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* Berlin: Reimer, 114-123. (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1819)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1826). Ashputtel. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. *German Popular Stories. Translated from the Kinder- und Hausmärchen collected by M.M. Grimm. From Oral Tradition. VOL. II.* Übersetzung aus dem Deutschen von Edgar Taylor. London/Dublin: James Robins, 33-46. (https://catalog.hathitrust.org/Record/008682127)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (2014). Cinderella (Aschenputtel). In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition.* Übersetzung aus dem Deutschen von Jack Zipes. Princeton: Princeton University Press, 69-77.

Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn (1987). Wissenschaftstheoretischer Status und praktischer Nutzen der Übersetzungswissenschaft. In: Ehnert, Rolf & Schleyer, Walter (Hg.) *Übersetzen im Fremdsprachenunterricht. Beiträge zur Übersetzungswissenschaft – Annäherungen an eine Übersetzungsdidaktik.* Regensburg: FaDaF, 9-23.

Assmann, Aleida (1983). Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps. In: Assmann, Aleida & Assmann, Jan & Hardmeier, Christof (Hg.) *Schrift und Gedächtnis*. *Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, 175-193.

Assmann, Jan (2002). Das kulturelle Gedächtnis. In: *Erwägen, Wissen, Ethik* 13 (2), 239-247. (http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2018/4040)

Assis Rosa, Alexandra (2010). Descriptive Translation Studies (DTS). In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (eds) *Handbook of Translation Studies. Volume 1.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 94-104.

Bausinger, Hermann (2007). „Schwank“. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 12.* Berlin: Walter de Gruyter, 318-332.

Benz, Otto (1982). Der abwesende-anwesende Gott in den Volksmärchen. In: Janning, Jürgen (Hg.) *Gott im Märchen*. Kassel: Röth, 9-24.

Blamires, David (1989). The Early Reception of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in England. *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 71 (3), 63-78.

Blamires, David (2009). *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918*. Open Book Publishers.

Bottigheimer, Ruth B. (2014). Skeptics and Enthusiasts: Nineteenth-Century Prefaces to the Grimms' Tales in English Translation. In: Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (eds). *Grimms' Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit: Wayne State University, 199-218.

Chapelle, Niamh (2001). *The Translator's Tale: A translator-centred history of seven English translations (1823-1944) of the Grimm's fairy tale, Sneewittchen*. Dublin: Dublin City University. (https://core.ac.uk/download/pdf/11311513.pdf)

Chesterman, Andrew (2009). *The Nature of Translators Studies*. In: Hermes – Journal of Language and Communication Studies 42, 13-22.

Coseriu, Eugenio & Albrecht, Jörn (Hg.) (1981). *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Darton, Frederick Joseph Harvey (2011). *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life.* Cambridge: Cambridge University Press. (https://doi.org/10.1017/CBO9781139060752)

Denecke, Ludwig (1971). *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*. Stuttgart: Metzler.

Deseret News (1999). Prefix 'step' comes from Old English. https://www.deseret.com/1999/5/30/19448187/prefix-step-comes-from-old-english (Stand: 25.06.2020).

Dollerup, Cay (1998). “Relay” and “support translations”. In: Gambier, Yves & Gallardo San Salvador, Natividad & Chesterman, Andrew (eds). *Translation in context. Selected contributions from the EST Congress, Granada 1998.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 17-26.

Dollerup, Cay (1999). *Tales and Translation: The Grimm Tales From Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Even-Zohar, Itamar (1978). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: Damrosch, David & Melas, Natalie & Buthelezi, Mbongiseni (eds) *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present.* Princeton: Princeton University Press 2009, 240-247.

Even-Zohar, Itamar (1979). *Polysystem Theory*. In: Poetics Today 1 (1/2), 287-310.

Even-Zohar, Itamar (1990). *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In: Poetics Today 11 (1), 45-51.

Flood, Alison (2014). Grimm brothers’ fairytales have blood and horror restored in new translation. In: https://www.theguardian.com/books/2014/nov/12/grimm-brothers-fairytales-horror-new-translation (Stand: 01.06.2017).

François, Cyrille (2014). Translating in the “Tongue of Perrault“. The Reception of the *Kinder- und Hausmärchen* in France. In: Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (eds). *Grimms’ Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit: Wayne State University Press, 179-198.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

Gerstner, Hermann (1973). *Brüder Grimm. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt.

