



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Queeres Übersetzen. Zur Übertragung genderqueerer
Identitäten aus dem Englischen ins Deutsche“

verfasst von / submitted by

Ronnie Rohrecker

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation UG2002
Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, im Mai 2021

Ronnie Rohrecker

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei einigen Personen bedanken, die maßgeblich daran beteiligt waren, dass diese Arbeit fertig gestellt werden konnte:

Bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl für die Betreuung, für ausführliche Kommentare, spannende Literaturtipps, motivierende Gespräche und gedankliche Anregungen.

Bei Ekpenyong Ani und Claudia Brusdeylins, die so freundlich und hilfreich auf meine Emails geantwortet und mir einen Einblick in ihre Gedanken zu den eigenen Übersetzungen gewährt haben.

Bei meiner WG für Zuspruch, Geduld und Ernährung, wenn ich mich selbst nicht lange genug vom Thema losreißen konnte, um mir etwas Vernünftiges zu kochen, geschweige denn Lebensmittel besorgen zu gehen.

Bei meiner Mutter für unterstützende Telefonate, Schokoladenpakete, Ratschläge und gemeinsame Ausflüge. Alle diese Dinge haben mir sehr dabei geholfen, mich zwischendurch ein wenig zu entspannen und die notwendige Distanz zu meiner Arbeit zu bekommen, um dann weiterschreiben zu können.

Und schließlich bei all den Freund_innen, die sich bereit erklärt haben, Teile der Arbeit zu lesen und mir Feedback zu Verständlichkeit und Zusammenhang zu geben, die mir Literaturtipps geschickt haben, in denen nicht binäre Personen vorkommen, die mir Mut gemacht und meinen Monologen zu queerer Übersetzungstheorie zugehört haben, die mich bei sich aufgenommen haben, wenn mir in meinem Wohnzimmer schon die Decke auf den Kopf fiel, die ihre Meinungen mit mir geteilt haben und die, aus der Ferne in aufmunternden Nachrichten und Videofonie-Sessions und aus der Nähe von bis zu zwei Metern beim gemeinsamen Spazierengehen, nie den Glauben aufgegeben haben, dass ich mein Projekt irgendwann abschließen würde. Die Umstände in diesem Jahr der Pandemie haben mir zeitweise sehr zu schaffen gemacht, aber ohne euch wäre es noch viel schwieriger gewesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretischer Rahmen.....	6
2.1 Queere Übersetzungstheorie.....	6
2.2 Queere Übersetzungspraxis.....	12
2.3 Queerer Übersetzungsaktivismus.....	17
2.4 Untersuchungsmethode und -kategorien.....	19
2.4.1 Methode.....	19
2.4.2 Kategorien.....	23
3. Identität – Sprache - Übersetzung.....	26
3.1 (Queere) Identität.....	26
3.2.1 Queerness.....	26
3.2.2 Identität.....	28
3.3 Herausforderungen in der Sprachentwicklung.....	33
3.3.1 ... auf Deutsch.....	34
3.3.2 ... und Englisch.....	37
3.4 ... und bei der Übersetzung.....	42
4. Untersuchungsmaterial.....	49
4.1 Materialsuche.....	49
4.2 Leslie Feinberg und siers Romane.....	52
4.3 Claudia Brusdeylins – Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen.....	61
4.4 Ekpenyong Ani – Drag King Träume.....	63
4.5 Rebecca Sugar und siers Serie.....	66
5. Stone Butch Blues.....	74
5.1 He-She.....	74
5.2 Butch.....	78
5.3 Stone.....	83
5.4 Bull/Bulldagger.....	85
5.5 Passing.....	86
5.6 Drag.....	87
5.7 Kid.....	90

5.8 Child.....	92
5.9 Brother.....	94
5.10 Handsome.....	95
5.11 Genderneutrale Nomen.....	96
5.12 Beschreibungen von Jess.....	101
5.13 Beschreibungen anderer gendernonkonformer Menschen.....	112
5.14 Zusammenfassung.....	113
6. Drag King Dreams.....	115
6.1 Ze/Hir.....	115
6.2 Person.....	120
6.3 Nomen in der Einzahl.....	122
6.4 Nomen in der Mehrzahl.....	130
6.5 Max' Beschreibungen.....	134
6.6 Beschreibungen anderer gendernonkonformer Menschen.....	144
6.7 Zusammenfassung.....	150
7. Steven Universe.....	152
7.1 Weibliche Form.....	157
7.2 Plural.....	161
7.3 Vermischung von Singular und Plural.....	165
7.4 Genderneutrale Formulierungen.....	171
7.5 Zusammenfassung.....	174
8. Conclusio.....	176
Bibliographie.....	183
Primärquellen.....	183
Sekundärquellen.....	183
Anhang.....	193
Abstract (D).....	193
Abstract (E).....	193

1. Einleitung

“Look, Stevonnie is better than me, okay? Better dancer, better driver... Stevonnie truly does not care what anyone thinks. That’s why they’re the coolest.” (Steven Universe, Season 5, Episode 10, 00:50-01:02)

„Some of us are here to remember our friend Vic. Some of us are here to honor our friend Vickie. But because we’ve come together here, all of us, we are bringing together two parts of one life that cannot be understood in disconnection. Today, we will all come closer to understanding the person we loved in hir entirety.“ (Feinberg 2006: 217)

Diese beiden Zitate stammen von verschiedenen Personen, aus unterschiedlichen Zeiten, Kontexten und Medienformen. Dennoch verbinden sie zwei Details, die sie nur mit einer Handvoll anderer literarischer Texte teilen. Beide handeln von nicht binären Personen (wobei Stevonnie, die im ersten Zitat beschrieben wird, auch intergeschlechtlich ist – mehr dazu in Kapitel 4) und verwenden genderneutrale Pronomen, um diese Tatsache zu unterstreichen. Und beide Texte sind aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt worden, eine Aufgabe, die Übersetzer_innen vor eine ganze Reihe von Herausforderungen stellt.

Denn wie Konzepte übersetzen, für die es in der Zielsprache kein passendes (dem Großteil der Sprachverwendenden geläufiges und von offiziellen Stellen anerkanntes) Vokabular und in weiten Teilen der Zielkultur kein Verständnis gibt? Nur wenige deutschsprachige Übersetzer_innen haben sich bis jetzt an den Versuch gewagt, englischsprachige Literatur zu bearbeiten, die Charaktere enthält, die sich weder dem weiblichen noch dem männlichen Geschlecht zuordnen lassen.

Drei englischsprachige Werke, die es trotz aller Hürden in die deutsche Literatur geschafft haben, sollen in dieser Arbeit behandelt werden. Es handelt sich hierbei um Leslie Feinbergs Romane *Stone Butch Blues* (1994) und *Drag King Dreams* (2006), samt ihren Übersetzungen *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* (1996) von Claudia Brusdeylins und *Drag King Träume* (2008) von Ekpenyong Ani, sowie Rebecca Sugars Zeichentrickserie *Steven Universe* (2013-2020) in der englischen und deutschen Fassung (Übersetzer_in nicht angeführt).

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung genderqueerer Literatur. Pronomen spielen dabei zwar nicht die einzige, aber definitiv eine wichtige Rolle. Die behandelten Forschungsfragen sind: Wie werden nicht binäre Transidentitäten in literarischen Texten von Englisch auf Deutsch übersetzt? Und welchen Einfluss hat die Textmodalität auf die Strategiewahl bei der Übersetzung?

Die Auswahl an Literatur mit nicht binären Charakteren ist im englischsprachigen Raum sehr begrenzt und im deutschsprachigen so gut wie inexistent. Dadurch konnten sich bis jetzt weder eine einheitliche Sprache noch ebensolche Übersetzungsstrategien herausbilden. Demzufolge lautet meine erste Hypothese: Ich nehme an, dass zwischen den Strategien der verschiedenen Übersetzer_innen klare Unterschiede erkennbar sein werden.

Zugleich ergibt sich aus den noch nicht vorhandenen Standards und der sprachlichen Neuheit des Themas im deutschsprachigen Raum für mich auch die Vermutung, dass uneindeutige Genderformulierungen nur dann in den Zieltext eingehen, wenn es sich aufgrund des inhaltlichen Kontextes nicht vermeiden lässt.

Des Weiteren nehme ich an, dass die Multimodalität der Serie *Steven Universe* weniger breit gefächerte Übersetzungsstrategien zulässt als die Romane von Leslie Feinberg. Diese Hypothesen werde ich im Zuge einer Übersetzungskritik überprüfen.

Personen, die nicht in die binäre Geschlechterteilung passen, sind in Literatur und Geschichtsschreibung selten. Noch seltener werden die entsprechenden Informationen bzw. literarischen Werke dann auch noch übersetzt. Umfassende Recherchen zu Beginn dieses Masterarbeitsprojekts konnten eine Liste von knapp zehn verschiedenen übersetzten Werken zu Tage fördern, von denen sich einige als für den vorliegenden Zweck unbrauchbar erwiesen.

Aufgrund der kaum vorhandenen Primärliteratur, die sich zur Erforschung der Übersetzung nicht binärer Identitäten vom Englischen ins Deutsche eignen würde, habe ich mich für eine qualitative Inhaltsanalyse entschieden. Ich bediene mich hierzu eines hermeneutischen Ansatzes insofern, als ich meine Interpretationen der englischen und deutschen Texte miteinander vergleiche und intersubjektiv zugänglich mache. Wo möglich,

sollen aber auch zusätzliche Informationen über Autor_innen und Übersetzer_innen in diese Interpretationen einfließen.

Der theoretische Teil dieser Arbeit bietet erst einen Überblick über die Autor_innen und Werke, auf die die vorliegende Forschung aufbaut im theoretischen Rahmen in Kapitel 2. Hierbei wird auch das Untersuchungsmodell vorgestellt. Ein besonderes Augenmerk liegt in diesem Kapitel auf Lawrence Venutis Konzept der Sichtbarkeit (und sowohl seiner Nützlichkeit für als auch seiner Kritik durch andere Translationswissenschaftler_innen), Marc Démons praktischer Einteilung der verschiedenen, beim Übersetzen queere Themen angewandter Strategien und Silvia Reinarts Gedanken zu Übersetzungskritik.

Darauf folgt in Kapitel 3 eine Einführung in die besonderen Anforderungen queeren Übersetzens. Hierbei spielen sowohl Sprache als auch Identität eine Rolle. In Anbetracht der besonderen Umstände bei der Übersetzung von *Steven Universe*, finden sich auch einige Bemerkungen zur Übersetzung von queeren Themen für Kinder.

Noch spezifischer wird es in Kapitel 4, das die in der Empirie untersuchten Materialien und ihre Autor_innen sowie die bekannten Übersetzerinnen vorstellt. Hierbei wurde versucht, Inhalt, zeitlichen, örtlichen und gesellschaftspolitischen Kontext, Aussagen der Autor_innen und Übersetzer_innen, sowie Rezensionen und Vermarktung miteinzubeziehen, um ein möglichst facettenreiches Bild der Situation zu malen, in die die Übersetzungen fallen.

Nach dieser inhaltlichen Vorbereitung, wenden wir uns im empirischen Teil im Detail den behandelten Werken zu. Kapitel 5-7 sind jeweils einem Text und seiner Übersetzung gewidmet und analysieren die Behandlung jeder Passage, die im Original genderqueeres Potential zeigt. Die Übersetzungen werden als Einzelwerke kritisiert und im Anschluss daran miteinander verglichen, um die aufgestellten Hypothesen zu überprüfen.

Eine wichtige Frage, die sich am Anfang dieser Arbeit stellt, ist mein eigener Umgang mit der sprachlichen Darstellung der Genderidentitäten der behandelten Autor_innen und Figuren. Wie beispielsweise Ekpenyong Ani in *Drag King Dreams* „sie/er“ zu verwenden, oder gar zwischen männlichen und weiblichen Pronomen hin- und herzuwechseln, kommt für mich nicht in Frage. Optionen durch einen Schrägstrich zu trennen, zeigt üblicherweise eine Entweder/Oder-Situation an, die den Konzepten des sich in der Mitte oder ganz und gar

außerhalb des angenommenen Genderspektrums zu befinden, klar entgegensteht. Nicht binäre Personen aus meinem Freund_innenkreis, die in Ländern und Sprachen zu Hause sind, die noch zweigeschlechtlicher sind als Deutsch (z.B. Griechisch, Walisisch) verwenden für sich selbst zum Teil abwechselnd die beiden binären Pronomen, die ihre Sprache bietet, auch wenn sie auf Englisch üblicherweise zu „they“ in der Einzahl tendieren. Meiner Erfahrung nach sind diese Abwechslungen aber oft nicht zur vollen Zufriedenheit der Betroffenen, sondern werden eher verwendet, weil es (noch) keine passenden Alternativen gibt. In deutschsprachigen Zusammenhängen ist so eine Praxis außerdem kaum (mehr) üblich.

In den letzten Jahrzehnten haben sich in queerfeministischen Kreisen in Deutschland, Österreich und der Schweiz zwei Schreibweisen für gendergerechte Sprache etabliert, das Gendern mit Sternchen und jenes mit einem Unterstrich, dem sogenannten Gendergap. Beide Varianten sind nach jahrzehntelanger Verwendung inzwischen auch in den Duden eingegangen. Diese Strategien sind vor allem in der Mehrzahl leicht anzuwenden, wobei ich persönlich mich vor Jahren (mehr aus ästhetischen, denn aus sonstigen Gründen) für die Gendergap-Variante entschieden habe.

Für Einzelpersonen ist die Sache etwas komplizierter. Non-binary Personen verwenden eine Vielzahl an unterschiedlichen Pronomen für sich selbst, wie „xier“, „xer“, „as“, „es“ und „sier“ um nur einige zu nennen. Wenn es möglich ist, eine Person nach ihren Pronomen zu fragen, stellt das, außer einer Eingewöhnungsphase, kein größeres Hindernis dar. Wenn darüber allerdings mit dem Menschen nicht kommuniziert werden kann, weil er a) nicht mehr lebt, b) kein Deutsch spricht und dementsprechend keinen Referenzrahmen hat, um zu entscheiden, wie in dieser Sprache über ihn geredet werden sollte, oder c) fiktiv ist, bleibt Translator_innen und anderen Personen, die über (andere) genderqueere Menschen etwas zu sagen haben, nichts übrig, als selbst eine Entscheidung zu fällen.

Dementsprechend habe ich mich entschlossen, in dieser Arbeit sowohl das genderneutrale Pronomen „ze/hir“, wie in Leslie Feinbergs Werken üblich, als auch das Pronomen „they“, bezogen auf genderqueere Einzelpersonen, mit „sier“ zu übersetzen. Diese Wahl muss als persönliche Vorliebe betrachtet werden und soll keine der unzähligen anderen Optionen diskreditieren. Ich denke, dass durch die klare Erkenntlichkeit des Pronomens als eine Mischung aus „sie“ und „er“ der Verständlichkeit des Textes, der Nachvollziehbarkeit

der Formen auch in anderen Fällen als dem Nominativ sowie dem Wiedererkennungswert des nicht binären Themas damit am wenigsten Abbruch getan wird. Außerdem verwende ich „sier“ auch für mich selbst, und wenn diese Vorgehensweise ein wenig selbstbezogen wirkt, befinde ich mich dabei mit Leslie Feinberg, die ebenfalls das von ihm in Texten präferierte Pronomen „z(i)e/hir“ auch für sich selbst verwendete und Rebecca Sugar, die das Gleiche mit „they“ tut, in bester Gesellschaft.

Bleiben noch Personen, deren Gender nicht bekannt ist, sowie Nomen in der Einzahl und Artikel. Bei diesen kann ebenfalls der Gendergap verwendet werden, wie im Beispiel „Die_r Autor_in tut, was sie_er kann, um dieses komplizierte Thema anschaulich zu erläutern.“ Handelt es sich um Personen, die sich nicht einem der binären Geschlechter zuordnen lassen, werde ich allerdings mit den Artikeln so verfahren, wie im vorigen Absatz schon am Beispiel der erwähnten Kreator_innen Feinberg und Sugar gezeigt. Als Referenzrahmen sei hier ausgeführt, dass in dieser Arbeit das Pronomen „sier“ folgendermaßen in die weiteren drei Fälle gesetzt wird: siers, ihm, siehn, während der genderneutrale Artikel sich dier, ders, derm, dien abwandelt.

Diese Arbeit versteht sich nach Marc Dèmont (2018) als eine Form des Queerings von Übersetzung bzw. Übersetzungswissenschaft. Also solche ist sie dazu intendiert, zu Verständnis, Verwendung und Erforschung genderneutraler Sprache und nicht binärer Identitäten beizutragen.

To engage in queer thought is to examine, destabilize, and undo the (binary) categories through which we experience and know our own and others' sex, sexuality, and gender. When queer studies scholars think otherwise, we engage in projects that imagine new modes of identity and sociality, family and futurity. What we imagine are new worlds. (Wander 2018: 63)

2. Theoretischer Rahmen

In Anlehnung an Baer und Kaindl (2018) unterteilt sich der theoretische Rahmen, auf dem diese Arbeit aufbaut, in die drei Themengebiete „Queere Übersetzungstheorie“, „Queere Übersetzungspraxis“ und „Queerer Übersetzungsaktivismus“. Die Grenzen zwischen den drei Konzepten sind fließend und mehr als eines der Beispiele könnte auch in einer oder beiden anderen Kategorien eingeordnet werden. Die Zuordnung, die hier vorgenommen wurde, begründet sich in der Nützlichkeit des betreffenden Beispiels für die Definition des jeweiligen übergeordneten Themas. Am Ende des Kapitels findet sich außerdem eine Vorstellung des Untersuchungsmodells.

2.1 Queere Übersetzungstheorie

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf Lawrence Venutis Konzept der Sichtbarkeit – mit gewissen Einschränkungen. Obwohl Venuti eigene Überlegungen zu Sichtbarkeit teilweise etwas kurz greifen und Dinge schwarz-weiß darstellen, ist seine vielzitierte Forderung nach der Sichtbarkeit von Translator_innen als politisch handelnden Subjekten aus der Translationswissenschaft nicht mehr wegzudenken. Laut Venuti sind die Domestizierung oder Verfremdung (Foreignizing) eines Textes immer politische Entscheidungen, motiviert von den Normvorstellungen der übersetzenden Person und der Zeit und Gesellschaft, der sie angehört (vgl. Venuti 2018³). Hierbei ist für Venuti relevant, dass es sich nicht um sprachliche, sondern um ethische Entscheidungen handelt, wie er im Vorwort zur dritten Auflage seines Buches *The Translator's Invisibility* betont: „The terms ‘domesticating’ and ‘foreignizing’ do not describe specific verbal choices or discursive strategies used in translation, but rather the ethical effects of translated texts that depend for their force and recognition on the receiving culture. (Venuti 2018³: xiii)

Venuti sieht domestizierende Übersetzung als eine Form von Machterhaltung, als Verteidigung konservativer Normen und Ideologien und daher als zu kritisierende Übersetzungsstrategie.

Domesticating translation not only validates dominant resources and ideologies, but also extends their dominance over a text written in a different language and culture, assimilating its differences to receiving materials. Thus domesticating translation maintains the status quo, reaffirming linguistic standards, literary canons, and authoritative interpretations, fostering

among readers who esteem such resources and ideologies a cultural narcissism that is sheer self-satisfaction. In terms of an intercultural ethics, it is bad in reinforcing the asymmetry between cultures that is inherent in translation. (Venuti 2018³: xiv)

Verfremdende Übersetzung definiert er hingegen als eine Offenheit dem angenommenen „Anderen“ gegenüber, als eine Demarginalisierung marginalisierter Gesellschaftsgruppen.

Foreignizing translation, in drawing on marginal resources and ideologies, carries the potential to challenge the dominant, as well as the cultural and social hierarchies that structure the receiving situation. It seeks to respect the differences of the source text, but because translation is inevitably domesticating in enacting an assimilative process, those differences can be signaled only through the indirect means of deviating from the dominant by employing the marginal. Foreignizing translation is most effective when it is innovative, when it departs from institutionalized knowledge and practices by stimulating new kinds of thinking and writing, making a difference that is creative. (Venuti 2018³: xiv)

Venutis Auffassung nach kann also politische Offenheit und Solidarität mit marginalisierten Gruppen in der Übersetzung durch Sichtbarmachung und Wertschätzung von Differenzen praktiziert werden. Zugleich mit der Sichtbarkeit der Besonderheiten des Textes, die von der (kulturellen/sprachlichen/politischen etc.) Norm des Zielpublikums abweichen, wird auch die_r Übersetzer_in sichtbar als handelndes Subjekt, das zu diesen Normen aktiv Stellung bezieht.

To foreignize is to alter the way in which a translation is customarily read by disclosing its translated status as well as the translator's intervention. To produce this effect compellingly, however, the translation must also be legible enough to be pleasurable, qualities preempted by translationese. (Venuti 2018³: xv)

Diese Annahmen sind maßgebend für den Inhalt der vorliegenden Arbeit. Werden beispielsweise im Original vorhandene genderneutrale Pronomen in der Übersetzung ausgelassen oder zu einem der beiden im Deutschen üblichen binären Pronomen umgeschrieben, kann das nach Venuti als Domestizierung verstanden werden. Das revolutionäre Potential des Originals würde dadurch an das cisnormative Weltbild der_des Übersetzer_in/Leser_in angepasst. Werden hingegen Möglichkeiten gefunden, das Konzept der Nicht-Binarität in die zweigeschlechtlich ausgerichtete deutsche Sprache einzuführen, kann die Übersetzung als verfremdend betrachtet werden, da sie die Zielsprache öffnet und aktiv verändert, um Platz für neue Ideen und Identitäten zu schaffen.

Sichtbarkeit spielt in dieser Arbeit somit auch auf einer anderen Ebene eine Rolle, nämlich in Bezug auf queere Identitäten. Bewusst offenes Auftreten kann es

Übersetzer_innen ermöglichen, queere Themen in eine Sprache einzuschreiben, die dafür noch kaum ausgerüstet ist. Dieser Vorgang ist als Sichtbarmachen des von der Norm abweichenden Anderen, also als Verfremdung, zu betrachten. Dadurch werden auch nicht binäre Identitäten sicht- und somit besprechbar. Eine grundlegende Annahme, auf der diese Arbeit aufbaut, ist, dass Übersetzer_innen nicht unsichtbar bleiben können, wenn sie sich dafür entscheiden, nicht binäre Geschlechter in ihrem Zieltext beizubehalten. Egal, wie sie Dinge formulieren, diese werden neu und revolutionär für die deutsche Sprache sein.

Wie eingangs erwähnt, gibt es an Venutis Konzept auch einige Kritikpunkte, die von Kaindl (2021: im Druck) sehr übersichtlich zusammengefasst werden. Ein besonders prominenter Einwand ist Venutis Vorstellung von Fremdheit, die eine Stabilität von Kulturen und Gesellschaften voraussetzt, welche real nicht existieren kann.

Fremdheit scheint bei Venuti ein im Text gesetztes Faktum zu sein. Wenn allerdings in der Übersetzung Fremdheit repräsentiert wird, so bedeutet dies nicht, dass damit eine Realität des Anderen wiedergegeben wird. [...] Eine Absolutsetzung des kulturell Anderen bzw. seiner Repräsentation in der Übersetzung, wie dies Venuti indirekt fordert, birgt letztlich auch die Gefahr seiner bzw. ihrer Essentialisierung. Wie Scott (vgl. 2012: 11) treffend feststellt, führt die Annahme einer unhinterfragten Differenz zwischen zwei Sprachen dazu, dass ÜbersetzerInnen in Begriffen wie sprachlicher Identität und nationaler Kultur gefangen gehalten werden und damit der Blick auf andere übersetzerische Möglichkeiten und damit auch Formen von Sichtbarkeit versperrt wird. (Kaindl 2021: im Druck)

Auch die Inszenierung einer nicht flüssigen Übersetzung als dem von Venuti angenommenen unveränderbar besten Werkzeug zur Sichtbarmachung von Normen und ihren Abweichungen, sowie zur Überwindung von Grenzen, hält bei genauerer Betrachtung der Kritik nicht stand. Im Laufe der Jahrtausende lösten viele verschiedene Übersetzungsstrategien einander als beliebteste oder vorgeschriebene Methode ab. Flüssigkeit ist nur eine von vielen Möglichkeiten, daher kann weniger flüssiges Übersetzen nur in manchen Zeiten als Abweichen von der Norm gewertet werden (vgl. Kaindl 2021: im Druck).

Sichtbarkeit vollzieht sich nicht auf eine bestimmte Weise, sie ist multifaktoriell. Die Praktiken der Sichtbarmachung sind dabei abhängig von sozialen, kulturellen, ästhetischen und auch ökonomischen Faktoren, die letztlich auch ausschlaggebend sind, inwieweit die Sichtbarkeit positiv oder negativ ausfällt. (Kaindl 2021: im Druck)

Kaindl (2021: im Druck) schließt daraus,

dass eine theoretische Fundierung von Sichtbarkeit nicht von einer statischen oder eindeutigen Beziehung zwischen Macht, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf der einen Seite und

bestimmten Übersetzungsmethoden auf der anderen Seite ausgehen kann, sondern die verschiedenen Einflussfaktoren, die letztlich die Frage der Sichtbarkeit bestimmen, in ihrer dynamischen Vernetztheit in den Blick nehmen muss.

Und schließlich weist Kaindl darauf hin, dass stilistische Entscheidungen nicht die einzigen Möglichkeiten sind, derer sich Übersetzer_innen bedienen können, um Sichtbarkeit zu erlangen.

ÜbersetzerInnen produzieren nicht nur Übersetzungen, sondern auch andere Texte, wie Vor- und Nachworte, Interviews zu ihren Arbeiten etc. Wenn es um die Sichtbarkeit in der Übersetzung geht, so wurde die Perspektive meist auf die Frage verfremdende oder einbürgernde Übersetzungsmethode verengt. Es gibt jedoch auch noch andere Möglichkeiten, die sichtbare Präsenz von ÜbersetzerInnen jenseits der Frage, wie sie mit dem Fremdheitspotential des Ausgangstexts umgegangen sind, zu diskutieren, nämlich inwieweit ÜbersetzerInnen als Individuen in ihren Texten sichtbar werden. (...) Einen wesentlichen Beitrag lieferte dabei Theo Hermans, der mit dem Konzept der Stimme von ÜbersetzerInnen (1996) und später dem Konzept der ‚attitude‘ (2007) individuelle Interventionen von ÜbersetzerInnen sichtbar machen wollte. Diese umfassen sowohl stilistische Charakteristika, subjektive Entscheidungen als auch ideologische und ethische Werthaltungen. Statt der eher generischen Sichtbarkeit, die pauschal an eine bestimmte Übersetzungsmethode gebunden wird, rückt nunmehr die Subjektivität übersetzerischer Entscheidungen in den Mittelpunkt, wodurch ÜbersetzerInnen in ihrer Individualität sichtbar gemacht werden können. (Kaindl 2021: im Druck)

Andere Translationswissenschaftler_innen, wie beispielsweise Jieun Kiaer, Jennifer Guest und Xiaofan Amy Li (2019) stellen überhaupt die positive Besetzung von Sichtbarkeit der Übersetzung in Frage. Die drei weisen drauf hin, dass

[...] these arguments about invisibility and visibility in translation are almost exclusively based on translation between Anglo-European and non-Western literatures and have mainly focussed on a specific set of issues: the invisibility or domestication of foreignness, the invisibility of the translator and her creativity and the visibility of the Other. (Kiaer et. al. 2019: 1)

Ihrer Auffassung nach hat Unsichtbarkeit auch positive Aspekte:

[I]nvisibility is not only inevitable in translation but sometimes even enriching for readers' experience. [...] How and when is something made visible through translation, perhaps at the cost of obscuring something else? (In)Visible to whom and made (in)visible by whom, for what purposes and in what contexts? Maybe it is precisely the understanding of invisibility that needs to be diversified and made more visible in discussions about translation, rather than easily dismissing invisibility as undesirable. (Kiaer et. al. 2019: 2)

In Anbetracht dieser wichtigen Kritikpunkte, geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass Venutis Konzept von Sichtbarkeit durch politische Übersetzungsentscheidungen für die geplante kritische Analyse hilfreich ist, dass aber Fremdheit von Zeit, Kontext und den

Normvorstellungen des Zielpublikums abhängt und keine unveränderliche Konstante darstellt. Auch geht es nicht um die Sichtbarmachung eines räumlich von der Leser_innenschaft getrennten „Anderen“, also einer „fremden Kultur eines fremden Landes“ sondern um Genderidentitäten, die in der Mitte der Gesellschaft existieren, durch mangelnde sprachliche Möglichkeiten aber oft unsichtbar gemacht werden. Des Weiteren soll nicht Flüssigkeit als Maßstab dafür verwendet werden, wie sehr ein_e Übersetzer_in verfremdend oder domestizierend agiert, sondern siers Bereitschaft, das Vokabular der Zielsprache zu verändern. Dies soll nicht als allgemeingültige Methode verstanden werden, sondern bezieht sich nur auf das spezifische Thema der Arbeit im geschichtlichen Kontext der behandelten Werke.

Auch Epstein und Gillett (2017) verwenden den Begriff der Sichtbarkeit in ihrer queeren Übersetzungstheorie. Das Ideal der beinahe unsichtbaren Übersetzung vergleichen sie dabei mit Passing, einer Anpassung, die niemals unabhängig von gesellschaftlichen Normen und Zwängen gesehen werden kann:

It is often maintained that the ideal translation is a kind of seamless assimilation in which the status of a translation as a translation is all but invisible, in which, in other words, the translation is able to ‘pass’. But precisely because this is not something that a non-translated text has to go through, the very existence of the ideal bespeaks an operation of power and a position of subalternity. What is striven for in such a translation is conformity, a lack of distinction, something perfectly familiar, and the means to achieve it is a form of shamelessly pandering self-censorship. This is not only an opposite of queer and anathema to it – but also in the end literally self-defeating. (Epstein & Gillett 2017: 2)

Im Gegensatz zu dieser selbstzerstörerischen Anpassung sehen die beiden queere Translation und queere Translationstheorie als das übersetzerische Äquivalent zu Drag – einer bewusst imperfekten Performance, die sich nicht scheut, zu parodieren und Ambivalenzen zu betonen:

By drawing attention to comparable aporias, by camping it up, shaving imperfectly, overdoing their makeup and dressing extravagantly, drag artists from the beginning have called into question the legitimacy of the allegedly authentic and thus became the prototype for queer. In underlining the parallel between the ‘trans’ of ‘translation’ and that of ‘transvestism’, then, queer translation theory is able to point up, and to a certain extent shrilly parody, the constitutive incoherence of the totalitarian thinking through which a dominant ideology asserts itself. And by insisting on being ‘trans’, it thwarts (queers) certain operations of power, builds bridges across gulfs and opens up what in postcolonial theory is a third space, a third form of language and of being in culture which enriches the target with the source and vice versa. (Epstein & Gillett 2017: 3)

Epstein und Gillett (2017: 1) betonen, dass sowohl Sprache als auch Gender und Sexualität arbiträr sind und dass Translation genau wie Queerness zwischen von Menschen geschaffenen Binaritäten vermittelt. Gerade in Verbindung miteinander kommen laut ihnen diese Parallelen zum Vorschein: “Nowhere is the constructedness of gender and sexuality more glaringly evident than when attempts are made to find equivalents in other languages and cultures.” (Epstein & Gillett 2017: 1)

Die Konsequenz dieser für bestimmte Sprachräume spezifischen Konstruiertheit ist laut Epstein und Gillett, dass Translationen grundsätzlich zum Scheitern verurteilt sind. Doch Queer als Konzept “re-evaluates failure as refusal and resistance” (Epstein & Gillett 2017: 3). Anstatt von Äquivalenz geht es um Annäherung – „If all translations entail an important element of approximation, so queer too is always only there or thereabouts and refuses the totalitarian certainties of many of its neighbours” (Epstein & Gillett 2017: 3) – und um die Ausweitung von Begriffen:

If translations refuse the notion of the unique and immutable source text, queer too is in the business of deliberate proliferation. The purpose of that proliferation, in queer as in translation, is anti-hegemonic. Instead of the gesture of exclusion, that separates sheep from goats, good from bad and right from wrong (and by analogy colonizer from colonized, men from women and gay from straight), queer and its translation insist on the importance of seepage and contamination, hybridity, in-betweenness and indeterminacy.

In the process it does not, as its enemies pretend, renege on its intellectual responsibilities and open the floodgates to chaos. On the contrary, it demonstrates how conventional categories are themselves incoherent and chaotic and make sense only as an operation of power. The use of gender-neutral pronouns, for example, like the installation of gender-neutral toilets, requires a far greater level of consistency and probity than the normal and lazy alternative. And translations which refuse the illusion of domestication but insist on eliciting an awareness of foreignness require a great deal more care and attention from both writer and reader than those which gloss over difference. To our mind, it is precisely this care and attention, this interrogation of categories and attitudes, and this constant uncovering of operations of power in structures of thought that constitutes the common ground between queer as an oppositional attitude of mind and critical translation studies. (Epstein & Gillett 2017: 4)

Queerness und ihre Translation erlauben laut Epstein und Gillett also Ambiguitäten, Unklarheiten und Ausweitungen, kämpfen gegen vorhandene Machtstrukturen an und versuchen, Platz zu schaffen für Individualität und marginalisierte Identitäten.

Was den sprachlichen Aspekt dieser Inklusion angeht, stütze ich mich auf Eva Nossems Überlegungen zu sprachlichen Normen und deren fälschlicherweise oft vorausgesetzter

Objektivität. Wie von ihr betont, fließen gesellschaftliche Normen in Wörterbücher ein und werden wiederum von denselben reproduziert. Diese Normen führen laut Nossem dazu, dass dem Nachschlagewerk sowohl von der_m Lexikograph_in als auch von seiner Leser_innenschaft zugeschrieben wird, objektiv zu sein (vgl. Nossem 2018: 174).

Nossem bezieht sich in Folge auf Donna Haraway (1988: 583), die Objektivität als Illusion bezeichnet und dazu aufruft, die eigene Position klar zu machen, da nur so Verantwortung für die eigenen Worte übernommen werden kann. Nossem ergänzt: “Taking these ideas further, we can argue that under the façade of assumed objectivity lies nothing but a privileged perspective (more or less internalized), or dominant discourse in the Foucauldian sense.” (Nossem 2018: 175) Die als objektiv angenommenen Normen schlagen sich in der Sprache nieder und tragen oft zur Unsichtbarmachung von queeren Themen bei:

By admitting and excluding items, or lemmas, the lexicographer for all practical purposes decides which words exist, that is, which words are good enough or important enough to be accepted, and, conversely, which words will be condemned to silence. (Nossem 2018: 176)

Dementsprechend soll hier davon ausgegangen werden, dass gerade Übersetzer_innen von queeren Themen gut beraten wären, sich nicht von den vokabularischen und grammatikalischen Vorgaben der Zielsprache einschränken zu lassen. Neue Wörter müssen geschaffen, fremde übernommen und alte positiv besetzt werden. Ohne einen positiv konnotierten Wortschatz zu einem bestimmten Thema, kann es für dieses keine wahre Sichtbarkeit geben.

2.2 Queere Übersetzungspraxis

Was die Praxis von queerer Übersetzung selbst und somit auch den Analyseteil dieser Arbeit angeht, werde ich vor allem die von Marc Démont (2018) ausgearbeiteten Strategien heranziehen, mittels derer er Übersetzungen von queeren Texten in Misrecognizing, Minoritizing und Queering Translation unterteilt.

Misrecognizing (in dem Fall am ehesten mit „Mißachtung“ zu übersetzen) ist eine Übersetzung, die einen Text seiner Queerness beraubt und ihn an Hetero- bzw. Cisnormen anpasst. „The misrecognizing translation tries to rewrite a text from a certain hegemonic standpoint. Concealing the queerness of a text, this mode of translation aims to suppress the text’s disruptive force.“ (Démont 2018: 163) Démont hält Misrecognizing für eine

inzwischen leicht aufdeckbare Praxis, wohl annehmend, dass Internetzugang und Mehrsprachigkeit heutzutage breiten Teilen der Menschheit zugänglich sind.

While this misrecognition is easily corrected by a comparison between the translation and the original text, (...) it remains of interest as a reminder of the ethical dimension of the task of the translator, linked to the reader by an ethical contract of trust, and as testimony to the systematic attempts to erase queer sexualities and *in fine* queer subjects. (Démont 2018: 158, Hervorhebung im Original)

Dieses von ihm erwähnte Vertrauen spielt dennoch weiter eine große Rolle für die Leser_innenschaft von übersetzten Werken. Auch wenn z.B. im deutschsprachigen Raum ab einer gewissen Generation meist mindestens Englisch als Zweitsprache vorhanden ist, und englischsprachige Originale gern gelesen und noch lieber angesehen werden, kommen außerhalb von Translator_innen- und anderen sprachwissenschaftlich interessierten Kreisen vermutlich nur wenige Personen auf die Idee, literarischen Übersetzungen zu misstrauen und sie bis ins kleinste Detail mit dem Werk in der Ausgangssprache zu vergleichen.

Die zweite Strategie, die Démont benennt, ist das so genannte Minoritizing (hier etwa „Einschränkung“). Minoritizing heißt, die queere Mehrdeutigkeit eines Textes auf eine einzelne Interpretationsmöglichkeit zu beschränken, oder wie Démont es ausdrückt: „the minoritizing translation congeals queerness’s drifting nature by flattening its connotative power to a unidimensional and superficial game of denotative equivalences“. (Démont 2018: 157). Ein Beispiel, das er hierfür heranzieht ist die intralinguale Übersetzung von François Villon’s *Ballades en jargon* (Balladen in Jargon), aus denen Thierry Martin in seiner Version von 1998 *Ballades en argot homosexuel* (Balladen in homosexuellem Slang) macht.

Martin’s interpretative violence to the original text is probably of greater interest than the accuracy of his translation. If the text is based on layers of meaning, its literary quality resides in its ambiguity and its capacity to (de)construct its own narrative/meaning. In a sense Villon’s text is modern in its queerness and its ability to disrupt and multiply the associations of the signifying chain. Martin’s minoritazing [sic] translation, on the contrary, reduces the Ballads’ plasticity to a fixed unidimensional text in a way that illustrates the inherent danger in this mode of translation. By reducing the text’s queerness to the terms of the contemporary identity politics, the translator suppresses the potential discontinuities, associations, and uncouplings around which the original text, and its own sexual rhetoric, are organized. (Démont 2018: 161)

Für Démont liegt das Problem auf lexikalischer Ebene: “Minoritizing translations, therefore, could be said to be primarily interested in denotation, that is, in finding strict equivalences

between one word and another, even if the text's queerness may suffer in this process.” (Démont 2018: 163)

Démont scheint vorrangig davon auszugehen, dass Misrecognizing vor allem in Abgrenzung (oft auch verbunden mit Selbstschutz) zu einem bestimmten Thema geschieht, während im Falle der Minoritizing Translation ein Thema von Angehörigen einer marginalisierten Gruppe vereinnahmt wird. Am Beispiel der *Ballades* formuliert er seine Kritik wie folgt:

Martin's translation seems to echoes [sic] the movement of reappropriation of texts, as the textual equivalence a politics of visibility, even if its queer dimensions (the complex relations between layers for instance) have to be ignored or overlooked. In other words, minoritizing translations often serve the goal of an identity politics at the expense of queerness. (Démont 2018: 163)

Meiner Auffassung nach ist es aber auch möglich, dass die beiden Strategien sich vermischen. Ein folgenreiches Beispiel dafür ist die von Clorinda Donato behandelte Geschichte von Giovanni Bordoni alias Catterina Vizzani. Donato widmet sich Bordoni_Vizzani in ihrem Text „Translation's Queerness. Giovanni Bianchi and John Cleland Writing Same-Sex Desire in the Eighteenth Century“ (2018) und ihrem 2020 erschienenen Buch *The Life and Legend of Catterina Vizzani: Sexual identity, science and sensationalism in Eighteenth-Century Italy and England*. Giovanni Bordoni war eine Person, die im Rom des frühen 18ten Jahrhunderts lebte und im Alter von zwölf Jahren begann, Männerkleidung zu tragen. Bordoni lebte fortan als Mann, wurde von einem Geistlichen als Diener angestellt, verführte zu dessen Missvergnügen mehrere junge Frauen und brannte schließlich mit der Nichte des Arbeitgebers durch, um sie in der Stadt zu heiraten. Unterwegs wurden die beiden allerdings gestellt, dabei wurde Bordoni tödlich verwundet.

Angeblich gab Bordoni auf dem Sterbebett an, eine Frau, und genauer eine Jungfrau, zu sein, woraufhin ein Arzt gerufen wurde, um diese Aussage zu verifizieren. Der Chirurg Giovanni Bianchi, der Bordonis Leiche untersuchte, war von dieser Person so beeindruckt, dass er 1744 eine Novelle über siers Leben schrieb. 1751 wurde diese von John Cleland ins Englische übersetzt.

Bianchi's novella, published over 250 years ago, strikes us as thoroughly modern in the way that it explores the physiological, psychological, and social realities of a transgendered person who lived and presented as both male and female during their lifetime. (...) Bianchi left the

reader with only one possible reaction—every person has the right to live and love. Bianchi's queer narrative thoroughly questions the purportedly stable relationship between sex, gender, sexual desire, and sexual practice. Bianchi launches a queer textual and narrative challenge to the stability of heterosexuality, by refusing to shore up the correspondence between desires, identities, and practices. (Donato 2018: 130)

Während Bianchis Novelle den realen Menschen Bordoni klar als Transperson darstellt und auch im Moment seiner Entscheidung, nunmehr als Mann zu leben, zu männlichen Pronomen wechselt (vgl. Donato 2018: 138), bleibt bei Cleland nur das Bild einer als Mann verkleideten Frau, die in dieser Maskerade andere Frauen verführt. Aus dem heterosexuellen Transmann in der Novelle ist in der Übersetzung eine Lesbe geworden. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine Verteidigung der Homosexualität durch den Autor. John Cleland präsentiert eine Version von Bordoni_Vizzani als “deviant sexual predator [...] who pose[s] a threat to British domesticity and more importantly, to male anatomy and performativity, when they reconfigure their gender through the adoption of the dildo” (Donato 2018: 136).

Dass er also Bianchis Novelle zu einem rein lesbischen Text umschreibt, liegt offensichtlich nicht an einer positiven Besetzung des Themas, sondern an Clelands Weigerung, die Identität von Bordoni diesem selbst zu überlassen, d.h. an einer Transphobie, die noch tiefer sitzt, als sein Bedürfnis, sich von lesbischer Sexualität abzugrenzen. Gramling (2019) sieht einen potentiellen Grund für Clelands, wie er es etwas missverständlich formuliert, „hetero-sexualisierende Übersetzung“, in gesellschaftlichen Zwängen und dem Versuch, diesen auszuweichen:

[Cleland's translation] may perhaps be viewed with some forbearance as an attempt to strategically outwit the eventuality of its outright rejection or criminalisation in England – its translator having sacrificed the text's most denotatively queer aspects in order to secure passage for some residue of its queerness at the connotative level. (Gramling 2019: 497)

Während Misrecognizing und Minoritizing auf ihre Art jeweils eine Einschränkung des Ausgangstextes darstellen, sieht Démont auch noch eine dritte Möglichkeit, mit queeren Themen translatorisch umzugehen – Queering Translation. Diese dritte Option beinhaltet bei Démont, weitgreifender als bei anderen Autor_innen, nicht nur das queerende Übersetzen, also das queer Machen (bzw. das queer Belassen) eines Textes, sondern auch das Queeren, also queer Machen der Translation selbst – und zwar der Translation von Texten, die im Original schon mindestens queeres Auslegungspotential, wenn nicht ganz offen formulierte Passagen beinhalten.

I argue that a specific “queering” stance can be developed in which queerness is, on the one hand, made salient thanks to a queer critique of existing translations, and on the other, is respected in its intangibility by developing techniques to preserve, using Kwame Anthony Appiah’s expression, the thickness of queer literary texts. (Démont 2018: 157)

Für Démont beinhaltet Queering Translation also zwei Hauptstrategien. Zum einen bezeichnet er damit queere Kritik an vorhandenen Übersetzungen. Außerdem kann aber auch das Herausarbeiten eigener Übersetzungstechniken gemeint sein, die es schaffen, die Queerness des Ausgangstextes in den Zieltext mitzunehmen (vgl. Démont 2018: 163).

The queering translation [...] focuses on acknowledging the disruptive force and recreating it in the target language. These two facets of the queering translation imply two different types of queering practices. The first one, as I will show with *Moby Dick*, consists in critiquing the work of suppression or assimilation of the previous translation(s) in order to expose the source text’s specific manifestation of queerness. The second one seeks to develop techniques to recreate in the target language the queerness of a text. (Démont 2018: 163)

Sowohl Kritik als auch eigene Strategien müssen sich laut Démont vor allem der konnotativen Ebene der Themen widmen, die im Text nicht oder nur verschlüsselt angesprochen werden.

A queering mode of translation does its best to translate not only the semantic content or what Appiah defines as its literal content, but to offer a translation that preserves the web of virtual connotative associations and, therefore, the text’s ambiguities and potentially disruptive content, in order to open new possibilities of readings. If this mode of translation is connected to Venuti’s foreignizing translation in the sense that the queering translation seeks to resist the logic of domination or appropriation, it also goes beyond Venuti’s concept since the queering translation remains constantly sensitive to the queerness of the text by voluntarily refusing to offer an “ultimate” translation, by resisting the temptation to close the translation on itself, and by offering commentary that preserves its fundamental ambiguities and highlights its potential interpretative *lignes de fuite*. Whether in its critical aspect or in its glossing aspect, the queering translation focuses on the choices and strategies that translators make in order to conceal, to congeal, or to leave open a disruptive queer content. (Démont 2018: 168)

Die Dreiteilung der Strategien unterscheidet Démont von anderen Wissenschaftler_innen wie Burton (2011), Epstein (2017) und eben Venuti, deren Vorschläge jeweils nur zwei Optionen beinhalten. Davon ist eine positiv und eine negativ konnotiert, wie beispielsweise in Epsteins (2017: 121) Gegenüberstellung von „aqueue[ing]“ und „eradicaliz[ing]“. Abweichend von diesem ironischerweise recht binären Zugang, bietet Démons Vorschlag mehr Differenzierung.

In Anlehnung an Démons Einteilung erinnert David Gramling daran, dass Misrecognizing nicht in einem politischen Vakuum geschieht: „Sometimes the issue is not an

individual translator's misrecognitions alone, but rather the structural aspects of a lexicon that does not accommodate translation of queer content as reliably as it does in heteronormative figuration." (Gramling 2019: 497)

Hier verbindet auch Gramling die Ansätze von Démont mit Hinweisen auf mögliche zielsprachliche Unzulänglichkeiten, wie die von Nossem herausgearbeiteten. Gramling (vgl. 2019: 501) betont aber auch, dass Verlage oft ein Interesse daran haben, Werke als queer geouteter Personen so übersetzen zu lassen, dass die darin vorkommenden Charaktere einem gewissen Schema entsprechen, das sich gut vermarkten lässt. Zugleich können laut Gramling aber nicht nur Marketing, sondern auch persönliche Gründe eine Rolle spielen. „Oftentimes, the translation of a given queer story is motivated by quite passionate and urgent local need for role models, and the publisher's paratextual and post-production contributions to such a depiction need to be." (Gramling 2019: 501)

Wie inzwischen klar geworden sein dürfte, ist das Sichtbarmachen von queeren Inhalten (und welche Aspekte dabei zugleich weniger sichtbar werden können) ein komplexes Thema.

2.3 Queerer Übersetzungsaktivismus

Was Übersetzungsaktivismus betrifft, gehe ich mit Francis R. Jones (vgl. 2018: 310) und Antonia Carcelen-Estrada (vgl. 2018: 261) davon aus, dass es drei Möglichkeiten gibt, durch Literaturübersetzen bzw. Translation im Allgemeinen politische Inhalte zu vermitteln und somit selbst aktiv zu werden: durch die Entscheidungen, welche Texte übersetzt werden, wie die_der Übersetzer_in übersetzt und wie der Text den Leser_innen präsentiert wird.

Meine Definition von Aktivismus übernehme ich ebenfalls von Carcelen-Estrada, die schreibt: „I prefer to conceive activism in a broader sense to move beyond Eurocentric political structures and incorporate the political action of people who fight for collective rights and cultural autonomy in their daily experience of oppression." (Carcelen-Estrada 2018: 263)

Dieser Ansatz sieht also nicht nur organisierten politischen Protest sondern auch ein tägliches Erleben von und Standhalten gegen Unterdrückung als Aktivismus. Carcelen-Estrada bezieht sich vorrangig, aber nicht ausschließlich, auf ihren eigenen Schwerpunkt –

Kämpfe gegen und über nationale Grenzen hinweg. Dennoch sind einige ihrer Aussagen auch für queeren Übersetzungsaktivismus relevant. Laut Carcelen-Estrada (vgl. 2018: 255) können aktivistische Translator_innen unterdrücktem Gedankengut eine Stimme verleihen und ihre eigene Translationspolitik, die viele Welten inkludiert, der hegemonialen gegenüberstellen. In queeren und anderen Themen mit einer gewissen intrinsischen Ambivalenz sieht sie Potential für aktivistische Translation:

Linguistic, geographic, and sexual uncertainties become productive spaces where queer texts in translation connect movements that transnationally redefine gender, identity, nationhood, and performance, and where the translation of fiction and poetry can equally pose a threat to the state or to the translator. (Carcelen-Estrada 2018: 259)

Auch Shalmalee Palekar betont, dass Translation niemals neutral und auch kein unschuldiger, sondern ein machtvoller Akt ist (vgl. Palekar 2017: 9) und dass das Queeren von Translation auch immer den Kampf gegen andere Unterdrückungsmechanismen miteinbeziehen muss:

So far the role of queerying translation has been examined in the light of its activist and resistant model, which has sought to overturn the historical erasure of textual queerness. However, it must also be kept in mind that homoeroticism/ homosexuality has also been a consistent trope of exoticization and Orientalism in literature and film produced by Western writers [...] The essay is a reminder that queerying translation studies also means a continued focus on the intersection of racialization and language, as well as the frames of representation. (Palekar 2017: 13)

Epstein sieht Translation ebenfalls als eine Ausübung von Macht. „To analyse this is to question who has power, how they use it, and against whom, and to work against it is to attempt to give control back to under-represented or otherwise less powerful groups.“ (Epstein 2017: 120) Ihre Vorstellung von „queerying translation“ (Epstein 2017: 120) beinhaltet wie bei Démont sowohl queerendes Übersetzen selbst als auch die Analyse anderer Translationen. Außerdem fasst sie Strategien zusammen, derer sich LGBTIQ Autor_innen und Übersetzer_innen bedienen (können) um queerfeindliche gesellschaftliche Normen zu bekämpfen: „Translators using a queer approach might want to call attention to an author’s queerness or queer perspective or, alternatively, they might translate in such a way that reveals an author’s heterosexism or homophobic, biphobic, or transphobic views.“ (Epstein 2017: 120) Auch einige Beispiele, wie solche Strategien konkret aussehen könnten, finden sich in Epsteins Text:

They can focus on the queerness of a character or a situation, or they can push a reader to note how a queer character is treated by another character or by the author, or they can otherwise

‘hijack’ a reader’s attention by bringing issues of sexuality and gender identity to the fore. Such strategies can be called ‘acqueering’, as they emphasize or even increase queerness. For example, a translator can add in queer sexualities, sexual practices or gender identities or change straight/cis identities or situations to queer ones; remove homophobic, biphobic, or transphobic language or situations, or highlight it in order to force a reader to question it; change spellings or grammar or word choices to bring attention to queerness, or add in footnotes, endnotes, a translator’s preface, or other paratextual material to discuss queerness and/or translatorial choices. (Epstein 2017: 121)

William J. Spurlin (2014b) sieht Translation ebenfalls als potentiellen Schauplatz für Aktivismus. Wie Venuti geht es auch Spurlin darum, Platz für Anderssein zu schaffen und deutlich zu machen, welche Inhalte in der Zielsprache aufgrund der vorherrschenden Werte nicht vermittelt werden können. Translation ist für ihn “a transgressive practice that disrupts and challenges, producing new, unassimilable circuits of linguistic and cultural difference” (Spurlin 2014b: 204) und stimmt Gayatri Spivak zu, wenn sie schreibt:

The task of translation in the global context should be thought in this frame, where the learning of languages is the first imperative—the production of translation an activism—and not simply a giving in to the demand for convenience in a country where multiculturalism goes hand in hand with monolingualism. (Spivak 2010: 38)

Spivak und Spurlin sehen also das ausgleichende Potential von Translation nicht nur zwischen Personen verschiedener Genderidentitäten oder Sexualitäten sondern auch zwischen den Sprachen (und daraus folgend zwischen Personen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund), die im Prozess der Übersetzung aufeinander einwirken.

Queering translation brings to the forefront the heuristic power of translation to navigate and linger in the ambiguities and gaps woven into the asymmetrical relations between languages and cultures rather than necessarily privileging the source text which may underpin and perpetuate relations of power while undermining the very processes of cross-cultural negotiation that are so intimately intertwined with the practice of translation. (Spurlin 2014b: 213)

2.4 Untersuchungsmethode und -kategorien

2.4.1 Methode

Zusätzlich zur theoretischen Basis dieser Arbeit, soll hier auch noch kurz auf die praktische Umsetzung eingegangen werden. Im empirischen Teil sollen die sechs ausgewählten Texte einer Übersetzungskritik unterzogen werden, was, wie bereits erwähnt, nach Marc Démont ein Queeren von Translation darstellt. Übersetzungskritik und damit zusammenhängend Übersetzungsqualität und die Feststellung derselben sind vieldiskutierte Themen in

translationswissenschaftlichen Kreisen. Wiederkehrende Schwierigkeiten bzw. Kritikpunkte sind dabei unhinterfragte Subjektivität, Intransparenz der Bewertungskriterien und eine fehlende theoretische Basis.

So zutreffend intuitive Bewertungen sein mögen; im Sinne einer Transparenz der Evaluation ist es unerlässlich, sie durch Reflexion zu unterstützen und die Parameter sichtbar zu machen, die zu ihnen geführt haben. Angesichts der ungeheuer facettenreichen Übersetzungssituationen und -funktionen ist das ein schwieriges Unterfangen, denn jede Theorie muss nun einmal vom Einzelfall abstrahieren und nach verallgemeinerbaren Prinzipien suchen. (Reinart 2014: 11)

Wie Silvia Reinart (2014: 348) anmerkt, ist jede Übersetzung und auch jede Übersetzungskritik subjektiv, einen Anspruch auf Objektivität kann es in der Interpretation von Texten nicht geben. Laut Reinart muss diese Subjektivität betont und im Zuge dessen müssen die verwendeten Bewertungskriterien offen gelegt werden.

[D]ie Subjektivität des Kritikers [stellt] die Möglichkeit der Übersetzungsevaluation nicht automatisch in Frage. Wäre dies der Fall, müsste man nicht nur von jeder Übersetzungskritik Abstand nehmen, sondern gleichzeitig alle Interpretationsvorgänge ins Reich des Unüberprüfbareren verbannen. Schließlich sind hermeneutische Prozesse stets subjektbezogen. Wenn also der Interpretationsvorgang ein definitorisches Element der Übersetzung ist (Reiß 1971: 107 und Schreiber 1993: 43), dann ist jede Übersetzung und jede Kritik an ihr in gewissem Maß „subjektiv“. Damit diese Subjektivität nicht zum Synonym für „Beliebigkeit“ wird, muss sich der Kritiker der Mühe unterziehen, seine Evaluationskriterien offenzulegen und sein Urteil intersubjektiv verifizierbar zu machen. Sicher wird man sich – insbesondere bei literarischen Texten – nicht immer auf eine einheitliche Interpretation einigen können. Das schließt die rationale Auseinandersetzung mit übersetzten Texten aber ebenso wenig aus wie die Beschäftigung mit Texten überhaupt. Problematisch wird es erst, wenn Qualitätsurteile gefällt werden, ohne die zugrunde liegenden Qualitätsanforderungen zu nennen. (Reinart 2014: 348)

Statt Objektivität verlangt Reinart also nach Intersubjektivität – nach Subjektivität, die durch Kommunikation auch für andere Personen nachvollziehbar wird. Dies geschieht in Anlehnung an Katharina Reiß (1971), die wiederholt verlangt, dass die „Beurteilung einer Übersetzung, d. h. Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen [...] nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“ (Reiß 1989: 72) geschieht.

Besonders schwierig gestaltet sich Reinart zufolge Kritik bei der Literaturübersetzung:

Bei literarischen Werken drängen hermeneutische Prozesse in den Vordergrund, die Übersetzer wie Übersetzungskritiker dazu zwingen, eine ‚Wette auf den Sinn des Textes‘ einzugehen (Eco 2006: 182) und die damit die Reichweite übersetzungskritischer Aussagen von vornherein begrenzen. (Reinart 2014: 35)

Trotz dieser Hürden gibt es auch für die Kritik literarischer Übersetzungen hilfreiche Modelle, die herangezogen werden können, wobei die meisten davon entweder auf Katharina Reiß texttypologisch basierendem oder Juliane Houses pragmalinguistischem Ansatz aufbauen.

Wie Reinart (2014: 37) betont, müssen sich jedoch “(i)n manchen Fällen [...] die Normen für spezifische Translationssituationen erst noch etablieren. Dies gilt beispielsweise für das Community Interpreting, das – zumindest im deutschsprachigen Raum – noch nicht so weit institutionalisiert ist, dass es sich auf unangefochtene Regeln berufen könnte” - oder eben für die kleinere Nische des Übersetzens von genderqueeren und speziell nicht binären Identitäten.

Die Datenerhebung für diese Übersetzungskritik erfolgt durch das Lesen bzw. Ansehen der englischen Texte und das systematische Sammeln aller Textstellen, die (offensichtlich oder etwas versteckt) einem Charakter kein eindeutig männliches oder weibliches Geschlecht zuweisen und die ich demnach als absichtlich genderneutral formuliert interpretiere. Strategien für das Schreiben solcher ambivalenter Zuweisungen reichen von der Verwendung genderneutraler Pronomen bis hin zur schlichten Vermeidung klar einordnender Formulierungen. Wenn Leslie Feinberg für einzelne Figuren auf die genderneutralen Pronomen „hir“/“ze“ zurückgreift, kann es kaum eine Diskussion darüber geben, ob sich dahinter eine bewusste Entscheidung verbirgt. Komplizierter gestaltet sich der Fall bei Formulierungen, die durch Auslassungen genderneutral werden.

Da ich selbst eine non-binary Transperson bin, könnte mir eine zu große Nähe zu meinem Untersuchungsthema vorgeworfen und unterstellt werden, ich würde queere Identitäten in Textstellen hineininterpretieren, in denen gar keine angelegt sind. Die einzig logische Konsequenz aus so einer Sichtweise bestünde allerdings darin, dass auch Cismenschen nicht mehr über andere Cismenschen forschen könnten. Margret Ammann sieht in ihren Überlegungen zu Übersetzungskritik grundsätzlich jede konsequent durchgeführte Interpretation als legitim an. In Anlehnung an Umberto Eco (1987: 58-59) „Modell-Leser“, erklärt Ammann: „Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990: 225). Wenn es möglich ist, in einer Situation, in der das Gender der handelnden Person nicht genannt wird,

hineinzudeuten, es handle sich um eine Cisperson, muss auch immer eine Option sein, diese Figur als potentiell trans zu lesen.

Ein populäres englischsprachiges Rätsel besteht darin, Personen eine Geschichte zu erzählen, in der unter anderem „a doctor“ eine Rolle spielt. Die Geschichte existiert in unterschiedlichen Ausformungen, läuft aber immer darauf hinaus, dass, wenn das Geschlecht nicht spezifiziert wird, die Zuhörer_innen fast ausnahmslos einen männlichen Arzt vorstellen.

Here's an old riddle. If you haven't heard it, give yourself time to answer before reading past this paragraph: a father and son are in a horrible car crash that kills the dad. The son is rushed to the hospital; just as he's about to go under the knife, the surgeon says, "I can't operate—that boy is my son!" Explain.

If you guessed that the surgeon is the boy's gay, second father, you get a point for enlightenment, at least outside the Bible Belt. But did you also guess the surgeon could be the boy's mother? If not, you're part of a surprising majority.

In research conducted by Mikaela Wapman (CAS'14) and Deborah Belle, a College of Arts & Sciences psychology professor, even young people and self-described feminists tended to overlook the possibility that the surgeon in the riddle was a she. The researchers ran the riddle by two groups: 197 BU psychology students and 103 children, ages 7 to 17, from Brookline summer camps. [...] In both groups, only a small minority of subjects—15 percent of the children and 14 percent of the BU students—came up with the mom's-the-surgeon answer. (Barlow 2014)

Obwohl Ärztinnen im englischsprachigen Raum schon lange keine Seltenheit mehr darstellen, existieren sexistische Normvorstellungen im kollektiven Bewusstsein weiter. Kaum jemand wird diese Sachlage allerdings als richtig oder gar begrüßenswert empfinden. Ähnlich verhält es sich mit der Annahme, Menschen seien cis (oder hetero, oder sexuell etc.), solange sie sich nicht anderweitig geoutet haben. Diese Einstellung mag in vielen Fällen richtig liegen, in vielen anderen tut sie das aber nicht. Stattdessen werden nicht der Norm entsprechende Identitäten in die Unsichtbarkeit und in eine assoziative „Abnormalität“ gedrängt. Queeren Personen wird damit die Bringschuld zugewiesen, entweder in jeder Lebenslage etwas Persönliches von sich Preis zu geben und sich den potentiell darauf folgenden Gefahren auszusetzen, oder damit zu leben, dass ihre Existenz negiert wird. Oder, und das kommt viel zu oft vor, um es unerwähnt zu lassen, beidem.

Natürlich kann niemand mit Sicherheit sagen, was die Intentionen der Autor_innen (oder auch der Übersetzer_innen) zum Zeitpunkt ihres Schaffens waren. Wie Christiane Nord betont: „what is actually translated is not the sender's intention but the translator's

interpretation of the sender's intention“(Nord 2018²: 79). Aber gerade Auslassungen und ausweichende Formulierungen gehören für viele queere Menschen zum täglichen Vokabular und sind seit Jahrhunderten auch in der Literatur vielsagende Platzhalter für von der Norm abweichende Inhalte.

When we then translate queer utterances, literarily or otherwise, we are faced with a particularly heightened instance of what the logician H. Paul Grice calls “implicature” [...]. Queer utterances throughout literary history have tended to be rich with implicature, flouting the Gricean maxims of Quality, Quantity, Manner and Relation in ways that non-queer literature has not typically had the pervasive need to do. We translators have before us the choice whether to consider, or not to consider, the intra- and extratextual circumstances of attenuation, censorship, and social consequence that has always attended any such queer utterances. [...] Queer translation must thus be in the business of painstakingly translating implicature, rudimentariness, inchoateness, aborted attempts at articulation, and discursive fragmentation to a degree that is often utterly foreign to other spheres of translating. (Gramling 2019: 500)

Aus all diesen Gründen dürfen auch unauffälligere Beispiele nicht ignoriert werden und werden dementsprechend in die Analyse einfließen. Démont betont in einem Kommentar zu G.H. McWilliams Übersetzung von Boccaccios Decamerone:

Failing to capture that double meaning limits the queer potential of this classic work. A queer translation has therefore to be in touch with the scholarship surrounding the translated text [...] in order to respect and to make salient the ambiguities of the text. (Démont 2018: 167)

Ich werde in diesen Fällen davon ausgehen, dass genderneutrale Formulierungen darauf hindeuten, dass die Personen, um die es in den jeweiligen Passagen geht, transident sind und sich ihr Gender nicht in die Binarität einordnen lässt.

2.4.2 Kategorien

Den ausgewählten Textstellen werden sodann ihre Entsprechungen aus der Übersetzung gegenübergestellt und überprüft, ob die für uns interessanten Formulierungen ins Deutsche übertragen, verändert oder komplett weggelassen wurden, das heißt sie werden mit Démont (2018) in Misrecognizing, Minoritizing und Queering Translation unterschieden. In meiner Arbeit möchte ich unter keinen Umständen nur Beispiele für Misrecognizing und Minoritizing herausstreichen, sondern auch auf etwaige vorhandene gelungene Queering Strategien eingehen. Schließlich sollen aus den gesammelten Daten die individuellen Strategien der einzelnen Übersetzer_innen herausgearbeitet und anschließend miteinander verglichen werden, um Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen.

Werden offensichtlich queere Formulierungen im Zietext an die in der deutschen Sprache vorherrschenden Binarität angepasst, kann dies in Anlehnung an Venuti als Domestizierung eingeordnet werden. Queering Translation, also Strategien, die genderqueere Formulierungen ins Deutsche mitnehmen, können als Verfremdung (Foreignizing) betrachtet werden, da sie vom Publikum eine gewisse Flexibilität in seiner Sprache und in seinen Wertvorstellungen einfordern. Minoritizing Translation und der Umgang mit queeren Auslassungen finden in Venutis interessanter, aber leider einigermaßen allgemein gehaltener Theorie keinen Platz. Dennoch möchte ich mich auf ihn beziehen, um hervorzuheben, wie die Sichtbarkeit (also die bewusste Subjektivität in der Interpretation) von Translator_innen der Sichtbarkeit von genderqueeren Identitäten zuträglich sein kann.

Schließlich bleibt noch die Frage, wie der von Reinart prophezeiten Einschränkung durch hermeneutische Interpretation in der Kritik von literarischen Übersetzungen beizukommen ist. Wie Kaindl (2021: im Druck), weist auch Şehnaz Tahir Gürçağlar (2019: 525) auf die Möglichkeit hin, Normvorstellungen von Translator_innen nicht nur aus dem übersetzten Textmaterial sondern des Weiteren aus paratextuellen sowie extratextualen Quellen herauszufinden. Hierbei handelt es sich um Klappentexte, Vorwörter, Nachwörter, Interviews etc. Gürçağlar stützt ihre Einteilung zusätzlicher Quellen auf Genette (1997) wenn sie schreibt:

Paratexts are those elements that constitute a threshold between texts and the outside world. [...] [T]exts are always accompanied by verbal or visual elements that “surround and extend” them. Their purpose is to present the text, but not only that, their purpose is also “to make present, to ensure the text’s presence in the world” (1997, 1). [...] Genette divides paratexts into two as peritexts and epitexts. Peritexts are those elements that are located either inside or in the immediate proximity of the text, such as the title or the preface, while epitexts are located outside the text and circulate independently of the book in question, composed of interviews, conversations or diaries, etc. (Genette 1997, 5). The epitexts are different from ‘extratextual’ material, as the term is used in this chapter; they necessarily pertain to a specific text, while extratextual materials are general statements on translators and translations, not limited to a particular translation. (Gürçağlar 2019: 526)

Démont (2018, 166) bezeichnet “Respecting the queer meaning potential of a text” als “instrumental to undoing the strategic erasures or assimilations of misrecognizing or minoritizing translations” und sieht paratextuelle Elemente als ein wichtiges Instrument des (wieder) Sichtbarmachens von queeren Themen. Er bezieht sich in dem Fall vor allem auf

Anmerkungen von Translator_innen. In diesem Zusammenhang zitiert Démont auch Ruth Vanita and Saleem Kidwai (2000) und ihre Studie „Same-sex love in India“.

Same-sex love in India does not merely carry out a critique of existing translations in order to queer them but confronts the difficult exercise of translation in order to offer new texts. Extensive use of the translator's note is possibly the most interesting feature of their approach, one that, in my view, is central of queering translation as it provides a way of counteracting the pervasive effect of both misrecognizing and minoritizing translations. For example, in Laxmi Chandrashekar's translation of H.S. Shivaprakash's Shakespeare Dreamship found in that volume, Chandrashekar translates the Kannada/Sanskrit word samlingrati [one who loves the same sex] by "homosexual." A translator's note, however, immediately interrupts the domesticating process to reintroduce the queerness present in the source text. Or, in Saleem Kidwai's translation of Hakim Muhammad Yusuf Hasan's Do Shiza, while the translator suggests the word "Hermaphrodites" to translate the Urdu word "khansa," he adds a note to specify that homosexuals and hijras are lumped together in the same category. The translator's note, therefore, helps to preserve the connotative web of associations in the queer source text. (Démont 2018: 166)

Leider stehen zu Brusdeylins und Anis Übersetzungen keine Kommentare zur Verfügung. Im Kapitel zum Untersuchungsmaterial werde ich jedoch versuchen, aus den anderen zusammengetragenen Zusatztexten einigermaßen klare Bilder der an der Publikation der behandelten Werke beteiligten Akteur_innen zu zeichnen. Soweit vorhanden, werde ich auch diese Informationsquellen sowohl über die Autor_innen/Kreator_innen als auch die bekannten Übersetzer_innen in meine Analyse einbeziehen.

3. Identität – Sprache - Übersetzung

Von queeren Übersetzer_innen bis hin zu gequeerten oder an die Hetero- und Cisnormen angepassten Translationen, werden in den Queer Translation Studies viele Aspekte der Überschneidung zwischen Translation und Queerness beleuchtet. Dieses Kapitel widmet sich den spezifischen Herausforderungen der Übersetzung von queeren Identitäten.

3.1 (Queere) Identität

Are you a guy or a girl? I've heard this question all my life. The answer is not so simple, since there are no pronouns in the English language as complex as I am, and I do not want to simplify myself in order to neatly fit one or the other. (Feinberg 1996: IX)

So beschreibt Leslie Feinberg siers Identität in der Einleitung sieres Buches *Transgender Warriors* (1996). Genau solche komplexen Identitäten sollen in der vorliegenden Arbeit untersucht werden. Zu diesem Zweck ist es notwendig, erst einige Dinge zu definieren. Ich möchte an dieser Stelle davon absehen, eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Wort „queer“ und all seinen Bedeutungen zu versuchen. Stattdessen soll dieses Kapitel nur die verwendeten Definitionen von Queerness und Identität, speziell von Gender- und Transidentität umreißen und darauf eingehen, welche Herausforderungen diese Themen im Übersetzungsprozess mit sich bringen¹.

3.2.1 Queerness

Queerness ist, wie bereits angedeutet, ein schwer greifbares Konzept. Manche damit beschäftigten Wissenschaftler_innen bestehen sogar darauf, dass es seiner Natur nach undefinierbar sein muss:

The terms “queer” and “queer theory” are notoriously slippery, and purposefully so. As poststructuralist formations, they are not really terms within a politics of identity; rather, they partake of a politics of difference and relationality [...]. Indeed, one of the defining characteristics of the many diverse academic mobilizations of the terms “queer” and “queer theory”— whether antisocial or utopian, Foucauldian, Marxian, or psychoanalytic— has been a structuring binary of queer versus normative. (Wander 2018: 63)

Laut Wander ist das einzige verbindende Element der Definitionen von queer also, dass es nicht der Norm entspricht. Für Nour Abu Assab (2017) ist Queerness außerdem immer

1 Weiterführende Lektüre zu queerer Genderidentität: Bornstein & Bergman (2010), Butler (2007²), Jagose (1996), Snorton (2017), Stryker (2017²)

gleichbedeutend mit Widerstand und kann sich nicht auf Personen beziehen, die selbst Unterdrücker_innen sind.

[A] queering of narratives in translation must take into account practices that disturb, and do not conform to, dominant culture, within our interdependent, interconnected, globalized context. I have argued for a conception of queer as non-conforming practices, rather than an identity category for sexual minorities, and I have demonstrated the ways through which LGBT subjects from colonizing nations can be complicit in propagating an oriental narrative of the other, emphasizing their superiority. (Abu Assab 2017: 32)

Abu Assab schlägt als konsequente Weiterführung dieser Definition vor, homosexuellen Profiteur_innen des Kolonialismus wie T. E. Lawrence, dessen Beschreibungen der arabischen Kultur als „schmutzig“, „dumm“ und „pervers“ maßgeblich zur Exotisierung der dort lebenden Menschen und dadurch zur Rechtfertigung der Kolonisierung beitrugen (vgl. Abu Assab 2017: 28), ihre Queerness abzusprechen:

I propose an approach that aims to de-queer the homosexual colonizer identity, and considers it a normative sexuality, that has been complicit in creating a dominant orientalist narrative of the Arab, by suggesting that queerness is context-dependent and its use, except for a few exceptions, has not been interrogated enough within disciplines. (Abu Assab 2017: 26)

Wie Epstein und Gillett (2017: 2) anmerken, inszeniert sich der globale Westen gern fälschlicherweise als immer schon toleranter gegenüber queeren Identitäten: “[T]olerance towards non-normative forms of sexuality has become the literal touchstone of that enlightened liberalism which, contrary to overwhelming evidence, is seen to be synonymous with Western values.“ Abu Assab (2017) und Andrea Bachner (2017) weisen darauf hin, dass sich die Pathologisierung und Illegalisierung von queeren Identitäten und Sexualitäten in vielen Kulturen erst durch oder als Reaktion auf Kolonisierung entwickelten.

An dieser Stelle sei auch auf die vielzitierte Hegemonie der englischen Sprache in internationalen queeren Diskursen (Baer 2018; Bassi 2018; Spivak 2010; Spurlin 2014a) nochmals hingewiesen. Laut Bassi (2018: 60) werden Konzepte aus dem englischsprachigen Westen oft anderen Communities übergestülpt.

I suggest that the most insidious problem caused by the Anglo-centric monolingualism of queer studies is not one of erasure or exclusion, but an epistemological one. To what extent does the privileging of English-language sites and sources determine not only the conclusions we come to but also our very approach to knowledge production? (Bassi 2018: 61)

Bassi (2018) führt als Beispiel das US-amerikanische „It Gets Better Project“ an, dem es in seiner Internationalisierung laut ihr darum geht, für jedes Konzept im englischsprachigen Diskurs über Queerness und damit verbundene Diskriminierung eine genau äquivalente Entsprechung zu finden. Die Übersetzungen passen sich an die englischsprachigen Diskurse an, können aber deren Hegemonie auch untergraben. Auch diese Option erläutert Bassi am Beispiel des „It Gets Better Project“, das, mithilfe der Erfahrungen/Übersetzungen lokal ansässiger queerer Personen, unter anderem auch in Italien Fuß gefasst hat.

Although it is important to be critical of the disproportionate power that the US exercises in the internationalization of LGBT politics and culture, contemporary sexual identity politics is not ‘simply a phenomenon North America has foisted egregiously on other cultures’ (Lane 1996: 1). LGBT-identified individuals who do not live in the USA and those who do not speak English adopt various translation strategies and modalities to appropriate and reshape discourse about sexual subjectivities. [...] [T]he stories of the Self told on the localized YouTube channel can hardly be contained within the bounds of the English terms “gay,” “transgender” or “queer.” Likewise, the meanings that the stories on the international It Gets Better channels proliferate can hardly be reduced to and subsumed into the paradigm of equivalence. (Bassi 2018: 69)

Shalmalee Palekar (2017: 8) weist außerdem darauf hin, dass Queer Theory grundsätzlich nur als sprach- und grenzübergreifende Forschungsrichtung funktionieren kann:

When framing/translating queer communities and cultures, then, it is unwise to reject all queer theory as an instrument of imperialistic hegemony on the basis of a crude Western/non-Western binary. Rather, it is vital to construct a hybrid queer theory which is capable of accommodating local specificities and pluralities.

Sie fügt hinzu: „the practice and study of translation and queerness has the ability to radically dismantle and deconstruct notions of Western power, language and heteronormative dominance“ (Palekar 2017: 15). Um die drei vorgestellten Hauptaspekte zusammenzufassen: die hier angewandte Definition sieht Queerness als non-normativ, widerständig und sprach- und kontextübergreifend.

3.2.2 Identität

Im Gegensatz zu den sehr komplexen Verstrickungen um das Wort „queer“, können sich unter „Identität“ viele Menschen etwas vorstellen. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass auch dieses Konzept viele Widersprüche in sich birgt. David Valentine schreibt in einer Spezialausgabe von *Transgender Studies Quarterly* mit dem Titel *Postposttranssexual: Key Concepts for a Twenty-First-Century Transgender Studies*:

‘Identity’ is two-faced. It is used to represent both intrapsychic states and relational processes: It can be claimed to be both socially constructed and transhistorically essential, a being and a doing, ascribed and attained, made in language and exceeding language, simultaneously intensely private and biographical, a locus for political struggle, and the focus state power. It is formed along multiple historically formed social vectors we call gender, class, race, sexuality, and so on, but it is also, simply, about one’s own experience here and now. (Valentine 2014: 103)

Laut Valentine ist „Identität“ demnach immer mehrschichtig und kann auf gesellschaftlicher genau so wie auf individueller Ebene definiert werden. Abu Assab (2017: 33) betont außerdem, dass Identität niemals als unveränderlicher Zustand angenommen werden darf: „It is important to acknowledge identity as a state, a becoming rather than a being. We miss out on so much when we think of ourselves as being something, as if a being is made non-changing and with little agency we only explore it.“

Die Translationswissenschaft hat sich im letzten Jahrzehnt vermehrt dem Thema Identität zugewandt, wie Ivana Hostova in der Einleitung zu ihrem Buch *Identity and Translation Trouble* schreibt:

[S]ince 2013, nearly fifteen per cent of articles have been explicitly dealing in one way or another with identity. [...] [W]hen we consider that to a certain extent, translation is always an act of renaming and renaming is – in return – bestowing identity, it is almost natural. [...] When it comes to names of people(s), geopolitical units, social strata, historical periods, and similar entities, power relationships manifested through the transformation of the viewpoint in translation become markedly visible. (Hostova 2017: 1)

Feministische Zugänge, Post-Colonial und Queer Studies, sowie eine höhere Mobilität von Menschen und Informationen, haben laut Hostova dazu geführt, dass kollektive Identitäten heute nicht mehr als in Stein gemeißelt empfunden werden (vgl. Hostova 2017: 6). Diese Veränderungen haben sich auch in den Translation Studies niedergeschlagen. “[I]nspirations from feminisms, gender studies, and queer studies [...] furthered discussions of gender (and sexual) identity in translation.” (Hostova 2017: 7)

Auch queere Identität ist mitnichten die unveränderbare Essenz einer homogenen Gruppe von LGBTIQ+ Personen. Marginalisierte Gruppen definieren sich oft anhand der Unterdrückungsmechanismen, von denen sie betroffen sind, und werden so durch den gemeinsamen Widerstand gegen diese Mechanismen vereint. Dabei können sich allerdings innerhalb der Gruppen Hierarchien herausbilden. So zu tun, als seien alle queeren Personen

auf die gleiche Art unterdrückt, stärkt die Vormachtstellung derer, die in anderen Belangen privilegierter sind, also z.B. weißer schwuler Cismänner.

Da, wie schon erwähnt, der anglophone Diskurs sich vielerorts durchsetzt und anderen, durch das englische Vokabular nicht wirklich ausdrückbaren Erfahrungen übergestülpt wird, ist Englischsprachigkeit ein nicht zu unterschätzendes Privileg in queeren Kreisen. Als Beispiel für einen solchen unübersetzbaren Inhalt sei hier das Konzept Two-Spirit genannt, das von Native American Personen, die nicht in die Genderbinarität passen, verwendet wird, um ihre Identität auf englisch zu beschreiben. Chrystos, ein_e Two-Spirit-Aktivist_in der Menominee Nation, erklärt:

Most of the nations that I know of traditionally have more than two genders. It varies from tribe to tribe. The concept of Two-Spiritedness is a rather rough translation into English of that idea. I think the English language is rigid, and the thought patterns that form it are rigid, so that gender also becomes rigid.

The whole concept of gender is more fluid in traditional life. Those paths are not necessarily aligned with your sex, although they may be. People might choose their gender according to their dreams, for example. So even the idea that your gender is something you dream about is not even a concept in Western culture – which posits you are born a certain biological sex and therefore there's a role you must step into and follow pretty rigidly for the rest of your life. That's how we got the concept of queer. Anyone who doesn't follow their assigned gender role is queer; all kinds of people are lumped together under that word. (Feinberg 1996: 27)

Das bringt uns schließlich zu dem Aspekt des queeren Spektrums, der für diese Arbeit relevant ist, nämlich Genderidentität. Gender soll dabei nicht als soziales Geschlecht verstanden werden, das dem sogenannten „biologischen Geschlecht“ entgegensteht. Wie von Judith Butler in mehreren ihrer Werke theoretisch dargestellt und von Heinz-Jürgen Voß (2011) sehr anschaulich mit Beispielen aus der medizinischen Forschung unterlegt, ist das biologische Zwei-Geschlechter-System ebenso konstruiert wie das soziale, sind diese beiden Kategorien eigentlich untrennbar miteinander verbunden, bzw. stellen sie sich als ein und dieselbe heraus (vgl. Butler 2007²: 10-11).

„Die Betrachtung historischer und insbesondere aktueller biologischer Theorien der Geschlechterbestimmung und -entwicklung macht deutlich, dass die Organstrukturen, die heute gemeinhin als sicher weiblich oder männlich geglaubt werden, sich gar nicht so eindeutig darstellen. Vielmehr prägen sie sich individuell und vielgestaltig aus.“ (Voß 2011: 12)

Laut Voß sind alle Körper unterschiedlich und lassen sich nicht in zwei (oder auch drei) Kategorien einteilen. Auch Kate Bornstein spricht sich gegen eine Einteilung in biologisches

und soziales Geschlecht aus. „Belief in biological gender is in fact a belief in the supremacy of the body in the determination of system and identity“ (Bornstein 1994: 30) schreibt sie und weist darauf hin, dass Gender genau so wenig natürlich und unveränderbar ist:

[T]he culture may not simply be creating roles for naturally-gendered people, the culture may in fact be creating the gendered people. In other words, the culture may be creating gender. [...] In living along the borders of the gender frontier, I've come to see the gender system created by this culture as a particularly malevolent and divisive construct, made all the more dangerous by the seeming inability of the culture to question gender, its own creation. (Bornstein 1994: 12)

Genderidentität kann nur von der betreffenden Person selbst definiert werden. Unabhängig von körperlichen Merkmalen, rechtlichem Status, Passing (also der Außenwahrnehmung durch andere Personen) und auch unabhängig davon, wer davon schon informiert wurde, ist beispielsweise eine Person, die sich selbst als Frau sieht, eine Frau.

Bei nicht binären Transidentitäten verhält es sich genauso, was die Selbstdefinition angeht, allerdings gestaltet sich auf Deutsch die sprachliche Umsetzung etwas komplizierter. Eine umfassende Liste von nicht-binären Genderbezeichnungen würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen und könnte keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Egal ob non-binary, genderqueer, agender, etc. muss jedoch klar sein, dass jede Person ein Individuum ist, das seine Genderidentität, seinen Namen und seine Pronomen selbst definieren kann und dass ein respektvoller, transfreundlicher Zugang bedeutet, diese auch zu verwenden, also mit und über Menschen so zu sprechen, wie von ihnen gewünscht.

Weiters sei darauf hingewiesen, dass es Personen gibt, die sich als gender-nonkonform und/oder non-binary, aber nicht als trans sehen. Wenn in dieser Arbeit von Transpersonen die Rede ist, sind Menschen gemeint, die sich mit dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlechtseintrag nicht identifizieren. Eine Identifizierung mit der zweiten Auswahlmöglichkeit in der binären Darstellung von Geschlechtern, ein behördliches Ändern des Geschlechtseintrages oder sogenannte „geschlechtsangleichende“ Operationen sind persönliche Entscheidungen und dürfen keinesfalls als notwendig für das Anerkennen von Transidentitäten verstanden werden. Bornstein sieht die Gemeinsamkeit verschiedener Transidentitäten gerade in ihrer Fluidität.

All the categories of transgender find a common ground in that they each break one or more of the rules of gender: what we have in common is that we are gender outlaws, every one of us. To attempt to divide us in to rigid categories (“You’re a transvestite and you’re a drag queen, and

you're a she-male[“], and on and on and on) is like trying to apply the laws of solids to the state of fluids: it's our fluidity that keeps us in touch with each other. (Bornstein 1994: 199)

Identifiziert sich eine Person mit dem ihr zugewiesenen Geschlecht, ist sie eine Cisperson. Interpersonen, also Menschen, bei denen Variationen der Geschlechtsmerkmale vorhanden sind, können sich als trans, cis oder keines von beiden identifizieren (vgl. VIMÖ).

Jedes Kind wird mit einem individuellen Geschlecht geboren. Von Intergeschlechtlichkeit wird gesprochen, wenn die körperlichen Merkmale genetisch, anatomisch und/oder hormonell nicht eindeutig oder nicht ausschließlich den Normvorstellungen eines weiblichen oder männlichen Körpers entsprechen. Von tausend Kindern kommen geschätzte ein bis zwei Kinder offensichtlich intergeschlechtlich zur Welt. Es wird allerdings davon ausgegangen, dass insgesamt etwa 1,7% der Bevölkerung individuelle Variationen der Geschlechtsmerkmale aufweisen – die meisten Variationen werden also erst später bemerkt, z.B. in der Pubertät, wenn Hormone den Körper in eine Richtung verändern, die man vielleicht nicht erwartet hätte–oder erwartete Entwicklungen ausbleiben. (VIMÖ und Plattform Intersex 2020²: 1)

In der Intercommunity existiert aber auch Kritik an der Einteilung in trans und cis. Während das Konzept von Cisgender der sprachlichen Marginalisierung von Transidentitäten eine Auflösung von Cisnormativität entgegensetzt, werden Interpersonen von dieser Einteilung potentiell unsichtbar gemacht.

Wird Cis so als Gegenpart von Trans* verstanden, fallen Inter* (und andere nicht-konforme Geschlechtlichkeiten und Identitäten) völlig heraus und werden unsichtbar gemacht (und dabei faktisch unter Trans* subsumiert). (Ghattas et.al. 2015: 8)

Je nachdem, ob davon ausgegangen wird, dass Cis zu sein bedeutet, sich entweder mit dem bei der Geburt zugewiesenen oder dem Geburtsgeschlecht zu identifizieren,

könnte Inter* unter Cis fallen, wenn sich ein_e Inter* mit seinem_ihren intergeschlechtlichen Geburtsgeschlecht identifiziert; [ebenso] können Inter*, die bei Geburt dem weiblichen oder männlichen Geschlecht zugewiesen wurden und sich damit identifizieren, als Cis* mit den dazugehörigen Privilegien verstanden werden, obwohl sie aufgrund ihres Körpers Menschenrechtsverletzungen ausgesetzt sind. In allen Fällen bleibt die Tatsache unsichtbar, dass Inter* vielleicht Cis sind, aber keineswegs von den üblichen Cis-Privilegien profitieren, da ein intergeschlechtlicher Körper und Inter* als Geschlecht nicht geschützt, anerkannt oder gar wertgeschätzt wird. (Ghattas et.al. 2015: 8)

Für manche Interpersonen stellen (neben zahlreichen weiteren Diskriminierungen) mangelnde sprachliche Möglichkeiten zum Ausdruck der eigenen Identität ein großes Problem dar. Das beginnt schon bei den Bezeichnungen für Intergeschlechtlichkeit:

VIMÖ und Plattform Intersex verwenden die Begriffe Intergeschlechtlichkeit bzw. Variationen der Geschlechtsmerkmale in Abgrenzung zu den medizinisch geprägten Begriffen

Intersexualität bzw. Varianten der Geschlechtsentwicklung (VdG) sowie deren eng gefassten Definitionen. (VIMÖ und Plattform Intersex 2020²: 1)

Die Informationsbroschüre *Inter und Sprache*, in der oft mit Interthemen assoziierte Wörter aufgegriffen und kontextualisiert werden, um schließlich eine Empfehlung abzugeben, ob diese Wörter allgemein, nur von Interpersonen selbst oder überhaupt nicht verwendet werden können, öffnet mit den Worten:

Sprache ist ein wirkmächtiges Mittel um Gedanken und Ansichten zu formen, Denkräume zu öffnen oder zu schließen. Worte und Bezeichnungen können bestärken und schützen. Negativ besetzte Zuschreibungen können ihrer zerstörenden Kraft beraubt werden, wenn man sie neu füllt und mit Stolz spricht. Die Bedarfserhebung des Projekts »Antidiskriminierungsarbeit & Empowerment für Inter*« hat gezeigt, dass eine emanzipierte Sprache es überhaupt erst für Inter* möglich macht, sich scheinbar selbstverständliche Lebensbereiche zu erobern. Die Erhebung hat auch gezeigt, dass eine nicht-pathologisierende und respektvolle Sprache entscheidend ist, um andere – neue – Denkräume jenseits von Pathologisierung zu erschließen [...] Eine reflektierte und wertschätzende Sprache hilft Inter* und ihren Angehörigen dabei, sich von den normierenden Zuschreibungen und der Bevormundung, die in unserer Gesellschaft in Bezug auf Inter* weiterhin vorherrschen, zu emanzipieren und selbst anders bzw. neu über die eigene Situation zu reflektieren. (Ghattas et.al. 2015: 3)

Im Empirieteil dieser Arbeit wird es vor allem um drei non-binary Personen gehen, von denen eine außerdem auch inter ist. Genauere Informationen hierzu folgen in Kapitel 4.

3.3 Herausforderungen in der Sprachentwicklung...

Die beiden Sprachen, die in der vorliegenden Arbeit zur Betrachtung herangezogen werden, bieten sehr unterschiedliche Optionen zum Umgang mit Gender. Im Englischen spielt Geschlecht linguistisch kaum eine Rolle, außer bei Pronomen und einzelnen Nomenpaaren wie etwa „King“/„Queen“ oder „Lady“/„Lord“. Die deutsche Sprache wartet hingegen sogar bei englischen Lehnwörtern mit geschlechtsspezifischen Nomenendungen auf, wie bei „Clown_in“, „YouTuber_in“ etc.²

3.3.1 ... auf Deutsch

Doch selbst innerhalb der Sprachgemeinschaften gibt es unterschiedliche Zugänge. In Österreich beispielsweise zeigen sich nun, nach Jahren des Binnen-Is (schriftlich) und der Doppelnennung (mündlich, z.B. „Liebe Freundinnen und Freunde!“) in Bürokratie, Medien und Wissenschaft, an immer mehr Orten die in der Einführung kurz erwähnten

² Weiterführende Lektüre zu Sprache und Geschlecht: Kiesling (2019), Kotthoff & Nübling (2018), Spieß & Reisigl (2017)

gendergerechten Schreibweisen mit Sternchen oder Gendergap. In der Literatur hingegen wird sich dagegen weiterhin meist des generischen, oder wie Helga Kotthof (2020) schreibt, des „generisch gemeinten, geschlechtsübergreifenden“ Maskulinums bedient. Wie wenig diese Methode tatsächlich generisch ist, betonen Irmen und Steiger (2005):

Die Frage, wie generische Maskulina mental repräsentiert und letztendlich interpretiert werden – geschlechtsneutral oder geschlechtsspezifisch – fällt offensichtlich in den Bereich von Psycholinguistik und Kognitionspsychologie. Entsprechend wurden seit Beginn der 90er Jahre verschiedene psychologische Untersuchungen zur Rezeption des generischen Maskulinums durchgeführt, deren Ergebnisse darauf hindeuten, dass der sprachlichen Konvention keine geschlechtsabstrahierende kognitive Repräsentation entspricht. Die durch generische Maskulina vermittelten Interpretationen sind vielmehr männlich geprägt. Frauen werden in geringerem Maße gedanklich einbezogen bzw. repräsentiert [...]. Angesichts der breiten empirischen Befundlage kann das generische Maskulinum weder als sprachökonomische Konvention verstanden werden, die konsistent auf beide Geschlechter verweist, noch als ein rein grammatikalisches, von Denkstrukturen losgelöstes Phänomen. (Irmen & Steiger 2005: 213)

Die beiden stellen außerdem klar, dass das Maskulinum nicht nur jetzt oder in den nicht sehr weit entfernten 90ern nicht generisch war, sondern dass auch sein Aufkommen nicht als eine natürliche, also unpolitische Entwicklung betrachtet werden kann:

Es finden sich über die Jahrhunderte hinweg Anhaltspunkte für einen im Sprachgebrauch sich manifestierenden Sexismus, der darauf hinweist, dass die sprachliche Konvention des generischen Maskulinums vor einem ideologischen Hintergrund entstanden ist. (Irmen & Steiger 2005: 213-214)

So wie es diesen sprachlich ausgelebten Sexismus schon seit Jahrhunderten gibt, wird sich auch schon lange gegen denselben gewehrt. Die Doppelnennung existierte laut Ruth Kager und Katharina Maly (2019: 2) von Radio Orange schon vor 1900. Das Binnen-I wurde dagegen vor allem in und seit den 1980ern von Feministinnen propagiert.