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (2005). Vorrede. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm & Petzoldt, Leander (Hg.) *Deutsche Sagen. Erster Teil*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 5-26. (http://www.olmsonline.de)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1941). *Deutsches Wörterbuch*. Band X,II,2. Leipzig: Verlag von S. Hirzel (http://dwb.uni-trier.de/de/)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1877). *Deutsches Wörterbuch*. Band IV,II. Leipzig: Verlag von S. Hirzel (http://dwb.uni-trier.de/de/)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1878). *Deutsches Wörterbuch*. Band IV,I,1. Leipzig: Verlag von S. Hirzel (http://dwb.uni-trier.de/de/)

Grimm, Wilhelm (1831). Selbstbiographie. In: Justi, Karl Wilhelm (Hg.) *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte, Band 19.* Marburg: Chr. Garthe, 164-183. (https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10735230_00190.html)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1819^2). Vorrede. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (Hg.) *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* Berlin: Reimer, V-XX. (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1819)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1819^2). Einleitung. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (Hg.) *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* Berlin: Reimer, XXI-LIV. (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1819)

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1812). Anhang. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band.* Berlin: Realschulbuchhandlung, I-LXX. (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/grimm_maerchen01_1812)

Gronner, Ali (2014). *Moderner Unitarismus*. Linz: Tassatti.

Haase, Donald (2019). Global or local? Where do fairy tales belong? In: Teverson, Andrew (ed). *The Fairy Tale World*. Oxon & New York: Routledge, 17-32.

Hartwig, Otto (1898). *Zur ersten englischen Übersetzung der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Mit ungedruckten Briefen von Edgar Taylor, J. u. W. Grimm, Walter Scott und G. Benecke.* Centralblatt für Bibliothekswesen. 15 (1 und 2), 1-16.

Hauser, Jan (2004). *Vom Sinn des Leidens. Die Bedeutung systemtheoretischer, existenzphilosophischer und religiös-spiritueller Anschauungsweisen für die therapeutische Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hermans, Theo (1985). Translation Studies and a New Paradigm. In: Hermans, Theo (ed) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Oxon: Routledge, 7-15.

Hermans, Theo (1996). Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. In: Álvarez, Román & Vidal, M. Carmen-África (eds) *Translation, Power, Subversion.* Clevedon: Multilingual Matters, 25-51.

Hoccleve, Thomas (1897). The Letter of Cupid. In: Skeat, Walter W. (ed) *Chaucerian and Other Pieces. Being a Supplement to the Complete Works of Geoffrey Chaucer*. London: Oxford University Press, 217-232.

Hoffmann, Thomas Sören (2004). "Zweck; Ziel". In: Ritter, Joachim & Gründer, Karlfried & Gabriel, Gottfried (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe Verlag. (www.schwabe-online.ch)

Holmes, James S. (1988). The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, James S. (ed) *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi, 67-80.

Jolles, André (2006[8]). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen Witz*. Tübingen: May Niemayer.

Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (2014). Introduction. In: Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (eds) *Grimms' Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception.* Detroit: Wayne State University Press, 1-15.

Karlinger, Felix (1982). Vom Austausch der Jenseitsgestalten und Wandel der Funktion in der Volksprosa. In: Janning, Jürgen (Hg.) *Gott im Märchen*. Kassel: Röth, 62-75.

Karlinger, Felix (1988[2]). *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum: Grundzüge.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kyritsi, Maria-Venetia (2004). The Untranslated Grimms. Kinder- und Hausmärchen. Tales of Violence and Terror. In: *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 10 (1), 27-40.

Kyritsi, Maria-Venetia (2006a). Taboo or not To Be? Edgar Taylor and the First Translations of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen. In: Joosen, Vanessa & and Vloeberghs, Katrien (eds) *Changing Concepts of Childhood and Children's Literature: From Criticism of Ideology to Cultural Studies*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 195-208.

Kyritsi, Maria-Venetia (2006b). Wanda Gág: The First 'Innovative' Translator of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen. In: Pinsent, Pat (ed.) *No Child is an Island: The Case of Children's Translation*. Lichfield: Pied Piper, 205-213.