Schon Mitte des letzten Jahrhunderts forderten Feministinnen, dass in der Sprache die weibliche Form abgebildet wird, und lieferten verschiedene Vorschläge. Es wurden unterschiedliche Varianten erwogen, beispielsweise durch Doppelschreibung wie „Liebe Leserinnen, liebe Leser“ oder mithilfe von Klammern, wie etwa „die Aktivist(inn)en“. Heute oft noch zu lesen ist das sogenannte Binnen-I (der/die AstronautIn). Für dieses setzten sich besonders die feministischen Linguistinnen Luise F. Pusch und Senta Trömel-Plötz ab Anfang der 1980er-Jahre ein. (Estevez 2019)

Weitere binäre Optionen sind laut Kager und Maly “Splitting durch Schrägstrich: Der/die Zauberer/in nimmt seinen/ihren Hut ab. [...] Nur die so genannte „weibliche“ Form verwenden [...] Abwechselnd die so genannte „männliche“ und „weibliche“ Formen verwenden”. (Kager und Maly 2019: 12)

Diese Schreibweisen sind ausnahmslos Teil einer Praxis, die trotz aller Inklusion nur Männer und Frauen meint und Inter_Trans_Non-binary Personen kategorisch ausschließt. Um dem etwas entgegenzusetzen schlug Steffen Kitty Herrmann den Unterstrich, als so genannten „Gender Gap“ vor.

Der Gender Gap soll all jenen, ‚die sich nicht unter die beiden Pole hegemonialer Geschlechtlichkeit subsumieren lassen wollen und können‘ (Hermann 2003) einen eigenen ‚erotischen Raum‘ eröffnen, ‚in dem sich Gendermigrant_Innen aller Couleur tummeln können‘ (ebd.). Kritisiert wurde das Konzept vom Gender Gap hinsichtlich der Gefahr, ‚durch die Nennung der weiblichen und männlichen Form das Zweigeschlechtersystem einmal mehr fest [zu schreiben]‘ und die Hierarchie zwischen dem Genannten (Mann/Frau) und dem Platzhalter („_“: die Anderen) zu reproduzieren (Baumgartinger 2007). Für Steffen Kitty Hermann (2003) war aber die konzeptuelle Offenheit wichtig. Der_die_das Gap sei neben einem Raum für Inter- und Trans*personen in erster Linie als offener Raum gedacht für immer wieder neue widerständige Praktiken, die sich gegen ein System von Zweigeschlechtlichkeit richten. (Kager & Maly 2019: 13)

Im Gegensatz dazu kommt das Sternchen * aus der Computersprache, wo es „als Wildcard für eine beliebige Zahl von Zeichen (z.B. bei Suchfunktionen) eingesetzt wird. Diese Funktion wurde in queeren Kontexten z.B. für Trans* verwendet, als verkürzte Form von Transidentität, -gender, -sexualität.“ (Kager & Maly 2019: 13) Ansonsten kann das Sternchen ähnlich wie der Gendergap verwendet werden, wie z.B. für Autor*innen oder Übersetzer*innen.

In Deutschland gibt es seit 2018 die Option, „divers“ als Geschlechtseintrag zu führen. Österreich hat 2018 ebenfalls einen dritten und 2020 noch drei weitere Personenstandsmöglichkeiten eingeführt, die jedoch nur Menschen offen stehen, die ärztlich bestätigen lassen, dass sie inter sind. Diese Entwicklung schlägt sich langsam auch im öffentlichen Sprachgebrauch nieder, speziell die Änderungen im Bereich der Bürokratie sind interessant mitzuverfolgen. Momentan lässt sich beobachten, wie von Organisation zu Organisation unterschiedlich mit dem Thema umgegangen wird. Die Ergebnisse sind sehr unterschiedlich zufriedenstellend, aber in jedem Fall bewegt sich etwas und die sprachlichen Entwicklungen der nächsten Jahre können mit Spannung erwartet werden.

Schon vor der Einführung dieser zusätzlichen Personenstandseinträge entschied sich die Redaktion des im gesamten deutschsprachigen Raum anerkannten Nachschlagewerks Duden, unter dem Titel *Richtig genders. Wie Sie angemessen und verständlich schreiben* (Diewald & Steinhauer 2017) einige Richtlinien zu gendergerechter Sprache zu publizieren.

Begründet wurde diese Entscheidung mit der steigenden Nachfrage: „In letzter Zeit haben uns in der Dudenredaktion vermehrt Anfragen zum Gendern erreicht“ (Diewald & Steinhauer 2017: 4) und mit dem Anerkennen der Rolle, die Sprache in gesellschaftlichen Veränderungen spielen kann:

Zwar sind Sprache und ihr Gebrauch nicht das ausschließliche Maß für den Grad erreichter Gleichstellung [...], doch ist es kaum denkbar, dass eine geschlechtergerechte Gesellschaft sich einer Sprache bedient, die von sexistischer Diskriminierung [...] durchzogen ist. Sprache ist vielmehr ein wesentliches Instrument beim Wandel hin zu mehr Gendergerechtigkeit. (Diewald & Steinhauer 2017: 5)

Trotz der offen zugegebenen Berücksichtigung von nur zwei Geschlechtern (vgl. Diewald & Steinhauer 2017: 7), stellt der Band bereits sowohl das Gendersternchen als auch den Gendergap vor: „Ähnlich wie das Sternchen hat der Unterstrich die [...] Implikation, alle über das binäre System hinausgehenden sozialen Geschlechter und Geschlechtsidentitäten auch sprachlich auszudrücken.“ (Diewald & Steinhauer 2017: 47) 2020 wurde das Wort Genderstern schließlich auch in den Duden aufgenommen, in der Definition steht, dass dieser „der sprachlichen Gleichbehandlung aller Geschlechter dienen soll (z.B. Leiter*innen, Pilot*in)“ (Duden Online).

Wie an Beispielen wie dem Gendergap unschwer zu erkennen, ist Geschlecht außerdem ein Thema, bei dessen Behandlung sich in deutschsprachigen Diskursen umfassend am schon vorhandenen englischen Vokabular bedient wird. Deadnames (die Namen, unter denen Transpersonen vor ihrem Coming-Out/vor einer Namensänderung bekannt waren) und afab bzw. amab (assigned female at birth, assigned male at birth) haben genauso ihren Weg ins Deutsche gefunden, wie einige Jahrzehnte zuvor Butches und Drag Queens. Ohne zu viel vorgreifen zu wollen sei hier erwähnt, dass diese Anlehnung an das englischsprachige Vokabular Übersetzer_innen in eine schwierige Lage bringt, da sie sich für eine von zwei Traditionen entscheiden und entweder Wörter aus dem Original übernehmen oder neue deutsche Wortschöpfungen entwickeln können. Dabei ist bei neuen Themen nie sicher, welche Option sich schlussendlich durchsetzen wird, und ob die Übersetzung nach einiger Zeit noch in den allgemeinen Diskurs zum Thema passt. Immer wieder wird auch zu schon vorhandenen, aber nur teilweise äquivalenten Begriffen tendiert, was ich persönlich nicht als eine sinnvolle Option erachte. Diese Strategie führt mit Démont zu Minoritizing oder sogar Misrecognizing und verringert die Sichtbarkeit der erwünschten Themen, indem sie sie

uminterpretiert oder gar verschwinden lässt. Bei der Entscheidung zwischen den ersten beiden Strategien, liegen meine Sympathien bei der Erschaffung neuer Worte. Wenn es auch in einem internationalen Kontext unzweifelhaft hilfreich ist, englische Ausdrücke richtig verwenden zu können, scheint es mir auch wichtig, queeren Personen das Gefühl zu vermitteln, dass für sie und ihre Identitäten in ihrer Erstsprache Raum geschaffen wird.

3.3.2 ... und Englisch

Es dürfte nicht erstaunen, dass auch die englischsprachige Welt ihre Erfahrungen mit dem generischen Maskulinum hat, die teilweise noch nicht vorbei sind. Doppelnennungen sind dagegen verpönt und werden oft als zu umständlich abgetan, auch wenn es sich dabei nur um Pronomen handelt. Dennis Baron (2020: 27), Professor der Anglistik und Linguistik an der Universität Illinois, nennt diese Version „the one that everyone hates“ und führt aus:

From the start, grammarians, language commentators, and casual observers denounced *his or her* as a cumbersome and wordy circumlocution. [...] [S]tudents avoid *he or she* when the teacher isn't looking, presumably because they, too, find it disagreeably grammatical. I'm guessing that teachers also avoid *he or she* when the students aren't looking. (Baron 2020:27)

Viele englischsprachige Menschen sind sich einig, dass ein genderneutrales Pronomen eine sprachliche Notwendigkeit darstellt. Bei der Frage, wie dieses Pronomen aussehen könnte, gehen die Meinungen allerdings auseinander.

English has masculine and feminine and neuter pronouns, but it is missing a pronoun for someone whose gender is unknown, unclear, non-binary, or “other.” For centuries, grammarians recommended generic *he* in such cases. But generic *he* turns out to be not so generic: too often *he* means “only men.”

That's why some people claim we need a pronoun. And there's no shortage of people eager to supply the missing word by coining pronouns like *zie* or *tey*. The grammar sticklers are always sure that English speakers don't need any new pronouns, they've gotten along just fine with generic *he*, thank you very much. Fortunately, and apologies if you are one of them, the sticklers are becoming hard to find. And a growing number of people are realizing that we've had the missing word all along: it's singular *they*. (Baron 2020: 2)

Neben „they“ gab und gibt es auch im Englischen immer wieder andere genderneutrale Pronomen. Baron erforscht seit vielen Jahren genderneutrale Sprache und hat in seinem Buch *What's Your Pronoun? Beyond He & She* eine Liste von mehr als 200 genderneutralen/nicht-binären Pronomen zusammengetragen, die in britischen und US-amerikanischen Zeitungen

verwendet bzw. besprochen wurden. Diese Liste reicht bis zurück in die erste Hälfte des 19ten Jahrhunderts.

Those seeking a better way to include all the genders, whether they think of gender as a traditional male/female binary or something more nuanced and complex, have answered the pronoun question in multiple ways. They've coined a new word, like *heer* or *tay*. They've repurposed a current word, like *it* or *one*. They've borrowed a word from another language, like *le* from French, or *hse* from Mandarin. Or they've acknowledged that they, like you, could be both singular and plural. (Baron 2020: 5)

Das älteste Beispiel für eine heute nicht mehr gebräuchliche Lösung stammt aus dem Jahr 1789, als ein gewisser William Marshall das in Gloucestershire gebräuchliche Pronomen „ou“ kritisierte. Es sei, in seinen Worten, „analogous with the plural *they*, - being applied either in a masculine, a feminine, or a neuter sense.“ (Marshall 1789, zitiert in Baron 2020: 187) Interessanterweise wiederholen sich viele der im Lauf der Jahre vorgeschlagenen Pronomen, vermutlich ohne das Wissen der Autor_innen.

For example, there are multiple proposals for *heer*, *um*, and *E*. That's because many enterprising wordsmiths work in a vacuum, unaware of earlier attempts to coin any gender-neutral pronouns at all, let alone the one that they have come up with, and many of them offer more than one paradigm, or pronoun set, hoping that one of their recommendations will catch on. (Baron 2020: 185)

Ein weiterer Fakt, den Baron als bemerkenswert herausstreicht, ist die Tatsache, dass die Frage nach genderneutralen Pronomen offenbar viele unterschiedliche Leute umtreibt.

For a few of the pronoun commentators and pronoun coiners, I haven't been able to find out any biographical information beyond their name, and occasionally, the town where they live. That's a sign that otherwise ordinary people felt that gender-neutral pronouns were an important issue worth a letter to the editor. (Baron 2020: 186)

Baron spricht sich seit Jahren für die grammatikalische Richtigkeit der Verwendung von „they“ in der Einzahl aus. Über die Geschichte des Pronomens „they“ schreibt er:

[S]ingular *they* has been in common, frequent, and thoroughly grammatical use in English speech and writing since the 1300s. It's survived unscathed by the nineteenth- and twentieth-century attacks on its grammaticality and has become the pronoun of choice to replace the no longer popular and rarely generic, generic *he*. (Baron 2020: 147)

Laut Baron (2020: 149) datiert das *Oxford English Dictionary* den ersten bekannten schriftlichen Gebrauch von „they“ in der Einzahl mit 1375 in der mittelalterlichen Liebesgeschichte *William and the Werewolf*. Da Wortformen oft schon lange ein aktiver Teil des

Sprachgebrauchs sein können, bevor sie zum ersten Mal aufgeschrieben werden, geht Baron davon aus, dass “they” in der Einzahl auch vor dem späten vierzehnten Jahrhundert schon verwendet wurde. (vgl. Baron 2020:150) Außerdem weist er darauf hin, dass das Pronomen seit seiner ersten bekannten Verwendung nie mehr ganz verschwunden ist:

Important, too, is the fact that singular *they* is not an early form that appeared hundreds of years ago and then went dormant, only to pop up again when people started to agitate for women’s rights or question the traditional gender binary. It’s been common throughout the history of English. (Baron 2020: 155)

Auch bekannte Autor_innen englischer Literaturklassiker verwendeten „they“ in der Einzahl, unter anderem Shakespeare, Austen und Dickens (vgl. Baron 2020, 155). Die Verwendung des Pronomens „they“ in der Einzahl war also schon jahrhundertlang etabliert, wurde allerdings ab dem 18ten Jahrhundert immer wieder von Grammatikern (die, wie Baron anmerkt, gegen das vornehme „We“ des Majestätsplural bezeichnenderweise keine Einwände hatten) angegriffen und findet erst seit wenigen Jahrzehnten seinen Weg zurück in den von offizieller Stelle abgesegneten Sprachgebrauch. Stattdessen wurde und wird oft „he“ als das neutralste Pronomen angenommen (vgl. Baron 2018). In den meisten Fällen handelt es sich um „they“ als singuläres Pronomen für Situationen, in denen das Geschlecht der entsprechenden Person nicht bekannt ist/in denen verschiedene (oft unbekannte) Personen angesprochen werden sollen. „They“ hat sich inzwischen aber auch als beliebtes genderneutrales Pronomen für non-binary Personen etabliert. „There are some indications that *they*, already the most common gender-neutral pronoun, is now the nonbinary pronoun of choice. A 2017 nonbinary/genderqueer survey of pronoun use reported that 80% of the 9,932 respondents chose *they*.” (Baron 2020: 127)

Baron geht es allerdings nicht nur um den grammatikalischen Aspekt, er sieht auch die politische Notwendigkeit von selbst gewählter genderinklusive Sprache.

Pronouns were political during the fight for suffrage, and they remain political today, though the focus of the debate has expanded from women’s rights to encompass the rights of LGBTQ persons, particularly those who identify as trans, nonbinary, or gendernonconforming, including their right to designate a pronoun. [...] Going beyond the conventional categories of male and female, these pronouns expand the ways that people are able to indicate their gender identity to encompass anyone who is trans or nonbinary, as well as those who choose an altogether different term to characterize their gender, like gender-nonconforming, genderqueer, Two-Spirit (a term used only by Native Americans), or genderfluid, among others. (Baron 2020: 117)

Wie bereits erwähnt, ist Gendernonkonformität keine Entwicklung der letzten Jahrzehnte, sondern existiert in vielen Kulturen seit Jahrtausenden. In Anbetracht der Vielfalt und Natürlichkeit von Transidentitäten, liegt die Vermutung nahe, dass seit Menschen einander in Geschlechter einteilen, es immer Personen gegeben haben muss, die diese Einteilungen überschritten oder (für sich) ablehnten. Auch die englische Sprache hat sich schon vor Jahrhunderten mit diesen Themen beschäftigt – und das nicht nur durch die Verwendung von Pronomen.

It may seem like a modern concept, but awareness of gender nonconformity goes back centuries, and with it has come the issue of what pronoun to use. The lexicographer Kory Stamper cites seventeenth-century medical texts, deploying singular *they*, or even *it*, to refer to hermaphrodites, people displaying both male and female sex characteristics. And in 1792 [...] the Scottish philosopher James Anderson argued that to better reflect the sexual diversity he found in the world around him, English grammar would be better off with thirteen grammatical genders instead of two or three. (Baron 2020: 119)

Laut dem Oxford English Dictionary entwickelte sich das heute gebräuchliche Wort „trans“ im Englischen als „transsexual“ Anfang des 20ten Jahrhunderts. Damals bezeichnete das Wort allerdings noch “applicable to or suitable for members of both sexes”. (vgl. Baron 2020, 120)

[S]tarting in the 1950s it was used to refer to persons whose gender identity does not match the sex they were assigned at birth, although today it’s much more common to use the word transgendered (now disfavored) and transgender, which appeared in this sense in the 1970s. (Baron 2020: 120)

Auch auf Deutsch ist das Wort „transgender“ heute gebräuchlicher, wobei Personen, die sich schon seit einigen Jahrzehnten mit dem Thema beschäftigen (Institutionen wie auch Trans-Personen selbst) oft an der Bezeichnung „transsexuell“ festhalten. Baron betont, dass schlussendlich der allgemeine Sprachgebrauch entscheidet, welche Wörter überleben, und dass dieser nicht wirklich von oben reglementierbar ist.

The defenders of traditional pronouns have nothing to fear from legal or institutional directives about language. And they have nothing to gain by clinging to the pronoun recommendations of Strunk and White. That’s because language changes when enough people use a word of their own accord, not because of science, religion, a rule book, a YouTube video, or an op-ed in the *Wall Street Journal*. Parents, teachers, employers, and usage critics all readily acknowledge that they make the same corrections over and over again because, when it comes to telling people what to say or write, *nobody is really listening to them*. (Baron 2020: 144)

Dr. Emma Moore, Linguistikprofessorin an der University of Sheffield, vergleicht in einem Interview mit BBC Radio 1 „they“ mit anderen englischen genderneutralen Pronomen, wie dem von Leslie Feinberg präferierten „Z(i)e/hir“: „[‘They’] has the advantage of already being part of grammar - there have been attempts to make new non binary pronouns, but they haven't been as successful because they're not already embedded in grammar. (BBC Newsbeat 2018)

Laut Baron und Moore hat sich “they” also vor allem durchgesetzt, weil es schon lange existiert und trotz zahlreicher Versuche, es zu verbannen, nie wirklich verschwunden war. Während diese Aussicht für Sprachen, in denen nicht seit dem Mittelalter ein genderneutrales Pronomen angelegt ist, wenig vielversprechend erscheint, lässt eine andere Beobachtung Barons Optimismus aufkommen: dass sich Lexika schlussendlich dem Sprachgebrauch beugen werden. „They“ wurde wieder aufgenommen, weil Menschen nicht aufhörten, es zu verwenden. Aber auch neuere Wörter, wie die genderneutrale Anrede Mx, haben es durch weitläufige Verwendung in die Nachschlagewerke geschafft:

Today, the nonbinary title *Mx.*, pronounced “mix,” which appeared as early as 1977, is starting to spread as well, particularly in the United Kingdom. (...) It has also been recognized by dictionaries, not because these reference books have a social agenda, but because people are using the term. (Baron 2020: 146)

Und im deutschsprachigen Raum stellt, wie bereits erwähnt, der Duden u.a. auch inklusivere Arten des Genders vor. Da ist es hoffentlich nur eine Frage der Zeit, bis auch genderneutrale Pronomen und Anreden in den allgemeinen Sprachgebrauch und darüber schließlich in die reglementierten und sich daher langsamer verändernden Regionen der Sprachverwendung (wie etwa Formulare) Einzug halten.

3.4 ... und bei der Übersetzung

Die Übersetzung von queeren Genderidentitäten kann einige Hindernisse mit sich bringen. Verschiedene Sprachen bieten mehr oder weniger Möglichkeiten für genderneutrale Formulierungen. Während es auf Finnisch beispielsweise nur das Pronomen „hän“ als Übersetzung für sowohl „sie“ als auch „er“ gibt und im Englischen Nomen keine geschlechtsspezifischen Endungen haben, sind in den romanischen Sprachen nicht nur diese, sondern auch Adjektive gegendert. Im Slowenischen erfordern sogar Verben in Perfekt und Futur eine Angabe über das Geschlecht der betreffenden Person.³

Abgesehen von diesen grammatikalischen, gibt es auch konzeptuelle Hürden. Wie andere gesellschaftliche Themen entwickeln sich auch Diskurse über Geschlecht im Allgemeinen und nicht binäre Genderidentitäten im Speziellen in lokalen und/oder sprachlichen Zusammenhängen. Momentan findet zwar, wie in allen Bereichen, eine Globalisierung der Konversationen statt, diese verbreitet aber vor allem queere Konzepte aus dem englischsprachigen Westen und schenkt weder anderen Möglichkeiten noch der dafür notwendigen Translation ein vergleichbares Maß an Beachtung (vgl. Baer 2018: 42).

Auch die Zeit aus der ein Ausgangstext stammt, muss in Übersetzungsüberlegungen mit einbezogen werden. Gramling (2019) fügt zu Roses (2016, 486) Aufforderung, erst herauszufinden „what strategies for translating transgender texts already exist, and which definition of ‘transgender’ to follow” (Rose 2016) zwei weitere Punkte hinzu:

a) how to identify when a latter-day custom for denoting (trans)gender imposes a logic on a literary text that is not proper to its context of enunciation and production; and b) how to calibrate the advantages and disadvantages of favouring one model over another, when one is seeking to publish a translation in a venue that holds to editorial policies that explicitly or implicitly regulate gender as binary. (Gramling 2019: 501)

Es muss also immer die Anwendbarkeit der eigenen queeren Konzepte auf andere Kontexte überprüft werden. Santaemilia (2018) stellt in Frage, wie gut queere Inhalte überhaupt übersetzt werden können, wenn es keine äquivalenten Konzepte gibt. Und Spurlin argumentiert ähnlich:

How do we work with translating terms for naming genders and sexualities in comparing texts and cultures of the past which may not be translatable to modern understandings of gender or to contemporary understandings of gay, lesbian, bisexual, or queer difference? How might we

3 Weiterführende Lektüre zur Übersetzung von Transidentität: Rose (2021)

work with the specificity of queer, which has its origins in western Anglophonic cultures, when translating texts from non-Anglophonic and non-western contexts? How has translation functioned as a site of social change when dissident forms of sexuality in certain source texts, considered to be foreign to a particular target culture, become part of, and challenge, that culture's official discourses through the dialogical processes of interlingual transfer and cultural exchange? (Spurlin 2014b: 205)

Neben der Übertragbarkeit von modernen queeren Konzepten auf alte Texte, ist auch Translationsgeschichte für unsere Zwecke interessant, da sich daraus ableiten lässt, wann und unter welchen Umständen Übersetzer_innen sich für bestimmte Strategien im Umgang mit queeren Inhalten entschieden haben. Wer hat in der Vergangenheit queere Texte übersetzt? Wie wurde dabei mit den entsprechenden Inhalten umgegangen? Und wenn, wie so oft, das queere Potential nur in Teilen oder gar nicht übersetzt wurde, was waren die Gründe dafür?

Let us imagine being a translator, working in any given language pair and in any location, even as recently as 1975. It is, for the moment, irrelevant what my sexual or gender identity may be. If I am understood by my readers (censors and intimates included) as having quite successfully translated the erotic, physical, affective, interactional, discursive and cultural particularities of, let's say, a same-gender sexual encounter in a novel, in what ways will my success in this regard register me socially as having simply too much emic, i.e. insider knowledge? If, on the other hand, I translate the queer passage in a way that implicitly signals perplexity, incomplete understanding, or even distaste, will I perhaps ultimately benefit, again socially, from this studied distance I establish from the queer subjects I am translating? (Gramling 2019: 496)

Gramling vermutet also, dass Translator_innen von queeren Inhalten oft aus Selbstschutz auf Strategien zurückgegriffen haben, die die von ihnen übersetzten Texte an die bestehenden Hetero- und/oder Cisnormen anpassen.

Wenn es möglich ist, ein Konzept aus einem Ausgangstext mit den zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln in einen Zieltext zu übertragen, können immer noch Hindernisse auftauchen. Übersetzer_innen können aus politischen Motiven oder aus Angst vor einer öffentlichen Assoziation mit queeren Themen davor zurückschrecken, diese im Zieltext offen zu behandeln. Verlage und/oder Lektor_innen können fordern, dass Inhalte auf eine bestimmte Art und Weise übersetzt werden.

Gesellschaftliche Normen und persönliche Wertvorstellungen können einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Übersetzung queerer Themen ausüben. Sowohl jene der Zielkultur (Nossem 2018) als auch jene der übersetzenden Person selbst (Epstein 2017, Baer 2018, Démont 2018, Donato 2018). José Santaemilia schreibt dazu:

Translating the language of sex or pleasure, therefore, is not a neutral affair but a political act, with important rhetorical and ideological implications, registering the translator's attitude toward existing conceptualizations of gender/sexual identities, human sexual behavior(s) and moral norms. (Santaemilia 2018: 12)

Kramer (2014: 527) fasst zusammen: „[T]ranslation [...] says less about the strictly linguistic differences between source and target language than about the then-current socio-cultural frame of reference in the target language.“

Zusätzlich zu Normen können auch andere persönliche Gründe in Übersetzungsentscheidungen einfließen. Wie aus dem vorangegangenen Zitat von Gramling hervorgeht, waren queere Übersetzer_innen historisch oft besonders vorsichtig in der Darstellung von Themen, mit denen sie nicht offiziell assoziiert werden wollten (vgl. auch Démont 2018; Baer 2018). Dennoch hat es immer auch Translator_innen gegeben, die die Weitergabe von queeren Inhalten und dadurch auch eine Identifikation über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg ermöglichten und ermöglichen.

Through identifying across the boundaries of time and culture, many activists have gained the confidence to argue that compulsive heterosexuality has not necessarily been the norm everywhere across time. [...] [M]ore and more scholars pay attention to the roles that cross-cultural and cross-temporal identification plays in shaping ideas about sexuality. (Angles 2017: 87)

Abgesehen von bewussten Entscheidungen können auch schlicht mangelndes Wissen oder Desinteresse dazu führen, dass queere Identitäten falsch interpretiert und/oder ausgelassen werden. Jede_r Leser_in interpretiert einen Text anders und auf sehr subjektive Art und Weise. Im Falle einer_s Ich-Erzähler_in besteht außerdem die Möglichkeit einer Identifikation der lesenden Person mit der Erzählinstanz. Max Rabinowitz, die Hauptperson von *Drag King Dreams*, deren Genderidentität im Roman nie spezifiziert wird, bezeichnen verschiedene englischsprachige Rezensionist_innen als „genderqueer lesbian“ (Isabell Moore 2006), „aging transman“ (Jill Dolan 2006) oder “visibly gender nonconforming person” (Danika Ellis 2011), während Onlineshops und Internetseiten wie Amazon, Abebooks, Goodreads etc. alle denselben Text verwenden, der Max als “butch lesbian” versteht.

Gerade wenn Autor_innen versuchen, genderneutrale Formulierungen zu finden und somit aktiv binäre Vorstellungen unterwandern, lässt das einen Interpretationsspielraum zu, der je nach Gewohnheit genutzt werden kann. Während nicht binäre Personen sich vielleicht

gerührt wiedererkennen, ermöglicht eine neutrale Formulierung gleichzeitig immer auch die cis-hetero-normativste Lesart sowie eine Unzahl an Mittelwegen.

Mirko Casagrande (2013: 44) sieht das Umschreiben von neutralen Formulierungen, wie beispielsweise der häufigen Verwendung von Namen, zu Wörtern, die der Person ein Geschlecht zuweisen als potentiell

extremely problematic in source texts where the gender of the subject is not clearly specified or is not even mentioned. Assigning gender in translation to what has none, by misusing and mistranslating proper names and other referring terms, is what I label “renaming gender in translation”, i.e. a practice of surgical translation that manipulates the gender identity of the characters and hijacks the gender discourse of the source text. (Casagrande 2013: 44)

Casagrande (2013: 44) schreibt von “several cases [...] where genderless names are omitted or replaced by gendered singular terms and the gender-neuter language of the source text is manipulated so that gender is reshaped through naming strategies”.

Der Interpretationsspielraum (Mann? Frau? Trans? Inter? Cis? Nicht-binär?) wird kleiner, je mehr direkt über die Genderidentität von Personen gesprochen wird. Aber oft gibt es keine solchen klaren Angaben. Die möglichen Gründe dafür sind vielfältig. Es kann eine literarische Überlegung sein, Charakterisierung durch Handlungen und Worte statt durch Beschreibungen vorzunehmen. Der besagte Interpretationsspielraum kann auch gewollt sein. Gerade für die Übersetzung von Englisch auf Deutsch bedeutet das eine große Herausforderung, da die sprachlichen Möglichkeiten für genderneutrales Formulieren längst noch nicht im literarischen Kanon verankert sind. Neutrale Formulierungen sind demnach zwar möglich, ziehen aber unweigerlich mehr Aufmerksamkeit auf sich als ihre englischen Entsprechungen und üben deshalb eine veränderte Wirkung auf ihr Publikum aus. Dieses Verlorengehen des Interpretationsspielraums, der queeren Mehrdeutigkeit, kann mit Démont als „Minoritizing Translation“ betrachtet werden.

Auch innerhalb des Spektrums von Transidentitäten kann eine Ambivalenz im Ausgangstext gewollt sein. Viele Personen fluktuieren in ihrem Gender zwischen verschiedenen Bezeichnungen, und/oder können nur mit Sicherheit sagen, dass sie nicht cis sind. Und schließlich kann das Nicht-Definieren des Genders eines fiktiven Charakters auch daher rühren, dass ein Großteil von Büchern über Transpersonen nicht für ein Transpublikum geschrieben wird und dass Autor_innen diesem Trend etwas entgegensetzen möchten.

Sensationslüsterne, oft pathologisierende Beschreibungen dramatisieren Transsein und erinnern in ihrem Diskurs an Zurschaustellungen als anders stigmatisierter Personen. Vor diesem Hintergrund wünschen viele Transpersonen sich Repräsentation in Medien, die sich auf Personen und nicht auf ihr Anders-Sein konzentriert – vielschichtige Figuren, deren Gender nicht als (prägendste) Charaktereigenschaft gilt. Von einer solchen Darstellung gendernonkonformer Personen als komplexer, nicht auf ihr Geschlecht reduzierbarer Charaktere würde auch das deutschsprachigen Literaturangebot profitieren – vorausgesetzt, die queeren Inhalte gehen auf dem Weg durch die Übersetzung nicht verloren.

Burton (2011), Démont (2018) und Gramling (2019) beschäftigen sich ebenfalls mit der Übersetzung von queeren Inhalten auf einer praktischen Ebene und liefern Vorschläge für die Umsetzung queerer Translation. Burton beispielsweise empfiehlt queer(en) Übersetzenden, sich von den Strategien feministischer Übersetzer_innen inspirieren zu lassen:

When thinking of what queer translation might look like, the history of Canadian feminist translators might be instructive – per queer translation’s explicitly antihomophobic, thus interventionist goal. [...] [F]eminist translators had to match the innovations of the source-text authors: ‘they had to go beyond translation to supplement their work, making up for the differences between various patriarchal languages by employing wordplay, grammatical dislocations and syntactic subversion in other places in their texts’. [...] Applied to heterosexual and homophobic source texts, these practices can constitute a productive tool box for queer translators. The contexts and forms of oppression are obviously different, and so of necessity queer translation will take a different shape (Burton 2011: 55-57).

Eine weitere potentielle Hürde, die für Teile dieser Arbeit relevant ist, ergibt sich aus dem Alter des Zielpublikums, im Falle der Übersetzung von queeren Inhalten in Texten für Kinder. B.J. Epstein berichtet, dass queere Identitäten in Kinderbüchern selten sind und in Übersetzungen derselben oft noch zusätzlich zensiert werden:

[L]iterature for children and young adults helps young people to understand themselves and others through its representation of children’s experiences, thoughts and feelings, and can expand their comprehension of the world. When children’s literature is translated however, it is not an infrequent occurrence that certain aspects of a text get changed to better suit what is considered appropriate for children in the target culture. One can consider whether this is especially the case when it comes to traditionally challenging or taboo topics, such as sexuality and, in particular, non-heterosexuality. (Epstein 2017: 118)

Tauchen doch einmal queere Charaktere auf, handelt es sich dabei meist um Elternteile oder andere Erwachsene. “This suggests that despite the publication of some fairly explicit books about sexuality [...], authors, publishers, readers and parents may be uncomfortable with

young people's sexuality, especially if that sexuality is not hetero." (Epstein 2017: 119) Dasselbe Unwohlsein quält scheinbar auch die Translator_innen von queeren und für Kinder intendierten Texten: „[T]ranslators may be uncomfortable with queer topics and/or may be protective of young readers, which causes them to choose eradicating translatorial strategies that downplay, soften, or even remove queer elements." (Epstein 2017: 127)

Jacob Breslow (2017:131) weist mit Gillian Lathey (2016) und Riita Oittinen (2004) darauf hin, dass jene Translator_innen für ein von ihnen imaginiertes Kind übersetzen, das ihren persönlichen und den aktuellen gesellschaftlichen Vorstellungen von Kindheit entspricht und erinnert an Folgendes: „The question of how to explain sex and sexuality to children remains highly contentious, shaping everything from what books (or teachers) are allowed in schools and what media and speech are acceptable in the public sphere, to the framing of the political itself." (Breslow 2017: 129)

Eine besondere Ausgangslage ergibt sich, wenn die übersetzende Person queerer Inhalte sich mit diesen selbst identifizieren kann. In solchen Situationen können Sprache und Translation Mittel zur queeren Selbstfindung und zur Veränderung des Ist-Zustandes sein. Epstein (2017: 127) überlegt sogar, ob Queerness der Übersetzer_innen eine notwendige Voraussetzung für queere Translation darstellen könnte: „[T]ranslators may not recognize queerness in texts, which can lead to us wondering whether translators of queer texts themselves ought to be queer.“

Gramling (2019: 498) vertritt die Meinung, Zweitsprachen seien oft ein Refugium für queere Identitäten, die dort eine Möglichkeit finden, sich selbst zu definieren, die ihre Erstsprache ihnen verwehrt:

Queer writers have perhaps always sought recourse to translation and translatability as a way out of domestic oppression in national and local contexts. Symbolic resources from the 'multilingual elsewhere' abroad – whether via travel, pseudo-translation or epistolary traffic – have appealed to the queer imagination (in childhood, adolescence and adulthood equally) as proxy spheres for surviving heteronormativity and persisting through dry seasons. 'Other languages' have provided both refuge and utopia for those who find themselves struggling to exist in the vice of their own heteronormative vernaculars and the institutions that speak them. (Gramling 2019: 498)

Auch Finn Enke (2014: 241) sieht Translation als „necessary and profoundly hopeful act for those who trans gender [...] for we have been taught that transgender is marked by dysphoria,

a word from Greek that means difficult to bear, difficult to carry. In order to carry or bring across, we become poets, storytellers, and artists.”

Sier weist außerdem, wie auch viele sieser Kolleg_innen, auf die Parallelen zwischen Translation und Transidentitäten hin. In Enkes Fall handelt es sich dabei um den Umgang mit Erwartungen von außen: „We ask, should our translations conform to audience expectations or transform them? We dance between, always doing both, by the very act of being.“ (Enke 2014: 242)

Spurlin (2014b: 205) schließlich hält fest, dass neues Wissen und neue Bedeutungen durch queere Translation geschaffen werden. Die Festschreibung von Gender und Sexualität in Sprache wird erst offensichtlich durch den Vergleich mit einer anderen Sprache. Für ihn sind sowohl Translation als auch Queerness Formen von Mediation zwischen hegemonial definierten Räumen...

[...] and their critical conjunction offers the possibility of new sites of heterogeneity and difference [...]. The work of translation, like the work of queer, is never finished, as both modes of inquiry are committed to the endless proliferation of difference(s). Both are invested in setting aside understandings of our own cultural worlds and in creating critical discursive spaces for others to speak and to be heard. (Spurlin 2014a: 307)

Wenden wir uns nun also einigen von diesen „Anderen“ zu und finden heraus, was sie über ihre eigenen und über queere Identitäten im Allgemeinen zu sagen haben und welche weiteren Themen in ihrem Schreiben und/oder Übersetzen eine Rolle spielen.

4. Untersuchungsmaterial

Das Untersuchungsmaterial dieser Arbeit stellen die beiden Romane *Stone Butch Blues* (2014³) und *Drag King Dreams* (2006) von Leslie Feinberg, sowie deren Übersetzungen, gemeinsam mit der von Rebecca Sugar kreierten Zeichentrickserie *Steven Universe* (2013) in der englischen Original- und der deutschen Synchronfassung dar. Sowohl Feinberg als auch Sugar schaff(t)en nicht nur queere Inhalte, sondern identifizier(t)en sich auch selbst als genderqueere Personen. Ihre Werke sind immer auch sehr persönliche Auseinandersetzungen mit Gender und Sexualität.

4.1 Materialsuche

Wie bereits erwähnt, sind Personen, die nicht in die binäre Geschlechterteilung passen, in Literatur und Geschichtsschreibung selten. Das bedeutet allerdings nicht, dass es solche Personen nicht gegeben hätte. Hermaphroditos aus der griechischen Mythologie ist vielen Menschen zumindest als etymologische Quelle der (kaum mehr verwendeten) Bezeichnung Hermaphrodit_in für eine Interperson ein Begriff. 1928 folgte Virginia Woolfs Orlando, die nach Jahren des Lebens als Mann eines Morgens plötzlich als Frau (ansonsten aber, wie Woolf betont, komplett unverändert) aufwacht.

Frühe historische gendernonkonforme Persönlichkeiten sind beispielsweise Elagabalus, römische_r Kaiser_in von 218-222 (vgl. Mijatovic), Jeanne D'Arc (vgl. Feinberg 1996: 31), Nzinga Mbande, König_in von Angola (vgl. Feinberg 1996: 34) oder Kristina, König_in von Schweden 1632-1654 (vgl. Darling, 2021), um nur einige zu nennen. An dieser Stelle muss außerdem bedacht werden, dass nur sehr wenige, meist (einfluss-) reiche Menschen in die Geschichtsschreibung eingehen, dass auch das Interesse der Wissenschaft, mit einigen wichtigen Ausnahmen, sich noch kaum der Existenz von Trans- und Interidentitäten zugewandt hat, und dass schließlich international zugängliche Geschichtsquellen von einem starken Eurozentrismus geprägt sind. Existieren historische Quellen, die arme und/oder Transpersonen of Colour erwähnen, geschieht dies meist im Zusammenhang mit Kriminalisierung, wie etwa im Fall der bisexuellen Trans-Sexarbeiterin Eleanor Rykener, die 1349 in London für die Ausübung ihres Berufes verhaftet wurde (Stonewall.org.uk 2020) oder, einige Jahrhunderte später, der Schwarzen Sexarbeiter_in Peter Sewally_Mary Jones,

dier 1836 in New York verhaftet wurde (Jonathan Ned Katz & Tavia Nyong'o). Und wie Kate Bornstein so richtig zusammenfasst, tritt auch nicht jeder Mensch mit seinen persönlichen Gender Troubles an die Öffentlichkeit.

There's a myth in our culture that defines transsexuality as rare, and transsexuals as oddities. But nearly everyone has some sort of bone to pick with their own gender status, be it gender role, gender assignment, or gender identity. And when this dissatisfaction can no longer be glossed over with good manners, or cured by purchasing enough gender-specific products or services – and when this dissatisfaction cannot be silenced by the authority of the state, the medical profession, the church, or one's peers – then the dissatisfaction is called transsexuality, or gender dysphoria. We're most of us – whether "transsexual" or not – dissatisfied. Some of us have less tolerance for the dissatisfaction, that's all. (Bornstein 1994: 118)

Oft führt erst ein zwangsweises und/oder posthumes Outing dazu, dass Transidentitäten an die Öffentlichkeit kommen, wie bei Catterina Vizzani_Giovanni Bordonis, einer jungen Transperson im Rom des achtzehnten Jahrhunderts, deren Lebensgeschichte den Arzt, der ihren Körper nach ihrem Tod untersuchte, so beeindruckte, dass er eine Novelle darüber schrieb und Vizzanis_Bordonis Erinnerung so für die Nachwelt bewahrte (vgl. Donato 2018). Oder wie im Fall von Billy Tipton, einem weißen US-amerikanischen Jazzmusiker, dessen Transsein erst nach seinem Tod 1989 bekannt wurde (vgl. Smith 1998).

Aus dem zwanzigsten Jahrhundert sind schon signifikant mehr Transpersonen namentlich bekannt. Dies spiegelt sich auch in Kunst und Literatur wieder. Doch trotz des in den letzten Jahren steigenden Interesses für Trans Themen sowohl in der Literatur als auch in der Translationswissenschaft, handelt es sich in beiden Fällen üblicherweise um binäre Transcharaktere, also Personen, die sich nicht mit dem Geschlecht identifizieren, das ihnen bei ihrer Geburt zugewiesen wurde, sondern mit dem jeweils anderen der beiden weitläufig akzeptierten Geschlechter. Deutschsprachige Literatur wartet diesbezüglich vor allem mit traurigen Geschichten über Transphobie und Genderdysphorie auf, die überwunden werden müssen, um der Transperson ein „normales“ Leben zu ermöglichen. Im englischsprachigen Raum ist die Lage etwas besser. Trotz dem auch hier vorhandenen Überfluss an eindimensionalen, exotisierenden und überdramatisierten Darstellungen, finden in den letzten Jahren auch immer mehr komplexe Geschichten über Transpersonen, deren Gender nicht ihre wichtigste Charaktereigenschaft darstellt, ihren Weg an die Öffentlichkeit, wie etwa Kai Cheng Thom's *Fierce Femmes and Notorious Liars: A Dangerous Trans Girl's Confabulous*

Memoir (2016), Neon Yangs *The Black Tides of Heaven* (2017) oder Rae Spoons *Green Glass Ghosts* (2021).

Umfassende Recherchen zu Beginn dieses Masterarbeitsprojekts konnten eine Liste von knapp zehn verschiedenen übersetzten Werken zu Tage fördern, von denen sich einige als für den vorliegenden Zweck unbrauchbar erwiesen wie z.B. Ursula K. LeGuins *The Left Hand of Darkness* (1969), übersetzt als *Die linke Hand der Dunkelheit* von Gisela Stege (2014), in dem der Protagonist, ein sich in seiner Männlichkeit ständig bedroht fühlender Cismann, die meist geschlechtslosen Außerirdischen vom Planeten Gethen, denen er als Diplomat zugewiesen wurde, permanent mit dem seiner Meinung nach „neutraleren“ männlichen Pronomen „he“ bezeichnet. Interessanterweise hat LeGuin diese Entscheidung selbst Jahrzehnte später kommentiert:

Having invented a race of people who are essentially sexless except for a few days a month, when they become very highly sexed either as male or female, and for the duration of pregnancy and lactation, when of course they remain female, having discovered the Gethenians, what was I to call them? In 1967, when I wrote the book, I called them all "he." I believed then that the masculine pronoun in English was genuinely generic, including both male and female referents. This is a pleasant and convenient belief. Unfortunately, the more you look at it, the less credible it becomes. Even more unfortunately, it has been adopted as one of the Thirty Nine Articles of Antifeminism. Some years after the book was published, I lapsed from the faith, and have remained unregenerate ever since. "He" means what it says, no more, no less alas! (LeGuin 1994)

Die Autorin stellt im Zuge ihrer Überlegungen auch noch einige sprachliche Experimente mit dem eigenen Text an, die jedoch alle mehr oder minder darauf hinauslaufen, vormalig männliche Formulierungen (Pronomen, sowie einzelne Nomen, wie „King“ oder „Lord“) durch weibliche zu ersetzen. In „Solitude“, einer Kurzgeschichte, die ebenfalls 1994 zum ersten Mal erschien, spielt wieder eine Person vom Planeten Gethen eine Rolle, diesmal wird sie mit dem Pronomen „heshe“ (LeGuin 2002: 139) bezeichnet. Diese Kurzgeschichte wurde jedoch leider bis jetzt nicht übersetzt, und ist daher für die Zwecke dieser Arbeit nicht verwendbar.

Weitere Werke, die sich in der ersten Auswahl befanden, waren *Orlando* von Virginia Woolf (1995, Erstveröffentlichung 1928), *Middlesex* von Jeffrey Eugenide (2002), *The Long Way to a Small Angry Planet* von Becky Chambers (2015) und *Frankissstein. A Love Story* von Jeanette Winterson (2019). Beim Lesen der Originale stellte sich allerdings heraus, dass

die darin vorkommenden Figuren von einem binären Geschlecht in ein anderes wechseln. Genderneutrale Pronomen werden in manchen der Werke gar nicht und in keinem häufiger als dreimal verwandt. *Frankissstein* ist außerdem auf sensationalisierend anmutende Art fasziniert von den Genitalien seiner Trans-Hauptperson Ry und stellt transphobes Verhalten in Beziehungen als romantisch dar.

In Anbetracht dieser Hindernisse schien es sinnvoller, sich doch wieder einem Klassiker zuzuwenden. *Stone Butch Blues* (erste Auflage 1993) war Leslie Feinbergs erstes Buch und der erste Roman einer Transperson über Transthemen, der einen derartigen Bekanntheitsgrad erreichen konnte. Auch über Personen, die nicht einem der binären Geschlechter angehören und sich aktiv außerhalb dieser Binarität bewegen, war vorher auf Englisch noch nichts auch nur annähernd so Einflussreiches geschrieben worden. Im Anschluss daran, war es nur logisch, auch Feinbergs zweiten Roman *Drag King Dreams* in die Analyse miteinzubeziehen, den dreizehn Jahre später schon ein verändertes Publikum lesen konnte, dem inzwischen mehr Transliteratur zur Verfügung stand. Auch die Serie *Steven Universe* ist in ihrem Genre bahnbrechend, worauf im entsprechenden Unterkapitel genauer eingegangen wird.

4.2 Leslie Feinberg und siers Romane

Auch Leslie Feinberg verwendet in *Stone Butch Blues* noch keine genderneutralen Pronomen, um die Hauptperson Jess oder andere genderqueere Menschen zu beschreiben. Dennoch handelt siers 1993 erschienener Debütroman vom Leben einer nicht binären Transperson in den USA. Laut Deirdre Griswold, die mit Leslie Feinberg bei Workers World News zusammengearbeitet hat, hat sich die Autor_in schon Anfang der 90er zur Verwendung von Pronomen in siers Roman geäußert. "'I wrote it in the first person,' Feinberg explains, 'to avoid having to use the pronouns he or she.'" (Griswold 1994)

Protagonist_in Jess Goldberg verbringt in Buffalo, NY eine Kindheit als nicht genderkonformes Mädchen, ein junges Erwachsenenleben als butche Lesbe, etwa ein Jahrzehnt mit Passing als Cis Mann und findet schließlich die im Buch letzte Nische als nicht binäre Transperson in New York. Jess ist außerdem jüdisch und gehört der Arbeiter_innenklasse an. Der Roman folgt ihm und siers Geschichte über mehrere Jahrzehnte. Mattilda Bernstein Sycamore bezeichnet *Stone Butch Blues* als „transgenre

classic, blurring and crisscrossing the lines of butch and trans identities in order to challenge both mainstream and subcultural gender norms“ (Sycamore 2005). Der Roman ist keine Autobiographie, ist aber in vielen Aspekten offensichtlich angelehnt an Feinbergs Leben. Leslie Feinberg hat im Lauf der Zeit widersprüchliche Aussagen dazu getätigt, wie viel vom Inhalt von *Stone Butch Blues* auf siers eigenes Leben zurückgeht. Die von Feinberg und siers Ehefrau Minnie Bruce Pratt gemeinsam geschriebene und nach Feinbergs Tod 2014 von Pratt um Feinbergs letzte Worte ergänzte Biographie auf der Seite lesliefinberg.net weist allerdings, gerade was die Eckdaten angeht, klare Gemeinsamkeiten mit dem Roman auf.

Leslie Feinberg was born September 1, 1949, in Kansas City, Missouri, and raised in Buffalo, New York in a working-class Jewish family. At age 14, she/zie began supporting himself by working in the display sign shop of a local department store, and eventually stopped going to high school classes, though officially zie/she received hir diploma. It was during this time that she/zie entered the social life of the Buffalo gay bars. Zie/she moved out of a biological family hostile to hir sexuality and gender expression, and to the end of hir life carried legal documents that made clear they were not hir family.

Discrimination against hir as a transgender person made it impossible for hir to get steady work. Zie/she earned hir living for most of hir life through a series of low-wage temp jobs, including working in a PVC pipe factory and a book bindery, cleaning out ship cargo holds and washing dishes, serving as an ASL interpreter, and doing medical data inputting. (Feinberg & Pratt: 2014)

Manche der Arbeitsplätze sind nicht dieselben wie jene, an denen Jess siers Geld verdient. Davon abgesehen decken sich die angeführten Informationen aber weitgehend mit der Handlung von *Stone Butch Blues*. Auch die queerfeindliche Herkunftsfamilie findet sich im Roman wieder.

Bemerkenswert am vorangegangenen Zitat sind außerdem die Pronomen, mit denen Feinberg beschrieben wird. Während im Nominativ eine Doppelnennung des weiblichen Pronomens „she“ und des genderneutralen – „zie“ – steht, haben die Autor_innen im Genitiv nur die genderneutrale Variante gewählt. Auf der verlinkten und ebenfalls offiziellen Feinberg-Homepage transgenderwarrior.org wird in der Beschreibung der_s Autor_in dagegen zweimal das Pronomen „ze“ und einmal „s/he“ verwendet. Feinberg selbst hat sich mehrmals zur Frage sieser Pronomen geäußert:

Leslie preferred to use the pronouns she/zie and her/hir for himself, but also said: “I care which pronoun is used, but people have been respectful to me with the wrong pronoun and disrespectful with the right one. It matters whether someone is using the pronoun as a bigot, or if they are trying to demonstrate respect.” (Feinberg & Pratt: 2014)

In einem Interview, das 2006 von Jamie Tyroler für camp geführt wurde, kommt die Pronomenfrage ebenfalls auf. Feinbergs Antwort fällt hier noch ein wenig umfangreicher aus und deutet darauf hin, dass sich in Transkontexten auch das männliche Pronomen „he“ für siehng angemessen anfühlen kann. Der Interviewausschnitt gibt außerdem einen Einblick in Feinbergs Selbstdefinition zu dieser Zeit.

Jamie: Let's start with the basics. Which pronouns do you prefer used in referring to you?
 Leslie Feinberg: That's a thoughtful way to begin. For me, pronouns are always placed within context. I am female-bodied, I am a butch lesbian, a transgender lesbian – referring to me as “she/her” is appropriate, particularly in a non-trans setting in which referring to me as “he” would appear to resolve the social contradiction between my birth sex and gender expression and render my transgender expression invisible. I like the gender neutral pronoun “ze/hir” because it makes it impossible to hold on to gender/sex/sexuality assumptions about a person you're about to meet or you've just met. And in an all trans setting, referring to me as “he/him” honors my gender expression in the same way that referring to my sister drag queens as “she/her” does. (Tyroler 2006)

Auf sprachlicher Ebene ist *Stone Butch Blues* bemerkenswert, da es sein Vokabular zum Besprechen von Gender an den jeweiligen Informationsstand und an die Entwicklungen im Leben der Hauptperson anpasst, anstatt Wörter zu verwenden, die Feinberg zum Zeitpunkt des Schreibens vermutlich selbst gebraucht hätte, um ähnliche Phänomene zu benennen, wie hier in *Transgender Warriors*: „I've been called a he-she, butch, bulldagger, cross-dresser, passing woman, female-to-male transvestite, and drag king. The word I prefer to use to describe myself is *transgender*.“ (Feinberg 1996: X, Hervorhebung im Original)

Erst gegen Ende des Romans holt das Vokabular der Erzählinstanz mit dem der realen Person Leslie Feinberg auf. Jess fühlt sich jahrelang eingesperrt, erst während sie versucht, als maskuline Frau zu leben, später wegen siers Passing als Cis-Mann. Sie merkt, dass beide Optionen sich nicht richtig anfühlen, kann sich damit aber erst nur schwer abfinden. “I don't like being neither”, beschwert Jess sich bei Edna, einer langjährigen Freundin und kurzfristigen Geliebten, worauf diese antwortet: “You're more than just neither, honey. There's other ways to be than either-or. It's not so simple. Otherwise there wouldn't be so many people who don't fit.” (Feinberg 2014³: 236)

Trotzdem dauert es noch viele Buchseiten und Lebensjahre, bis Jess liebevolle Worte und Gefühle für die eigene und andere genderqueere Identitäten findet. Als es schließlich so weit ist, passiert das in einer für Feinberg typischen Traumsequenz. In Anlehnung an Native

American Kulturen, drücken sich wichtige Veränderungen im Innenleben von Feinbergs Romanfiguren meist durch visionsartige Träume aus.

During the night I had this dream: [...] I headed toward a small round hut near the edge of the woods. I had a feeling I had been in this place before.

There were people who were different like me inside. We could all see our reflections in the faces of those who sat in this circle. I looked around. It was hard to say who was a woman, who was a man. Their faces radiated a different kind of beauty than I'd grown up seeing celebrated on television or in magazines. It's a beauty one isn't born with, but must fight to construct at great sacrifice.

I felt proud to sit among them. I was proud to be one of them. (Feinberg 2014³: 329)

Stone Butch Blues erhielt 1994 den American Library Association Gay & Lesbian Book Award (heute der Stonewall Book Award) für Belletristik. Der Rainbow Roundtable der American Library Association bezeichnet diesen Preis als „[t]he first and most enduring award for LGBTQIA+ books“ (American Library Association). Der Roman war im selben Jahr außerdem für die Kategorie „Lesbian Fiction“ der Annual Lambda Literary Awards nominiert.

Der Roman wurde allgemein positiv aufgenommen, dabei aber von Anfang an sehr unterschiedlich interpretiert, was Jess' Gender angeht. Direkt nach der Erscheinung wird Jess in einem Artikel von Publishers Weekly (1993) folgendermaßen beschrieben:

At its start she is a girl who feels confused by strict ideas about gender and who wonders if she might be a ``he-she" [...]. Constantly searching, she quickly moves from trying on her father's suits to visiting bars and transforming herself into a full-blown ``butch," complete with her own dildo. As police crackdowns on gay bars result in more than one night in jail, Goldberg decides to begin taking male hormones and have a breast reduction in order to pass as a man. Although she delights in visiting the barber and being able to use the men's room--and even manages to make love to a woman without being discovered--the emotional complications of changing her sex (and hence her identity) build up until she ceases to take her hormone shots. Certain transmutations, like her lowered voice, cannot be reversed, however, so she is now even less defined as a member of a specific gender. (Publishers Weekly 1993)

Während in dieser Besprechung zwar einige der Eckdaten von Jess' Selbstfindungsreise aufgelistet sind, wird der Hauptfigur jegliche Entscheidungsfähigkeit gemeinsam mit ihrer Transidentität abgesprochen. Sowohl körperliche Veränderungen als auch Genderpräsentation und Verhalten werden auf den Druck von außen geschoben und nebenbei wird siers Identität fetischisiert und auf einen Dildo und den unentdeckten Sex mit einer Heterofrau verkürzt.

Eine Rezension von Deirde Griswold im Workers World Newspaper zeigt dagegen, dass es auch in den Neunzigern und ohne die Zuhilfenahme von genderneutralen Pronomen schon möglich war, Feinbergs nicht allzu subtile Andeutungen zu verstehen und Jess' Transidentität ernst zu nehmen:

„The more that is known about human behavior, the clearer it is that gender takes many forms. However, the central character of the novel, Jess, finds out at an early age that family, neighbors and teachers demand she fit into a bipolar masculine-feminine world. [...] Jess evolves from "baby butch" to someone who lives life from two opposing perspectives--first as a woman passing as a man and later as a person who is gender-ambiguous“ (Griswold 1994).

Griswold hat auch zu Feinbergs früheren Projekten und zum Erfolg des Buches etwas zu sagen:

"Stone Butch Blues [...] is already making waves. Her earlier works--"Journal of a Transsexual" and "Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come"--explained in objective historical terms the treatment of those who cross gender lines. With "Stone Butch Blues," she makes it all come alive in a personal and often lyric style.

The book has created much excitement in the lesbian, gay, bisexual and transgender communities. Bookstores in many cities have repeatedly sold out on the strength of word-of-mouth recommendations, even before formal promotion and reviews reached the area. Feinberg is traveling widely, doing readings from the book plus a slide show on the history of transgender [...]

The almost instant success of "Stone Butch Blues," from lesbian/gay bookstores to the gender community nationally, says a lot about our times. There are many, many people across the country, in big cities and small towns, working in all kinds of jobs, who have been waiting for a book like this.

It delivers a liberating euphoria because it speaks of their lives, their fears, their hopes. But this book must also find its way into the hands of some of those straight workers who have rubbed shoulders with Jess on the job—and never really knew her. (Griswold 1994)

Seit seiner Erscheinung wird *Stone Butch Blues* immer wieder besprochen und auch wissenschaftlich erforscht. Dabei fällt auf, dass die Darstellungen von Jess als lesbischer Frau mit der Zeit immer mehr einer Interpretation als Transperson weichen. *Stone Butch Blues* wird auch immer wieder in Listen der besten Bücher zu Transthemen (Juliet Jacques im Guardian 2015), queeren Themen (Laura Sackton für Book Riot 2020) oder einfach der besten Bücher für Erwachsene (New York Public Library 2020) aufgenommen.

Im Gegensatz zu *Stone Butch Blues* spielt die Handlung von Feinbergs zweitem Roman *Drag King Dreams* (2006) von Anfang an in einem Umfeld, in dem auch nicht binäre

Identitäten Platz finden. Dementsprechend sind auch genderneutrale Pronomen und andere genderneutrale Formulierungen über das Buch verteilt. An einigen Stellen bleibt das Gender von Personen ungeklärt, so auch jenes der Hauptperson und Erzählinstanz Max Rabinowitz. Erst im letzten Absatz erfahren die Leser_innen den Namen, der in Max' (frisch gefälschten) Papieren steht und dass Max vermutlich, wie auch Leslie Feinberg und Jess Goldberg, bei der Geburt als weiblich eingetragen wurde.

Max Rabinowitz, transmaskulin, jüdisch, Türsteher_in und am Anfang des Romans nicht mehr besonders aktive_r Aktivist_in und Dragperformer_in, arbeitet mit einigen gendernonkonformen Freund_innen und Mitstreiter_innen in queeren Bars in New York, die unaufhaltsam immer kommerzieller werden. Gefragt, warum die Charaktere ausgerechnet in so einer „destination for partying suburbanites and yuppies, [...] kind of the definition of a status-driven, consumerist, apolitical culture“ (Sycamore 2005) arbeiten, erklärt Feinberg:

Well, I think they are left over as the locale is changing around them, and they're trying to hang on. There are two worlds co-existing, and not peacefully. One is growing at the expense of the other. And one is an older Lower East Side, an older East Village that these characters represent, and those clubs are being closed down, or are under pressure economically. So *Drag King Dreams* sort of capturing a moment of time right now in New York City, too—where it's not that they dropped into this situation, the situation is growing around them and limiting their own choices, economically, and in terms of where they can live and how they're going to cobble together a living. (Feinberg, Interview von Sycamore 2005)

Die Figuren sind außerdem durch ihre Lebensumstände als arme, proletarische Transpersonen dazu gezwungen, in schlechten Arbeitsverhältnissen ohne Krankenversicherung oder Kündigungsschutz zu bleiben.

Drag King Dreams deals with the lives of marginalized working-class characters. Those who are easily “read” as gender-defiant, gender-different, gender-variant—those whose sex is not easily determined by strangers who demand to know that fact at a glance – face almost insurmountable obstacles finding a decent job, walking on the street, trying to use a public toilet, getting identification papers, being vulnerable to police harassment and also to bashings. I experience these as well. The Transgender Day of Remembrance every autumn is a testament to the violence that hangs like a sword of Damocles over our heads every day. (Feinberg, Interview von Sycamore 2005)

Der Roman behandelt aber auch eine breite Palette an anderen komplizierten politischen Themen. Die Handlung spielt kurz nach 9/11, antimuslimischer Rassismus und Polizeigewalt eskalieren täglich weiter. Feinberg arbeitet auch hier eigene Erfahrungen ebenso wie eine Aufforderung zu Widerstand in den Text ein.

Yes, people are disappearing on the way home from work, on their way to pick up their kids from school -- one minute, someone's living in Jersey City, the next minute they've been deported and their families don't know where they are. And the fact that we don't know how many people is just a sign of how serious it is for us to act. (Feinberg, Interview von Sycamore 2005)

Auch die Siedlungspolitik Israels (Feinberg war überzeugte_r Gegner_in des Zionismus), die Nachwirkungen der AIDS-Krise und die menschenverachtende Grenzpolitik an der Grenze zu Mexiko werden behandelt. Besonders wichtig ist Feinberg bei der Darstellung dieser Themen auch, die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Unterdrückungsmechanismen zu betonen, ohne dabei allerdings die systemischen Gewalterfahrungen verschiedener Gruppen gleichsetzen zu wollen.

In my own work, I don't make analogies. I find that they often tend to blur the distinct differences that we need to understand about each other's oppressions in order to build genuine unity. I hope readers of *Drag King Dreams* will find themselves in a world not unlike their own, in which lived realities reveal their own interconnectedness. (Feinberg, Interview von Spring-Moore 2006)

Und, nicht zu vergessen, geht es Feinberg auch um die Darstellung der Kämpfe gegen diese Unterdrückung und der Solidarität, die sich zwischen Angehörigen einer, aber auch mehrerer unterschiedlicher, marginalisierter Gruppen entwickeln kann. Michele Spring-Moore (2006) weist in einem Interview mit Leslie Feinberg auf die vielen verschiedenen Arten hin, auf die sies Buchfiguren Gewalt erfahren – „getting beaten up on the street or in jail, dealing with the murder of a friend, disappearance at the hands of the government, losing kids in a custody battle, being mistreated in the hospital, losing jobs“, worauf Feinberg antwortet:

I hope readers will discover for themselves that this book is also about survival—friends and co-workers and neighbors extending helping hands to each other, struggling to find new jobs together, chipping in for health care, protesting to defend each other against police brutality and racism. The struggles in this novel are relevant to many in the LGBT movement today. (Feinberg, Interview von Spring-Moore, 2006)

Im Gegensatz zu *Stone Butch Blues* ist *Drag King Dreams* zu einer Zeit entstanden, in der schon signifikant mehr Menschen, Organisationen und Zeitungen ihre Meinungen auch im Internet publizierten. Dementsprechend existieren unzählige Rezensionen des zweiten Romans online. Die folgenden Ausschnitte behandeln nur einige davon. Das Buchhandelsunternehmen Barnes & Noble beschreibt Max als „butch lesbian bartender at an East Village club where drag kings, dykes dressed as men, perform. A veteran of the women's and gay

movement of the past 30 years, Max's mid-life crisis hits in the midst of the post-9/11 world" (Barnes & Noble 2006).

Dabei werden sowohl Max als auch die sehr unterschiedlichen anderen Drag Kings als Lesben interpretiert und Max' äußerst komplexe Schwierigkeiten mit Unterdrückungsmechanismen und dem oftmals frustrierenden Kampf gegen dieselben zu einer Midlifecrisis verkürzt. Wie schon erwähnt, sind sich auch andere Rezensent_innen nicht einig über Max' Pronomen oder Genderidentität, wobei Devon Thomas (2006: 62) im *Library Journal* den Nagel auf den Kopf trifft: „Max Rabinowitz defies labels, but the world labels Max anyway: lesbian, transgendered, Jew.“ Interessanterweise hat sich *Publishers Weekly* (2006) bei der Besprechung von *Drag King Dreams* dadurch hervorgetan, Pronomen in Bezug auf Max (und nebenbei auch auf Vic_Vickie) komplett zu vermeiden, so wie auch im Roman geschehen.

Während manche Leser_innen Max vielleicht weniger aus einer bewussten Entscheidung heraus und mehr aus Gewohnheit als weiblich lesen, zeigt sich in Elana Dykewomons (2006) Rezension exemplarisch die Transfeindlichkeit in Teilen der Lesbenszene. Sie wehrt sich vehement gegen Max' Interpretation als irgend etwas anderes als eine butche Cislesbe und bezeichnet Drag Queens als sexistisch. Queerfeministische Theorie „that proposes that gender is fluid – that there are no checklists of attributes that make up ‘female‘ or ‘male‘“ klingt für Dykewomon nach “old-fashioned feminism” und “[t]he strand [of transgender politics] that encourages young butches to take hormones because they should explore their masculinity sounds wildly dangerous and borderline misogynistic.” (Dykewomon 2006: 18)

Worin sich dagegen die meisten Rezensionen einig sind, ist, dass *Drag King Dreams* sehr viel politische Ideologie enthält und nicht alle sind mit Feinbergs Ansichten einverstanden. Da auch *Stone Butch Blues* eine Bandbreite von gesellschaftspolitischen Themen enthält und sich zu Polizeigewalt, Rassismus gegen Schwarze und Native Americans, Homo- und Transphobie, Klassenkämpfen und nicht zuletzt zum Vietnamkrieg äußert, stellt sich die Frage, ob die „politischen“ Inhalte in Feinbergs zweitem Roman den Leser_innen deshalb mehr aufstoßen, weil sie kürzer vor dem Erscheinen des Buches geschahen bzw. weiterhin im Gange waren. Hier spielen vermutlich besonders der antimuslimische Rassismus nach 9/11 und der Nahostkonflikt eine Rolle. *Publishers Weekly*

(2006) schreibt: “[R]eaders who don't define themselves by their political protests are likely to want a lot more dancing to join this revolution.“ (Publishers Weekly 2006), während Danika Ellis von der *Lesbrary* eingrenzt:

Drag King Dreams still felt like a timeless story to me. It explores, I think, the endless struggle in being part of an oppressed group. I really recommend this one, as long you're okay with your fiction having a heaping dose of political opinion (Ellis 2011)

Isabell Moore von *Leftturn* sieht in politischen Inhalten in ihrer Belletristik kein Problem, hat dafür aber mit der Darstellung der Proteste ihre Schwierigkeiten:

At times the beautiful connection of characters from all walks of life seemed a little too perfectly set up. Once Max decided to get active and rejoin "the" movement, the only barrier seemed to be societal oppression, rather than internal divisions and conflicts in movements. The crescendo of the novel is the Queer positive, multi-racial, anti-racist protest and fight with the police organized by "The Fight Back Network." It seems that just a few flyers were handed out, yet hundreds of folks magically appeared at the rally and were able to quickly unite in face of police oppression. Setting the climax of the story at a street battle with the police also reinforces the romance of un-permitted street actions over slow steady organizing and movement building. [...]

Regardless, this book was a refreshing change from "The L Word," campaigns for Gay marriage, and the single-issue orientation of most mainstream LGBTQQ activism. Despite some lingering questions and critiques, I recommend this novel as enlightening political fiction with a strong anti-oppressive analysis. (Moore 2006)

Und Trans-Verbündete Helen Boyd konzentriert sich in ihrem „journal on gender and stuff“ statt auf die großen politischen Themen auf die Details auf der Beziehungsebene, die schließlich ebenfalls einen großen und wichtigen Teil des Romans ausmachen:

Leslie Feinberg was thinking about crossdressers, and zie was thining about crossdressers a lot, and in deep, empathetic ways. [...] The book starts with Max Rabinowitz (transman, drag king, genderqueer, bulldagger (it's not really clear and doesn't matter) talking to hir friend Vickie. In a moment of frustration, of “transer than thou” anger, zie says something about how Vickie can take the clothes and the wig off and go back to being normal.

The next day Vickie is found brutally murdered.

And the rest of the book is Max's meditation on friends, community, activism, family; it's an insider's view into being queer, being outside, being “other” while also being well-loved, deeply loving, and sorry. The book is Max's apology to Vickie, for that moment of assumption and hierarchy that a crossdresser's life is somehow “easier” than anyone else's. (Boyd 2006)

4.3 Claudia Brusdeylins – *Stone Butch Blues*. Träume in den erwachenden Morgen

Die deutsche Übersetzung von *Stone Butch Blues*, die ich untersuchen werde, stammt von Claudia Brusdeylins und ist 1996 bei Krug und Schadenberg erschienen. Krug und Schadenberg führt den Untertitel „Der Verlag für lesbische Literatur“. Über Leslie Feinberg wird auf der Verlagsseite mit durch Schrägstriche getrennte Doppelpronomen und ebenso gegenderte Berufsbezeichnungen (z.B. Journalist/in) geschrieben, allerdings findet sich dieser Eintrag in einer Liste von „Autorinnen“ (vgl. Krug und Schadenberg). Da die Auflistung auch einen Autoren enthält, handelt es sich hier wohl um das generische Femininum. Während diese Schreibweise unter Vertreterinnen der zweiten Welle des Feminismus aus nachvollziehbaren Gründen noch sehr gängig war, gibt es inzwischen von transfeministischer Seite gegen einen solchen sprachlichen Ausschluss bzw. eine solche Einvernahme von Personen, die sich nicht als Frauen definieren, zahlreiche Einwände. Als Beispiel sei Persson Perry Baumgartingers Text „Geschlechtergerechte Sprache? Über queere widerständige Strategien gegen diskriminierenden Sprachalltag.“ genannt, der leider im Original zum Zeitpunkt dieser Recherche nicht mehr auffindbar ist, und deshalb von Kager & Maly (2019: 12) übernommen werden muss:

Benennungen ‚der ‚beiden‘ Geschlechter Mann/Frau‘ (Baumgartinger 2007) sind ‚leider für TransInterQueers nicht sehr bereichernd und wenig hilfreich‘ (ebd.). Die Frage ist also ‚(w)ie kommen TransInterQueers in einer Sprache vor, die nur Männer und Frauen kennt?‘ (Kager & Maly 2019: 2)

Auch der Klappentext der Übersetzung *Stone Butch Blues*. *Träume in den erwachenden Morgen* lässt das Thema Transgender außen vor. Dass darin die späteren Veränderungen im Leben der Hauptperson nicht erwähnt werden, kann allerdings auch als Versuch gewertet werden, keine wichtigen Handlungspunkte vorwegzunehmen.

Claudia Brusdeylins begann ihre Übersetzerinnenkarriere 1994, nach einem Anglistikstudium in Göttingen und Sheffield und einigen Monaten Verlagsarbeit bei Sheba und Pandora Press in London. Danach übersetzte sie zehn Jahre lang freiberuflich Belletristik und Sachbücher, arbeitete aber auch nebenbei immer in Teilzeitjobs und ist seit 2005 hauptberuflich beim „Zentrum für Sonnenenergie- und Wasserstoff-Forschung Baden-

Württemberg (ZSW) in Stuttgart, wo ich seit 2009 die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit koordine“ (vgl. Brusdeylins).

Stone Butch Blues ist zwar eine frühe aber nicht Brusdeylins einzige Übersetzung mit Bezug zu den Themen Sexualität und Gender. Aus ihrer Feder stammen auch die lesbischen Liebesromane *Patricia & Sharon* (1997, Original unter dem Titel *Side by Side* von Isabell Miller, 1990) und *Shy Girl* (2002, Original von Elizabeth Stark, 2000) und, besonders passend, „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“ (1996), übersetzt nach einem Text von Judith Butler (*Imitation and Gender Insubordination*, 1993). Auch in dem von ihr übersetzten Roman *Die Nacht der blühenden Kakteen* (1999) von Shani Mootoo (*Cereus Blooms at Night*, 1996) gibt es eine lesbische Storyline.

Ansonsten ist nicht viel über Claudia Brusdeylins und ihre Übersetzerinnenzeit bekannt. Die Neigung zur Übersetzung von Lesbenromanen könnte darauf hindeuten, dass hier ein Potential für Minoritizing Translation vorhanden ist. Dagegen spricht die Entscheidung, auch Butler zu übersetzen, beide Informationen lassen aber nicht mehr zu als Spekulationen. Übrigens sind sowohl *Patricia & Sharon* als auch *Shy Girl* beim Orlanda Verlag erschienen, der auch im nächsten Abschnitt über Ekpenyong Ani eine Rolle spielt.

Zeitnahe Rezensionen von *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* sind noch schwerer zu finden als jene, in denen das Original besprochen wird. Was den meisten Rezensionen der Übersetzung jedoch gemeinsam ist, ist, dass sowohl Leslie Feinberg als auch Jess Goldberg meist als lesbische Frauen bezeichnet werden. Amazonuser Till Seidler bezeichnet Jess 2003 als „Lesbe“ und „falschen‘ Mann“, eine Userin mit den Initialen M.H beschreibt das Buch 2006 als „top Lesben- / Frauen- / Familien-Roman“ (Amazon a). Chicklit und Lovelybooks zitieren dieselben, im Original nicht mehr auffindbaren Pressestimmen: Konny von lesben.org bezeichnet *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* als „[d]as beeindruckendste Lesbenbuch, das ich jemals gelesen habe!“ (Chicklit) und im Rundbrief der Baufachfrau heißt es: „Das Buch [...] lässt mich einen imaginären Hut vor der Autorin und anderen lesbischen Frauen der 60er Jahre ziehen, weil sie trotz unbeschreiblicher Demütigungen ihren Stolz, ihren Mut und ihre Liebe zu Frauen bewahrt haben.“ (Chicklit a)

Die Wiener lesbischswule Buchhandlung Löwenherz empfiehlt das Buch im Lesben Special Katalog (2007) und nennt Jess „Transgender“, im nächsten Satz aber doch wieder „eine waschechte Butch Femme“ - und weil der bei der Beschreibung scheinbar nicht fehlen darf - „mit eigenem Dildo“ (Jürgen 2007). Die Beschreibung von Feinberg selbst fällt noch etwas verwirrender aus: „Dabei verarbeitet die Autorin ihre Erfahrungen als Frau-zu-Mann-Transsexueller, der die Umbruchsphase der Stonewall Riots miterlebt hat. [...] Es dürfte ihr [...] geholfen haben, ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben.“ (Jürgen 2007)

In der hier zitierten Denkweise ist mensch offensichtlich nur trans, solange mensch Passing hat. Nicht binäre Identitäten gibt es dabei nicht. Ob die sich durch die Rezensionen ziehende feminisierende Lesart wie beim englischsprachigen Publikum vor allem auf die selektive Wahrnehmung der Leser_innen oder auch auf die Übersetzungsstrategien zurückzuführen ist, wird sich zeigen.

4.4 Ekpenyong Ani – Drag King Träume

Ekpenyong Anis Übersetzung *Drag King Träume* ist 2008 beim Querverlag erschienen. Der Querverlag (nach Eigenangabe „Deutschlands erster lesbisch-schwuler Buchverlag“) bezeichnet 2008, also zwölf Jahre nach der Veröffentlichung von *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* auf dem Klappentext von *Drag King Träume* Leslie Feinberg als „Kult-Autorin [sic!]“. Besonders irritierend ist dieser Fauxpas nachdem weiter unten auf derselben Einbandseite ein Zitat von Feinbergs Internetseite transgenderwarrior.org Feinberg in bekannter Manier als „langjährige/n Aktivist/in“, dann wieder als „preisgekrönte/n AutorIn“ bezeichnet. Die cisnormativen Zuschreibungen hören aber nicht bei Feinberg auf. Max, die bereits erwähnte Hauptperson ungeklärten Genders wird im nächsten Satz zu einer „sie“. Die Transperson, um die Max und siers Freund_innen das ganze Buch lang in weiblicher Form trauern, ist plötzlich „Vickie, ein befreundeter Transvestit“. Sollte sich Ekpenyong Ani in ihrer Übersetzung für eine weniger binäre Schreibweise entschieden haben, ist das wohl vor allem ihr selbst und nicht dem Querverlag zu danken.

Während sich die Suche nach Informationen über Claudia Brusdeylins schwierig gestaltete und von der_dem_den Übersetzer_innen von *Steven Universe*, wie so oft in der Filmsynchronisation, jede Spur fehlt, ist Ekpenyong Ani eine aus verschiedenen Gründen bekannte Persönlichkeit – unter anderem auch als eine der Personen, deren Biographien in

der Ausstellung Homestory Deutschland vorgestellt wurden. Die Übersetzerin von *Drag King Dreams* ist 1966 in Calbe/Saale geboren und aufgewachsen in Ost- und Westdeutschland sowie in Nigeria und Jamaika. Ani ist Autorin, Übersetzerin und politische Aktivistin. Sie engagiert sich unter anderem bei ADEFRA – Schwarze Frauen in Deutschland. ADEFRA ist nicht nur die Abkürzung für AfroDEutsche FRAuen – das Wort bedeutet außerdem im Amharischen, einer äthiopischen Sprache „Die Frau, die Mut zeigt“. (vgl. Ani 2004)

Seit 1994 arbeitet Ani als Lektorin beim Orlanda Verlag in Berlin und hatte von 2001 bis 2007 den Posten der Geschäftsführerin gemeinsam mit Anna Mandalka inne. Ani hat sich zu ihrer Arbeit im Verlag mit folgenden Worten geäußert: „Mit meiner verlegerischen Arbeit möchte ich herrschende Denkkonzepte verändern, was auch bedeutet, Manuskripte nicht nur themenbezogen zu lesen, sondern auf eurozentrische Bilder oder einen sexistischen und rassistischen Sprachgebrauch korrigierend einzuwirken.“ (Ani 2013)

Es sei am Rande angemerkt, dass sich der Name des Verlages auf Virginia Woolfs bereits erwähnten Roman über die_n gender-switchende_n Titelheld_in Orlando bezieht. In der bekannten Szene, in der Orlando als Mann einschläft und nach drei Tagen als Frau erwacht, verwendet Woolf das neutrale Pronomen „they“ als eine Art Übergang, eine Zusammenziehung oder gar Ablehnung der binären Eindeutigkeit von „he“ und „she“.

Orlando had become a woman — there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory — but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his,' and 'she' for 'he' — her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (Woolf 1995: 67)

Der Verlag ist also nach dieser bahnbrechenden Figur benannt, „aber mit einem weiblichen ‚a‘ hinten“ (Mandalka, Interview von Garde 2013). Ob dieses Wortspiel als Hommage oder als Abgrenzung von queerfeministischen Strömungen gemeint war, ist ohne eine lange Diskussion wahrscheinlich nicht zu klären. Mir schien vor allem der Konnex zu einer weiteren nicht binär einordenbaren Figur aus der englischsprachigen Literatur erwähnenswert.

Da Rassismus und der Kampf gegen denselben zwei der Hauptthemen in *Drag King Dreams* darstellen, kann es nur als glückliche Wahl angesehen werden, den Roman von einer

politisch aktiven und selbst von Rassismus betroffenen Person übersetzen zu lassen. Besonders in Anbetracht der unterschiedlichen Vokabularen, derer sich antirassistische Diskurse auf Englisch und Deutsch bedienen. Viel zu oft greifen Übersetzer_innen, die sich nicht ausreichend mit den deutschsprachigen Diskussionen und Entwicklungen in diesem Themenbereich beschäftigt haben, beispielsweise bei der Übersetzung des Wortes „race“ auf das angenommene Äquivalent „Rasse“ zurück, das jedoch eine komplett andere Bedeutung hat und genau jene Denkweise bedient, die das Konzept von „race“ als konstruierter Einteilung zu bekämpfen versucht. Ekpenyong Ani sagt zu ihrer Motivation, *Drag King Dreams* zu übersetzen:

Als Schwarze queere Person war mir selbst viel daran gelegen, sprachlich sensibel zu übersetzen und Lösungen zu finden, die den Charakteren im Buch gerecht werden. [...] Ich wollte das Buch gerne übersetzen, weil ich *Stone Butch Blues* geliebt habe und dazu beitragen wollte, dass auch dieses Buch von Feinberg auf Deutsch erhältlich ist. (Ani 2021)

Drag King Träume wurde 2009 von Jennifer Moos für *Virginia – Zeitschrift für Frauenbuchkritik* rezensiert. Die Besprechung ist begeistert, geschlechtszuweisenden Ausrücken für Max wird ausgewichen, die anderen Charaktere werden jeweils mit der Sprache benannt, die Max für sie verwendet.

In spannenden Schnappschüssen beleuchtet *Drag King Träume* Diskriminierungen, mit denen sich genderqueere Menschen alltäglich konfrontiert sehen. [...] Dass es dabei kein queerer oder weniger queer gibt, keine besseren oder schlechteren Queers, ist eine der zentralen Botschaften des Romans. Den Gefahren einer heteronormativen wie -sexistischen Gesellschaft sind alle ausgesetzt. *Drag King Träume* zeigt zudem, dass sex, gender und desire nicht isoliert von anderen identitätsstiftenden Kategorien wie beispielsweise Generation, Religion oder Ethnizität behandelt werden können. Damit eröffnet der Roman einen Begegnungsraum theoretischer und fiktionaler Überlegungen zu Intersektionalität. (Moos 2009: 317)

Andere Rezensent_innen haben den Roman leider weniger sorgfältig gelesen. Wie schon erwähnt wird Vic_Vickie selbst auf dem Buchumschlag der Übersetzung als „Transvestit“ verkürzt und Max mit weiblichen Pronomen beschrieben, Transmann e.V. und Fembooks.de bedienen sich derselben Zuschreibungen. Auf Amazon beklagt User_in Deepgreen 2008, *Drag King Träume* sei schlechter als *Stone Butch Blues*, da in ersterem die Vorgeschichte der Charaktere nicht aufgeklärt wird: „Der Leser wird in eine Erzählung, einen Auszug an Leben geworfen, ohne zu wissen woher die Hauptfigur kommt, was sie geprägt und erlebt hat“ (Amazon c). Dieser Kritikpunkt schien mir erwähnenswert, weil er den häufigen Wunsch der Cisleser_innenschaft nach tränen- und aufopferungsreichen Transgeschichten illustriert, der

von einem Roman, in dessen Mittelpunkt andere Themen stehen und dessen Charaktere eher nebenbei genderqueer sind, nicht gestillt werden kann.

4.5 Rebecca Sugar und *siers Serie*

Rebecca Sugars Zeichentrickserie *Steven Universe* wurde zum ersten Mal am 4. November 2013 vom amerikanischen Sender Cartoon Network ausgestrahlt. Die deutsche Synchronfassung folgte ab dem 23. August 2014. Die Serie dreht sich um die Abenteuer des Teenagers Steven Universe (zu Beginn der Abenteuer 13 Jahre alt) und seiner Freund_innen. Steven lebt zusammen mit drei außerirdischen Superheldinnen, den Crystal Gems, die regelmäßig die Menschenwelt vor „dem Bösen“ beschützen. Diese Aufgabe und auch die Einteilung in „gut“ und „böse“ stellt sich im Laufe der Serie als vielschichtiger und moralisch ambivalenter heraus, als anfangs impliziert. Stevens Mutter, die er nie kennen gelernt hat, war ebenfalls eine Außerirdische mit besonders starken Superkräften. Weil Steven einen Teil ihrer Kräfte geerbt hat, lebt er bei den Crystal Gems, um von ihnen zu lernen, mit seiner Begabung umzugehen.

Für Rebecca Sugar handelt *Steven Universe* von zwischenmenschlichen Beziehungen und Familien in all ihren Formen. Besonders inspiriert ist die Serie aber von Sugars tiefer Freund_innenschaft mit *siers* Bruder Steven Sugar.

The thing I always return to is that, for me, it's about my relationship with my brother. All of the gems are reflections of some piece of that. I try to always remember that it comes down to that feeling of being able to go home at the end of the day and hang out with your best friend, who's also your brother. (Sugar, Interview von Opam: 2017)

Sugar definiert sich selbst als bisexuell (Rude 2016) und als nicht binäre Frau. Auch die Gems sind laut Sugar nicht binäre Frauen. Was Sugar damit meint, erklärt *sier* unter anderem im Mitschnitt eines Podiumsgesprächs von *Steven Universe* Mitwirkenden beim San Diego ComicCon im Juli 2018. Auf die Frage nach *siers* Genderidentität und Pronomen antwortet Sugar:

I like both she/her and they/them. I am fine with being perceived as a woman but it's not something I really identify with internally, which is why I've been hesitant to talk about it. But I think that the characters in the show have been a really wonderful way to express myself because I think, many of them gems, they don't mind being seen as women and it's sort of part of their experience but it's not something they really think about themselves. That's pretty much how I feel. (Sugar 2018)

Die Crystal Gems können miteinander zu einer größeren, stärkeren Person (einer Fusion) verschmelzen. Auch Steven entwickelt diese Fähigkeit und fusioniert mit seiner besten Freundin Connie. Da alle Außerirdischen von den Menschen als weiblich gelesen werden, trifft das auch auf ihre Fusionen zu. Steven und Connie hingegen werden gemeinsam zu Stevonnie, einer nicht binären Interperson.

Diese Beschreibung wird in der Serie nie erwähnt, dafür aber von Rebecca Sugar öffentlich z.B. in Interviews (etwa mit Meredith Woerner 2015) und auf Twitter besprochen. Im Juni 2019 veröffentlichte Cartoon Network auf den offiziellen Twitter- und Instagramaccounts des Senders ein Video, in dem der Charakter Stevonnie über soziale Netzwerke spricht. Dabei ist kurz auch Stevonnies Instagramprofil zu sehen, das unter anderem folgende Informationen enthält: „intersex, non-binary, they/them“, also Stevonnies Gender und Pronomen (vgl. Ermac 2019). In der englischen Fassung der Serie sprechen die anderen Charaktere von Stevonnie, indem sie das genderneutrale Pronomen „they“ verwenden, wobei in manchen Fällen ein gewisser Interpretationsspielraum auch die Auslegung zulässt, dass mit „they“ die beiden Jugendlichen Steven und Connie gemeint sein könnten. Meist handelt es sich allerdings klar ersichtlich um das genderneutrale Pronomen in der Einzahl.

Mey Rude fragt Rebecca Sugar in einem Interview, ob die non-binary Charaktere in *Steven Universe* von Sugars Identität inspiriert seien oder ob sie durch die Charaktere zu mehr Sicherheit in ihrer eigenen Queerness gelangte.

Both! I didn't necessarily have the language for a lot of my own feelings early on, but even when I was young I'd get criticism from friends and family members who couldn't tell if my drawings were supposed to be boys or girls. And I used to worry about it, but that's the thing! I don't think people should have to worry about it!

One of the things that excited me early on, especially about Stevonnie, was that I just wanted to do it and have it be beautiful. I had never seen that! I had seen things like this where it had been played as a joke or some kind of a problem, but especially with Stevonnie I wanted to create a character so great that everyone who sees them thinks, "This person is great!" (Sugar, Interview von Rude: 2018)

Sugars freudige Aufregung über diesen Durchbruch ist inzwischen jedoch einem Gefühl der Frustration gewichen. „I don't think I'm excited that it's new anymore“, meint sie, „I'm just frustrated that it didn't exist before. It shouldn't have been innovative to just say, let's make

this non-binary character that everyone thinks is great.‘ This shouldn’t be the first time you see that.“ (Sugar 2018, Interview von Rude)

Am 26. Oktober 2019 veröffentlichte Rebecca Sugar zur Feier des Intersex-Awareness-Day ein Bild von Stevonnie mit einem Schild, auf dem steht: „#MyIntersexBody doesn’t need fixing!“ (Sugar 2019) Die Reaktionen auf diese Repräsentation sind in der Intercommunity gespalten. Während es für Sugar und siers Crewniverse viel Lob dafür gibt, ihre Plattform für die Normalisierung und positive Darstellung einer Interperson zu nutzen, empfinden es auch viele Intermenschen als unpassend, höchstens als außerirdisches/magisches Phänomen und nicht als ganz natürlich vorkommende Variante menschlicher Existenz porträtiert zu werden. Tumblr User_in rosetower schreibt:

heres my personal feelings, as an intersex trans nb person, about stevonnie from steven universe being revealed as intersex: [...] it feels demeaning and misrepresentative of intersex experiences. for one, intersex lives are... lifelong. they're complex and lifelong, you can't unbecome intersex just like you can't become intersex. [...] making a character magically become intersex - is not intersex representation. it's as simple as that. it's a trope where the only intersex characters in a story are magical or aliens. you can easily see how dehumanizing this feels. (rosetower 2019)

Auch (andere) nicht binäre Personen kommen am häufigsten als Aliens in Science Fiction vor, ein Phänomen, das für von dieser Darstellung Betroffene sehr schnell alt werden kann.

Auf die Frage “Do you think it’s easier to include more LGBTQ visibility when you’re in a fantastical genre like sci-fi or fantasy as opposed to a more family-oriented household show?“ in einem Interview mit Nick Romano von Entertainment Weekly (2018), wies Sugar diese Annahme allerdings zurück. Dier Animateur_in, Autor_in, Regisseur_in, Produzent_in und Musiker_in war auch mit *Adventure Time with Finn and Jake* schon an der Veröffentlichung einer lesbischen Liebesgeschichte in einer Kinderserie (zwischen Princess Bubblegum und der Vampirin Marceline) beteiligt und kommentiert:

I can really only speak to my experience writing sci-fi/fantasy/action/comedy shows, but it has been extremely difficult to do it within this show. So I don’t know how it would be to do it for a different show, but please know that when we started doing this in 2011 it was impossible and it has become possible over the last many years of working really hard to do this. (Sugar, Interview von Romano 2018)

Die queeren Identitäten einiger Charaktere in *Steven Universe* sind zwar sichtbar, aber in keiner Weise die Hauptthemen der Handlung. Während *Stone Butch Blues* und *Drag King Dreams* vor allem potentielle Leser_innen ansprechen, die sich Bücher über queere Personen

zu Gemüte führen wollen (auch wenn Feinbergs gewünschtes Publikum in erster Linie eine „Working Class Audience“ war, wie im Interview mit Michele Spring-Moore 2006 erwähnt), ist *Steven Universe* vordergründig als Abenteuerserie konzipiert, von deren Charakteren einige ganz selbstverständlich und nebenbei queer sind. Das auffälligste Beispiel ist die Crystal Gem Garnet, eine fast permanente Fusion und Liebesbeziehung zwischen den beiden Gems Ruby und Sapphire (die Sappho-Referenz kann hier wohl als gegeben angesehen werden). Im Laufe der Serie beschenken Ruby und Sapphire dem Publikum mehrere lesbische Küsse, romantische Momente, viel intensive Beziehungsarbeit und schließlich sogar eine lesbische Hochzeit.