Kyritsi, Maria-Venetia (2010). *My mother cooked me; my father ate me : the treatment of taboos in English translations of the Grimms' Kinder- und Hausmarchen (1823-2005)*. Norwich: University of East Anglia.

Lange, Günter (1982). Märchen aus der Sicht eines Religionspädagogen. In: Janning, Jürgen (Hg.) *Gott im Märchen*. Kassel: Röth, 39-51.

Lathey, Gillian (2006a). The Translator Revealed: Didacticism, Cultural Mediation and Vision of the Child Reader in Translator's Prefaces. In: van Coillie, Jan & Verschueren, Walter P. (eds) *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. London: St. Jerome Publishing, 1-18.

Lathey, Gillian (2006b). Introduction. In: Lathey, Gillian (ed.) *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 1-12.

Lathey, Gillian (2010). *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. London: Routledge.

Lathey, Gillian (2016). *Translating Children's Literature*. London & New York: Routledge.

Lathey, Gillian (2019). By forgotten hands. The role of translation in the emergence of the fairy tale. In: Teverson, Andrew (ed) *The Fairy Tale World*. Oxon & New York: Routledge, 92-101.

Lee, Sydney (1898). *Dictionary of National Biography. VOL. LV.* Stow-Taylor. London: Smith, Elder & Co.

Levý, Jiří (1969). *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung.* Übersetzung aus dem Tschechischen von Walter Schamschula. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Levý, Jiří & Jettmarova Zuzana (ed) (2011). *The Art of Translation*. Übersetzung aus dem Tschechischen von Patrick Cornes. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Lüthi, Max (1998[8]). *Es war einmal...: Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Lüthi, Max (2004[10]). *Märchen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Lüthi, Max (2005[11]). *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.

Mallet, Carl-Heinz (1985). *Kopf ab! : Gewalt im Märchen*. Hamburg: Rasch und Röhring.

Merriam, Michael (2015). The Unvarnished Tales of the Brothers Grimm: A Conversation with Jack Zipes. *World Literature Today,* 29.07.2015. https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/unvarnished-tales-brothers-grimm-conversation-jack-zipes (Stand: 14.09.2020)

Murphy, G. Ronald (2000). *The Owl, the Raven, and the Dove: The Religious Meaning of the Grimms' Magic Tales*. Cary: Oxford University Press.

Nockles, P.B. (1997). ‚Lost Causes and... Impossible Loyalties'': The Oxford Movement and the University. In: Brock, M.G. & Curthoys, M.C. (eds) *The History of the University of Oxford. Volume V1. Nineteenth-Century Oxford, Part I*. Oxford: Clarendon Press, 195-267.

Nord, Christiane (2009[4]). *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.

Oittinen, Riitta (2000). *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, Inc.

O'Sullivan, Emer (2000). *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter.

Parker, Irene (1914). *Dissenting Academies in England. Their Rise and Progress and their Place among the Educational Systems of the Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peuckert, Will-Erich (1969). Die Welt der Sage. In: Petzoldt, Leander (Hg.) *Vergleichende Sagenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 135-188.

Pöge-Alder, Kathrin (2011[2]). *Märchenforschung. Theorien, Methoden*, *Interpretationen*. Tübingen: Narr.

Prunč, Erich (1997). *Translationskultur. Versuch einer konstruktiven Kritik translatorischen Handelns.* [Erweiterte Fassung des Referats beim Kongreß Transferre necesse est, Budapest, 5.-7. September 1996]. TEXTconTEXT 11 = NF 1.2, 99-127.

Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Abingdon: Routledge.

Pym, Anthony (2009). *Humanizing Translation History*. In: Hermes – Journal of Language and Communication Studies 42, 23-48.

Reiß, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1991[2]). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Niemeyer. (= Linguistische Arbeiten Band 147)

Röhrich, Lutz (1964[2]). *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner.

Röhrich, Lutz (1969). Die deutsche Volkssage - Ein methodischer Abriss. In: Petzoldt, Leander (Hg.) *Vergleichende Sagenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 217-287.

Röhrich, Lutz (1976). *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. Freiburg im Breisgau: Herder KG.

Röhrich, Lutz (1984). Märchen - Mythos – Sage. In: Siegmund, Wolfdietrich (Hg.) *Antiker Mythos in unseren Märchen.* Kassel: Röth, 11-35.