Kurz nach siers Coming-Out als non-binary sprach Rebecca Sugar mit Entertainment Weekly über die Hochzeit von Ruby und Sapphire, sowie die Schwierigkeiten bei der Darstellung von LGBTIQ+ Charakteren in einer Fernsehshow, die unter anderem auch für Kinder konzipiert ist. Die beiden lesbischen Gems erschienen 2013 in der Episode „Jail Break“ zum ersten Mal in der Show, weil Garnet gewaltvoll getrennt wird. Als die beiden Gems einander wiederfinden gibt es allerdings nur eine innige Umarmung, bevor sie wieder zu einer Person verschmelzen. Wie Sugar selbst so passend anmerkt:

It's really interesting because the fantasy part can get through just fine. These concepts, which are so human, that's the part that was difficult to include and I think that that is so strange — that in a fantasy these simple, real, human experiences, that there would be any reason not to include them. (Sugar, Interview von Romano 2018)

Bis zur Hochzeitsepisode sollten dem kreativen Team aber noch einige Hindernisse den Weg in den Weg gelegt werden. Sugar beschreibt, wie der Widerstand des Senders sich auf siers psychische Gesundheit auswirkte:

We started talking about the wedding episode, I think, in early 2016 and it didn't surprise me that there were roadblocks. I mean, when we were working on "Jail Break," gay marriage was not yet legal in the US. Basically, what was interesting to me about the arc of this whole experience was that I ended up in many conversations where it was made clear to me that this was not something that should be in G-rated content and that there was a limit on how much we could show these characters, how close these characters could be with each other. And it was a little bit like staring into the sun because I felt the toll it was taking on my personal mental health and I realized that that is what is happening to millions of children because when this is not in this content, that is what is being said to them. (Sugar, Interview von Romano: 2018)

Die meisten der Figuren in *Steven Universe* entsprechen nicht klassisch hetero- und cisnormativen Rollenbildern. Während die Gems Steven und Connie in Kampfkünsten

unterrichten, hat Stevens Vater Greg Universe für die emotionalen Bedürfnisse seines Sohnes immer ein offenes Ohr. Connies Mutter ist Ärztin und offensichtlich das Elternteil, das finanziell mehr zum Erhalt der Familie beiträgt, die Erziehung ihres Kindes nehmen aber sowohl Mutter als auch Vater sehr ernst. Steven selbst spielt mit den Vorstellungen von Gender, als er beispielsweise bei einem Talentwettbewerb in Make-up und einem Kleid auftritt. In der Epilogserie *Steven Universe Future* kommt schließlich auch noch eine weitere nicht binäre Person namens Shep vor. Shep ist keine Fusion, sondern ein non-binary Mensch und wird von der_m non-binary Schauspieler_in Indya Moore gesprochen. *Steven Universe Future* kann in dieser Arbeit jedoch leider nicht berücksichtigt werden, da es davon (noch) keine deutsche Synchronversion gibt.

Sugar hält die Darstellung von queeren Charakteren speziell in für Kinder konzipierten Formaten für sehr wichtig.

We need to let children know that they belong in this world. [...] You can't wait to tell them that until after they grow up or the damage will be done. You have to tell them while they're still children that they deserve love and that they deserve support and that people will be excited to hear their story. When you don't show any children stories about LGBTQIA characters and then they grow up, they're not going to tell their own stories because they're gonna think that they're inappropriate and they're going to have a very good reason to think that because they've been told that through their entire childhood. (Sugar, Interview von Romano: 2018)

Sier ist sich allerdings nicht nur des Einflusses bewusst, den siers Werk auf den englischen Sprachraum hat, sondern auch dessen der zahlreichen Übersetzungen, in die sich das englischsprachige Team nur sehr bedingt einmischen kann.

I think part of the challenge is that this show was an international show. We would be getting notes not just from the US but also from Europe, from around the world about what we could and couldn't show, and they would be different notes from different countries. And I felt really determined to make this as acceptable as possible because I didn't want this show to be censored in countries where I felt children would really need to see this—and it has been now [censored] in several countries. But I feel that, hopefully, they'll still be able to find it. (Sugar, Interview von Opam: 2017)

Gerade die verschiedenen mehr oder weniger offensichtlichen queeren Liebesbeziehungen (wie auch zwischen Pearl, einer der anderen Crystal Gems, und Stevens verstorbener Mutter Rose, oder später zwischen Pearl und anderen Gems bzw. Menschenfrauen) bieten Spielraum für sehr unterschiedliche Übersetzungsstrategien. Russland hat *Steven Universe* 2018 komplett verboten, in anderen Ländern dürfen einzelne Episoden nicht ausgestrahlt werden.

In Russland und Bulgarien wurden alle Episoden ausgelassen, die lesbische Beziehungen zeigen, genauso wie jene, in denen Stevonnie eine große Rolle spielt. Auch in Südostasien wurden die Folgen mit lesbischen Storylines nicht gezeigt. Dass sich diese absolute Zensur nicht auf Stevonnie erstreckt, liegt vermutlich daran, dass sie in der Synchronisation als Frau umgedeutet wurde. Eine Szene aus der Folge *Jungle Moon*, in der Stevonnie ihre Bartstoppeln abrasiert, wurde dementsprechend gestrichen. In Schweden und Polen wurde eine Aussage darüber, dass Ruby und Sapphire während einer Partie Baseball miteinander „flirten“, statt sich auf das Spiel zu konzentrieren, in der Synchronisation so geändert, dass die beiden nun nur mehr „plaudern“. In der italienischen Version „spielen“ die beiden. Szenen, in denen Ruby und Sapphire einander küssen, wurden in mehreren Versionen der Serie durch Wiederholungen anderer Sequenzen ersetzt, in denen weniger körperliche Zuneigung vorkommt. (vgl. *Steven Universe Wiki*)

Begründet werden solche Entscheidungen oft damit, dass queere Sexualität und Identitäten Kinder negativ beeinflussen könnten, oder, diplomatischer, aber nicht weniger queerfeindlich ausgedrückt, dass es sich dabei um zu erwachsene Themen handle. Rebecca Sugar selbst berichtet, dass sie immer wieder gefragt wird:

“How are you getting these adult themes into your show?” And that would really strike me because love stories are not adult scenes. The idea that it is adult because it’s queer, the gravity of that started to set in for me and the fear I had growing up myself came into focus for me. The things that I felt I couldn’t talk about — even into my late 20s — came into focus for me. (Sugar, Interview von Romano: 2018)

And it really made me realize how critical it was to have LGBTQIA characters in G-rated media. I began to realize how quiet I had been about my own story and my own life, because I had internalized this idea that there was something “adult” about these stories. And there isn’t! These themes were a part of my childhood and they were a part of the childhoods of many people on my staff. There is nothing more “adult” about Ruby and Sapphire than any other couple on the show. So I became very driven to make sure that we could tell the most wholesome love story you’ve ever seen on television. (Sugar, Interview von Rude: 2018)

Durch die Arbeit von Sugar und vielen anderen Kreator_innen hat sich die Welt der Zeichentrickserien in den letzten Jahren drastisch verändert. Dinge, die noch nie möglich waren, werden durchgesetzt und können (zumindest in den USA und manchen der Länder, in die *Steven Universe* exportiert wird) von Kindern gesehen werden. Auch andere für Kinder intendierte Serien wie Noelle Stevensons *She-Ra and the Princesses of Power* (2018),

Radford Sechrists *Kipo and the Age of the Wonderbeasts* (2020) oder Dana Terraces *The Owl House* (2020) beinhalten mehr und mehr queere Charaktere und auch (glückliche) Beziehungen zwischen denselben. Trans- und speziell non-binary Charaktere sind dennoch weiterhin selten. In *She-Ra* wird eine Figur mit dem Pronomen „they“ bezeichnet, wieder bietet sich aber die Gelegenheit für einige Verwirrung und/oder Verärgerung, da der Name der Figur „Double Trouble“ lautet und sich diese_r magischerweise in jede Form verwandeln kann, die ihm beliebt. Lobenderweise muss allerdings erwähnt werden, dass der non-binary Aktivist_in, Schauspieler_in, Autor_in, und Produzent_in Jacob Tobia Double Trouble sers Stimme leiht. Rebecca Sugar sieht trotz aller Frustration die Veränderungen der letzten Jahre in einem positiven Licht:

It's [the industry] changed completely! There is a demand now for different perspectives, for more diverse stories and characters, and for us to use our platform to make a better world for kids. I'm so honored to have had the chance to be working in TV while this shift has been happening. (Sugar, Interview von Opam: 2017)

Sämtliche Staffeln von *Steven Universe* sind von Rotten Tomatoes mit einer perfekten Note von 100% bewertet worden (Rotten Tomatoes a). Die dafür angeführte Erklärung bestätigt Sugars Optimismus: „Having blossomed into a sophisticated mythology with a deeply moving subtext, *Steven Universe* remains a sparkling entertainment and perfect introduction to LGBTQ representation for children.“ (Rotten Tomatoes b)

Steven Universe ist für eine Menge Preise nominiert worden, von denen einige auch gewonnen wurden – u.a. ein Primetime Emmy Award und mehrere Behind the Voice Actor Awards (IMDb) - und wird seit Jahren mit Lob überhäuft, gerade auch seiner offenen und positiven Darstellung queerer Charaktere wegen. James Whitbrook (2015) freut sich über „non-traditional love“, „incredibly clever world building“ und „rad music“ und fasst in Bezug auf Steven selbst zusammen: „In a world of cartoons for boys and cartoons for girls, and all these gender barriers in media, it's refreshing to see a cartoon protagonist that defies those barriers“. Eric Thurm (2015) fügt noch „absolutely gorgeous animation [and] a surprisingly large cast of vital, oddball characters“ zur Liste der Vorzüge hinzu. Noelle Stevenson, die (ebenfalls nicht binäre) Kreator_in von *She-Ra and the Princesses of Power* spricht in einem Interview mit GLAAD darüber, wie sehr sich die Möglichkeiten, queere Repräsentation in

Zeichentrickserien für Kinder unterzubringen, u.a durch *Steven Universe* in den letzten Jahren verändert haben:

What I find really inspiring [about] young fandom these days is the amount that they believe in and can visualize a future where this representation is solid, it's good, it's a natural part of everything. It's not cheap, it's not queerbaity. They expect nothing less than a variety of solid queer representation and central queer characters. That's inspiring to me because again, five years ago there was not anything like this on TV. Well, it was starting to happen, but it couldn't be overt. And then, *Korra* starts happening and *Steven Universe* starts happening and that wall starts getting chipped away at. (Stevenson 2020, Interview von Deerwater)

Die Bekanntheit von *Steven Universe* drückt sich aber abseits von Artikeln und alteingesessenen Bewertungsmaßstäben auch auf ganz andere Arten aus als jene von Feinbergs Romanen. Auf Fandom.com existiert ein Abschnitt über *Steven Universe* mit Unterkapiteln für die ursprüngliche Serie, den Spielfilm, die Epilogserie, die *Steven Universe* Comics und den *Steven Universe* Podcast. Auf dieser Seite können Fans Informationen und Meinungen teilen, von den Charakteren und Handlungspunkten bis zu den Schauspieler_innen jedes nur einmal vorkommenden Nebencharakters und den Marken der für die Serie erfundenen Snacks, hat jedes noch so kleine Detail seinen eigenen Eintrag (vgl. *Steven Universe* Wiki). Auch soziale Medien ermöglichen viel unmittelbareres Feedback als beispielsweise analoge Fanpost. Diese Form von Bekanntheit ermöglicht dem *Steven Universe* Publikum, sowohl miteinander, als auch auch mit den Kreator_innen in Interaktion zu treten, und auf den Inhalt der Fandom-Seite, und manchmal sogar auf den Inhalt der Serie selbst Einfluss zu nehmen. Auch Leslie Feinberg hat solche Optionen mit siers Homepage schon angelegt, konnte aber die Ausweitung der Kontaktmöglichkeiten, die sich in den letzten Jahren ergeben hat, nicht mehr miterleben. Während Repräsentation zuvor eine Art Glücksspiel war, kann diese über die neuen Medien nun (von dafür offenen Kreator_innen) aktiv eingefordert werden.

5. Stone Butch Blues

In siers erstem Roman *Stone Butch Blues* verwendet Leslie Feinberg noch keine genderneutralen Pronomen. Trotzdem lassen sich viele Textstellen finden, in denen die handelnden Personen nicht eindeutig einem der beiden binären Geschlechter zuordenbar sind. Manchmal wird dieser Effekt durch die Verwendung einzelner Wörter erzielt, bei anderen Beispielen handelt es sich um ganze Passagen, die Personen charakterisieren.

5.1 He-She

Das Wort, das sich am offensichtlichsten nicht in ein Gender einfügen lässt, ist die Bezeichnung „he-she“. Ihre Konnotation ist ambivalent, da sie sowohl als Beschimpfung als auch als angeeignete Selbstdefinition verwendet wird, was die Übersetzerin vor eine Herausforderung stellt, da in der deutschen Sprache keine ähnlich wandelbare Entsprechung existiert. „He-she“ kommt im Roman 35-mal vor. Davon sind 20 übersetzt mit „KV“ (kurz für „Kesser Vater“), fünf mit „Butch“, drei mit „Mannweib“, einmal wurde eine Kombination aus „KV“ und „Mannweib“ verwendet, einmal wurde der Begriff umschrieben mit „Mann-und-Frau-Sein“ und sechsmal wurde das Wort in der Übersetzung weggelassen.

„Kesser Vater“ ist eine historische Bezeichnung für butche Lesben (vgl. Annika 2017). Weder „Butch“ noch „KV“ ist wirklich eine inhaltliche Entsprechung, diese Übersetzungen beschränken das mehrdeutige queere Potential der englischen Bezeichnung auf (vorwiegend) lesbische Cis-Weiblichkeit und müssen daher vielmehr als Minoritizing gewertet werden. Dass nicht nur „Butch“, sondern auch „KV“ auf Deutsch sich vor allem auf Lesben bezieht, geht besonders klar aus dem Beispiel von Ethel und Laverne hervor, zwei Frauen, die mit Jess Goldberg zusammenarbeiten. Während die beiden im Original von Jess als „he-shes“ aber nicht als „butches“ (vgl. Feinberg 2014³: 91) beschrieben werden, weil ihre Genderpräsentation nicht klassisch weiblich ist, sie aber mit Männern zusammen sind, können sie durch ihre Heterosexualität auf Deutsch keine der beiden meistverwendeten Übersetzungen erfüllen. Hier heißt es dann „sie sehen aus wie KVs, sind aber keine Butches“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 132).

An mehreren Stellen ist die Bezeichnung in der Übersetzung ganz ausgelassen. Wie erwartet, wird diese Strategie vor allem angewandt, wenn das Gender bzw. in der deutschen Version die Sexualität der Figuren in der Szene nicht im Mittelpunkt steht – z.B. während eines Baseballmatches oder in Fragen der Gewerkschaftspolitik. „I marveled at the idea that straight people would stand up for me, or for any he-she.“ (Feinberg 2014³: 99) wird zu „Es war mir unvorstellbar, daß die ganze Belegschaft für mich kämpfen wollte, oder überhaupt für eine von uns“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 142). Hier wird aus dem mehrdeutigen Nomen ein eindeutig weibliches Pronomen, auch die „straight people“ sind nicht als solche übersetzt. Dadurch wird die Szene nicht nur ihrer Mehrdeutigkeit, sondern überhaupt jeglicher queerer Themen beraubt, was ich als Misrecognizing werte.

Eine Auslassung passiert auch an einer Stelle, an der das Wort „he-she“ für Jess‘ Identität und die Handlung des Buches einen Knackpunkt darstellt.

“You’re a woman!” Theresa shouted at breakfast. [...]

“No, I’m not,” I yelled back to her. “I’m a he-she. That’s different.”

Theresa slapped the table in anger. “That’s a terrible word. They call you that to hurt you.”

I leaned forward. “But I’ve listened. They don’t call the Saturday-night butches he-shes. It means something. It’s a way we’re different. It doesn’t just mean we’re ... lesbians.” (Feinberg 2014³: 159)

Das ist die erste Situation, in der Jess sich klar davon abgrenzt, als Frau bezeichnet zu werden und sich stattdessen selbst als „he-she“ identifiziert. „Butch“ wird in diesem Zusammenhang ebenfalls als Abgrenzung von der Kategorie „woman“ verwendet. Auch auf Deutsch wehrt Jess sich gegen Therasas Zuschreibung. „Du bist eine Frau!“ schrie Theresa beim Frühstück. „Bin ich nicht“, schrie ich zurück.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 226) Um sich selbst zu beschreiben, greift sie dann allerdings auf „KV“ zurück, ein Wort, das, wie wir gesehen haben, die Übersetzung selbst als lesbisch und weiblich etabliert. Auch der weibliche Artikel schlägt in die selbe Kerbe.

„Ich bin eine KV. Das ist was anderes.“

Theresa hieb wütend mit der Faust auf den Tisch.

„Ich bin anders. Wir sind anders“, fuhr ich fort. „Wir sind nicht einfach nur... Lesben.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 226)

Während Jess sich also im Original der Möglichkeit einer Transidentität zuwendet, erhalten die Leser_innen der Übersetzung keine wirklich neue Information. Und zusammen mit „he-she“ wurde auch die Kontextualisierung des Wortes und die kurze Diskussion über die Aneignung und positive Neubesetzung von Schimpfwörtern weggelassen. Hier handelt es sich um Misrecognizing. Jess ist in der deutschen Version zwar weiterhin LGB aber definitiv nicht mehr T und schon gar nicht eine der Definition ausweichende queere Identität, die die Grenzen zwischen diesen Kategorien aufweicht und in Frage stellt.

„Mannweib“ kommt inhaltlich einer passenden Übersetzung vielleicht am nächsten, ist aber auf Deutsch klar negativ konnotiert, und war nie eine szeneübliche Selbstbezeichnung, was Brusdeylins vermutlich davon abgehalten hat, auf das Wort öfter als dreimal zurückzugreifen. In der Übersetzung wird „Mannweib“ nur an zwei Stellen verwendet. Einerseits am Anfang der Geschichte, von Jess als Kind, das schon Interesse an queerer Identität zeigt, aber dieses Interesse noch kaum in Worte fassen kann – „Als wir die Allen Street hinunterfuhren, sah ich einen Erwachsenen, dessen Geschlecht ich nicht rauskriegen konnte. ‚Mami, ist das ein Mannweib?‘ fragte ich laut.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 27) – und Jess‘ Eltern, die die Bezeichnung als Beschimpfung verwenden. „‚Was ist ein Mannweib?‘, wollte meine Schwester wissen. Ich war auch gespannt auf die Antwort ‚Jemand, der verrückt ist‘, lachte mein Vater. ‚Wie’n Beatnik.‘“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 27) In diesem Fall ist die Übersetzung gut gewählt, da sie sowohl die genderqueere als auch die beleidigende Konnotation enthält.

Danach taucht das Wort erst gegen Ende des Buches wieder auf, als Jess auf einer Demonstration spontan eine Rede hält und sich selbst so bezeichnet und gleichzeitig auch auf den beleidigenden und fremddefinierenden Aspekt des Wortes hindeutet. „I’m a butch, a he-she. I don’t know if the people who hate our guts call us that anymore. But that single epithet shaped my teenage years.“ (Feinberg 2014³: 324) Aus dieser Doppelnennung wird im Deutschen die Dreifachformulierung: „Ich bin eine Butch, eine KV. Ein Mannweib“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 453). Auch hier ist die Bezeichnung „Mannweib“ passend. Trotz der beleidigenden Konnotation handelt es sich also um eine queerende Übersetzung. Das zusätzliche „KV“ mag daher rühren, dass sich Brusdeylins sonst häufig für diese Übersetzung entschieden hat, wenn Jess von sich selbst spricht und davon nicht zu sehr abweichen wollte.

Immerhin hat Feinberg in siers Satz die beiden Wörter vereint, mit denen Jess sich selbst am meisten identifiziert. Möglich also, dass Brusdeylins das Selbe tun wollte. Zugleich verlangt der Inhalt an dieser Stelle aber klar nach einer Beleidigung, auch wenn aus dem „epithet“, also dem „Schimpfwort“ eine „Bezeichnung“ geworden ist: „Ich weiß nicht, ob die Leute, die uns hassen, uns immer noch so nennen. Aber diese Bezeichnung hat meine Jugend bestimmt.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 453) Die Dreifachnennung in dieser Szene stört nicht, wirkt aber bei der Analyse als Erinnerung an viele andere Szenen, in denen sich für weniger genderqueere Übersetzungen entschieden wurde.

Eine Übersetzung des Wortes „he-she“ muss lobend erwähnt werden und verdient es meiner Auffassung nach ebenfalls, als Queering gelesen zu werden. Nach siers Mastektomie und einigen Monaten Hormonbehandlung mit Testosteron wird Jess von siers Umwelt generell als Mann gelesen. Das fühlt sich für sie jedoch nicht richtig an, weil sie weder ein Transmann noch eine Cisfrau ist, sondern eigentlich siers Nicht-Binarität leben will. „I didn’t get to explore being a he-she, though. I simply became a he—a man without a past.“ (Feinberg 2014³: 241) Claudia Brusdeylins schreibt an dieser Stelle: „Ich konnte jedoch das Frau-und-Mann-Sein nicht erproben. Ich wurde einfach ein Er, ein Mann ohne Vergangenheit“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 338). Obwohl es kein passendes Wort gibt, um Jess selbst zu beschreiben, lässt die Bezeichnung für siers Zustand hier den gleichen Interpretationsspielraum wie die ursprüngliche Aussage.

Die Übersetzungsstrategien folgen im Falle des Wortes „he-she“ keinem einheitlichen Muster. Während es in einigen Passagen zu Misrecognizing und Minoritizing kommt, finden sich auch Stellen, an denen Claudia Brusdeylins ihre Übersetzung erfolgreich gequeert hat. Generell wirkt Brusdeylins Umgang mit dem Wort „he-she“ wie eine vielleicht gut gemeinte, aber nicht weit genug reichende Annäherung an das Transthema aus einer cis-weiblichen Perspektive. Manche klar ausgesprochenen Transinhalte werden übersetzt, aber nicht alle, und viele im Original kurz gehaltenen Passagen werden unter einem lesbischen Diskurs subsumiert. Nachdem *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* vor inzwischen 25 Jahren erschienen ist, hat sich im Zugang der Übersetzerin seither einiges verändert. Brusdeylins stellt klar:

Die genderpolitische Diskussion war zur Zeit meiner Übersetzung eine ganz andere als heute, und noch Mal eine andere als in den 1950er ff. Jahren, wo der Roman spielt. [...] Zudem bin ich selbst natürlich auch heute eine ganz andere als damals. (Brusdeylins 2021)

Es ist also notwendig, die Übersetzung auch immer als Produkt ihrer Zeit zu sehen und in Erinnerung zu behalten, dass auch die Übersetzerin selbst heute vermutlich andere Entscheidungen treffen würde. Diese Einschränkung soll auch für die folgenden Abschnitte gelten.

5.2 Butch

Wie der ikonische Titel nahelegt, bezeichnet Jess Goldberg sich als „Stone Butch“. „Butch“ als Nomen ist heute eine international bekannte Bezeichnung für eine Lesbe mit eher maskulinem Kleidungsstil/Auftreten im Gegensatz zur feminineren „Femme“. In der Zeit, in der die Handlung von *Stone Butch Blues* angesetzt ist, fielen aber auch viele Menschen, die sich heute vielleicht als Transpersonen definieren würden, unter die Bezeichnung „butch“, weswegen das Wort hier nichtsdestotrotz als Beispiel für gendernonkonforme Identität herangezogen wird. S. Bear Bergman bezeichnet „butch“ in siers Essaysammlung *Butch is a Noun* als eigenes Gender (vgl. Bergman 2010: 23) und sagt über die Dehnbarkeit des Begriffes:

My theory is that butch is a noun, a gender all its own, something which cannot always be described within the confines of the bigendered pronoun system we have now. In an attempt to honor butches of whatever sex, whatever pronoun they may personally prefer (and my experience of butches is that they may prefer either, both, [...] gender-neutral ones, or, in some inventive cases, may have made up their own), I have chosen to use gender-neutral pronouns when referring to butches-in-general in this book. It feels much like butches do to me, in that so many ways of gender all combine and collide and get expressed, all of which get divorced from their traditional genders to come and shack up with Butch. (Bergman 2010: 21)

Die Grenze zwischen maskulinen Frauen und transmaskulinen Personen ist auch heute noch fließend, aber während es dank der politischen Kämpfe und Aufklärungsarbeit vieler Transpersonen heute in englischsprachigen und selbst in deutschsprachigen Diskursen Worte gibt, mit denen Transmänner im Speziellen und transmaskuline Personen im Allgemeinen sich identifizieren und als Gruppe sichtbar werden können, mussten solche Personen vor den 1990ern meist noch individuell nach ihrem Platz in Gesellschaft und Sprache suchen. Dadurch blieben viele von ihnen unter dem Begriff „Butch“ zusammengefasst. In lesbischen Kontexten wurden und werden Personen, die sich zwar als Butch identifizieren oder

identifiziert haben bzw. hatten, aber nicht als Frau, dafür oft angefeindet oder nicht ernst genommen. Jack Halberstam⁴ schreibt über die Transfeindlichkeit in der Lesbenszene:

[S]ome lesbians have voiced their opposition to FTMs⁵, characterizing them as traitors and as women who literally become the enemy. More insidiously, lesbians have tended to erase FTMs by claiming transsexual males as lesbians who lack access to a liberating lesbian discourse. So, for example, Billy Tipton, the jazz musician who lived his life as a man and who married a woman, is often represented within lesbian history as a lesbian woman forced to hide her gender in order to advance within her profession, rather than as a transsexual man living within his chosen gender identity. In an article on "The Politics of Passing," for example, Elaine K. Ginsberg rationalizes Tipton's life, saying: "He lived his professional life as a man, presumably because his chosen profession was not open to women." Many revisionist accounts of transsexual lives rationalize them out of existence in this way or through mis-gendered pronouns and thus do real damage to the project of mapping trans-gender histories. So while it is true that transgender and transsexual men have been wrongly folded into lesbian history, it is also true that the distinctions between some transsexuals and lesbians may at times become quite blurry. Many FTMs do come out as lesbians before they come out as transsexuals (many, it must also be said, do not). (Halberstam 1998: 293)

„Butch“ kann im Englischen auch als Adjektiv verwendet werden. In *Stone Butch Blues* ist eine weitere relevante Verwendung außerdem als Teil des Namens, der als eine Art Ehrentitel für ältere, besonders geachtete Butches zu fungieren scheint. Da sie aber durchgehend als „Butch“ übersetzt wurden, werden diese beiden Bedeutungen hier nicht mehr weiter behandelt.

Das Wort „butch“ wird in *Stone Butch Blues* so oft verwendet, dass eine (Auf-)Zählung aller Paragraphen den Rahmen gesprengt hätte. Es sei allerdings angemerkt, dass in der überwiegenden Mehrheit dieser Fälle, „Butch“ einfach in den deutschen Text übernommen wurde, selten abgelöst vom schon erwähnten „KV“ oder einzelnen anderen Übersetzungen. Um dennoch eine aussagekräftige Statistik anlegen zu können, habe ich aus allen zur Erhebung anderer Daten gesammelten Zitaten jene herausgefiltert, in denen das Wort „butch“ verwendet wird. Die dadurch entstandene Liste umfasst 147 Nennungen im Original. Davon wurden in der Übersetzung sieben weggelassen, „Butch“ wurde außerdem einmal als „Frau“, einmal als „Freundin“ im Sinne von „Geliebte“ und viermal als „KV“ übersetzt.

Von den letzteren finden sich drei in der gleichen Szene in der es um eine ältere Generation von Butches geht, was historisch gesehen Sinn ergibt, da der Begriff „KV“ in

4 In der Bibliographie als Judith Halberstam

5 FTM steht für „female to male“, MTF für „male to female“, eine umstrittene und ebenso wie „transsexual“ heute nicht mehr übliche Formulierung.

Deutschland vor allem in den 1920er Jahren verwendet wurde und seither immer mehr verschwindet. Die Übersetzung als „Frau“ passiert in einer Situation, in der die Butch zwei Sätze später auch von Jess selbst als Frau bezeichnet wird. „Al stood up and hit the butch before any of us knew what had happened. [...] Al wanted me to hit the woman, to defend my honor.“ (Feinberg 2014³: 30) wird so zu „Al stand auf und haute der Frau eine runter[...]. Al wollte, daß ich die Frau verprügelte, um meine Ehre zu retten“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 48). Die Übersetzung „Freundin“ dagegen schreibt dem erwähnten Menschen eine weibliche Definition zu, die im Original nicht gegeben ist. Dabei geht es um die Femme Lydia und ihre Beziehungsperson: „Lydia, whose butch worked at the auto plant“ (Feinberg 2014³: 307). Diese wird in der Übersetzung zu „deren Freundin“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 430). Da über Lydias Butch sonst nichts bekannt ist, scheint es verkürzt, davon auszugehen, dass es sich dabei um eine Frau handelt. Diese Entscheidung kann als Minoritizing gewertet werden, die Person ist zwar weiter homosexuell, aber nicht mehr potentiell genderqueer.

Ansonsten sind alle Bedeutungsvarianten von „Butch“ in der Übersetzung wiederzufinden. Außerdem wird in einer Szene im Ausgangstext zweimal das Synonym „B-Girl“ verwendet. Auch dieses ist in der Übersetzung gleich geblieben, vermutlich, weil es im Text ohnehin sofort erklärt wird:

Ruth lächelte und schüttelte den Kopf. „Jess ist ein B-Girl“, erklärte sie Tanya. Das Wort hatte ich seit Jahren nicht mehr gehört. B-Girl – das alte Geheimwort, das Femmes in der Öffentlichkeit für Butches benutzten, wenn sie Angst hatten, belauscht zu werden. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 408)

Das Einführen neuer genderqueerer englischer Begriffe wie „B-Girl“ ins Deutsche wird in dieser Arbeit grundsätzlich als Queering verstanden. Das Wort „butch“ selbst wird (und wurde auch in den 90ern schon) auf deutsch in ähnlicher Weise verwendet wie im Englischen, wenngleich vielleicht etwas eingeschränkter auf sich als Frauen definierende Lesben (vgl. Kühne 2016). In diesem Fall kommt es mehr darauf an, wie Definitionen von „butch“ übersetzt wurden. Jess‘ eigenes Verständnis der Butchidentität ist geprägt von Gesprächen mit Freund_innen und entwickelt sich ständig weiter. Anfangs lernt sie vor allem durch Beobachten und Nachahmen der älteren Butches. Die ersten längeren Gespräche entwickeln sich mit Jess‘ Geliebter Theresa, die Butches als Frauen sieht, sich dabei aber trotzdem von der einer universitären Lesbengruppe abgrenzt, die eine für ihren Geschmack

zu klare Grenze zwischen den Geschlechtern zieht (vgl. Feinberg 2014³: 144). Theresa fühlt sich von Jess' Weigerung, sich selbst als Frau zu sehen, in ihrer Identität als Lesbe bedroht. Während Jess sich dem Gedanken annähert, Hormone zu nehmen und für eine Weile als Mann zu passen, verändert auch Theresa sich und versucht immer stärker, die Identität ihres Partner_in fremdzudefinieren. Während sie anfangs Butches noch als eigene Kategorie stehen lässt, wenn sie sagt,

Butches need women's liberation, too. [...] Anything that's good for women is good for butches [...] When a woman tells me, „If I wanted a man I'd be with a real one,' I tell her, 'I'm not with a fake man, I'm with a real butch.“ (Feinberg 2014³: 148),

endet ihr Verständnis bei Hormonen und der Vorstellung von Passing. Die zitierten Stellen sind in der Übersetzung kaum verändert und damit erfolgreich gequeert. Theresa spricht allerdings von „einer echten Butch“ in der weiblichen Form:

Butches müssen sich auch emanzipieren. Alles, was für Frauen gut ist, ist auch für Butches gut. [...] Wenn eine Frau zu mir sagt: „Wenn ich einen Mann wollte, würde ich mir einen richtigen suchen“, sag ich ihr: „Ich bin nicht mit einem unechten Mann zusammen, sondern mit einer echten Butch.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 210)

Einige Tage später stellt Theresa ein Ultimatum. „I don't want to be with a man, Jess. I won't do it“, verkündet sie und Jess' Protest „I'd still be a butch, [...] Even on hormones.“ (Feinberg 2014³: 163) kann sie nicht umstimmen. In der Übersetzung protestiert Jess: „Ich wäre immer noch eine Butch [...] Selbst mit Hormonen.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 231) Ab dem Zeitpunkt, an dem Jess beginnt, sich selbst nicht mehr als Frau zu definieren, scheint die Entscheidung, ob „Butch“ im Bezug auf Jess weiter mit weiblichen Artikeln verwendet werden kann, schwierig. Die Übersetzerin hat aber generell die Strategie gewählt, Jess weiterhin mit femininen Wörtern zu bezeichnen, musste sich also an dieser Stelle nicht gesondert Gedanken machen. „Butch“ ist in der Übersetzung fast immer in der weiblichen Form gehalten. Von 51 Erwähnungen des Wortes „Butch“ in der Einzahl, kommen 47 in Begleitung von weiblichen Artikeln. Zu einem späteren Zeitpunkt fragt Frankie, eine befreundete Butch, in Anspielung auf Jess' durch die Hormone verändertes Aussehen und siers Passing als Mann: „What makes you think you're still a butch?“ (Feinberg 2014³: 225) Wieder unterscheidet sich die Übersetzung nur durch den weiblichen Artikel von der englischen Fassung. „Wie kommst du denn darauf, daß du immer noch eine Butch bist?“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 318).

Nach diesem Konflikt hat Jess lange keinen Kontakt zu anderen queeren Personen und vereinsamt zunehmend. Erst nach einigen Jahren und einem Umzug nach New York tritt eine neue enge Bezugsperson in Jess' Leben, eine Transfrau namens Ruth. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Freund_innenschaft und eine aufkeimende Beziehung. Jess nutzt diese Gelegenheit, um Gespräche über die Definition von Identitäten anzustoßen.

I thought being butch automatically meant being attracted to femmes, just like I assumed transvestism meant gay."

Ruth smiled. "It's an easy misunderstanding. You were hanging out in gay bars."

I nodded. "Yeah, but I always wanted all of us who were different to be the same." (Feinberg 2014³: 296)

Ich dachte, eine Butch zu sein, hieße automatisch, sich von Femmes angezogen zu fühlen, genau wie ich annahm, Transvestiten seien schwul."

Ruth lächelte. „Das ist verständlich. Du bist ja in schwul-lesbischen Bars ein- und ausgegangen.“

Ich nickte. „Ja, aber ich wollte immer, daß wir alle gleich sind, obwohl wir doch so verschieden sind.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 415)

Wieder wird „Butch“ in der weiblichen Form verwendet. Außerdem sind hier aus der neutralen Formulierung „transvestism“ die auf die grammatikalisch männliche Form beschränkten „Transvestiten“ geworden. Das wirkt nicht wie etwas, was Jess sagen würde, selbst wenn es sich um eine Kritik an siers früherem Selbst handelt. Wenn mensch davon ausgeht, mit „transvestism“ seien im Original nur die Drag Queens gemeint, ist eine männliche Form unangebracht, da sich jene selbst und untereinander mit weiblichen Pronomen ansprechen und Jess sich ausnahmslos daran hält. Die Nebeneinanderstellung von Butchness und Transvestitismus weist außerdem darauf hin, dass es sich für Jess dabei um eng verwandte Phänomene handelt. All das ist in der Übersetzung ignoriert worden und musste einem binären Verständnis von Gender weichen, in dem schwul-lesbisch Sein übernommen, Transsein jedoch häufig ignoriert wird, was in dieser Arbeit allgemein als Minoritizing gelsen wird. Jess' Schlusssatz ist dafür in seiner Schönheit unverändert.

Generell zeigt die Übersetzung der Passagen um das Wort „Butch“, dass Beschreibungen gendernonkonformer Charaktere (etwa ihres Aussehens oder ihres Benehmens) bessere Chancen haben, inhaltlich unverändert queer zu bleiben, während

nebenbei verwendete sprachliche Details, die Genderzuweisungen umgehen, in der Übersetzung oft durch Artikel oder gegenderte Nomen eindeutig gemacht werden. Dies kann sich in Minoritizing oder auch Misrecognizing ausdrücken.

5.3 Stone

„Stone“ kann sowohl bei Leslie Feinberg als auch allgemein in queeren Kreisen unterschiedliche Dinge bedeuten. Eine gute Zusammenfassung dieser Möglichkeiten liefert das Queer Lexikon, wo sich zwei Definitionen für „Stone Butch“ finden:

- 1) Stone Butch kann für Lesben verwendet werden, die sexuell dominant sind und nicht wollen, dass sie während dem Sex an den Genitalien berührt werden. Das ist unabhängig von der Geschlechtspräsentation.
- 2) Oft wird der Begriff aber auch dafür verwendet, dass eine Butch besonders stark maskulin gelesene Verhaltensweisen und Charakterzüge und ein männlich gelesenes Aussehen präsentiert. (Queer Lexikon 2020)

Laut dem Queer Lexikon (2020) sehen sich „[m]anche Stone Butches selbst auf dem a_sexuellen Spektrum“. Die Bezeichnung ist durch *Stone Butch Blues* bekannt geworden (vgl. Queer Lexikon 2020), weshalb sich die zitierte Erklärung auf die Verwendung des Wortes im Roman stützt. Das wiederum erklärt, warum auf Jess beide der erwähnten Definitionen zutreffen. In den untersuchten Passagen steht mal die eine, mal die andere, oder beide im Vordergrund. Außerdem kommt noch eine dritte Definition dazu, die die Unnahbarkeit in der ersten Erklärung von einer körperlichen auf eine emotionale Ebene ausweitet.

„Stone“ oder, viel seltener, Variationen davon, wie „granite“ oder „rock“, kommen in *Stone Butch Blues* 27-mal vor, davon vierzehnmal im Sinne von sexuell auf bestimmte Arten unberührbar, dreimal im Sinne von besonders und unveränderlich maskulin auftretend und viermal im Sinne von auf einer emotionalen Ebene unnahbar. In den verbleibenden sechs Fällen ist die Bedeutung nicht eindeutig zuordenbar und könnte jede der genannten Optionen oder auch eine Kombination aus mehreren davon darstellen. Dieses Unterkapitel ist vorrangig am auf Genderpräsentation bezogenen Aspekt des Begriffs interessiert. Da auf Jess aber alle vorhandenen Definitionen angewandt werden können, ist es teilweise schwierig, eine klare Linie zwischen den einzelnen Bedeutungen zu ziehen.

In den Beschreibungen besonders maskulinen Auftretens verwendet Feinberg zweimal „stone butch“ und einmal „stone he-she“. Davon sind zwei mit „Stone Butch“ übersetzt. „The weekend butches were scared of me because I was a stone he-she“ (Feinberg 2014³: 2), sagt Jess. „Die Wochenend-Butches hatten Angst vor mir, weil ich eine Stone-Butch war.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 7) Später versuchen vier der Stone-Butches, sich feminin zu kleiden, um so Arbeit zu finden. „Four stone butches trying on fashion wigs. [...] The wigs made us look like we were making fun of ourselves.“ (Feinberg 2014³: 154) wird zu „Vier Stone Butches probierten Perücken auf. [...] Mit den Perücken sahen wir aus, als machten wir uns über uns selbst lustig“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 219). In der dritten Situation geht es um „the most stone butch“ (Feinberg 2014³: 3), was auf Deutsch zu „die härteste Butch“ geworden ist, vermutlich, weil „stone“ im deutschen Sprachgebrauch kein Adjektiv ist und diese einmalige Ausnahme zu Verwirrungen führen hätte können. Darauf folgt, wie in der englischen Version, die Erklärung, das sei „eine Frau, von der alle sagten, daß sie ‚im Regenmantel duschte‘“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 9). Obwohl es an dieser Stelle um Kleidung als maskulines Attribut geht, ist auch eine körperliche und emotionale Verletzlichkeit spürbar. In den drei übersetzten Passagen kommt klar heraus, dass „stone“ sich in dem Fall darauf bezieht, dass für die entsprechende Person kein feminines Äußeres in Frage kommt. Der genderqueere Inhalt ist damit erfolgreich übertragen worden.

Die Verwendungen von „stone“, die sich nicht mit Sicherheit nur einer der erwähnten Definitionen zuschreiben lassen, teilen sich auf in viermal „stone butch(es)“, einmal „stone pro“ und einmal „granite butches“. Ersteres ist einmal mit „Butches“ und dreimal mit „Stone Butch(es)“ übersetzt, aus „stone pro“ ist „eine Professionelle“ (also in beiden Fällen eine Sexarbeiterin) geworden, die „granite butches“ sind „steinharte Butches“. Schwierig an dieser Herangehensweise ist, dass Stone Butch im Sinne von körperlicher und/oder emotionaler Unnahbarkeit häufig mit Steinmetaphern übersetzt wurden, während die Maskulinität etwas abgeändert durch „Härte“ ausgedrückt wird. Was alle zusammenhält, sind die Passagen, in denen „stone“ als „Stone“ übersetzt wurde, dennoch kristallisiert sich aus der Übersetzung weniger klar die Vielschichtigkeit dieser Bezeichnung heraus. Auch hier handelt es sich um eine Form des Minoritizing, diesmal aber bezogen auf andere Aspekte der Identität.

5.4 Bull/Bulldagger

Als „bull“ bzw. „bulldagger“ werden im englischsprachigen Kontext meist ebenfalls Butches bezeichnet, wobei beides eine informellere und oftmals beleidigendere Konnotation hat als „butch“. Vergleichbar wäre der Begriff vielleicht mit dem Wort „Kampflesbe“, das oft verwendet wird, um Personen zu diskreditieren, das aber für manche queere Menschen auch eine stolze Selbstbezeichnung darstellen kann. Im Original scheint das Wort „bulldagger“ sechsmal auf, fünf davon sind auch in der Übersetzung als „Bulldagger“ zu finden, nur einmal steht auf Deutsch stattdessen Butch. Dafür ist auch das größtenteils synonym verwendete englische „bull“ einmal mit „Bulldagger“ übersetzt. „Bull“ wurde ansonsten hingegen eher als „KV“ übersetzt (sechs von neun), einmal als „Butch“, einmal eben als „Bulldagger“ und einmal wurde es ausgelassen. Da „butch“ und „bull“ bzw. „bulldagger“ auch im Original synonym verwendet werden, ist gegen diese Strategie nichts einzuwenden. Auch „KV“ wäre grundsätzlich kein Problem, dadurch, dass dieser Begriff allerdings auch so oft als Übersetzung für „he-she“ herhalten musste, entstehen Überlappungen, die meiner Meinung nach nicht auf eigene Faust vorgenommen werden sollten.

Hier lässt sich eine interessante Beobachtung anstellen. Das Wort „Bulldagger“ als Beschreibung für Butches, ist in der Übersetzung übernommen worden. Aus „I could look at the old bulldaggers and see my own future.“ (Feinberg 2014³: 27) wird zum Beispiel „Ich konnte die alten Bulldagger betrachten und in ihnen meine Zukunft erkennen“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 43). Aber nicht nur in positiv konnotierten Zusammenhängen, auch als Fremdbezeichnung bleibt das Wort stehen: „Bolt shook his head. ‘It’s not a he. It’s a bulldagger.’“ (Feinberg 2014³: 216) wird übersetzt als „Bolt schüttelte den Kopf. „Ist kein er. Ist’n Bulldagger“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 306). Spannend ist dabei vor allem, dass Brusdeylins sich entschieden hat, dieses schwer übersetzbare Wort ins Deutsche einzuführen (wie es auch in der Vergangenheit mit „Butch“ passiert ist - „Bulldagger“ ist allerdings nicht wirklich hängen geblieben), eine Strategie, die bei dem noch viel mehrdeutigeren „he-she“ nicht gewählt wurde, wo sie durchaus auch angebracht erscheint. Außerdem ist „Bulldagger“ in der deutschen Version nicht weiblich. Diese Strategie wäre wiederum bei der Übertragung von „Butch“ häufig hilfreich gewesen. Bei Konzepten, die es in der Zielsprache noch nicht gibt, ist das Einführen eines neuen Wortes grundsätzlich eine bessere Idee als das Umdeuten

eines alten, besonders wenn es sich um marginalisierte Themen und Identitäten handelt. Die entsprechenden Stellen wurden somit erfolgreich gequeert.