Röhrich, Lutz (1994[3]). Der Tod in Sage und Märchen. In: Stephenson, Gunther (Hg.) *Leben und Tod in den Religionen: Symbol und Wirklichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 165-183.

Röhrich, Lutz (2002). *„Und weil sie nicht gestorben sind...“: Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. Köln: Böhlau Verlag.

Rölleke, Heinz (1985). Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. In: Früh, Sigrid & Wehse, Rainer (Hg.) *Die Frau im Märchen*. Kassel: Röth, 72-88.

Rölleke, Heinz (1975). *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm: Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Genf: Fondation Martin Bodmer.

Roper, Jonathan (2019). *“No Fairy Tales Of Their Own?“ The English and the fairy tale from Thoms to Jacobs.* In: Teverson, Andrew (ed) *The Fairy Tale World*. Oxon & New York: Routledge, 402-414.

Schacker, Jennifer (2014). Review on the German Popular Stories by the Brothers Grimm. Adapted by Edgar Taylor. Edited by Jack Zipes. *Marvels & Tales*. 28 (2). Detroit: Wayne State University Press, 394-395.

Schmidt, Heinrich & Schmidt, Margarethe (1995[5]). *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik.* München: C.H. Beck.

Schmiesing, Ann (2014). *Disability, Deformity, and Disease in the Grimms' Fairy Tales.* Detroit: Wayne State University Press.

Schreiber, Michael (1993). *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffes*. Tübingen: Narr.

Schroeder, Camilla (2018). *Grimm Translations: Refiguring German Fairy Tales through English Translation (1823-2012)*. London: Kingston University. (https://core.ac.uk/download/pdf/190362496.pdf)

Seago, Karen (2001). Shifting Meanings: Translating Grimms’ Fairy Tales as Children’s Literature. In: Desblache, Lucile (ed) *Aspects of Specialised Translation*. Paris: La Maison Du Dictionnaire, 171-180. (https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1760/)

Seitz, Gabriele (1984). *Die Brüder Grimm. Leben – Werk – Zeit.* München: Winkler Verlag

Shavit, Zohar (1986). *Poetics of Children’s Literature*. Athen & London: The University of Georgia Press.

Zohar, Shavit (2006). Translation of Children’s Literature. In: Lathey, Gillian (ed.) *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 25-40.

Short, K.R.M. (1973). *The English Indemnity Acts 1726-1867.* Church History: 42 (3), 266-376.

Streitenberger, Peter (2007). *Die Fünf Punkte des Calvinismus. Eine Antwort.* Hünfeld: Christlicher Mediendienst – CMD.

Sutton, Martin James (1994). *The Sin-Complex: A Critical Study of English Version of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in the Nineteenth Century in Comparison with the German Originals.* Auckland: The University of Auckland. (https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/3348)

Tassatti, Hubert (Hg.) (2015). *Glaubensgrundsätze, Bekenntnisse und Katechismus der ungarischen unitarischen Kirche*. Linz: Tassatti.

Tatar, Maria (2019a). *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Expanded Edition. Princeton: University Press.

Tatar, Maria (2019b). National/international/transnational. The Brothers Grimm and their fairy tales. In: Teverson, Andrew (ed) *The Fairy Tale World*. Oxon & New York: Routledge, 80-91.

Taylor, Edgar & Jardine, David (1823). Preface. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (eds) *German Popular Stories. Translated from the Kinder- und Hausmärchen collected by M.M. Grimm. From Oral Tradition. VOL. I.* Übersetzt aus dem Deutschen von Edgar Taylor & David Jardine. London: C. Baldwyn, 3-12. (https://catalog.hathitrust.org/Record/008682127)

Taylor, Edgar (1826a). Advertisement. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (eds) *German Popular Stories. Translated from the Kinder- und Hausmärchen collected by M.M. Grimm. From Oral Tradition. VOL. II.* Übersetzt aus dem Deutschen von Edgar Taylor. London: C. Baldwyn, 3-4. (https://catalog.hathitrust.org/Record/008682127)

Taylor, Edgar (1826b). Notes. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (eds) *German Popular Stories. Translated from the Kinder- und Hausmärchen collected by M.M. Grimm. From Oral Tradition. VOL. I.* Übersetzt aus dem Deutschen von Edgar Taylor. London: C. Baldwyn, 245-256. (https://catalog.hathitrust.org/Record/008682127)

Thyen, Dietrich (1982). Transzendenz und Wirklichkeit in der Sicht der Märchen. In: Janning, Jürgen (Hg.) *Gott im Märchen*. Kassel: Röth, 25-38.