5.5 Passing

„Passing“ bedeutet, von der Außenwelt auf eine bestimmte Art wahrgenommen zu werden, die oft nur teilweise oder vielleicht gar nicht mit dem übereinstimmt, wer mensch ist und die auf jeden Fall einen Aspekt der Identität übersieht, für den die betreffende Person marginalisiert wird. Das bedeutet aber nicht, dass die Person dadurch nicht mehr von den entsprechenden Unterdrückungsmechanismen betroffen ist, sondern nur, dass sie ständig fürchten muss, als nicht der Norm entsprechend erkannt zu werden, und dann sowohl die Diskriminierung als auch die meist negativen Reaktionen der Menschen erfährt, die bis dahin dachten, sie sei in diesen Aspekten gleich wie sie. So heißt Passing bei einem Transmann beispielsweise nicht, dass er als Mann gesehen wird, sondern dass andere ihn als *Cis*mann sehen. Dann wird er zwar nicht selbst transfeindlich angegriffen, muss aber vielleicht trotzdem Transphobie miterleben und damit rechnen, dass er anders behandelt würde, wenn seinen Bekannten dieser Teil seiner Identität bewusst wäre.

Das Nomen „passing“ und das Verb „to pass“ kommen zusammengekommen dreizehnmal in *Stone Butch Blues* vor, fast immer in Bezug darauf, dass Jess und andere he-shes nach einigen Monaten der Testosteronbehandlung beginnen, von der Außenwelt als Männer wahrgenommen zu werden. Claudia Brusdeylins hat sich in der Übersetzung zehnmal für die Formulierung „als Mann durchgehen“ entschieden. Einmal ist die Rede von „als Mann auftreten“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 14) , einmal spricht Jess von „meine[r] neue[n] Rolle als Mann“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 263) und einmal geht es um „das männliche Äußere“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 338).

An dieser Stelle sei erwähnt, dass das englische Wort „Passing“ inzwischen auch im deutschsprachigen queeren Kontext fest verankert ist, in den 90ern war „als xy durchgehen“ aber noch eine absolut adäquate Übersetzung für das Konzept. Wenn ich heute einer Person das Wort „Passing“ erklären müsste, würde ich persönlich eher zu „als Mann gelesen werden“ tendieren, da diese Formulierung einplant, dass es nicht immer dem Wunsch einer Person entspricht, als etwas Bestimmtes zu passen.

In Jess' Fall ist als Mann gelesen zu werden aber zumindest eines der Ergebnisse, die sie sich von der Testosteronbehandlung erhofft. In Anbetracht dieses Wunsches und auch dessen, dass Jess hofft, so ihre Identität als he-she besser erforschen zu können, wirkt „als Mann durchgehen“ allerdings etwas zu oberflächlich. Diese Formulierung, genau wie die „neue Rolle“ und das „Auftreten“ gibt der Situation etwas theatralisches, als handle es sich nur um ein Schauspiel und nicht um einen schon vorher vorhandenen Teil von Jess' Identität. Geht man davon aus, dass Jess durch diese Formulierungen von deutschsprachigen Leser_innen eher als versteckte Lesbe denn als Transperson interpretiert wird, können sie als Minoritizing gewertet werden.

Auch der unfreiwillige Aspekt kann in *Stone Butch Blues* gefunden werden, als Jess' langjährige Geliebte Theresa verkündet, sie könne mit Jess nicht zusammenbleiben, sollte diese_r anfangen, sich Testosteron zu spritzen. „If I'm not with a butch everyone just assumes I'm straight. It's like I'm passing too, against my will.“ (Feinberg 2014³: 164) „Es ist, als würde ich ‚durchgehen‘, gegen meinen Willen.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 232) Obwohl ich Jess' Passing gerne in ein weniger theatralisches Vokabular übertragen gesehen sähe, ist „durchgehen“ keine unübliche Übersetzung und sollte vermutlich nicht überanalysiert werden.

5.6 Drag

Theatralik spielt auch in diesem Abschnitt eine Rolle. Das Konzept Drag (oder besser gesagt, eine Variante davon) hat in den letzten Jahren in den USA unter anderem durch *RuPaul's Drag Race* (2009) und in weiterer Folge auch international einen Weg in den Mainstream der Kulturindustrie gefunden. Zur Zeit der Übersetzung und noch mehr zur Zeit der Handlung von *Stone Butch Blues*, war es jedoch außerhalb der queeren Szene noch viel unbekannter. Das Vokabular zur Beschreibung marginalisierter gesellschaftlicher Phänomene entwickelt sich ständig weiter. Wörter werden häufig ersetzt oder neu definiert und selbst Autor_innen, die Bezeichnungen zur gleichen Zeit verwenden, sind sich in ihren Definitionen derselben nicht notwendigerweise einig. Unter aktuellen Umständen kommt es einer Beleidigung gleich, Drag mit Transidentität gleichzusetzen, wie Kayte Stokoe (2020) erläutert:

Although drag can occur outside theatrical contexts, defining drag by its theatricality differentiates it from what is usually termed 'cross-dressing' – wearing clothes which are seen

as the property [of] another sex or gender – and quotidian gender expression. Moreover, this emphasis highlights the difference between drag – a performance which may involve a difference between a performer’s gender and that of their onstage persona – and transgender embodiment. Drag is an onstage performance which often plays with gendered features and archetypes, while transgender, or trans, is an identity category, relating to anyone whose gender differs from that which they were assigned at birth. (Stokoe 2020: 3)

In Feinbergs erstem Roman sind die Grenzen zwischen diesen Kategorien aber viel weniger klar definiert. In Ermangelung eines eigenen Vokabulars werden Transidentitäten in *Stone Butch Blues* durch andere gendernonkonforme Konzepte ausgedrückt.

Von 20 gezählten Verwendungen des Wortes „drag queen“ wurden elf mit „Tunte“ übersetzt. Sechs blieben „Drag Queen“, die Wörter „Transvestit“ und „Fummeltrine“ kommen jeweils einmal vor. Alle diese Bezeichnungen kommen von Jess und werden auf die gleichen Personen angewandt. „Transvestiten“ erscheint außerdem willkürlich in einer Szene, in der die betreffenden Charaktere ansonsten als „Tunten“ bezeichnet werden. Einmal wurde das Wort ausgelassen, allerdings nur, weil es sich sonst in zwei aufeinanderfolgenden Sätzen wiederholt hätte. „Drag king“ wird im Original nur einmal verwendet und in der Übersetzung genau so belassen, so wie auch das Wort „drag show“, das viermal vorkommt. Während bei Feinberg zweimal ein „old drag magazine“ (Feinberg 2014³: 285, 293) erwähnt wird, ist daraus bei Brusdeylins einfach ein altes Magazin bzw. eine Zeitung geworden (vgl. Feinberg/Brusdeylins 1996: 400, 410).

„Drag“ für sich allein stehend kommt dreimal vor und wurde einmal mit „Anzug“, einmal mit „Fummel“ und einmal mit „Verkleidung“ übersetzt. Die Verkleidung bezieht sich dabei allerdings auf unfreiwilligen „painful drag“ (Feinberg 2014³: 124), als die Butches für das Begräbnis ihrer geliebten Freundin Butch Ro Frauenkleider anziehen müssen, um nicht von Ros Familie von der Teilnahme ausgeschlossen zu werden. „This clothing degraded their spirit, ridiculed who they were. Yet it was in this painful drag they were forced to say their last goodbye to the friend they loved so much.“ (Feinberg 2014³: 124) wird zu „Diese Aufmachung erniedrigte sie, gab sie der Lächerlichkeit preis. Und doch mußten sie ihrer geliebten Freundin in dieser peinlichen Verkleidung Lebewohl sagen.“ (Feinberg, Brusdeylins 1996: 177) In der englischen Version ist diese Textstelle interessant, weil sie als Einzige Drag als etwas Unangenehmes darstellt. Außerdem wird hier zum ersten Mal Drag nicht gleichgesetzt mit einem Kleidungsstil, der nicht den gesellschaftlichen Erwartungen an

weiblich oder männlich gelesene Personen entspricht, sondern mit einem Stil, der nicht der eigenen Genderpräsentation der Personen entspricht. Diese Effekte gehen in der deutschen Übersetzung verloren, in der Drag auf sein performatives Element reduziert ist. Das entspricht vermutlich den schon vorhandenen sprachlichen Möglichkeiten, ist aber dennoch (oder gerade deswegen) eine Auslassung und eine Form von Minoritizing. Wieder sind die Figuren in der Übersetzung zwar butch aussehende Lesben, aber nicht potentiell genderqueer.

Eine Übersetzungswahl, die in der Autor_in dieser Arbeit besonders gemischte Gefühle auslöst, ist die Verwendung des Wortes „Tunte“. Während der Begriff nicht nur als Beleidigung, sondern auch als stolze, angeeignete Selbstbezeichnung geführt wird und Tunten- und Drag Queen Kultur durchaus einige Gemeinsamkeiten aufweisen, muss diese Gleichsetzung dennoch zumindest als äußerst gewagt eingestuft werden. Die beiden Konzepte haben sich in unterschiedlichen Kontexten und queeren Subkulturen entwickelt, von einer direkten Entsprechung kann keine Rede sein. Wobei sich die „Drag- und Tuntenszene [auch] gegenseitig beeinflussen und befruchten“ (Lcavaliero, Interview von Zehms 2019).

„Fummeltrine“ kann als Synonym für „Tunte“ funktionieren, aber beide lassen die Assoziation aufkommen, die so bezeichneten Personen identifizierten sich als schwule Männer und seien nur für kurze Zeit in Drag. Die Drag Queens in *Stone Butch Blues* leben aber ihr Leben nicht als Männer. Auch außerhalb der Barszene tragen sie Frauenkleidung, nennen einander bei ihren weiblichen Namen und verwenden „she“ als Pronomen. Jess erinnert sich an Polizeirazzien in den Bars, bei denen manche Personen, die sie abwertend „weekend butches“ nennt, sich rasch noch umziehen und weiblich konnotierte Kleidungsstücke anlegen, um weniger hart bestraft zu werden. Für andere stellt Umziehen keine Option dar, weil sie sich weigern/sich nicht dazu in der Lage fühlen, ihre Identität zu verstecken: „We never switched clothing. Neither did our drag queen sisters.“ (Feinberg 2014³: 3) Mindestens eine von den Drag Queens nimmt auch Östrogen. „My lips found the curve of her breast. ‘That’s hormones made them swell up like that, but they’re mine now.’“ (Feinberg 2014³: 68)

Damit ist auch „Transvestit“ eine unpassende Übersetzung, allein schon wegen dem grammatisch männlichen Geschlecht der Bezeichnung. Auch hier handelt es sich um Minoritizing, die Drag Queens werden zwar als homosexuell und crossdressing interpretiert,

aber nicht als Transfrauen bzw transfeminine Personen. Es stellt sich die Frage, warum Brusdeylins nicht bei ihrer ohnehin häufigsten Strategie geblieben ist, „Drag Queen“ einfach jedes Mal ins Deutsch zu übernehmen, was eine einfache und queerende Lösung gewesen wäre.

5.7 Kid

Jess verwendet fast ausschließlich das Wort „kid“ um sich selbst als Kind zu beschreiben. Ein einziges Mal bezeichnet sie sich selbst als Mädchen, als sie den Anzug ihres Vaters anzieht und sich selbst im Spiegel betrachtet. „I liked the little girl looking back at me.“ (Feinberg 2014³: 15) Diese Formulierung fügt sich in eine Tendenz ein, bei der Jess von sich selbst nur dann als Frau spricht, wenn ihre Umwelt sie klar als Cisfrau liest. So wie Jess nicht als Cisfrau verstanden werden will, will sie auch nicht als Cisfrau gelten. Von dem Zeitpunkt an, als Jess beginnt, in schwullesbische Bars zu gehen, verwenden auch andere „Kid“ als Anrede für Jess – im Gegensatz zur Schule, wo sie trotz aller Unangepasstheit oft als „Girl“ bezeichnet wird. „Kid“ als Bezeichnung für Jess als jugendliche bzw. erwachsene Person, kommt im Original 30-mal vor. Dreizehn davon sind mit „Kid“ übersetzt, acht mit „Kind“. Zweimal wird „kid“ zu „die Kleine“, zweimal wird stattdessen das Pronomen „sie“ bzw. „ihr“ verwendet und je einmal hat sich Brusdeylins für „das Gör“, „das Mädel“, „Junge“, „ich“ und eine Umschreibung entschieden. Also wurde 23-mal eine Strategie gewählt, die die Neutralität beibehält, fünfmal nimmt die Übersetzung eine weibliche Form an und einmal eine männliche. Bei „Gör“ ist die Lage komplizierter, da es sich dabei um eine Bezeichnung für ungezogene Kinder im Allgemeinen aber auch für Mädchen im Speziellen handeln kann.

Die Entscheidung zwischen „Kid“ und „Kind“ folgt einem erkennbaren Muster. Solange Jess noch jugendlich genug ist, um in den älteren Erwachsenen eine Assoziation von Kindlichkeit zu wecken, wurde „kid“ als Beschreibung mit „Kind“ übersetzt, als Anrede aber mit „Kid“. Die einzige Ausnahme bildet dabei eine Unterhaltung zwischen Jess und ihrer Bekannten Angie, in der Angie sagt: „I guess the streets made us old before our time, huh, kid?“ (Feinberg 2014³: 71), was mit „Die Straße lässt uns vor der Zeit altern, was, Kind?“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 104) übersetzt wurde. Da aus dem englischen Zitat hervorgeht, dass auch Angie eigentlich noch jung ist, scheint diese Wortwahl ungewöhnlich. Für unsere

Zwecke interessanter ist allerdings, dass es sich bei beiden Optionen um queerende Übersetzungen handelt. Die Neutralität und Offenheit für Interpretationen wird gewahrt

Wie erwähnt gibt es aber auch Stellen, an denen weder „Kid“ noch „Kind“ in der Übersetzung steht. Abgesehen von Angie wurde auch einer anderen Femme ein abweichender Umgang in den Mund gelegt. Als Jess von zuhause wegläuft, trifft sie in einer weiteren Bar Butch Al und Jaqueline, ein Pärchen, das die Jugendliche_n bei sich aufnimmt und auf dem Sofa schlafen lässt. Butch Al fühlt sich dafür verantwortlich, Jess in die Verhaltensregeln der Butches einzuführen und versucht auch, sieh über Sex aufzuklären. Jaqueline, die merkt, wie unangenehm Jess das Gespräch ist, schaltet sich daraufhin ein. „Give the kid a break, will you?“ (Feinberg 2014³: 28), verlangt sie, und später noch einmal „Just leave the kid alone, will ya, please?“ (Feinberg 2014³: 30). Übersetzt wird beides mit der Aufforderung, Al solle „die Kleine in Ruhe“ lassen (Feinberg/Brusdeylins 1996: 45, 49). Es stellt sich die Frage, warum hier nicht auch „das Kind“ gewählt wurde, da Jess an diesem Punkt noch sehr jung ist. Da Jess sich zu diesem Zeitpunkt selbst noch als weiblich definiert, liegt an dieser Stelle aber kein Misrecognizing vor.

In späteren Begebenheiten ist verständlich, warum „das Kind“ keine passende Übersetzung mehr dargestellt hätte, wobei die Altersgrenze hierfür schwer festzumachen ist. Während Jess schon Angie gegenüber wütend darauf hinweist, „I’m not a kid.“ (Feinberg 2014³: 71), scheinen das die Freund_innen erst viel später wahrhaben zu wollen. Und auch vor dem Gespräch mit Angie, wurde „kid“ zweimal durch weibliche Pronomen ersetzt. Während das den Situationen ihre Mehrdeutigkeit nimmt, ist es in Anbetracht dessen, dass sowohl in der englischen als auch in der deutschen Fassung für sämtliche nicht binäre Personen wenn überhaupt Pronomen, so immer weibliche verwendet werden, keine große inhaltliche Veränderung.

Ein dagegen vollständig verändertes Bild entsteht, als Jess’ Freundin Butch Jan über sieh sagt: „The kid’s becoming a real union organizer“ (Feinberg 2014³: 91), was als „Das Mädels entwickelt sich zu einer richtigen Gewerkschaftskämpferin“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 131) übersetzt wurde. Genau wie in der Szene mit Butch Al und Jaqueline ist auch hier das neutrale Wort durch ein geschlechtsspezifisches ersetzt worden. Da diese Passage nach

derjenigen kommt, in der Jess sich davon abgrenzt, eine Frau zu sein, kann die verwendete Strategie hier schon als Misrecognizing gezählt werden.

Später wird „When I was a kid“ (Feinberg 2014³: 317), bezogen auf Jess‘ Teenagerzeit in den Bars, übersetzt mit „damals“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 446), eine bessere neutrale Lösung als wieder auf das „Kind“ zurückzugreifen, da zwar andere Personen die Jugendliche_n Jess so gesehen haben, sie sich selbst aber bestimmt nicht. Die Ausnahme der männlich übersetzten Form entsteht dadurch, dass auch ein Mann bei der Arbeitsvermittlung in New York Jess mit „kid“ (Feinberg 2014³: 253) anspricht. Dieser liest Jess als jungen Cismann, dementsprechend wurde die Anrede als „Junge“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 354) übersetzt.

Das genderqueere Potential der Bezeichnung „kid“ wurde in der Übersetzung nur teilweise genutzt. Im Gegensatz zu den „Drag Queens“ wäre hier eine durchgehende Übersetzung z.B. als „Kind“ nicht angebracht, aber gerade dadurch, dass einzelne Übersetzungen gequeert wurden, fallen die anderen umso mehr auf.

5.8 Child

Ein verwandtes neutrales Wort, das in *Stone Butch Blues* auffällig oft eine Rolle spielt, ist „child“, bezogen auf Erwachsene. Am häufigsten wird es in dieser Form von der Drag Queen Peaches verwendet, manchmal auch von ihrer Drag Queen Sister Georgetta. Von zehn solchen Verwendungen sind neun mit „Kind“ übersetzt und eine mit „Kindchen“.

Außerdem finden sich noch vier weitere Szenen, in denen das „child“ auf solche Art verwendet wird. In der ersten sind Jess und Butch Al, sies erstes großes Vorbild und Ersatzelternteil in einem, nach einer Razzia gemeinsam auf einer Polizeiwache eingesperrt. Al wird von den Polizisten vergewaltigt und anschließend wieder zu Jess in die Zelle gebracht. Jess muss (nach Aussage der Polizisten aufgrund sieres Alters) fürs Erste noch nicht die gleiche schreckliche Erfahrung machen und bemüht sich, Al notdürftig zu trösten. Diese Szene verändert etwas in der Dynamik zwischen den beiden. „The parent had become the child for this moment“ (Feinberg 2014³: 35), fasst Jess zusammen. Hier hätte es mehrere Übersetzungsoptionen gegeben. Brusdeylins hat sich für eine etwas abgeänderte aber nichtsdestotrotz genderneutrale Formulierung entschieden: „In diesem Moment hatten wir

unsere Rollen getauscht.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 55), was auf Deutsch mit Sicherheit idiomatischer ist als die wörtliche Übersetzung „Das Kind war der Elternteil geworden.“ Diese Übersetzung ist somit erfolgreich gequeert.

Die weiteren Verwendungen von „child“ haben allesamt mit Jess' Freundin Ruth und deren Familie zu tun. Ruth erzählt Jess von einem wichtigen Schlüsselmoment in ihrer Beziehung zu ihrem Onkel Dale, der, im Gegensatz zu den Frauen der Familie, die Transidentität seiner Nichte in ihrer Kindheit lange nicht akzeptieren konnte. Dale fühlte sich seinem verstorbenen Bruder verpflichtet, dessen Kind zu einem Mann zu erziehen. Dazu nahm er die kleine Ruth mit auf einen Jagdausflug, bei dem die beiden einen Native American trafen. Wie so oft in Feinbergs Romanen, bringt dieser Mann ein Verständnis für Identitäten abseits der Cisnorm in das Gespräch ein. „Dale nodded toward me and said, ‘I’m trying to teach the boy to be a man.’ His voice sounded like he’d already failed. [...] “But the man put his hand on my uncle’s shoulder and he said, ‘Let the child be.’” (Feinberg 2014³: 287) Auch in der Übersetzung wehrt der Mann Dales Zuschreibungen „Ich versuche, aus dem Jungen einen Mann zu machen“ mit den Worten „Laß das Kind in Frieden“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 402) ab. Nachdem Ruth bei ihrer Familie zu Besuch war, kommt Jess vorbei um sie wieder abzuholen und wird von Ruths Mutter Anne zu einem Stück Kuchen eingeladen. “Come sit in the kitchen, child“ (Feinberg 2014³: 318), lädt sie ein. „Komm und setz dich in die Küche, Kind.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 447)

Bei dieser Gelegenheit spricht Jess mit Anne über siers Freundin. Nachdem sie für Ruth nicht den gleichen Namen verwenden, einigen sich auch die beiden stillschweigend auf die Formulierung „your child“ bzw. „my child“. Jess schwärmt von der Backkunst der beiden Frauen: “I must say, ma’am, I can taste the family inspiration in your child’s pie.” (Feinberg 2014³: 319), während Anne Jess anvertraut „I wanted more for my child than that. I expect you deserve more, too“ (Feinberg 2014³: 320) und siehn zum Abschied bittet: “Take good care of my child” (Feinberg 2014³: 320). Alle diese Passagen sind unter Verwendung des Wortes „Kind“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 447, 450) übersetzt, was auf Deutsch im Bezug auf Erwachsene für manche Menschen anfangs ungewohnt sein mag, sich aber in deutschsprachigen queeren Kreisen immer mehr in einen alltäglichen Sprachgebrauch einschreibt. Sämtliche Übersetzungen des Wortes „child“ sind also queerend, was gerade in

Anbetracht des Umgangs mit „kid“ interessant ist, wo dasselbe nicht passiert ist. Gut möglich, dass diese Entscheidung mit der Eindeutigkeit der ersteren und der vielfach interpretierbaren Mehrdeutigkeit der letzteren Bezeichnung zusammenhängt.

5.9 Brother

Die Bezeichnung „brother“ für andere Menschen als ein männliches Geschwister findet sich nur dreimal in *Stone Butch Blues*, davon zweimal bewusst queer und einmal aufgrund von Jess' Passing als Mann. Gegen Ende des Buches gerät Jess zufällig auf eine Kundgebung der LGBTIQ+ Community und beschließt, spontan eine Rede zu halten. Die Moderatorin lädt sieh mit den Worten „C'mon up, brother!“ auf die Bühne ein, nach Jess' Selbstbeschreibung als „not a gay man [...] I'm a butch, a he-she“ (Feinberg 2014³: 324), flüstert die Moderatorin ihm allerdings zu: „Good for you, sister“ (Feinberg 2014³: 324). Jess merkt innerlich an, dass sie noch nie so genannt worden ist, zeigt aber keine klare Präferenz für eine der beiden geschlechtsspezifischen Geschwisterbezeichnungen. Dieser Umschwung von „Bruder“ auf „Schwester“, bleibt in der Übersetzung erhalten und erzielt einen ähnlichen Effekt (vgl. Feinberg/Brusdeylins 1996: 453-454)

Die einzige Situation, in der „brother“ als gendernonkonforme Bezeichnung verwendet wird, steht in Zusammenhang mit sexualisierter Gewalt durch die Polizei. „One at a time they would drag our brothers out of the cells, slapping and punching them [...]. They'd handcuff a brother's wrists to his ankles or chain his face against the bars. (Feinberg 2014³, 3) Diese Szene, die symbolisch für so viele andere beschriebene, erwähnte und noch viel mehr unerwähnte ähnliche Situationen steht, behandelt die systematische Vergewaltigung von Butches, Drag Kings und anderen gendernonkonformen Personen, die bei der Geburt als weiblich eingetragen wurden, durch die Polizei. Abgesehen von einer homophoben, sexistischen und oftmals auch rassistischen extremen Form von Machtausübung, handelt es sich hierbei auch um transphobe Gewalt, mit der versucht wird, diesen Personen ihre Identität als gendernonkonforme Personen abzusprechen und sie zu einer von den Tätern als heterosexuell gesehenen Handlung zu zwingen, sie auf ihre Genitalien und ihre Ohnmacht gegenüber den bewaffneten Cismännern zu reduzieren. Indem Jess, bzw durch sieh auch Feinberg, die Überlebenden dieser Gewalt mit dem männlich konnotierten „brother“ bezeichnet, wirkt sie dieser erzwungenen Anpassung entgegen und stellt klar, dass keine

noch so extreme Gewalt etwas an der eigenen Identität ändern kann. Auch hier nimmt Brusdeylins keine inhaltlichen Änderungen vor. Die queerende Übersetzung dieser so haarsträubenden und zugleich aufgrund ihrer Botschaft so wichtigen Beschreibung, ist somit gelungen.

5.10 Handsome

Das Adjektiv „handsome“ wird in *Stone Butch Blues* fünfmal verwendet. „Handsome“ und „beautiful“ sind berüchtigtmaßen geschlechtsspezifisch. Deutschsprachigen Kindern wird im Englischunterricht mühsam antrainiert, sich hier keine „peinlichen“ Verwechslungen zu leisten. „Handsome“ als Beschreibung für eine Person zu verwenden, die kein Cismann ist, ist also eine bewusste Entscheidung und im vorliegenden Fall eine Anerkennung der Maskulinität der betreffenden Person. Das Wort wurde dreimal mit „gut aussehen“ bzw. „gutaussehend“ übersetzt, einmal mit „stattlich“ und einmal mit „hübsch“. Als Jess zum ersten Mal eine queere Bar betritt, ist sie zutiefst gerührt von dem Anblick, der sich ihr dort bietet: „What I saw there released tears I’d held back for years: strong, burly women, wearing ties and suit coats. Their hair was slicked back in perfect DAs. They were the handsomest women I’d ever seen.“ (Feinberg 2014³: 24)

Auf Deutsch bezeichnet sie sie als „[d]ie stattlichsten Frauen, die ich je gesehen hatte!“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 39), was ebenfalls den gewünschten Effekt erzielt und somit queerend übersetzt ist. Auch Jess wird mehrmals als „handsome“ bezeichnet. Als Justine, eine der Drag Queens den Ausdruck verwendet - „Don’t you worry your handsome little head about it.“ (Feinberg 2014³: 62) steht in der Übersetzung „Zerbrich dir nicht deinen hübschen Kopf darüber“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 93). Aus sprachlichen Gründen ist diese Entscheidung verständlich, weil ein „hübscher Kopf“ viel idiomatischer ist als ein „gutaussehender“. Trotzdem scheint sie in Anbetracht der Konnotationen nicht ideal.

In den beiden weiteren Szenen, in denen es keine bereits bekannte Phrase in der Zielsprache zu beachten gab, hat Brusdeylins allerdings das eher männlich konnotierte „gutaussehend“ gewählt. Edna macht Jess ein Kompliment und bessert sich selbst aus, um eben keine weibliche Konnotation zu bewirken. “‘You are so beautiful,’ she whispered. ‘Handsome, I should have said you are so handsome.’” (Feinberg 2014³: 234) Dementsprechend drückt sie sich auch in der deutschen Version aus: „‘Du bist so schön‘,

flüsterte sie. „Nein, du siehst so gut aus, hätte ich sagen sollen – du siehst so gut aus.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 329) Und Ruth fasst ihren ersten Eindruck von Jess zusammen: “I thought you were awfully cute and handsome and interesting-looking.” (Feinberg 2014³: 277) Auch ihr Respekt vor Jess‘ Genderpräsentation wird in die Übersetzung miteinbezogen. „[I]ch fand dich schrecklich süß und gutaussehend und interessant.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 390) Diese Beispiele sind subtil, aber gerade auch dadurch so wertvoll. Natürlich ist es wichtig, dass klar formulierte queere Themen in die Übersetzung einfließen. Aber ein weiterer Test der Gewilltheit von Übersetzer_innen, dem Zielpublikum queere Mehrdeutigkeiten zu vermitteln, ist meiner Meinung nach ihr Umgang mit Details, die, auch ohne großes Aufsehen zu erregen, einfach wegfallen könnten.

5.11 Genderneutrale Nomen

Abgesehen von offensichtlichen und häufiger aufscheinenden Fällen wie “he-she” oder “kid”, enthält *Stone Butch Blues* 25 Nomen, die im Original nicht klar genderspezifisch sind. In siebzehn Fällen hat sich Brusdeylins für eine weibliche Formulierung entschieden, achtmal ist auch die Übersetzung neutral. Drei Wörter wurden in die männliche Form gesetzt. Die meisten der feminisierten Übersetzungen beziehen sich auf Jess, einzelne auch auf andere Personen oder auf Butches als Gruppe. Butches als Gruppe werden im Original fünfmal mit dem Wort „lover“ bezeichnet. Diese sind dreimal als „Liebhaberin“, einmal als „Geliebte“ und einmal „stone lovers“ mit „Stone Butches“ übersetzt worden. Jess wird zur „Liebhaberin“, „Freundin“ (x2), „Gewerkschaftskämpferin“, „Jüdin“, „Fremden“, „Expertin“, „Nachbarin“ und „Setzerin“. Eine genauere Auseinandersetzung mit der Behandlung Jess‘ Genderidentität findet sich in Kapitel 5.12.

So wie Jess ist auch siers Freund_in Ed sich unsicher, was die Definition der eigenen Identität angeht. Als erste Person aus Jess‘ Freund_innenkreis beginnt Ed, Testosteron zu nehmen. Gefragt, wie Ed die eigene Identität bezeichnen würde, antwortet sier: “I don’t know what the hell I am.”, worauf Jess meint: “You’re my friend.” (Feinberg 2014³: 155) Diese Aussage ist übersetzt mit: „Du bist meine Freundin.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 220) In der englischen Fassung verwendet Jess, um Ed zu beschreiben, auch weiter weibliche Pronomen. Nachdem Feinberg in *Stone Butch Blues* aber noch keine genderneutralen Pronomen einführt, muss das nicht unbedingt heißen, dass die damit bezeichneten Personen Frauen sind und/oder

mit weiblichen Nomen beschrieben werden sollten. Allerdings muss natürlich ebenso eingeplant werden, dass Jess selbst das Thema zum ersten Mal von einer anderen Person ausgesprochen hört und selbst vielleicht noch nicht adäquat reagieren kann. Nichtsdestotrotz wurde die Gelegenheit für nicht eindeutig gegenderte Sprache, die Eds Unsicherheit bietet – beispielsweise durch eine Umschreibung, wie etwa „du bist mit mir befreundet“ – nicht wahrgenommen. Auch Butch Al wird in der Übersetzung zu Jess' „Mentorin“, was in Anbetracht dessen, dass Jess zu diesem Zeitpunkt selbst noch sehr jung ist, eine verständliche Wahl darstellt. Trotzdem sollte diese Entscheidung erwähnt werden, nachdem im Kapitel über das Wort „child“ schon eine genderneutrale Übersetzung in Bezug auf Al gelobt wurde.

Viel später findet Jess in einer Bibliothek in New York zufällig eine Zeitungsüberschrift über eine transmaskuline Person, die vor siers Zeit gelebt hat. „Male Butler Discovered After Death To Be Woman.“ (Feinberg 2014³: 263) Jess' Reaktion auf diesen Fund zeigt siers Herangehensweise an das Thema Geschlecht: „Now I knew there was another woman in the world who had made the same complicated decision [...] I made. Time separated me from this anonymous servant. [...] The headline chilled me—her life reduced to eight flat words.“ (Feinberg 2014³: 264)

Auch hier finden sich wieder weibliche Pronomen im Original, und die Butler_in wird von Jess als Frau fremddefiniert. Das passt zu Feinbergs eigenem Verständnis von Transthemen, das in den 90ern noch davon ausging, Menschen würden als einem Geschlecht angehörig geboren, könnten sich dann aber von diesem abgrenzen (vgl. Feinberg 1996: 37, 84, 85 etc.). Doch wieder bieten neutrale Nomen im Original eine Möglichkeit, die Queerness der Person auch in der Sprache zum Ausdruck zu bringen. Leider, aber nicht überraschenderweise, hat die Übersetzerin diese Gelegenheit nicht ergriffen. „Die Zeit trennte mich von dieser anonymen Bediensteten“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 370), beklagt Jess. Die Schlagzeile beschäftigt siehn weiter, sodass sie später noch einmal darauf zurückkommt: „I wondered if silence had killed Rocco and the anonymous butler, a little bit at a time, too.“ (Feinberg 2014³: 289) Wieder wird das Nomen feminisiert: „Ich fragte mich, ob das Schweigen Rocco umgebracht hatte, und die anonyme Butlerin ebenfalls“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 405). Nachdem selbst bei Jess, von der wir wissen, dass sie sich nicht als Cisfrau definiert, von Brusdeylins durchgehend weibliche Sprache verwendet wurde, ist es nur konsequent, auch

bei genderqueeren Charakteren, über die weniger bekannt ist, so zu verfahren, dennoch handelt es sich auch hier um Misrecognizing der potentiellen Transperson als verkleidete Cisfrau.

Brusdeylins hat aber nicht nur Wörter in eine weibliche Form gebracht, in einigen Fällen wurden auch genderneutrale Formulierungen in die Übersetzung hinübergerettet. Interessanterweise geht diese Liste mit Jess' Vater los, der für gendernonkonforme Identitäten nur Spott und Unverständnis übrig hat. Gefragt, was „he-she“ bedeute, verkündet er, wie schon erwähnt: „It's a weirdo [...]. Like a beatnik“ (Feinberg 2014³: 15). In der Übersetzung ist seine Antwort ähnlich beleidigend, aber auch ähnlich genderneutral gehalten. „Jemand, der verrückt ist“, lachte mein Vater. „Wie'n Beatnik.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 27) Obwohl „jemand, der“ grammatikalisch männlich ist, wäre eine klar männliche Übersetzung „ein Verrückter“ gewesen. Diese Neutralität ist wichtig, weil dadurch bei der Leser_innenschaft der Eindruck entsteht, dass he-shes sich selbst von einer transfeindlichen Nebenfigur nicht klar in ein Geschlecht pressen lassen. Auch wenn Einzelpersonen immer wieder vergendert werden, wird damit trotzdem „he-she“ als nicht klar zuordenbare Gruppenidentität eingeführt.

Fünf der verbliebenen sieben Beispiele beziehen sich auf Jess. Nachdem sie die erste Gay Bar ihres Lebens entdeckt, geht Jess dort bald ein und aus. „I had become a regular at Abba's.“ (Feinberg 2014³: 51) ist übersetzt mit „Ich war jetzt Stammgast bei Abba's“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 78). Obwohl „Gast“ grammatikalisch männlich ist, gibt es dafür keine anerkannte weibliche Form, weshalb die Übersetzung als neutral gelten kann. Jess beginnt außerdem, in Fabriken zu arbeiten. Bei einer dieser Gelegenheiten muss sie an der Seite von Grant eine besonders erschöpfende Aufgabe erledigen. Als die beiden ihren Arbeitstag Revue passieren lassen, erklärt Grant: „I figured I had to show you an old butch like me could still keep up with a young punk like you!“ (Feinberg 2014³: 80) Diese freundschaftlich neckende Bezeichnung ist genau so neutral in die deutsche Version eingegangen: „Ich dachte, ich müsste dir beweisen, dass eine alte KV wie ich immer noch mit einem jungen Hüpfen wie dir mithalten kann!“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 116)

Die nächste gelungene queerende Übersetzung lässt leider eine Weile auf sich warten. In New York wird Jess von einer Gruppe von Cismännern verprügelt und schleppt sich mit gebrochenem Kiefer ins Krankenhaus, einen Ort, den sie sonst aus Angst vor

Diskriminierung und vor Zusammentreffen mit der Polizei nicht aufsuchen würde. Da Jess keine Papiere besitzt, die zu siers von der Außenwelt als männlich gelesenen Identität passen würden, hat sie auch keine Krankenversicherung.

Soon they would find out I didn't have insurance. Momentarily a cop would arrive. Every bit of information I gave him would be a lie. I was still a gender outlaw—any encounter with the police might end up with me in their custody. (Feinberg 2014³: 284)

Die sehr spezifische Formulierung „gender outlaw“ (mit der sich, ein Jahr nach dem Erscheinen von *Stone Butch Blues*, auch Kate Bornstein bezeichnete) wurde in der Übersetzung umschrieben mit den Worten: „Ich war immer noch aufgrund meiner Geschlechtsidentität geächtet“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 398), was ich, wie auch die vorangegangenen Passagen, als gelungenes Queering sehe. Brusdeylins übernimmt in ihrer Übersetzung oft den queeren Inhalt von Feinbergs Roman, passt dabei aber ihre Sprache nicht an ebendiesen dargestellten Inhalt an. An dieser Stelle sind jedoch Ausdruck und Inhalt auf einer Wellenlänge, die durch queere Ambivalenz verschiedenste Interpretationen zulässt.

Das letzte auf Jess bezogene Beispiel kommt schließlich von Duffy, einem Mitarbeiter und Mitsstreiter in Streiks und anderen Arbeitskämpfen. Jess bricht den Kontakt zu Duffy ab, nachdem dieser siehnt versehentlich auf einer Gewerkschaftssitzung als trans geoutet hat. Gegen Ende des Buches, als Jess versucht, verschiedene offene Konflikte aus siers Vergangenheit beizulegen, ergibt sich auch mit Duffy ein Treffen, bei dem die beiden planen, wieder gemeinsam politisch aktiv zu werden. „You were always an organizer“ (Feinberg 2014³: 328), versichert Duffy mit Begeisterung. Anders als zuvor hat sich Brusdeylins an diesem Punkt für eine genderneutrale Formulierung der Wortes „organizer“ entschieden: „Du warst immer gut darin, Leute zu organisieren“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 459), bescheidet Duffy. Auch hier handelt es sich um erfolgreiches Queering.

Zwei anderen Personen wird ebenfalls sowohl im Original als auch in der Übersetzung eine genderneutrale Bezeichnung zuteil. Bei der ersten handelt es sich um Peaches, eine der Drag Queens. Sie tritt bei einer Drag Show in der Bar auf und erfüllt Jess mit Bewunderung: „Peaches' dress shimmered as the spotlight illuminated her. What a breathtakingly beautiful human being.“ (Feinberg 2014³: 63) Diese liebevolle genderneutrale Bezeichnung für eine andere genderqueere Person, ist auch ebenso in der Übersetzung zu finden. „Was für ein atemberaubend schöner Mensch“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 94), begeistert sich Jess. Eine

ähnlich liebevolle Sprache findet sie schließlich auch für Ruth, ihre Nachbarin und geliebte Freundin. “You know, Duffy, there’s this person I love named Ruth. She’s different like I am” (Feinberg 2014³: 326) wurde übersetzt als „Weißt du, Duffy, es gibt da einen Menschen, den ich liebe, Ruth. Sie ist anders, so wie ich“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 457). Die Verwendung von „Mensch“ ist wie „Person“ eine weit verbreitete Wahl in genderqueeren Kontexten.

Die beiden in die männliche Form gebrachten Wörter beziehen sich auf Jess, die bei einer Drag Show die Moderation übernehmen soll. Die Drag Queens begleiten Jess zum Einkauf eines des Anlasses angemessenen Anzugs und diskutieren über den Stil “She’s an emcee, not a fucking undertaker” (Feinberg 2014³: 60), lehnt Justine einen der Anzüge ab. Auf Deutsch sagt sie: „Sie ist Zeremonienmeister, kein Bestattungsunternehmer.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 90). Zwar ist die bevorstehende Show Jess’ erster Bühnenauftritt in Männerkleidung, aber in ihres Privatleben hat Jess jede Gelegenheit genutzt, um feminineren Kleidungsstücken zu entgehen, der Anzug ist also abgesehen von seiner Formalität keine Ausnahme. Dadurch ist es einigermaßen verwirrend, dass die Übersetzerin sich nur in dieser Szene für männliche Sprache entschieden hat, um Jess zu beschreiben. Nichtsdestotrotz entsteht durch das Zusammenwirken des weiblichen Pronomens und der männlichen Nomen eine explizit genderqueere Formulierung, die im Original so nicht gegeben ist. Auf eine unerwartete Weise wurde auch hier eine queerende Übersetzung eingebaut.

Obwohl die Mehrzahl der genderneutralen Nomen in eine geschlechtsspezifische Form gebracht wurden, tanzen einige queere Mehrdeutigkeiten aus der Reihe. Leider haben diese meist keinen Einfluss auf die ihnen folgende Sprache. Nichtsdestotrotz dürfen diese Ausnahmen nicht außer Acht gelassen werden, da sie wirkungsvoll illustrieren, wie eine vollauf gequeerte Übersetzung von *Stone Butch Blues* aussehen könnte. Dafür wäre es nicht notwendig oder auch nur der Wirkung zuträglich, die Sprache von Anfang an nicht binär zu gestalten – ein gradueller Übergang könnte durchaus hilfreich dafür sein, nur müsste sich durch diesen tatsächlich etwas in eine klar erkennbare Richtung bewegen anstatt zwischen Queering und Minoritizing hin- und herzuspringen.

5.12 Beschreibungen von Jess

Die Handlung von *Stone Butch Blues* spielt oft nur eine untergeordnete Rolle, während Jess in Gesprächen, Selbstgesprächen und Träumen Dinge über sich und andere, über Politik und Identität dazulernt und sich immer wieder neu definiert. In gewisser Weise ist das Buch ein Bildungsroman, der davon ausgeht, dass die formativen Jahre nie aufhören. Dementsprechend viel ist daraus auch über Jess und siers Genderidentität herauszulesen.

Jess' Geschichte beginnt in New York, wo sie zu einem nicht näher definierten Zeitpunkt, der sich aber nach oder zumindest gegen Ende der Haupthandlung abspielen muss, einen Brief an Theresa schreibt. Darin fasst Jess die Zeit zusammen, in der sie von siers Umgebung als Cismann gelesen wurde: „Strange to be exiled from your own sex to borders that will never be home. You were banished too, to another land with your own sex, and yet forcibly apart from the women you loved as much as you tried to love yourself.“ (Feinberg 2014³: 6) Interessant scheinen mir hier sowohl die „borders“, die daran erinnern, dass auch separate Länder, die hier als eine Metapher für Geschlechtsidentitäten stehen, oft direkt nebeneinander liegen und durch nichts als eine imaginäre Linie voneinander getrennt sind, als auch der Gedanke, dass Theresa ebenso in ein Exil gedrängt wurde. Somit scheint das metaphorische Land, aus dem Jess und Theresa beide weggehen mussten, nicht für Weiblichkeit zu stehen, sondern eben für ein Grenzgebiet, in dem geschlechtliche Ambivalenzen möglich sind. Als es für Jess zu gefährlich wird, als nicht klar einem Geschlecht zuordenbare Person zu leben, muss sie in eine als cismännlich gelesene Identität schlüpfen, während Theresa nur mehr mit anderen eindeutig weiblichen Frauen interagieren kann. Der Grenzgedanke fehlt in der Übersetzung, aber die beiden Formen von Exil sind erhalten geblieben: „Seltsam, vom eigenen Geschlecht ausgeschlossen zu sein und in einem Exil zu wohnen, das niemals meine Heimat sein wird. Du warst auch verbannt, in ein anderes Land, mit Deinem Geschlecht, und doch zwangsweise von den Frauen getrennt, die Du so sehr liebtest, wie Du Dich selbst zu lieben versuchtest.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 14) Die klarere Aussage zu Geschlecht ist erhalten geblieben, wodurch die Übersetzung als eine queerende angesehen werden kann.

Nach dem Brief beginnt die eigentliche Handlung mit Jess' früher Kindheit, die geprägt ist von der Frage: „Bist du ein Junge oder ein Mädchen?“ Erwachsene, Kinder und auch Jess

selbst stellen diese Frage immer wieder, nur Jess' Eltern sind sich sicher, ihr älteres Kind sei ein Mädchen und habe sich auch wie ein solches zu benehmen. Dazu greifen sie zu extremen Mitteln bis hin zu einem erzwungenen Aufenthalt in der Psychiatrie. Jess definiert sich zu diesem Zeitpunkt (vielleicht auch aus Ermangelung anderer bekannter Möglichkeiten) als weiblich, fühlt sich allerdings zugleich grundverschieden von allen anderen Frauen.

I didn't look like any of the girls or women I'd seen in the Sears catalog. [...] I couldn't find myself among the girls. I had never seen any adult woman who looked like I thought I would when I grew up. There were no women on television like the small woman reflected in this mirror, none on the streets. I knew. I was always searching. (Feinberg 2014³: 16)

Ich sah nicht aus wie die Mädchen und Frauen im Versandhauskatalog [...]. Ich konnte mich in den Mädchen nicht wiedererkennen. Und ich hatte noch nie eine erwachsene Frau gesehen, die so aussah, wie ich mir mich als Erwachsene vorstellte. Es gab im Fernsehen keine Frauen, die aussahen wie die kleine Frau in diesem Spiegel. Auch auf der Straße nicht. Das wußte ich. Ich hielt ständig die Augen offen. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 29)

Dies ist die erste Szene in der klar wird, dass es dem Kind Jess nicht mehr egal ist, wie sie eingeordnet wird, sondern dass sie aktiv versucht, sich mit Weiblichkeiten zu identifizieren, daran aber immer wieder scheitert. In der Übersetzung, die ansonsten sehr nahe am Original liegt, sagt Jess: „[I]ch hatte noch nie eine erwachsene Frau gesehen, die so aussah, wie ich mir mich als Erwachsene vorstellte.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 29). Wie so oft wurden die Formulierungen nur verändert, um Jess' Gender eindeutiger weiblich zu machen. Die „Erwachsene“ fällt neben der „kleine[n] Frau im Spiegel“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 29) nicht weiter auf, aber meiner Meinung nach sind Feinbergs tatsächlich weibliche Formulierungen für die jeweilige Situation gut überlegt und sozusagen abgezählt, sodass jede weitere in der Übersetzung den Gesamteindruck stark verändert.