Tismar, Jens (1983[2]). *Kunstmärchen*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Toury, Gideon (1995/2012[2]). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Turner, Kay (2012). *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State University.

Uther, Hans-Jörg (2013[3]). *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung - Wirkung - Interpretation*. Berlin: De Gruyter.

Vermeer, Hans Josef (1996). *A skopos theory of translation. Some arguments for and against.* Heidelberg: TEXTconTEXT (= Reihe Wissenschaft Band 1).

Wakley, Thomas (Hg.) (1853). Mr. Heywood's Bill on the Universities. *The Lancet. A Journal of British and Foreign Medicine, Physiology, Surgery, Chemistry, Criticism, Literature, and News* 62 (1559), 59-60. (https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0140673602399604)

Watson, Patrica A. (1995). *Ancient stepmothers. Myth, misogyny and reality*. Leiden, New York, Köln: E.J. Brill.

Wehse, Rainer (1985). Die Prinzessin. In: Früh, Sigrid (Hg.) *Die Frau im Märchen*. Kassel: Röth., 9-16.

Wescott, Kathryn (2011). *Why is the word 'slut' so powerful?* https://www.bbc.com/news/magazine-13333013 (Stand: 28.09.2019).

von Wilpert, Gero (1989[7]). Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner.

Wöss, Julia (2015). *Kulturspezifik im Märchen ‚Aschenputtel' der Brüder Grimm. Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Universität Wien.

Wührl, Paul-Wolfgang (2012[3]). *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Zipes, Jack David (1987). The Enchanted Forest of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms' Fairy Tales. *The Germanic Review: Literature. Culture.* 66-74.

Zipes, Jack David (2002). A Bibliography of Publications by Jack Zipes on Fairy Tales, Fantasy, and Children's Literature. *Marvels & Tales* 16 (2). Detroit: Wayne State University Press, 132-139.

Zipes, Jack David (2006). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre.* New York: Routledge.

Zipes, Jack David (2014). Acknowledgements. Introduction. Note on the Text and Translation. In: Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (eds) *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition.* Übersetzung aus dem Deutschen von Jack Zipes. Princeton: Princeton University Press, XVII-XLIV.

Zipes, Jack David (2014). Two Hundred Years After Once Upon a Time. The Legacy of the Brothers Grimm and Their Tales in Germany. *Marvels & Tales* 28 (1). Detroit: Wayne State University Press, 54-74.

Zipes, Jack David (2015). *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Internetquellen

[a]https://www.bl.uk/collection-items/hornbook, Stand 09.10.2020

[b]https://www.bl.uk/collection-items/hannah-mores-cheap-repository-tracts, Stand 14.10.2020

https://cla.umn.edu/about/directory/profile/zipes001, Stand: 01.06.2017

[a]https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/dirty, Stand 15.09.2019

[b]https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/nasty, Stand 15.09.2019

[c]https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/slut, Stand 28.09.2019

[d]https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch-deutsch/pure, Stand 05.10.2019

https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/terrible, Stand 17.10.2020

[a]http://www.duden.de/rechtschreibung/numinos, Stand: 29.07.2019

[b]https://www.duden.de/rechtschreibung/Theogonie, Stand: 29.07.2019

[c]https://www.duden.de/rechtschreibung/Kosmogonie, Stand: 29.07.2019

[d]https://www.duden.de/rechtschreibung/Anthropogenie, Stand 29.07.2019

[e]https://www.duden.de/rechtschreibung/Eschatologie, Stand: 29.06.2019

[f] https://www.duden.de/rechtschreibung/aetiologisch, Stand: 29.06.2019

[g]https://www.duden.de/rechtschreibung/Persiflage, Stand: 29.06.2019

[h]http://www.duden.de/rechtschreibung/Nonkonformist, Stand: 29.06.2019

[i]https://www.duden.de/rechtschreibung/garstig, Stand 14.09.2019

[j]https://www.duden.de/rechtschreibung/fromm, Stand 29.09.2019

[k]https://www.duden.de/rechtschreibung/Ball_Tanzveranstaltung, Stand 13.10.2019

[l]https://www.duden.de/rechtschreibung/Hochzeit_Feierlichkeit_Fest, Stand 13.10.2019

https://www.duden.de/rechtschreibung/Himmel, Stand 14.05.2020

https://en.oxforddictionaries.com/definition/whig, Stand: 01.06.2017

https://www-oed-com.uaccess.univie.ac.at

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/primer, Stand 09.10.2020

http://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/overview/lawofmarriage-, Stand: 01.06.2017

https://www.researchgate.net/profile/Jack_Zipes/publication/236820918_A_Bibliography_of_Publications_by_Jack_Zipes_on_Fairy_Tales_Fantasy_and_Children's_Literature/links/590a4494aca272f6580b6a02/A-Bibliography-of-Publications-by-Jack-Zipes-on-Fairy-Tales-Fantasy-and-Childrens-Literature, Stand 01.10.2020

http://www.schreibmich-online.de/40012.html, Stand 17.10.2020

https://www.spektrum.de/lexikon/geographie/strabo-strabon/7689, Stand 18.10.2020

http://www.unesco.de/kommunikation/mow/mow-deutschland/mow-hausmaerchen.html, Stand: 20.03.2018

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kommunikationskette. In: Levý, Jiří (1969). *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Übersetzung aus dem Tschechischen von Walter Schamschula. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. 16

Abbildung 2: Holmes' map (based on Holmes 1988). In: Chesterman, Andrew (2009). *The Nature of Translators Studies*. Hermes – Journal of Language and Communication Studies 42, 13-22. 29

Abbildung 3: Der Zusammenhang von Funktion, Prozess und Produkt. In: Toury, Gideon (1995/2012[2]). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. 30

Abbildung 4: Sketch of Translator Studies. Chesterman, Andrew (2009). The Nature of Translators Studies. In: *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 42, 13-22. 37

Abbildung 5: Überschneidungen des Märchens mit benachbarten Erzählgattungen. In: Pöge-Alder, Kathrin (2011[2]). *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Narr. 63

Abbildung 6: Location of the Grimms' Tales on the narrative spectrum. In Tatar, Maria (2019a). *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales. Expanded Edition.* Princeton: University Press. 105

Abstract (Deutsch)

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es festzustellen, welche Auswirkungen translatorische Entscheidungen auf die Einstufung eines Zieltextes als Übersetzung bzw. Bearbeitung haben können. Zu diesem Zweck werden zwei englische Versionen des Märchens *Aschenputtel* aus den *Kinder- und Hausmärchen* (1812 und 1819[2]) der Brüder Grimm unter Anwendung des von Michael Schreiber (1993) definierten Übersetzungsbegriffs untersucht. Die Zieltexte, Edgar Taylors *Ashputtel* (1826) und Jack Zipes *Cinderella* (2014), werden dabei zwar gemeinsam betrachtet, jedoch nicht im Sinne einer Übersetzungskritik bewertet oder miteinander verglichen.

Im theoretischen Teil der Arbeit werden die für die Textanalyse relevanten translationswissenschaftlichen Grundlagen erläutert. Darüber hinaus werden die historischen Hintergründe und Dimensionen der Erzählgattung Märchen beleuchtet. Anschließend wird nicht nur auf die Ausgangs- und Zieltexte, sondern im Sinne der Translator Studies auch auf die Menschen hinter den Texten eingegangen. Die Analyse der Zieltexte erfolgt schließlich innerhalb der folgenden für die Erzählgattung Märchen charakteristischen Themenbereiche: Grausamkeit, religiöse Referenzen, Jenseitsvorstellungen, Familie und Erlösung. Dabei zeigt sich, dass es sich bei Zipes *Cinderella* (2014) um eine inhaltsbetonte und sprachlich einbürgernde Textübersetzung, bei Taylors *Ashputtel* (1826) jedoch um eine interlinguale bzw. übersetzungsnahe Bearbeitung handelt. Die Klassifizierung basiert auf dem von Schreiber definierten Übersetzungsbegriff und ist auf die im Zuge der Analyse diskutierten translatorischen Entscheidungen zurückzuführen. Diese wurden sowohl durch die zum Zeitpunkt der Erstellung der Translate vorherrschenden gesellschaftlichen und translatorischen Normen als auch durch die Biographie der beiden Translatoren beeinflusst.