Nach der Psychiatrie schicken die Eltern Jess in einen Benimmkurs, der ähnlich wenig Wirkung zeigt und siehnt weiter darin bestätigt, nicht der weiblichen Norm zu entsprechen: „Charm school finally taught me once and for all that I wasn't pretty, wasn't feminine, and would never be graceful. The motto of the school was Every girl who enters leaves a lady. I was the exception.“ (Feinberg 2014³: 19) Auch hier hat sich in der Übersetzung nicht wirklich etwas geändert. „Der Wahlspruch der Schule lautete: Jedes Mädchen, das zu uns kommt, verläßt uns als Dame. Ich war die Ausnahme“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 33). Im Originaltext kann Jess sich mit Mühe und Not mit dem Wort „girl“ identifizieren, bei „lady“ hört sich der Spaß allerdings auf. Die Übersetzung hinterlässt den gleichen Eindruck, ist also

erfolgreich gequeert. Auch als Jess Brüste bekommt, ändert das nichts daran, dass sie nicht in das Frauenbild der Allgemeinheit passt. Zusätzlich fühlen sich die Brüste für Jess völlig falsch an. Jahre später lässt sie die unpassenden Körperteile schließlich entfernen, aber davor muss sie sich erst noch lange Zeit mit Bindern behelfen.

Über eine Arbeitskollegin erfährt Jess, dass es eigene Bars für queere Personen gibt. Dort entdeckt sie endlich andere Menschen, mit denen sie sich identifizieren kann. Einige Jahre lang definiert sie sich als Butch und Lesbe, doch je stärker der Druck von außen wird, desto klarer zeichnet sich ab, dass auch diese Nische nicht die richtige ist. Die Andeutungen und Vorahnungen gipfeln in einem erkenntnisreichen Traum. In Jess Traum sitzt sie mit Freund_innen, die ebenfalls nicht klar einem Geschlecht zuordenbar sind, wie den Drag Queens, zusammen und merkt, dass sie sich in dieser Runde wohl fühlt und als sei sie hier richtig. Jess selbst hat in dem Traum einen Bart und eine flache Brust und freut sich darüber. Als sie nach dem Aufwachen versucht, Theresa den Traum zu erklären, spielen diese äußerlichen Details eine große Rolle. „In the dream I had a beard and my chest was flat. It made me so happy. It was like a part of me that I can’t explain, you know?” (Feinberg 2014³: 153) Interessanterweise fehlt in der Übersetzung der Satz über den Teil, den Jess nicht erklären kann. „In dem Traum hatte ich einen Bart und keine Brüste. Ich war ganz glücklich darüber, verstehst du?“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 217) Damit geht, wenn schon nicht unbedingt geschlechtliche, doch auf jeden Fall emotionale Ambivalenz verloren. Während sich Jess in beiden Versionen über die maskulinen Attribute freut, gibt es in sies Identität und sies Gefühlen dazu im Original noch weitere, kompliziertere Themen. Im Gespräch über Jess’ Traum beginnt auch Theresa zu ahnen, dass Jess nicht die Frau ist, für die sie sieh gehalten hat.

“It was about something old in me. It was about growing up different. All my life I didn’t want to feel different. But in the dream I liked it and I was with other people who were different like me.” Theresa nodded.

“But you told me that’s how you felt when you found the bars.” I thought about it for a moment.

“That’s true. It was like that. But in the dream it wasn’t about being gay. It was about being a man or a woman. Do you know what I mean? I always feel like I have to prove I’m like other women, but in the dream I didn’t feel that way. I’m not even sure I felt like a woman.” (Feinberg 2014³:153)

„Es hatte damit zu tun, daß ich seit meiner Kindheit anders bin. Mein Leben lang wollte ich nicht anders sein. Aber in dem Traum gefiel es mir, und ich war mit anderen zusammen, die auch anders waren, genau wie ich.“

Theresa nickte. „Du hast mir erzählt, daß es dir ähnlich ging, als du die Bars entdeckt hast.“

„Ja, stimmt. Das war auch so. Aber im Traum ging es nicht ums Lesbischsein. Es ging darum, ob ich ein Mann oder eine Frau war, verstehst du? Ich habe immer das Gefühl, ich müßte beweisen, daß ich so bin wie andere Frauen, aber in dem Traum war das anders. Ich bin mir nicht mal sicher, daß ich mich wie eine Frau fühlte.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 218)

In der deutschen Version verändern einzelne Details den Ton stärker als vielleicht beabsichtigt. Das Konzept von „something old“ wurde weggelassen bzw. unter „Es hatte damit zu tun, daß ich seit meiner Kindheit anders bin“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 217) subsumiert. Hier geht ein ebenfalls sehr Feinberg-spezifischer Gedanke verloren. Leslie Feinberg hat sich Zeit seines Lebens mit den Entsprechungen von Queerness in Native American und anderen Kulturen beschäftigt. Sowohl die Träume, die bisweilen prophetische Züge annehmen und immer ein Moment klarer Introspektion sind, als auch das Wissen, dass es Transidentitäten seit Jahrtausenden gibt und dass diese in vielen Kontexten geschätzt oder sogar verehrt wurden, sind wiederkehrende Motive, die Feinberg aus diesen Kulturen übernimmt. Native American Personen und ihre Art, Dinge zu sehen, spielen an mehreren Stellen in *Stone Butch Blues* wichtige Schlüsselrollen. Abgesehen von dieser kontextuellen Veränderung, ist Theresa in der Übersetzung viel verständnisvoller, was Jess' Identität angeht. Während sie im Original mit einem „but“ dagegenhält, als sei es nicht möglich, sich in einer schwullesbischen Bar *und* in einer Gruppe von Transpersonen zuhause zu fühlen, zieht sie in der deutschen Version nur Vergleiche. „Theresa nickte. „Du hast mir erzählt, daß es dir ähnlich ging, als du die Bars entdeckt hast.““ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 217) Jess Antwort und somit der zu queerende Teil der Passage bleibt aber weitgehend unverändert.

Auf Theresas Frage, ob Jess sich denn als Mann gefühlt habe, antwortet diese_r: “No. That’s the strange part. I didn’t feel like a woman or a man, and I liked how I was different.” (Feinberg 2014³: 154). Dieser Absatz ist auf Deutsch gleich. Jess beschreibt, siers „Anderssein“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 218) habe ihm gefallen. Gerade dadurch, dass diese beschreibenden Passagen grundsätzlich keine große Herausforderung in der Übersetzung darstellen, sind die kleinen Veränderungen, die dabei passiert sind, umso fragwürdiger.

Wenig später beginnen Jess und einige von siers Freund_innen darüber nachzudenken, Testosteron zu nehmen. Manchen wird das Leben als offensichtlich gender-nonkonforme Personen zu gefährlich oder sie versprechen sich davon die Möglichkeit, endlich wieder Arbeit zu finden. Bei anderen spielen auch Identitätsgedanken eine Rolle. Jess' innere Zerrissenheit kommt besonders gut in einem Gespräch zu Tage, in dem sie gefragt wird, ob sie sicher ist, kein Transmann zu sein.

I shook my head. "I've seen about it on TV. I don't feel like a man trapped in a woman's body. I just feel trapped." [...] I sighed. "I don't know what the fuck I am. I just don't want to be different anymore. There's no place to hide. I just want everything to stop hurting so much." (Feinberg 2014³: 171)

Ich schüttelte den Kopf. Ich hab im Fernsehen was drüber gesehen. Ich fühl mich nicht wie ein Mann, der im Körper einer Frau eingesperrt ist. Ich fühl mich nur eingesperrt.“ [...] Ich seufzte. „Ich weiß nicht, was zum Teufel ich bin. Ich will bloß nicht mehr anders sein. Ich kann mich nirgends verstecken. Ich will nur, daß alles nicht mehr so weh tut.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 242)

Dieser Dialog ist in der deutschen Version erfolgreich gequeert, nichts wurde weggelassen oder hinzugefügt, nichts umformuliert. Im Gegensatz zu Grant entscheidet Jess sich, als die Gelegenheit kommt, für die Hormone und auch für die Mastektomie. Nach einer Weile beginnt das Testosteron, Wirkung zu zeigen:

Beard stubble roughed my cheeks. My face looked slimmer and more angular. [...] My body was lean and hard. [...] This was almost the body I'd expected before puberty confounded me. Almost. [...] [B]eing flat-chested [...] was within my reach now. I had saved sixteen hundred dollars over the winter toward breast reduction surgery. [...] It had been so long since I'd been at home in my body. Soon that was going to change. (Feinberg 2014³: 184)

Auf meinen Wangen wuchsen rauhe Bartstoppeln. Mein Gesicht sah schmaler und kantiger aus. [...] Mein Körper war mager und hart. [...] Das hier war fast der Körper, den ich erwartet hatte, bevor mich die Pubertät durcheinandergebracht hatte. Fast. [...] Flachbrüstigkeit [...] war jetzt in Reichweite gelangt. Den Winter über hatte ich für die Brustverkleinerung sechzehnhundert Dollar gespart. [...] Es war so lange her, daß ich mich in meinem Körper zuhause gefühlt hatte. Das würde sich jetzt bald ändern. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 260-261)

Jess ist offenbar zufrieden mit diesen Veränderungen. Seit dem Einsetzen der Pubertät und der Entwicklung von siers Brüsten, hat Jess sich in siers Körper nicht mehr richtig wohl gefühlt. Auch hier gibt es wieder kaum Unterschiede. Eine Beobachtung, die sich aufdrängt, ist, dass körperliche Veränderungen im Gegensatz zu einigen der psychischen, in der Übersetzung komplett übernommen werden. Es stellt sich die Frage, ob diese ernster genommen oder einfach besser begriffen wurden.

Der Kontakt zu den meisten Menschen aus siers Vergangenheit bricht während der Transition ab und Jess beginnt, als Mann zu passen. Während die körperlichen Veränderungen ihm jedoch gefallen und sie diese gerne mit Theresa geteilt hätte - „I wished Theresa could have come this far with me. Why couldn't I have had one night to make love with her while I felt comfortable in my body?“ (Feinberg 2014³: 189) – fühlt das Passing als Mann sich für Jess ähnlich falsch an wie das zuvor bei siers weiblich gelesenen Attributen der Fall war. „I discovered that passing didn't just mean slipping below the surface, it meant being buried alive. I was still me on the inside, trapped in there with all my wounds and fears. But I was no longer me on the outside.“ (Feinberg 2014³: 186)

Die Sehnsucht nach einer Nacht mit Theresa in einem Körper, der sich besser anfühlt, ist in der deutschen Fassung sehr ähnlich. „Warum konnte ich sie nicht wenigstens eine Nacht lieben, wenn ich mich in meinem Körper wohlfühlte?“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 268) „Lieben“ klingt für mich weniger eindeutig nach Sex als „make love“, was aber an persönlichen Assoziationen liegen kann und an der Queerness der Beschreibung nichts verändert. Wird die Formulierung auf Deutsch nicht als sexuell verstanden, wäre das allerdings schade, da durch sie betont wird, wie sehr ein positiveres Körpergefühl sich auf das Lustempfinden auswirken kann. In Jess' ersten Erfahrungen mit Passing ist nur das Konzept selbst, wie schon erwähnt, mit „meine neue Rolle als Mann“ übersetzt, ansonsten gibt es keine Änderungen, die weiteren Sätze wurden queerend übersetzt: „[E]s hieß, lebendig begraben zu sein. Im Inneren war ich immer noch ich selbst, gefangen mit all meinen Verletzungen und Ängsten. Aber äußerlich war ich nicht mehr ich selbst.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 263)

Jess kämpft in dieser Phase vor allem mit dem Gefühl, durch das Passing als Cismann den Respekt entgegengebracht zu bekommen, der ihm in siers wahrer Identität als nicht binäre Person verwehrt bleibt.

It just didn't seem fair. All my life I'd been told everything about me was really twisted and sick. But if I was a man, I was "cute." Acceptance of me as a he felt like an ongoing indictment of me as a he-she. (Feinberg 2014³: 193)

Es kam mir einfach unfair vor. Mein Leben lang hatten sie mir gesagt, daß ich krank und pervers war. Aber wenn sie mich als Mann sahen, war ich „süß“. Als Mann akzeptiert zu werden kam mir wie eine unablässige Verurteilung meiner Existenz als KV vor. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 273)

Der größte Unterschied bei der Übersetzung dieses Absatzes ist, wie oft in *Stone Butch Blues*, die Wahl, das genderneutralere „he-she“ durch das weiblich konnotierte „KV“ zu ersetzen, wodurch der Paragraph eine ganz andere Bedeutung bekommt. Diese Veränderung ist als

Minoritizing einzuordnen, wieder einmal hat Brusdeylins Jess als vorrangig lesbisch, nicht als non-binary trans oder eben als beides übersetzt.

Auch die Einsamkeit, die durch siers Geheimnis entsteht, macht Jess zu schaffen. Eines Tages trifft sier zufällig auf Edna, eine Femme, in die sier schon vor der Transition verliebt war. Als erste Person in Jess' Leben, bringt Edna siers Gefühl, weder Mann noch Frau zu sein, Verständnis und sogar Ermutigung entgegen. Sie versichert Jess, dass es mehr Optionen gäbe als nur Mann oder Frau zu sein und dass sier damit nicht allein sei. Auch Jess kann in diesem Gespräch endlich wieder ein wenig aufmachen und etwas von sich preisgeben.

„Do you think I'm a woman?”

Edna got up on one elbow and looked at me. “What do you think?” she asked gently.

I sighed. “I don't know. There's never been many other women in the world I could identify with. But I sure as hell don't feel like a guy, either. I don't know what I am. It makes me feel crazy.”

Edna nestled against my shoulder. “I know, honey, I really do. [...] But believe me, honey, you're not alone in the feeling that you're not a man or a woman.”

I sighed. “I don't like being neither.” Edna moved her face close to mine. “You're more than just neither, honey. There's other ways to be than either-or. It's not so simple. Otherwise there wouldn't be so many people who don't fit.” (Feinberg 2014³: 236)

„Meinst du, ich bin eine Frau?“

Edna stützte sich auf einen Ellbogen und sah mich an. „Was meinst du denn?“ fragte sie sanft.

Ich seufzte. „Ich weiß es nicht. Es hat nie viele Frauen auf der Welt gegeben, mit denen ich mich identifizieren konnte. Aber ich fühle mich auch gewiß nicht wie ein Mann. Ich weiß nicht, was ich bin. Es macht mich ganz verrückt.“

Edna kuschelte sich an meine Schulter. „Ich weiß, Schatz, ich weiß es. [...] Aber glaub mir, Jess, du bist nicht die einzige, die sich weder als Mann noch als Frau fühlt.“

Ich seufzte. „Es gefällt mir nicht, keins von beidem zu sein.“

Edna schmiegte ihre Wange an mein Gesicht. „Du bist mehr als nur keins von beidem. Es gibt noch andere Möglichkeiten, nicht nur entweder – oder. So einfach ist das nicht. Sonst gäbe es doch nicht so viele Menschen, die nicht hineinpassen.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 332)

Jess' Aussagen sind in der Übersetzung inhaltlich identisch zum Original. Im Gegensatz zur englischen Version spricht Edna von Jess aber in der weiblichen Form. „[D]u bist nicht die einzige, die sich weder als Mann noch als Frau fühlt“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 332),

verspricht sie. Jess macht sich im Lauf der Zeit viele Gedanken zu siers Identität. Die Dinge ändern sich mehrmals und die Formulierungen, die Leslie Feinberg gewählt hat, sind manchmal verwirrend und/oder überlappend. Das heißt, Brusdeylins Ansatz, hier mit femininen Artikeln zu arbeiten, kann nicht per se als Misrecognizing eingestuft werden. Klar ist jedoch, dass die englische Version dieses Dialogs viel mehr queeren Interpretationsspielraum bereit hält. Die vorhandenen Ambivalenzen in dezidiert weiblich formulierte Bahnen zu lenken, ist demnach ein Fall von Minoritizing.

Nach dem Gespräch mit Edna folgt eine weitere Phase in der Jess unter der Isolation und der Queerphobie leidet, die siers Passing ihm aufzeigt. Bei einem Blick in den Spiegel reflektiert sie über siers momentanes Aussehen und dessen Konnotation:

As much as I loved my beard as part of my body, I felt trapped behind it. What I saw reflected in the mirror was not a man, but I couldn't recognize the he-she. My face no longer revealed the contrasts of my gender. I could see my passing self, but even I could no longer see the more complicated me beneath my surface. (Feinberg 2014³: 240)

So sehr ich den Bart als Teil meines Körpers liebte, ich fühlte mich doch dahinter gefangen. Was ich im Spiegel sah, war kein Mann, aber ich konnte auch die Butch nicht erkennen. Mein Gesicht zeigte nicht mehr die Gegensätze meiner sexuellen Identität. Ich sah, daß ich als Mann durchging, aber selbst ich konnte das kompliziertere Ich unter der Oberfläche nicht mehr erkennen. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 338)

In dieser Szene ist „he-she“ wieder mit „Butch“ übersetzt, ein weiterer Fall von Vereindeutigung und dadurch Minoritizing. Die Probleme mit der Übersetzung sind aber hier noch nicht zu Ende. Jess berichtet: „Mein Gesicht zeigte nicht mehr die Gegensätze meiner sexuellen Identität.“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 338) Was an mehreren anderen Stellen als unterschiedliche Interpretation durchgehen könnte, geschieht hier ganz offen: Jess' Identität als Transperson im Original wird in der Übersetzung durch siers Sexualität ersetzt. Es ist möglich, dass Brusdeylins damit die in den 90ern noch häufiger bemühte „Transsexualität“ meint, aber offensichtlich schließt „sexuelle Identität“ auch tatsächliche Sexualität mit ein, eine Mehrdeutigkeit, die grundlos hinzugefügt wurde. Jess' Identität derart einzuschränken liegt an der Grenze zwischen Minoritizing (falls „Transsexualität“ mitgemeint war) und Misrecognizing (falls es sich einfach um eine Auslassung dieses so wichtigen Bestandteils von Jess' Queerness handelt). Jess überlegt indessen weiter:

But who was I now—woman or man? I fought long and hard to be included as a woman among women, but I always felt so excluded by my differences. I hadn't just believed that passing

would hide me. I hoped that it would allow me to express the part of myself that didn't seem to be woman. I didn't get to explore being a he-she, though. I simply became a he—a man without a past. Who was I now—woman or man? That question could never be answered as long as those were the only choices; it could never be answered if it had to be asked. (Feinberg 2014³: 241)

An dieser Stelle hat Brusdeylins „being a he-she“ auf eine schon zuvor lobend erwähnte Art übersetzt. Auch ansonsten wird Jess' nicht binäre Identität klar ausgedrückt:

Aber wer war ich jetzt – Frau oder Mann? Ich hatte lange und hart gekämpft, um als Frau zu den Frauen gerechnet zu werden, aber ich fühlte mich durch mein Anderssein immer ausgeschlossen. Ich hatte gehofft, daß es mir den Ausdruck jenes Teils von mir gestatten würde, der nicht Frau zu sein schien. Ich konnte jedoch das Frau-und-Mann-Sein nicht erproben. Ich wurde einfach ein Er, ein Mann ohne Vergangenheit. Wer war ich jetzt – Frau oder Mann? Diese Frage würde nie beantwortet werden, solange dies die beiden einzigen Möglichkeiten blieben; sie würde nie beantwortet werden, solange sie gestellt werden mußte. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 338)

Nachdem weder Frau-Sein noch Mann-Sein sich als das Richtige herausgestellt hat, beschließt Jess, das Testosteron wieder abzusetzen, und herauszufinden, wer sie wirklich ist.

I didn't regret the decision to take hormones. I wouldn't have survived much longer without passing. And the surgery was a gift to myself, a coming home to my body. But I wanted more than to just barely exist, a stranger always trying not to get involved. I wanted to find out who I was, to define myself. Whoever I was, I wanted to deal with it, I wanted to live it again. I wanted to be able to explain my life, how the world looked from behind my eyes. (Feinberg 2014³: 243)

Ich habe die Entscheidung, Hormone zu nehmen, nicht bereut. Ohne sie, ohne als Mann durchzugehen, hätte ich nicht viel länger überleben können. Und die Operation war ein Geschenk für mich, eine Heimkehr in meinen Körper. Aber ich wollte mehr, als bloß existieren, wollte mehr, als eine Fremde sein, die es ständig vermeidet, sich auf etwas einzulassen. Ich wollte herausfinden, wer ich war, mich definieren. Wer ich auch war, ich wollte mich damit auseinandersetzen, ich wollte es wieder leben. Ich wollte imstande sein, mein Leben zu begreifen, mir die Welt aus meiner Sicht zu erklären. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 342)

Während die Beschreibungen hier wieder inhaltlich queerend übersetzt wurden, hält die Übersetzerin weiter an ihrer Strategie fest, weibliche Sprachformen für Jess zu verwenden, wenn Jess sich selbst als „eine Fremde“ bezeichnet.

Ohne Testosteron verändert sich Jess' Körper erneut und sies Gender wird von außen betrachtet so undefinierbar wie nie zuvor. Das hat zur Folge, dass sie an vielen Orten offenem Hass und Diskriminierung ausgesetzt ist.

My body was blending gender characteristics, and I wasn't the only one who noticed. [...] Before, strangers had raged at me for being a woman who crossed a forbidden boundary. Now

they really didn't know what my sex was, and that was unimaginable, terrifying to them. Woman or man—the bedrock crumbled beneath their feet as I passed by. (Feinberg 2014³: 244)

Mein Körper zeigte gemischte Geschlechtsmerkmale, und das fiel nicht nur mir auf. [...] Früher waren die Leute wütend auf mich gewesen, weil ich als Frau eine verbotene Grenze überschritten hatte. Jetzt wußten sie nicht mehr, welches Geschlecht ich hatte, und das empfanden sie als unbegreiflich und zutiefst beängstigend. Frau oder Mann – das Fundament zerbröckelte unter ihren Füßen, wenn ich vorbeiging. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 344)

An der Übersetzung dieses Ausschnittes ist nur bemerkenswert, dass hier „gender“ (und auch „sex“) mit „Geschlecht“ statt mit „sexueller Identität“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 344) übersetzt wurde. Im Kontext des Inhaltes ist keine andere Übersetzung möglich, aber dasselbe hätte auch für Seite 240/338 gegolten.

Jess zieht in eine neue Wohnung und freundet sich mit siers Nachbarin, einer Transfrau namens Ruth, an. Dadurch ergeben sich endlich wieder Gelegenheiten, über Identität mit einem anderen, ihm wohlgesonnenen Menschen zu sprechen.

“Do you know if I'm a man or a woman?”

“No,” Ruth said. “That's why I know so much about you.” [...]

I smiled. “I didn't want you to think I was a man. I wanted you to see how much more complicated I am. I wanted you to like what you saw.” (Feinberg 2014³: 277)

„Weißt du, ob ich ein Mann oder eine Frau bin?“

„Nein“, sagte Ruth. „Und deshalb weiß ich auch so viel über dich.“ [...]

Ich lächelte. „Ich wollte nicht, daß du mich für einen Mann hältst. Du solltest sehen, daß es so einfach nicht ist. Ich wollte, daß dir mein Anblick gefällt. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 389)

Anstatt sich selbst als „kompliziert“ zu bezeichnen, nennt Jess in der Übersetzung ein undefiniertes „es“ „nicht so einfach“, was die Schönheit dessen schmälert, dass Jess nach so langer Zeit endlich gelernt hat, siers Komplexität zu schätzen – sogar so sehr, dass sier anderen Menschen diese Seite von sich zeigen will – die Queerness selbst aber unangetastet lässt. Jess spricht außerdem einen Wunsch aus, der die Veränderung in Jess' Selbstbild noch unterlegt: “I wish we had our own words to describe ourselves, to connect us [...], words so pretty we'd go out of our way to say them out loud.” (Feinberg 2014³: 278) Auf Deutsch wünscht Jess sich „Worte, um uns zu beschreiben und uns zu verbünden [...] so schöne Worte, daß wir einiges in Kauf nehmen würden, nur um sie laut auszusprechen“

(Feinberg/Brusdeylins 1996: 390). Hier ist die wörtlichere Übersetzung „verbinden“ durch „verbünden“ ersetzt, und ich muss gestehen, dass mir das sehr gut gefällt. An Jess' Identität ändert sich dadurch nichts.

Gegen Ende des Romans findet Jess siers Platz in der linken Bewegung und spricht auf einer Demonstration über siers Erfahrungen und Kämpfe, sowie auch über siers Identität. Auch dieser wichtige Wendepunkt wird von einem Traum begleitet. Wieder sitzt Jess in einer Hütte mit anderen genderqueeren Personen zusammen.

There were people who were different like me inside. We could all see our reflections in the faces of those who sat in this circle. I looked around. It was hard to say who was a woman, who was a man. [...] I felt proud to sit among them. I was proud to be one of them. (...) One of the oldest in the circle caught my eyes. I didn't know if she was a man or a woman at birth. (Feinberg 2014³: 329)

Drinne waren Menschen, die anders waren, so wie ich. Wir sahen unser Spiegelbild in den Gesichtern derer, die mit uns im Kreis saßen. Es war schwer zu sagen, wer eine Frau war und wer ein Mann. [...] Ich war stolz darauf, eine von ihnen zu sein. [...] Eine der Ältesten aus dem Kreis fing meinen Blick auf. Ich wußte nicht, ob sie bei der Geburt ein Mann oder eine Frau gewesen war. (Feinberg/Brusdeylins 1996: 461)

Was hier im Original auffällt ist, dass auch Feinberg sich für einen Menschen, dessen Gender unklar ist, und bei dem sich nicht sagen lässt, wie er bei der Geburt eingestuft wurde, für weibliche Pronomen entschieden hat. Im Laufe des Romans entsteht immer mehr der Eindruck, dass weibliche Pronomen in Feinbergs Sprache die Vorgänger von genderneutralen waren. In diesem Licht betrachtet, ist auch Brusdeylins häufiges Zurückfallen auf feminine Sprache zwar nicht unter den aktuellen Umständen, aber für die 90er besser verständlich. Und wieder ist zwar an der Beschreibung, die klar macht, dass Jess und die anderen Menschen in der Hütte trans sind, nichts verändert, aber Jess wird weiterhin mit einer weiblichen Formulierung versehen. Der Traum endet aber in beiden Versionen gleich, mit einer unbeantworteten Frage:

I felt my whole life coming full circle. Growing up so different, coming out as a butch, passing as a man, and then back to the same question that had shaped my life: woman or man? (Feinberg 2014³: 329)

Ich begriff, wie mein Leben einen Kreis beschrieben hatte. Als „anders“ aufzuwachsen, mich als Butch zu emanzipieren, als Mann durchzugehen und dann zu derselben Frage zurückzukehren, die mein Leben bestimmt hatte: Frau oder Mann? (Feinberg/Brusdeylins 1996: 462)

Alles in allem lässt sich kein klares Muster in der Übersetzung der Beschreibungen erkennen, dafür allerdings einige Tendenzen. Körperliche Veränderungen werden sehr ernst genommen und queerend übersetzt, während es nicht alle von Jess Gefühlen zu siers Gender in den Zieltext geschafft haben. Jess wird öfter als im Original mit weiblichen Formulierungen beschrieben und siers queere Identität wird immer wieder auf siers Sexualität heruntergebrochen. Stellenweise wird aber doch ohne Auslassungen Jess' Nicht-Binarität queerend übersetzt, was die Frage aufwirft, warum dies nicht überall der Fall ist, wenn es sich offensichtlich nicht um ein Verständnisproblem handelt.

5.13 Beschreibungen anderer gendernonkonformer Menschen

In vier Szenen in *Stone Butch Blues* kommen auch andere Figuren vor, deren Geschlecht nicht bekannt und so schwer zu bestimmen ist, dass es auch anderen, die so etwas versuchen, nicht gelingt, sie in eine Schublade zu stecken. Das erste Beispiel wurde auch schon im Abschnitt über das Wort „he-she“ besprochen. Als Kind fährt Jess mit siers Familie mit dem Auto und sieht eine Person, die sich für sieh nicht einordnen lässt. „As we drove down Allen Street I noticed a grownup whose sex I couldn't figure out.“ (Feinberg 2014³: 14) Claudia Brusdeylins hat zwar sonst nichts verändert, hat sich aber entschieden, „grownup“ im Deutschen zu gendern als „einen Erwachsenen, dessen Geschlecht ich nicht rauskriegen konnte“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 27). Obwohl aus dem folgenden Satz hervorgeht, dass das Gender der Person nicht bekannt ist, beeinflussen solche Entscheidungen die Assoziation der Leser_innenschaft in eine bestimmte Richtung und schmälern den erwünschten Effekt der nicht binären Unangepasstheit.

Die verbleibenden drei Passagen kommen zum Glück ohne solche Beeinflussung aus. Jess bekommt von einer Dineh-Familie, bei der sie viel von siers früher Kindheit verbracht hat, einen Ring geschenkt. „The silver and turquoise formed a dancing figure. I couldn't tell if the figure was a woman or a man.“ (Feinberg 2014³: 15) Auch in der Übersetzung ist die Rede von einer „tanzende[n] Figur“, bei der nicht erkennbar ist „ob diese Figur eine Frau oder ein Mann war“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 28).

So wie die Frage, wer ein Mann und wer eine Frau ist, und ob es vielleicht auch abseits von dieser Einteilung etwas geben könnte, Jess Kindheit bestimmt, trifft sie viel später selbst die Kinder einer Freundin, die ähnliche Fragen stellen. Als die drei gemeinsam eine

Schneefigur bauen, entspinnt sich eine Diskussion, ob es sich dabei um einen Schneemann oder eine -frau handelt. Jess macht einen Vorschlag, um die Wogen zu glätten: “How about if we decide that this is a snowperson and we like him or her just the way she is?” (Feinberg 2014³: 183) Dieser Vorschlag wird von den Kindern angenommen. In der Übersetzung fragt Jess, „Wie wär’s, wenn wir beschließen, daß es ein Schneemensch ist und daß wir ihn oder sie so mögen, wie er ist?“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 259). „Person“ wurde hier durch „Mensch“ ersetzt, und dazu grammatikalisch passend auch das dritte Pronomen von weiblich auf männlich umgeschrieben. Das ändert in dem Fall nicht wirklich etwas am Inhalt.

Gegen Ende des Romans scheint es, als sei Nicht-Binarität nicht mehr den wenigen Personen, die, so wie Jess, nicht aus ihrer Haut können und den Objekten vorbehalten, die als Metaphern herhalten müssen. Die Zeiten haben sich geändert und mehr und mehr Personen präsentieren sich öffentlich auf eine Art, die sich nicht in die Binarität einordnen lässt. Aufgebracht wird das Thema von Grant, die mit zunehmendem Alter immer unflexibler wird. “But some of these young kids you can’t even tell what they are—goddamn green hair and safety pins in their faces.” (Feinberg 2014³: 308) In der Übersetzung wurde nichts verändert. „Bei manchen von diesen jungen Kids kannst du nicht mal erkennen, was sie sind – mit ihren verdammten grünen Haaren und den Sicherheitsnadeln im Gesicht“ (Feinberg/Brusdeylins 1996: 432), beschwert sich Grant. Die drei letztgenannten Passagen wurden in der Übersetzung allesamt erfolgreich gequeert.

5.14 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich zur Übersetzung sagen, dass häufig bei Mehrdeutigkeiten die genderqueeren Interpretationsmöglichkeiten nicht ergriffen oder die Formulierungen ganz weggelassen wurden. Bei Beschreibungen wurde inhaltlich alles so nahe wie möglich am Original gehalten, daraus aber meist keine Konsequenzen für das Vokabular, also z.B. geschlechtsspezifische Endungen, gezogen. Obwohl sich Jess eigene Definition von siers Gender im Laufe der Zeit verändert, wurde die Sprache, mit der sier beschrieben wird, auch später nicht angepasst. Da sich stellenweise trotzdem sehr gut gelöste genderneutrale Formulierungen an relevanten Stellen finden, kann Claudia Brusdeylins nicht unterstellt werden, dass sie das Transthema unterschlagen wollte. Vielmehr wirken die Veränderungen und Vereinfachungen, als seien sie aus einem falschen Verständnis geschehen, das

transmaskuline Identitäten in eine (cis-)lesbische Tradition eingegliedert hat. In jedem Fall ändert die Absicht nichts daran, dass Jess Goldberg allen inhaltsrelevanten Beschreibungen, die die genderqueeren Themen davor bewahren, weggelassen oder falsch interpretiert zu werden, zum Trotz einen signifikanten Teil sierser queeren Identität eingebüßt hat.

Auch in Feinbergs Roman fehlen noch viele Worte, um nicht binäre Transidentitäten zu beschreiben, was Jess veranlasst, sich ebensolche zu wünschen. In der Übersetzung mit genderneutralen Pronomen oder Gendergaps zu arbeiten, würde daher heute über das Ziel hinausschießen und wäre in den 90ern schlichtweg keine Option gewesen. Aber Brusdeylins hat an einigen Passagen gezeigt, dass es möglich ist, geschlechtsspezifische Formulierungen auch innerhalb der Grenzen der deutschen Grammatik zu vermeiden, und hat dieselben Strategien in anderen Situationen ohne klaren Grund nicht weiter angewandt. Selbst Leslie Feinberg selbst bediente sich Anfang der 90er noch weiblicher Formen um nicht binäre Inhalte auszudrücken, auch wenn sie versuchte, Pronomen generell auszuweichen. Mehr ausweichende Formulierungen in der Übersetzung hätten den Inhalt des Romans queerender dargestellt. Es bleibt zu hoffen, dass nicht nur Leslie Feinberg für siers zweiten Roman, sondern auch Ekpenyong Ani dreizehn Jahre später schon breiter gefächerte sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten und ein diversifizierteres Verständnis queerer Identitäten zur Verfügung standen.

6. Drag King Dreams

Drag King Dreams unterscheidet sich in mehreren Punkten maßgeblich von *Stone Butch Blues*, weist aber auch viele Ähnlichkeiten auf. Auf einige Parallelen und Kontraste wurde bereits bei der Vorstellung des Untersuchungsmaterials eingegangen. Auch sprachliche Aspekte waren an jener Stelle schon Thema, hier soll es trotzdem eine kurze Auffrischung geben. Während in *Stone Butch Blues* fast allen Personen binäre Pronomen zugeschrieben werden und dadurch eine Unterwanderung der Binarität nur durch eine gehäufte Verwendung genderqueer konnotierter Nomen und explizit formulierter Passagen über das Anderssein der Charaktere möglich ist, hat sich Feinberg beim Schreiben von *Drag King Dreams* zusätzlicher Strategien bedient, die die früheren teilweise ersetzen. Genderneutrale Pronomen ermöglichen eine offensivere Darstellung von nicht binären Identitäten. Für andere Personen werden schlicht keine Pronomen verwendet und auch die Beschreibungen setzen an ganz anderer Stelle an. Während Jess und siers Freund_innen in *Stone Butch Blues* häufig von Unsicherheiten und dem (manchmal heimlichen) Wunsch nach Anpassung gequält werden, sind Charaktere in *Drag King Dreams* sicher in ihren Identitäten. Sie sprechen weniger darüber und fühlen sich nicht verpflichtet, Erklärungen oder Entschuldigungen für ihr Gender abzugeben. Natürlich fehlen aber auch hier die für Feinberg klassischen Passagen nicht, in denen Menschen sich in Gesprächen und Träumen weiterentwickeln und darüber wortreich reflektieren.

6.1 Ze/Hir

Leslie Feinberg verwendete für sich selbst und auch für andere nicht binäre Menschen oder Personen, deren Gender sie nicht kannte, gern das genderneutrale Pronomen „ze“/„hir“. Während Feinberg diesem Pronomen zu noch nie gesehener Bekanntheit verhelfen konnte, ist sie bei Weitem nicht die erste Person, die es verwendet. Dennis Baron schreibt:

Calling pronouns like *ze* and *hir* “new pronouns” or “neopronouns” is misleading too, because these words are relatively old. They may be enjoying a renaissance today, but *ze* appears in 1864, introduced by someone known only by the initials J. W. L., and *hir* first popped up a century ago, invented, or at least introduced to readers in California, by the editor of the *Sacramento Bee* on August 14, 1920. (Baron 2020: 12)

In *Drag King Dreams* wird der Nominativ „ze“ dreizehnmal verwendet und der Genitiv/Akkusativ „hir“ 29-mal. In der Übersetzung finden sich 28 Doppelnennungen wie sie/er in allen Fällen. Dabei hat Ani in drei Fällen (Nominativ, Dativ, Akkusativ) das weibliche vor das männliche Pronomen gestellt, also „sie/er“, „ihr/ihm“, „sie/ihn“. Nur der Genitiv tanzt aus der Reihe und erscheint sechsmal in Form von „sein/ihr“ und nur dreimal als „ihr/sein“. Hier ist kein nachvollziehbares Muster zu erkennen. Def, ein_e gehörlose_r Drag-Performer_in und Freund_in von Max, wird beispielsweise mit beiden Genitiv-Optionen bezeichnet. Fünfzehnmal wurden die genderneutralen Pronomen ausgelassen, allerdings oft in Fällen, in denen sie eine Wortwiederholung dargestellt hätten.

Def, makes *hir* way gently between them. [...]. *Ze* gives me a little salute, points toward the stage and flashes a thumbs-up.

I give *hir* a big, wordless smile, hold up an empty cup, and point to the draft beer spigot.

Ze nods *hir* head emphatically, up and down. Def sips the beer, unable to see the stage from here. I see *hir* studying the crowd, very carefully. Def should be up onstage right about now. I'm surprised *ze's* calmly drinking at the bar. How will *ze* ever get through this crowd in time?

Def takes another swallow of beer, places the plastic cup carefully on the bar, and takes out *hir* wallet. (Feinberg 2006: 158)

[...] als sich Def von der Bühne nach hinten durchschlängelt. [...] Sie/er winkt mir kurz zu, deutet zur Bühne und zeigt mir einen erhobenen Daumen.

Ich zeige ihr/ihm ein breites Lächeln, halte einen leeren Becher hoch und deute auf den Zapfhahn.

Sie/er nickt energisch mit dem Kopf.

Def nippt an seinem/ihrem Bier, der Blick auf die Bühne ist versperrt. Ich beobachte, wie sie/er sich die Leute im Raum ganz genau ansieht. Def sollte eigentlich gleich auf der Bühne stehen. Ich wundere mich, dass sie/er ganz in Ruhe an der Bar Bier trinkt. Wie wird sie/er es bloß rechtzeitig schaffen, sich einen Weg durch die Menge zu bahnen?

Def trinkt noch einen Schluck Bier, stellt den Plastikbecher vorsichtig auf den Tresen und holt ihre/seine Geldbörse hervor. (Feinberg/Ani 2008: 170)

In dieser Szene wechselt Ani im Genitiv zwischen ihr/sein und sein/ihr. Während es heißt, „Def nippt an seinem/ihrem Bier“ (Feinberg/Ani 2008: 170), holt Def kurz darauf „ihre/seine Geldbörse hervor“ (Feinberg/Ani 2008: 171). Davon abgesehen ist der Umgang einheitlich. Im Original sind die neutralen Pronomen kursiv geschrieben, sodass die Aufmerksamkeit der

Leser_innen darauf gelenkt wird. Ani hat sich für keine solche Hervorhebung entschieden, die Doppelnennung mit Schrägstrich braucht das allerdings wohl gar nicht, um herauszusteichen. Diese Lösung selbst hat ihre Vor- und Nachteile. Grundsätzlich wirkt ein Schrägstrich immer wie eine bewusste Trennung und wie eine Formulierung, die notwendigerweise eine Entscheidung nach sich zieht. Außerdem ist der Schrägstrich bei weitem kein unbeschriebenes Blatt, sondern eine schon existente Art des Genderns, noch dazu, wie Kager und Maly (2019: 12) betonen, eine, die von einer binären Weltsicht ausgeht. Zur Zeit der Übersetzung war der Gendergap schon vorgeschlagen worden und in Anbetracht der Ungewöhnlichkeit von „ze“ in der Ausgangssprache, wäre auch die (Neu-)Erfindung eines genderneutralen Pronomens eine gute Lösung gewesen. Bei der Rezeption eines solchen hätte vielleicht ein Übersetzerinnenkommentar helfen können. Zugegebenermaßen lagen diese beiden Strategien 2008 noch weniger auf der Hand, aber die Sprache in *Drag King Dreams* ist nun einmal revolutionär und verdient eine innovative Übersetzung.

Trotzdem darf nicht außer acht gelassen, dass auch die Doppelnennung mit Schrägstrich eine ungewöhnliche Formulierung darstellt, und damit versucht wird, Transidentitäten einen Platz in der Zielsprache freizuräumen.

Eine private Anfrage an Ekpenyong Ani ergibt, dass das Verwenden von „sie/er“ durchaus ein Versuch war, „sprachlich sensibel zu übersetzen und Lösungen zu finden, die den Charakteren im Buch gerecht werden“ (Ani 2021). Für Leser_innen, denen diese Information nicht zur Verfügung steht, bleibt die Pronomenwahl weiterhin verwirrend. Ani fügt aber „angesichts der Entwicklungen im Diskurs zu Nicht-Binarität“ auch selbst hinzu: „[I]ch [würde] mich mit dem Wissen von heute sicher an vielen Stellen anders entscheiden, wenn ich das Buch jetzt übersetzen würde“ (Ani 2021). Auch andere Optionen waren während des Übersetzungsprozesses im Gespräch:

[I]ch erinnere mich noch daran, mit dem Verlag darüber gesprochen zu haben, wie wir die Pronomen ins Deutsche übertragen. [...] Lektorat und Verlag haben Einfluss auf die sprachlichen Entscheidungen genommen, wir waren dazu immer wieder im Gespräch. [...] Ich glaube, dass auch noch "sier" im Gespräch war, wir das dann aber nicht so gut lesbar fanden, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, das im Dativ, Genitiv etc. durchzuhalten. (Ani 2021)

Als Person, die selbst einige Jahre damit verbracht hat, „sier“ und „dier“ einigermaßen konsistent und grammatikalisch nachvollziehbar in verschiedene Fälle zu setzen, diese dann

noch an Objektgeschlecht und -zahl anzupassen und, nicht zu vergessen, das Ganze auch noch in meine eigentliche Erstsprache, meinen Salzburger Dialekt zu übertragen, empfinde ich durchaus Verständnis dafür, dass diese Arbeit (noch dazu für ein einzelnes Buch) eine große Herausforderung darstellt. Aber es ist auch eine Herausforderung, der sich Menschen stellen müssen, wenn sich die deutsche Sprache nachhaltig verändern soll – was inzwischen zum Glück auch passiert, in der Literatur und ihrer Übersetzung aber immer noch eine Seltenheit ist.

Leider geht die Strategie, „sie/er“ als nicht binäres Pronomen zu verwenden, nur in Defs Fall wirklich auf. Def ist die Person, für die am häufigsten neutrale Pronomen verwendet werden und auch der einzige Mensch, bei dem davon ausgegangen werden kann, dass sie diesen Umgang selbst erbeten hat. Abgesehen von Def bezieht sich „ze“/„hir“ auch noch auf eine_n nicht namentlich genannte_n Gäst_in in einer der Bars, in denen Max arbeitet, auf Androiden in einem Online-Computerspiel, auf drei Personen, deren Gender bzw Pronomen zum jeweiligen Zeitpunkt noch unbekannt sind, und einmal auf Vic_Vickie, eine_n Freund_in von Max, die einen Teil ihres Lebens als männlich und einen Teil als weiblich gelesen verbringt. Im Fall von zwei der Personen noch unbekannten Geschlechts und bei Vic_Vickie wurde sich in der Übersetzung ohne Pronomen beholfen, ansonsten werden alle mit „sie/er“ bezeichnet. In all diesen Szenen kann „sie/er“ auch als Platzhalter gelesen werden, bis eine Entscheidung für eine der binären Optionen gefällt wird. Die Übersetzung von „ze“ zu „sie/er“ wird nicht als Minoritizing gewertet, da sie für ihre Zeit ein gut gemeinter Versuch war, die deutsche Sprache für Trans Themen zu öffnen. Unter heutigen Umständen müsste sie allerdings als zu binär betrachtet werden. Der trennende Schrägstrich erinnert bei jeder Erwähnung einer genderqueeren Identität daran, dass die Binarität weiterhin die Norm darstellt.

Außer Def ist Vic_Vickie die einzige bestätigte Transperson, für die das Pronomen „ze“/„hir“ verwendet wird. In einer Rede, die Thor, ein gemeinsamer Freund, auf Vic_Vickies Trauerfeier hält, heißt es: „Some of us are here to remember our friend Vic. Some of us are here to honor our friend Vickie. Today, we will all come closer to understanding the person we loved in *hir* entirety.“ (Feinberg 2006: 217) Auf Deutsch erinnert Thor an „unseren Freund Vic“ und „unsere Freundin Vickie“ (Feinberg/Ani 2008: 233) und prophezeit, dass

alle Trauergäste „dem Ziel näherkommen [werden], die Person, die wir in ihrer Gesamtheit liebten, besser zu begreifen“ (Feinberg/Ani 2008: 234). Hier ist das genderneutrale Pronomen in der Übersetzung verloren gegangen. Obwohl der deutsche Satz weiterhin neutral und damit erfolgreich gequeert ist, trägt das fehlende Pronomen doch im Kontext des ganzen Romanes dazu bei, dass Def nunmehr der einzige (nicht binäre) Transmensch ist, der sich ein verwirrend binär anmutendes Pronomen mit mehreren Personen ungeklärten Geschlechts teilt.