Abstract (Englisch)

The aim of this thesis is to examine whether or to what extent translational decisions affect the classification of a target text as a translation or an adaptation. For this purpose, two English versions of the fairy tale *Aschenputtel* from the *Kinder- and Hausmärchen* (1812 und 1819[2]) of the Brothers Grimm are analysed based on Michael Schreiber's (1993) translation concept. The target texts, Edgar Taylor's *Ashputtel* (1826) and Jack Zipes' *Cinderella* (2014), are neither evaluated nor compared with one another and a translation citique is not intended.

The theoretical part of the thesis deals with the basics of Translation Studies relevant to the text analysis as well as the history and dimensions of the fairy tale genre. Furthermore, the source and target texts are discussed and detailed information is given on the people behind the texts proposed by Translator Studies. Both texts have been examined regarding the following subject areas characteristic of the fairy tale genre: cruelty, religious references, ideas of the afterlife or afterworld, family and salvation. It is shown that Zipes' *Cinderella* (2014) is a content-focused and linguistically domesticating text translation whereas Taylor's *Ashputtel* (1826) may be defined as an interlingual adaptation. This classification is based on Schreiber's translation concept and the translators' decisions discussed in the course of the analysis, which were influenced by the prevailing social and translational norms as well as their biographies.

Anhang

Email-Konversation mit Jack Zipes

Antworten von Jack Zipes am 01. Juni 2017

Wöss, J.: What is your date and place of birth?
Zipes, J.: June 7, 1937 in New York, New York

Wöss, J.: Are you married?
Zipes, J.: Yes. My wife is Carol Dines, a writer and yoga teacher

Wöss, J.: Do you have any children?
Zipes, J.: Yes, a daughter, Hanna, who is a social worker

Wöss, J.: What is your religious denomination?
Zipes, J.: I was raised in the Jewish religion. By the time I turned eighteen, I became an atheist and consider myself a cultural Jewish atheist.

Wöss, J.: Did you decide on a specific translation strategy when translating the tales?
Zipes, J.: I do not have a specific translation strategy except to say that I always let the style and mood of the text determine how I adapted the narrative in English. Since I am an American, my English style has been determined by American English idioms, vocabulary, and tone.

Wöss, J.: Do you have any professional education in Translation Studies?
Zipes, J.: No, I never studied translation. Once I became fluent in German -- I studied in Iserlohn, Munich, and Tuebingen in 1961-63 and later taught at the University of Munich 1965-67 as wissenschaftlicher Assistent. My major translations were at first theoretical -- Frankfurter Schule -- and it wasn't until 1983 when I published *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* that I began translating fairy tales. Since then -- I am fluent in French and Italian -- I have translated several books of fairy tales from German, French, and Italian into English.

Antworten von Jack Zipes am 27. Juni 2020

Wöss, J.: I realized that you always translated "Stiefmutter“ as "stepmother“ and "Mutter“ as "mother“. However, you decided to translate "Stiefschwestern“ as "sisters“ and "Schwestern“ as "stepsisters“ in the passages below. Could you please explain why you decided to translate these passages as follows?

[...] und die Stiefschwestern thaten ihm noch alles gebrannte Herzeleid an, spotteten es, [...]. (Grimm & Grimm 1812:89)	Meanwhile her sisters did everything imaginable to cause her grief and make her look ridiculous. (Zipes 2014:70)
[...] dazu wurden die zwei stolzen Schwestern auch eingeladen. (Grimm & Grimm 1812:90)	The two proud stepsisters were also invited to it. (Zipes 2014:70)
Damit gingen sie fort, [...]. (Grimm & Grimm 1812:90)	After that the stepsisters left, […]. (Zipes 2014:70)

Zipes, J.: It is difficult for me to recall exactly why I translated the texts the way I did because it is so long ago that I translated them. Either I made a mistake, or I felt that the distinction between stepsister and sister was clear. I'm sorry if I cannot be more clear than this.