Auch bei zwei der drei Menschen, deren Geschlecht erst später geklärt wird, sind in der Übersetzung die genderneutralen Pronomen verschwunden. „The person singing. What’s hir name?“ fragt Max auf Vic_Vickies Trauerfeier, worauf Ruby antwortet: „That’s Lady Night. [...] She used to sing at the Old Phoenix“ (Feinberg 2006: 212). Max Frage wird in der Übersetzung zu „Wer singt denn da?“ (Feinberg/Ani 2008: 228). Feinberg hat genderneutrale Pronomen in vielen verschiedenen Situationen eingebaut und sogar kursiv setzen lassen, was die Leser_innenschaft dazu bringt, gendernonkonforme Identitäten und einen sprachlichen Umgang mit diesen zumindest zu registrieren, und sie vielleicht sogar dazu inspirieren kann, sich weiterführend damit auseinanderzusetzen. In Anbetracht dessen fehlt jedes weggelassene auffällig nicht binäre Pronomen, auch wenn die Übersetzung durch eine Umschreibung dennoch gequeert bleibt. Die Umformulierung ist verständlich, da es auf deutsch holpriger gewesen wäre, hier ein Pronomen einzubauen. Dadurch, dass der Sängerin in der Antwort durch die „Lady“ in ihrem Namen und durch weibliche Pronomen aber ein Geschlecht zugeschrieben wird, geht die neutral formulierte Frage verloren, wenn sie Gendernonkonformität nicht explizit anzeigt.

Das zweite Beispiel ist dagegen ein schwierigerer Fall: „My hands in another’s hair, I pull my lover’s head back to see hir face“ (Feinberg 2006: 180) wird zu „Ich greife in die Haare eines anderen Menschen und beuge dessen Kopf zurück, um in das Gesicht der oder des Geliebten zu sehen“ (Feinberg/Ani 2008: 193). Ani hat in Bezug auf jene Menschen, die mit genderneutralen Pronomen benannt werden, auch ihre Artikel angepasst. Einmal in Form von „die/der“ (Feinberg/Ani 2008: 127) und hier in Form von „der oder des“ (Feinberg/Ani 2008: 194). Das Wörtchen „oder“ ist hier wichtig, weil es anzeigt, dass die Person nicht non-binary ist, sondern dass Max das Geschlecht sierses Gegenübers (noch) nicht kennt – was bei

den Pronomen allerdings keinen Unterschied in der Übersetzung macht. In so einem Fall davon auszugehen, dass das Geschlecht schlussendlich entweder männlich oder weiblich sein wird, scheint in einer Gedankenwelt, in der offensichtlich non-binary Optionen zumindest in Form von „sie/er“ existieren, als eine unpassende Wahl, gerade auch weil Feinberg „ze“/„hir“ für beide Fälle vorsieht. Diese Entscheidung deutet aber auch darauf hin, dass „sie/er“ bzw. „die/der“ nicht als Synonym zu „sie oder er“ gemeint ist, und dass es hier in Anis Formulierungen eine Abstufung gibt, was es schwieriger macht, „sie/er“ als grundsätzlich binär zu lesen.

Die dritte Person, eine Internetbekanntschaft namens Femmeangel, kann schließlich auch in der Übersetzung ihre genderneutralen Pronomen behalten. Erst als Max im Original ihre Stimme hört, beschließt, diese klinge „decidedly female“ (Feinberg 2006: 146) und daraufhin zu weiblichen Pronomen wechselt, schwenkt auch die deutsche Version von „sie/er“ auf „sie“ um. Die Figur wird auf den beiden Seiten vor der Geschlechtszuweisung viermal mit neutralen Pronomen bezeichnet, was ebenso oft in die Übersetzung eingegangen ist.

6.2 Person

Eine weitere Möglichkeit, derer Feinberg sich bedient, um Charaktere als genderqueer kenntlich zu machen, ist die Verwendung des Wortes „person“. Dieses scheint in *Drag King Dreams* dreizehnmal auf, in elf Situationen wird damit vermieden, dem betreffenden Menschen ein binäres Geschlecht zuzuweisen, zweimal handelt es sich um allgemeinere Aussagen, die alle Menschen miteinschließen sollen.

In der Übersetzung ist daraus sechsmal „Person“, fünfmal „Mensch“ (davon einmal in Kombination mit „jemand“) und einmal „Typ“ geworden. Einmal wurde das Wort weggelassen. Max fragt auf der Beerdigung: “The person singing. What’s *hir* name?” (Feinberg 2006: 212), was in der deutschen Version zu „Wer singt denn da?“ (Feinberg/Ani 2008: 228) gekürzt wurde. Obwohl diese Entscheidung an der Handlung nichts ändert und die Formulierung weiter genderneutral ist, geht trotzdem ein wichtiges, wiewohl schwer zu übersetzendes, Detail verloren. Während Max sonst neutrale Pronomen und andere Formulierungen oft nur in siers Rolle als Erzählinstanz verwendet, zeigt Feinberg an diesem Beispiel, wie genderneutrale Sprache auch im Alltag angewandt werden kann bzw. wie

Interaktionen in einer Welt aussehen könnten, in der Menschen anderen nicht von vornherein in den cisnormativen Standards entsprechendes Geschlecht zuweisen. Auch die Übersetzung bedient sich erfolgreich neutraler Formulierungen, wie schon erwähnt wird die potentielle genderqueere Interpretation jedoch von Rubys Antwort, die die Person als „Lady Night“ vorstellt, vereitelt.

Interessant ist auch die Übersetzung mit „jemand“. Max gerät in dieser Szene in ein Straßenfest, wo sie zwischen den Teilnehmenden einige entdeckt, die den Eindruck erwecken, vielleicht keine Cispersonen zu sein.

And then I noticed one person who did not dance like the women or the men. She looked Roma [...]. Later [...] I saw another person, dressed in a flowing sari not unlike those worn by women standing nearby, who I would have guessed was born male-bodied.” (Feinberg 2006: 32)

Und dann fiel mir jemand auf, die weder so wie die Frauen noch so wie die Männer tanzte. [...] Als ich später die Zuschauer betrachtete [...] sah ich noch jemanden, der einen wallenden Sari trug, der denen der umstehenden Frauen ähnelte. Nach meiner Einschätzung war dieser Mensch mit einem männlichen Körper geboren worden. (Feinberg/Ani 2008: 43)

In einer für sieh ungewöhnlichen Entscheidung, bezeichnet Max die erste Person trotz seiner Gendernonkonformität mit weiblichen Pronomen. In Anlehnung an diese Wahl, übersetzt Ani: „Und dann fiel mir jemand auf, die [...]“ (Feinberg/Ani 2008: 43) Der zweiten Person wurde im Original kein Pronomen zugeordnet, trotzdem wechselt Ani bei der wiederholten Verwendung von „jemand“ zum männlichen Artikel. Da sowohl aus dem Originalzitat als auch aus der Übersetzung hervorgeht, dass es sich hier eben nicht um einen Mann handelt, sondern nur eventuell um eine Person, der bei der Geburt dieses Geschlecht zugewiesen wurde, ist der männliche Artikel unpassend. Vor allem, nachdem Ani gerade zuvor gezeigt hat, dass sie diese Kombination grammatikalisch nicht unbedingt für notwendig hält. Es mag sich hier um eine bewusste Abwechslung handeln, die gerade verhindern soll, dass „jemand“ einem bestimmten Geschlecht zugeschrieben wird, zusammen mit Jess' Zuschreibung eines „männlichen Körpers“ bewirkt die Entscheidung aber eher eine Anpassung als eine Abweichung von der Binarität.

Von diesen beiden Beispielen abgesehen, ist die Übersetzung in ihrem Umgang mit dem Konzept „person“ allerdings sehr gelungen. Die Abwechslung von „Person“ und „Mensch“ in der deutschen Version, vereint die beiden beliebtesten Umgangsmethoden in queerfeministischen Kreisen und vermeidet, da ja beide Optionen auch selbst ein

grammatikalisches Geschlecht tragen, eine klare Assoziierung von nicht binären Identitäten mit einem der beiden binären Artikel.

Auch die Übersetzung mit „Typ“ ist an der entsprechenden Stelle durchaus angebracht. Aus „I’m not a real ‘wait and see’ kind of person“ (Feinberg 2006: 109) wird „Ich bin eigentlich nicht der ‚Warten-wir’s-mal-ab-Typ“ (Feinberg/Ani 2008: 122), es handelt sich dabei also nicht um „Typ“ als Synonym von „Mann“, sondern um einen „Typus“ Mensch. Allgemein ist Ani im Umgang mit dem Wort „person“ großteils eine queerende Übersetzung gelungen.

6.3 Nomen in der Einzahl

Einigen der handelnden Figuren in *Drag King Dreams*, wird nie oder erst nach einer Weile ein binäres Geschlecht zugewiesen. Manche davon hat Feinberg durch genderneutrale Pronomen kenntlich gemacht, andere kommen ohne Pronomen aus. In der Übersetzung werden aber nur Personen, für die im Original konsequent das genderneutrale Pronomen „ze“/„hir“ verwendet wird, auch auf Deutsch mit genderneutralen Bezeichnungen angeführt. Dabei handelt es sich, wie schon dargestellt, um eine Doppelnennung der Pronomen „sie/er“ (sein/ihr, ihr/ihm, sie/ihn). Auf dieselben Menschen bezogene Nomen werden allerdings nur selten neutral formuliert. In der Übersetzung werden in Bezug auf Def „emmissary“ und „tailor“ zu „Abgesandter“ und „Schneider“. Das kann daran liegen, dass dem jeweiligen Wort ein „like a“, also „wie ein_e“ vorangestellt ist, trotzdem ist die Übersetzung nicht ideal. „Performer“ dagegen wird in der Übersetzung einmal weggelassen und einmal mit Binnen-I gegendert, Def wird so zu einem „DarstellerIn“ (Feinberg/Ani 2008: 173), was auch für die anderen beiden Nomen eine bessere Lösung gewesen wäre. Zwar ist das Binnen-I ebenso binär konnotiert wie die Doppelnennung mit Schrägstrich, aber auf eine einzelne Person bezogen, führt es dennoch dazu, dass dieser kein binäres Geschlecht zugewiesen werden kann, ist also erfolgreich gequeert.

Max Freund_in Vic_Vickie, wird bei Feinberg mal in der männlichen, mal in der weiblichen Form beschrieben. Oft hängt dies vom Kontext oder der sprechenden Person ab. Auch in der Übersetzung wechseln sich die sprachlichen Geschlechtszuweisungen an Vic_Vickie ab. In Anbetracht der breit gefächerten Methoden, derer sich Feinberg in *Drag King Dreams* bedient, um geschlechtliche Vielfalt darzustellen, ist es die queerende und

meines Erachtens einzig richtige Lösung, auch in der Übersetzung von Vic_Vickies Identität abwechselnd mit weiblichen und männlichen Formen zu arbeiten. Wenn Menschen über Vic_Vickie sprechen, machen sie meist mit Pronomen oder mit der Erwähnung eines der beiden Namen klar, welchen Identitätsaspekt der Person sie gerade meinen. Dabei stellt sich die Frage, ob es nicht vielleicht eigentlich auch für Vic_Vickie Situationen gibt, in denen sie nicht binär beschrieben werden kann. Schließlich sagt auch Thor in seiner Trauerrede: „Today, we will all come closer to understanding the person we loved in *hir* entirety” (Feinberg 2006: 217). Diese Option wird in der Übersetzung nur einmal verwendet, als Vic_Vickies Witwe Estelle ihre_n Partner_in mit „Liebes“ anstatt von „mein Lieber“ oder „meine Liebe“ anspricht (Feinberg/Ani 2008: 207). Eine Bezeichnung, die ebenfalls als genderneutral gewertet werden könnte, ist „Crossdresser“, mit dem Max sowohl Vic_Vickie als auch sich selbst bezeichnet. Es könnte als Maskulinum verstanden werden, da aber Max von Vic_Vickie sonst nur in der weiblichen Form spricht, liegt die Vermutung näher, dass es sich dabei um ein weiteres direkt aus dem englischen übernommenes und (noch) grammatikalisch unveränderbares Wort handelt.

In Bezug auf Max hat Ani sich für einen ähnlichen Zugang entschieden, obwohl Max‘ Gender im Ausgangstext nie geklärt und höchstens von anderen Menschen in eine binäre Richtung interpretiert wird. Das Geschlecht, das ihm in der Übersetzung zugeschrieben wird, hängt teilweise von der sprechenden Person ab. Beispielsweise lesen Hatem und Mohammad (in der Übersetzung Mohammed), zwei Nachbarn, mit denen Max sich im Laufe der Handlung anfreundet, siehnt als Transmann und bemühen sich entsprechend, männliche Pronomen zu verwenden. Zusätzlich bezeichnet Hatem Max auch als „good man“ (Feinberg 2006: 85), als er siehnt und Mohammad einander vorstellt. Ansonsten sprechen die beiden Max vorwiegend als „my friend“ an, was Ani verständlicherweise mit der männlichen Variante „mein Freund“ übersetzt hat. Dass zumindest Mohammad sich Max‘ Transidentität bewusst ist, klärt sich, nebenbei bemerkt, erst in der letzten Interaktion der beiden, als sie sich gerührt voneinander verabschieden, nachdem Max aus siers Wohnung ausziehen muss.

Mohammad leans forward and says to Heshie, “You are always welcome at my store. Anytime. Your friend here, she... he is like my own family.”

Mohammad looks chagrined at having stumbled on my pronoun. I am taken aback. What am I surprised about? That he knows I'm queer? Who doesn't? Of course Hatem knew, too. (Feinberg 2006: 266)

[...] beugt sich Mohammed vor und sagt zu Heshie: „Du bist in meinem Laden immer willkommen. Jederzeit. Deine Freundin... dein Freund, er gehört praktisch zu Familie.“

Mohammed scheint bekümmert, dass er über die Endung gestolpert ist. Ich bin verdutzt. Aber was überrascht mich? Dass er weiß, dass ich queer bin? Wer weiß das nicht? Hatem hat es natürlich auch gewusst. (Feinberg/Ani 2008: 284)

An dieser Stelle arbeitet Ani statt mit Pronomen mit Nomen. „‘Deine Freundin... dein Freund‘ (Feinberg/Ani 2008: 284), verhaspelt sich Mohammed. Diese Lösung ist gelungen, da in der deutschen Satzstruktur das Nomen, und nicht erst das Pronomen, den ersten potentiellen Stolperstein darstellt. Genau wie im Original, bessert sich Mohammed auch in der Übersetzung sofort selbst aus, in beiden Fällen wirkt die Situation wie eine realistische Darstellung einer Interaktion zwischen einer Transperson und einer_m wohlmeinenden Verbündeten. Der Versprecher leitet auch im Ausgangstext perfekt zu Max' Erkenntnis über, dass die Nachbarn schon lange um siers Transsein wussten.

Während aus den Interaktionen mit bzw. zwischen Hatem und Mohammad klar hervorgeht, dass die beiden für Max männliche Bezeichnungen verwenden, ist dies bis auf wenige Ausnahmen bei keiner der anderen Figuren der Fall. Im Angesicht des auf 302 Seiten Originaltext niemals definierten Geschlechts von Max Rabinowitz hat sich Ani für eine fragwürdige Strategie entschieden, damit in ihrer Übersetzung umzugehen. Max wird von anderen und auch von sich selbst mit Nomen wechselnden Geschlechts beschrieben.

Von zwanzig Situationen, in denen Max in genderneutraler Form über sich selbst spricht oder nachdenkt, wurden nur vier ebenso übersetzt. In sieben Fällen wurden Nomen in ihrer weiblichen Form verwendet, in zehn Fällen in der männlichen. Die neutral formulierten Übersetzungen geschehen außerdem fast nur in Situationen, in denen es unnötig oder sogar unmöglich gewesen wäre, sie an ein binäres Geschlecht anzupassen. In der ersten Passage spricht Max von sich als „child“ (Feinberg 2006: 29), was einfach als „Kind“ (Feinberg/Ani 2008: 39) übersetzt wurde. Die nächsten beiden Wörter stammen aus dem gleichen Satz: „I'm not a kisser and a hugger“ (Feinberg 2006: 134), erklärt Max den Leser_innen. Nachdem „Küsser_in“ und „Umarmer_in“ auf Deutsch viel weniger idiomatisch wäre, hat sich Ani für eine Umformulierung entschieden. „Küssen und Umarmen sind nicht mein Ding“ (Feinberg/

Ani 2008: 147), erklärt Max den Leser_innen – eine gute Lösung, aber keine, bei der sich eine binäre Alternative unbedingt aufgedrängt hätte. Der vierte Fall ist etwas komplizierter. „I’m more like the hunted, not the hunter“ (Feinberg 2006: 116), sagt Max zu siers Kindheitsfreund Heshie. In der Übersetzung ist „hunted“ mit „Beute“, also genderneutral, wenn auch grammatikalisch und auch oft konnotativ weiblich besetzt, übersetzt, „hunter“ dafür aber männlich: „Ich bin eher die Beute, nicht der Jäger.“ (Feinberg/Ani 2008: 129) Die weiteren maskulinen Nomen, die Max in der deutschen Version für sich selbst verwendet, sind: „Eisskulptur eines Türstehers“, „Jude“ (dreimal), „Jäger“, „Barkeeper“ (zweimal), „Fremder“, „Nachbar“ und „Krieger“. Die femininen sind: „Touristin“, „Fremde“, „Besucherin“, „Doppelgängerin“, „Zynikerin“, „Kameradin“ und „Freundin“.

Die Entscheidung, welches Geschlecht in der Übersetzung für Max verwendet wird, ist zum Teil situationsabhängig, dabei fehlt aber ebenso wie bei den Doppelpronomen die Konsistenz. Beispielsweise denkt Max oft an siers verstorbene Tante Raisa und spricht mit ihr. In solchen Fällen verwendet sie mehrere weibliche Nomen, um sich selbst zu bezeichnen. Auch Raisa selbst bedient sich in Max Erinnerungen der weiblichen Form, was allerdings auch in den jiddischen Zitaten im Original gegeben und höchstwahrscheinlich der Tatsache geschuldet ist, dass Max in siers Kindheit noch nicht als trans geoutet war. Gegen Ende des Buches wendet Max sich wieder an Raisa, um ihr mitzuteilen: „Ich werde in Ägypten niemals ein Fremder sein.“ (Feinberg/Ani 2008: 285) Für diesen Wechsel gibt es keinen ersichtlichen Grund. In Konversationen mit Heshie hingegen verwenden Max und Heshie dafür meist Nomen in der maskulinen Form. Bis plötzlich, ebenfalls ohne bekannten Grund, dieses Muster für das Wort „Zynikerin“ durchbrochen wird. Max verwendet es zuerst und Heshie wiederholt es bereitwillig (vgl. Feinberg/Ani 2008: 125). Danach fallen die beiden wieder auf die männlichen Formen zurück. Um mit dem Hin- und Herspringen zwischen binären Pronomen einen einigermaßen nicht binären Eindruck zu erzielen, müssten diese Interaktionen zumindest ebenfalls einen häufigeren Wechsel beinhalten.

Abgesehen von diesen Ausreißern, scheint aber auch der generelle Zugang, das Geschlecht der Nomen ohne erkennbares Muster abzuwechseln, inkonsequent. Gäbe es in der Übersetzung keine Personen, die ohne binär gegenderte Zuschreibungen auskommen, wäre die Frage nur, warum das Geschlecht nicht jedes Mal gewechselt oder zumindest klar an

Situationen angepasst ist. Da Ani aber am Beispiel von Def gezeigt hat, dass sie auch andere Strategien auf Lager hat, um mit Nicht-Binarität umzugehen, erscheint es als unglückliche Entscheidung, dieselben Strategien nicht auch auf Max anzuwenden. Auch zu diesem Punkt hat sich Ekpenyong Ani freundlicherweise geäußert: „Max abwechselnd in der männlichen und in der weiblichen Form zu übersetzen war der Versuch, das Nicht-Binäre zu vermitteln. Das würde ich heute mit Gender-Gap und -Sternchen bzw. -Doppelpunkt sicherlich auch anders machen.“ (Ani 2021)

Die ursprüngliche Lösung lässt auch tatsächlich einiges zu wünschen übrig. Wenn es darum ginge, Max' Pronomen in Anlehnung an Feinbergs Aussage zu siers Pronomen, dass „she“, „ze“ und „he“ alle richtig für sie/ihn sein können und es dabei auf den Kontext ankommt (Tyroler 2006), an das jeweilige Setting anzupassen, geht diese Rechnung nicht auf. Denn warum dann die Ausreißer im Gespräch mit Heshie oder Raisa? Warum würde Max sich auf der Trauerfeier für Vic_Vickie, auf der einer geliebten Transperson gedacht wird, als „die Freundin, die [...] zuletzt bei Vickie war“ (Feinberg/Ani 2008: 237) bezeichnen? Und warum wird für Max nie die Variante „sie/er“ herangezogen, die auch für andere Charaktere im Roman verwendet wird? Generell stellt sich die Frage: wie wird entschieden, in welchen Passagen welche Form zu verwenden ist? Der abwechselnde Zugang mag für passende Situationen bahnbrechend gewesen sein. Er wird der Identität von Max Rabinowitz jedoch nicht gerecht und entscheidet Dinge, die im Original mit Sicherheit absichtlich ungeklärt geblieben sind. Obwohl Max in der Übersetzung immer noch eine Transperson ist, der mensch kein klares Geschlecht zuordnen kann, ist siers Zugang zum eigenen Geschlecht durch einen anderen ersetzt worden. Dieser ist keinesfalls weniger valide, weder als reale Identität noch als Übersetzungsmöglichkeit für andere Charaktere, die sich auf eine solche Art nicht binär identifizieren. Vic_Vickie, die auch in der englischen Fassung zwischen den Geschlechtern wechselt, so zu übersetzen ist beispielsweise gelungenes Queering. Aber gerade dadurch, dass es im Original eine Person gibt, die ihr Gender durch Abwechslung ausdrückt und Max' Identität eben nicht so, sondern durch mehrmalige klare Abgrenzung von beiden binären Geschlechtern dargestellt ist, ist es eine Verdrehung des queeren Potentials und eine Zusammenlegung sehr unterschiedlicher Identitäten, dieselbe Strategie auf Max anzuwenden.

Wenn eine Transidentität als eine andere übersetzt wird, kann kaum von Minoritizing gesprochen werden. Auch Misrecognizing in Démons Sinne scheint es nicht ganz zu treffen, da die Transidentität als solche erkannt und auch ins Deutsche übernommen wurde. Das Problem liegt darin, dass die Übersetzung den Anschein aufkommen lässt, trans sei schließlich gleich trans, und damit das wunderbare Spektrum der Transidentitäten eines Teils seiner Diversität beraubt. Diese unerwartete Erkenntnis verlangt nach einer weiteren Bezeichnung. Ich möchte dafür die Bezeichnung „Blurring“ oder „Verwischen“ vorschlagen, bei der es darum gehen soll, verschiedene Identitäten miteinander zu vermischen und sie in der Übersetzung durcheinanderzubringen.

Wie schon angedeutet, wechseln auch die anderen Charaktere in *Drag King Träume* die Geschlechter ab, die sie Max zuweisen. Von 24 weiteren genderneutralen Nomen in der Einzahl in *Drag King Dreams* sind in *Drag King Träume* zehn in der männlichen Form, neun ebenfalls neutral und fünf weiblich. In die 24 erwähnten Beispiele ist nicht einbezogen, dass Thor, ein befreundeter Transmann und Barkeeper, Max (und manche andere Charaktere) durchwegs als „Buddy“ anspricht, was immer vermännlichend als „Kumpel“ übersetzt wurde. Bei vier der neutral übertragenen Formulierungen handelt es sich um die Kosenamen „Schätzchen“ (zweimal), „Schatz“ und „Herzchen“.

Wie bereits erwähnt, verwenden Mohammad und Heshie nur jeweils einmal eine feminine Form und halten sich sonst an die maskuline. Ähnlich verhält es sich auch mit Thor, der Max immer in der männlichen Form anspricht außer in einer Situation, in der die beiden einander körperlich näher kommen. „I’m not used to being with a top, you know.“ (Feinberg 2006: 190) wird zu „Weißt du, ich bin es einfach nicht gewohnt, mit einer Top zusammen zu sein“ (Feinberg/Ani 2008: 204). Hier wird Max also nur in einem sexualisierten Kontext plötzlich feminisiert, was eine weitere fragwürdige Entscheidung darstellt. Es stellt sich die Frage, ob es Ani lieber war, sexuelle Dominanz in ihrer Übersetzung nicht dem männlich konnotierten Teil von Max zu überlassen. Welche Überlegungen auch in diese Übersetzung eingeflossen sein mögen, das Resultat wirkt transfeindlich.

Bei näherer Betrachtung der weiteren Beschreibungen zeigt sich, dass sich auch hier die Strategien nicht je nach Umfeld unterscheiden, sondern höchstens (und das wie immer abwechselnd bis inkonsistent) von Person zu Person. Deacon, Mimi, Ruby und Jasmine sind

vier Menschen, die alle ebenfalls mit Max zusammenarbeiten. Deacon spricht Max sowohl im Original als auch in der Übersetzung als „Mister“ an, und seine an siehn gerichtete Aussage „You know you can be a bit of a worrier.“ (Feinberg 2006: 134) ist genderneutral umformuliert zu „Du weißt ja, dass du dazu neigst, dir Sorgen zu machen“ (Feinberg/Ani 2008: 147). Wie „Umarmer_in“ ist auch „sich Sorgen Machende_r“ keine Option im Deutschen. Jasmine dagegen sagt zu Max: „Du bist keine Verwandte“ (Feinberg/Ani 2008: 23), als sie Ruby nach einem Schwächeanfall ins Krankenhaus begleiten will. Rubys Aussage „You’re not a coward“ (Feinberg 2006: 107) wird zu „Du bist kein Feigling“ (Feinberg/Ani 2008: 120). Mimi hält einen kurzen giftigen Monolog, bei dessen Übersetzung Ani zeigt, dass ihr kreative Lösungen zur Verfügung stehen um neutrale Formulierungen ins Deutsche zu übertragen, um dann aber doch eines der Wörter auf Deutsch zu gendern:

Sweetie, you’re too mean. You’re not a people person. You don’t play well with others. That’s what makes you a good bouncer. I hired you to be a pit bull. That’s what you’re good at. (Feinberg 2006: 46)

Süße, du bist viel zu streng. Du hast es nicht so mit Leuten. Du bist kein Gruppenmensch. Deswegen bist du gut an der Tür. Ich hab dich als Bulldogge eingestellt. Darin bist du gut. (Feinberg/Ani 2008: 58)

„Gruppenmensch“ für „people person“ ist schon queerend übersetzt, aber bei „gut an der Tür“ hat Ani sogar aktiv etwas umgeschrieben, sodass das Ergebnis genderneutral ist. Warum im gleichen Atemzug „Sweetie“ zu „Süße“ geworden ist, ist schwer nachvollziehbar. Vic_Vickies Partnerin Estelle wiederum, auch sie Teil des weiteren queeren Umfelds, freut sich über Max’ Kontakthalten nach Vic_Vickies Tod mit den Worten „mein lieber, lieber Max“ (Feinberg/Ani 2008: 206). In diesem Umfeld, wo mehrere Menschen auch miteinander über Max sprechen (können), gibt es also in Max’ Arbeitsumfeld keine klare Entscheidung für eines der beiden Geschlechter und keine Erklärungen, warum sich die einzelnen Charaktere für die eine oder andere Option entscheiden. Auch wenn es sich dabei um einen Versuch handelt, Max’ als nicht binär darzustellen, wirkt das Ergebnis eher verwirrend und hätte von einer durchgehend genderneutralen Übersetzung profitiert.

Charakteren, deren Gender aus dem englischen Text nicht hervorgeht, die aber nicht durch neutrale Pronomen gekennzeichnet sind, wird kurzerhand eines zugewiesen. Eine genauere Analyse hierzu findet sich im Abschnitt „Beschreibungen anderer

gendernonkonformer Menschen“. Dies ist nur dann nicht der Fall, wenn die Übersetzung sich des gleichen Wortes bedienen kann wie das Original. „One of the fans“ (Feinberg 2006: 197) bei einem virtuellen Baseballspiel wird so zu „Ein Fan“ (Feinberg/Ani 2008: 213). Die Aussage einer genderqueeren Person, die Max‘ ebenfalls online trifft, „I look like an old hippie“ (Feinberg 2006: 199) wird zu „ich sehe aus wie ein alter hippie“ (Feinberg/Ani 2008: 214). Beide Wörter sind im Deutschen zwar grammatikalisch männlich, haben aber keine weibliche Entsprechung, und können demnach als neutrale Formulierungen gelten.

Das englische Wort „avatar“ bleibt „Avatar“, „customer“ (Feinberg 2006: 87) wird zu „Gast“ (Feinberg/Ani 2008: 97), was als Queering funktioniert, weil sich „Gäst_in“ selbst in queerfeministischen Kreisen, wo fast alles gendert wird, noch nicht durchgesetzt hat. Dier besagte Gast ist aber vorher auch schon von einer „barfly“ zu einem „Kneipenhocker“ umformuliert worden, was der Person doch wieder ein binäres Geschlecht zuordnet. Trotz der genderneutralen Formulierungen im gleichen Atemzug, handelt es sich hier um Misrecognizing. Und Max‘ schon erwähnte_r unbekannte_r „lover“ wird von Max an den Haaren gegriffen, „um in das Gesicht der oder des Geliebten zu sehen“ (Feinberg/Ani 2008: 194).

Schließlich gibt es noch zwei weitere Situationen, in denen die genderneutrale Formulierung meines Erachtens einen relevanten Teil der Handlung darstellt und in der Übersetzung nicht verloren gehen hätte sollen. In einem Gespräch mit Estelle wird Max wütend, weil diese davon ausgeht, Max müsse sich ganz dringend eine Beziehung wünschen. „No, I don’t want a partner“ (Feinberg 2006: 76), weist sie Estelle verärgert zurecht. In Anis Übersetzung steht: „Nein, ich will keine Partnerin“ (Feinberg/Ani 2008: 88). Auch wenn Max sich später selbst unter anderem als lesbisch definiert, denke ich nicht, dass sie den Begriff so eng definieren würde. Nachdem sie selbst non-binary ist und von einem Sexpartner_in unbekannten Geschlechts träumt, und nachdem sich sowohl mit Jasmine als auch mit Thor sexuelle Spannungen ergeben, wäre doch anzunehmen, dass das neutrale Wort „partner“ absichtlich anstatt von „girlfriend“ gewählt wurde. Hier ist demnach Minoritizing passiert, wobei Max‘ queere Sexualität auf Frauen eingeschränkt wird.

Viel eindeutiger ist der Fall aber noch in einer Szene, in der Max‘ und sies beste Freundin Ruby bei einem längeren Krankenhausaufenthalt mit einer der

Krankenpfleger_innen in einen Streit geraten. Die transphobe Angestellte besteht darauf, männliche Pronomen für Ruby zu verwenden, während Max mit weiblichen Pronomen dagegen hält. Schließlich scheint die Frau aber anzufangen, zu begreifen, und bessert sich nach einem kurzen Zögern selbst aus, um eine neutralere Formulierung zu verwenden: “‘It just means he -’ she hesitates. ‘We’ll check on this patient.’” (Feinberg 2006: 20) Ani hat das folgendermaßen übersetzt: „‘Es bedeutet nur, dass er...‘ Sie zögert. ‚Wir werden diesen Patienten überwachen.‘“ (Feinberg/Ani 2008: 31) Das Zögern kann hier nur mehr so interpretiert werden, dass es sich auf Rubys schlechten gesundheitlichen Zustand bezieht. Das ändert nichts an Rubys eigener Identität, der wichtige Lernmoment und die Mehrdeutigkeit gehen aber verloren.

Ani hat in ihrer Übersetzung genügend Nomen auf unterschiedliche Arten in genderneutrale Formen gebracht, um aufzuzeigen, dass sowohl ihr fachliches Können als auch ihr politischer Zugang zum Thema Gender (und vermutlich in Verbindung damit auch jener des Verlages) schon damals die genderqueere Übertragung aller Identitäten ermöglicht hätte, hat sich dann aber doch meist für (teils vermischte) binäre Optionen entschieden. Der abwechselnde Umgang mit Max‘ Gender stellt eine besonders große Veränderung dar, aber auch die verpassten Gelegenheiten für mehr Umschreibungen oder aktives Gendern, wie ja etwa bei „PerformerIn“ passiert, machen den andernorts erworbenen sprachlich revolutionären Eindruck wieder zunichte.

6.4 Nomen in der Mehrzahl

In der deutschen Sprache gibt es, wie schon dargestellt, eine Bandbreite verschiedener Möglichkeiten für die Bezeichnung einer Gruppe von Menschen, die nicht nur aus Vertreter_innen eines der binären Geschlechter besteht. Anstatt sich für eine dieser Optionen zu entscheiden, hat Ani sie in der Übersetzung vermischt. Von 28 neutralen Nomen im Plural in *Drag King Dreams* finden sich in der deutschen Version vierzehn ebenfalls neutral formuliert, elf sind männlich, zwei weiblich und eines wurde ausgelassen. In die männliche Form gebracht wurden „Terroristen“, „Gegner“, „Angreifer“, „Krieger“ (zweimal) „Freunde“ (zweimal), „Helden“, „Götter“, „Gestaltveränderer“ und „Performer“. Bei den weiblichen Bezeichnungen handelt es sich um „Spielerinnen“ und „Freundinnen“.

Die Entscheidung, zweimal die weibliche Pluralform zu verwenden, lässt sich von den jeweiligen Situationen ableiten, auch wenn die Anwendung selbst kritisiert werden kann. Beide Szenen spielen sich in (zum Teil) lesbischen Kontexten ab – einmal in dem interaktiven Onlinespiel AvaStar, das Max von Heshie geschenkt bekommt und einmal im Freund_innenkreis der ermordeten Takeesha Johnson und ihrer Partnerin. In AvaStar besucht Max ein Baseballspiel auf dem lesbischen Planeten. Genau wie Max, mussten auch alle anderen Spieler_innen sich zu Beginn für einen klar weiblich oder männlich gelesenen Körper entscheiden. Auf dem lesbischen Planeten begegnen Max vorwiegend weiblich gelesene Avatare. Ihm fällt aber auf, dass eine Person auf dem Spielfeld sowie ein Mensch aus dem Publikum einen männlich konnotierten Namen tragen. „One of the players is named ‚Mikey233Avatar,‘ One of the fans is ‚Tony1792.‘“ (Feinberg 2006: 197) Dies wird nicht weiter verfolgt, aber nachdem auch Max selbst sich durch die Diskrepanz zwischen dem maskulinen Körper sers Avatars und einem gendernonkonformen Namen versucht, einen Spielraum außerhalb der Binarität zu schaffen, ist anzunehmen, dass sie bei diesen anderen Personen ähnliche Beweggründe vermutet. In der Übersetzung wird aus diesem Hinweis nichts gemacht. „Eine der Spielerinnen nennt sich ‚Mikey233Avatar‘. Ein Fan heißt ‚Tony1792‘.“ (Feinberg/Ani 2008: 213) Nun ist nur noch das Geschlecht des Fans undefiniert, da es für das Wort „Fan“ keine weibliche Entsprechung gibt. Während dieser Umgang als Misrecognizing gewertet werden kann, ist das bei der zweiten Situation weniger klar. Takeesha Johnson, ihre Partnerin und einige nicht näher bekannte Freund_innen waren vor dem Mord an Takeesha gemeinsam feiern. Die unbekannten „friends“ (Feinberg 2006: 226) sind in der Übersetzung zu „Freundinnen“ (Feinberg/Ani 2008: 244) geworden. Nur weil Takeesha und ihre Partnerin weibliche Pronomen verwenden, heißt das nicht, dass sich dieser Zugang auf ihr gesamtes Umfeld ausweiten lässt. Da aber im Original keine Hinweise auf die Genderidentitäten der Freund_innen zu finden sind, ist hier zwar das queere Potential geschmälert worden, aber nicht mehr als das beim generischen Maskulinum generell der Fall ist.

Um die Bedeutung neutral zu halten, wurden unterschiedliche Strategien angewandt. Aus „teammates“ werden „Teammitglieder“, „young ones“ wird zweimal zu „junge Leute“, „human obstacles“ werden zu „menschliche Hindernisse[n]“, „foes“ zur „gegnerische[n] Mannschaft“, „friends“ zu „Freunde[n] und Freundinnen“, „more than friends“ dagegen zu

„mehr als das“. „Morphers“ werden zu „VerwandlungskünstlerInnen“, „Bi-Genders“, „Radical Cheerleaders“, „Gender-Bender“ und „Crossdresser“ bleiben gleich und einmal wird auch „drag people“ als „Crossdresser“ übersetzt. Am häufigsten greift Ani hier auf die englischen Originalformulierungen zurück, die sie unverändert in den deutschen Text übernimmt. Bei „Bi-Genders“ und „Radical Cheerleaders“ ist der Fall klar, Schwierigkeiten machen in der Analyse dagegen Wörter, die zwar aus dem Englischen zu kommen scheinen, dabei jedoch keine Pluralendung tragen, die der englischen Grammatik entspricht. Bei „Gender-Bender“ und „Crossdresser“ (das dreimal vorkommt) könnte es sich auch um männliche Formen handeln, wobei sich hier die Frage stellt, ob das von der Übersetzerin beabsichtigt war. In Anbetracht der elf in die männliche Form übersetzten Bezeichnungen wäre es auch möglich, dass Ani hier ebenfalls zum generischen Maskulinum gegriffen hat. Ist diese Entscheidung ohnehin schon schwierig, da sie meist rund die Hälfte der angeblich mitgemeinten Personen unsichtbar macht, beziehen sich die vorliegenden Beispiele zusätzlich auch auf Transpersonen, denen nicht nur in der Sprache ständig ihr Geschlecht abgesprochen wird. Eine transfeminine Person mit männlichem Vokabular zu bezeichnen, selbst wenn es „nur“ als Teil einer Gruppe geschieht, zu der auch sich männlich definierende Personen gehören, ist zusätzlich zu sexistisch auch noch transfeindlich und hat, meines Erachtens, in der Übersetzung des Romans von einer_m Trans-Autor_in nichts verloren. Obwohl das generische Maskulinum im deutschen Sprachraum gerade in der Literatur noch sehr verbreitet ist, kann diese Praxis von einem genderqueeren Standpunkt aus als Misrecognizing eingestuft werden, sowie definitiv als unüberlegte Anpassung an ausschließende Sprache.

In anderen Fällen bedient sich die Übersetzung deutscher neutraler Wörter, wobei die Übersetzerin sich zeitweise auch ein wenig von der Bedeutung entfernt, um eine genderneutrale Formulierung zu ermöglichen. „Foes“ (Feinberg 2006: 153) ist beispielsweise nicht mit „Gegner“ übersetzt sondern mit „die gegnerische Mannschaft“ (Feinberg/Ani 2008: 167) und „They’re more than friends“ (Feinberg 2006: 283) wird zu „Sie sind mehr als das“ (Feinberg/Ani 2008: 302). Solche Umschreibungen alleine machen genderqueere Themen noch nicht als solche kenntlich, als Lösungen für besonders schwierige oder für die Handlung nicht so relevante Stellen zwischen klarer ausgedrückten nicht binären Inhalten, eignen sie sich allerdings ausgezeichnet.

Besonders interessant ist eine Strategie, die nur zweimal in *Drag King Träume* angewandt wird: In einer Aufzählung von gendernonkonformen Identitäten ist „morphers“ (Feinberg 2006: 158) mit „VerwandlungskünstlerInnen“ (Feinberg/Ani 2008: 172) übersetzt. Warum in einer Aufzählung neben den generisch maskulinen „Gestaltveränderern“ und den englisch belassenen „Bi-Genders“ das Binnen-I verwendet wird, gab dem Autor_in dieser Arbeit zuerst ein Rätsel auf. Hatte sich hier Anis privater Sprachgebrauch eingeschlichen, den sie nach den literarischen Anforderungen der Übersetzung hintangestellt hat? Handelte es sich um einen Tippfehler und hätte eigentlich, gemäß dem Muster, die Geschlechter in der Übersetzung abzuwechseln, „Verwandlungskünstlerinnen“ heißen sollen? Dagegen sprach allerdings das zweite Binnen-I, mit dem Def als „PerformerIn“ bezeichnet wird. Und falls es sich nicht um ein Versehen handelte, warum genau an dieser Stelle, und, viel wichtiger, warum sonst nicht? Wenn offenbar weder Ani, noch das Lektorat etwas gegen gegenderte Formulierungen gehabt hätten, warum sich dann an anderen Stellen unnötigerweise für eine binäre Formulierung entscheiden? (Generell werden dem Binnen-I inzwischen Gendergap und Genderstern als inklusivere Optionen vorgezogen, in dieser Übersetzung sollte die Formulierung aber nicht automatisch als binär verstanden werden – unter anderem auch wieder wegen der Verwendung in der Einzahl, die keine so einfache Interpretation zulässt.) Auch an dieser Stelle konnte die Kommunikation mit der Übersetzerin etwas Klarheit schaffen.

[A]uch der Wechsel zwischen verschiedenen Arten zu Gendern war ein Versuch, Gender-Eindeutigkeiten aufzubrechen, Fluidität zu vermitteln, mit dem letzten Ausweg, Wörter einfach im Original stehen zu lassen, weil das Englische genderneutraler ist. Auch da wäre ich heute stringenter - alles mit Sternchen oder Gap. (Ani 2021)

Überhaupt nur einmal geschieht die Übersetzung von „my friends“ (Feinberg 2006: 153) zur Doppelnennung „meine Freundinnen und Freunde“ (Feinberg/Ani 2008: 167). Wie aus der Liste der generischen Maskulina hervorgeht, wurde „friends“ mehrmals als „Freunde“ übersetzt, wobei es sich dabei um die gleichen Menschen handelt, wie in der vorliegenden Aussage, nämlich um Max‘ queeres Umfeld. Während es begrüßenswert ist, diese diverse Gruppe von Personen nicht im generischen Maskulinum zu beschreiben, kann eine Umformulierung zur binären Doppelnennung kaum als Verbesserung zählen. Der Ausschluss von nicht binären Personen wie Def wird dadurch noch offensichtlicher.

Im Großen und Ganzen bestätigt die Analyse der Nomen im Plural die Beobachtungen aus dem vorangegangenen Abschnitt. Ani zeigt, dass ihr verschiedene Strategien zur Übertragung von genderneutralen Identitäten zur Verfügung stehen, entscheidet sich aber nicht wirklich für eine davon und verschleiert damit teilweise aktiv Transinhalte. Das generische Maskulinum ist in literarischem Schreiben etabliert, kann aber aus genderqueerer Perspektive trotzdem als Misrecognizing gewertet werden. Neben den anders gelösten Passagen fällt es als besonders konservativ anmutend auf. Doch auch keine der anderen Optionen ist zufriedenstellend, wenn es um die Darstellung nicht binärer Themen geht, und die Vermischung macht es zudem unmöglich, sich an eine Form zu gewöhnen. Anis aktueller Zugang mit durchgehendem Gendergap oder Sternchen würde dafür eine weitaus bessere Lösung darstellen.

6.5 Max' Beschreibungen

Max gibt siers Geschlecht nie einen eindeutigen Namen. Dass das eine bewusste Entscheidung war, und sie sich in keiner der beiden binären Möglichkeiten wiederfindet, wird spätestens offensichtlich, wenn man die vielen Passagen liest, in denen Max sich selbst beschreibt. Die erste Sache, die Max klar stellt, ist dass sie kein Mann ist. In einer Szene zu Beginn des Romans, wird Max von Deacon, einem Freund und Mitarbeiter in der Bar, in der sie beide arbeiten, begrüßt.

“How you doin’ Mister Max?” Deacon’s the only one in the world I’ll let call me Mister. I used to chafe at it. It seemed strange coming from a man who had once confided to me, “I got a little bit a woman in me.” But he grew up learning to call everyone Mister or Miz as a sign of respect. “And I just can’t bring myself to call you Miz or ma’am,” he explained to me. (Feinberg 2006: 10)

„Na, wie läuft’s, Mister Max?“ Deacon ist der einzige Mensch auf der Welt, dem ich erlaube, mich Mister zu nennen. Früher regte ich mich darüber auf. Es passte überhaupt nicht zu diesem Mann, der mir einmal anvertraut hatte, „Ich hab ein bisschen was von einer Frau in mir.“ Doch er hatte als Kind gelernt, alle aus Respekt Mister oder Miz zu nennen. „Und ich bringe es einfach nicht über’s Herz, dich Miz oder Ma’am zu nennen“, erklärte er mir. (Feinberg/Ani 2008: 18)

In dieser Passage hat sich die Übersetzerin dafür entschieden, die Anreden „Mister“, „Miz“ und „Ma’am“ unverändert zu belassen. Diese in einem deutschsprachigen Kontext zu lokalisieren hieße auch, eine Entsprechung für Black English zu finden, was aus antirassistischen Gründen so weit wie möglich vermieden werden sollte. Kein Dia- oder

Soziolekt der deutschen Sprache kann der Tatsache gerecht werden, dass es sich dabei um eine durch die spezifischen und durch erfahrenen Rassismus beeinflussten Bedingungen der Schwarzen Community in den USA entstandenen Varietät handelt. Auch die Dinge, die dieser Abschnitt über Max' Genderidentität aussagt, sind erfolgreich gequeert in den deutschen Text übergegangen.

Die männliche Anrede von Deacon ist für Max also nur in Ordnung, weil die Alternative eine weibliche wäre. Als allerdings kurze Zeit später einige Jugendliche, die auf Eintritt in den Club hoffen, Max ebenfalls als „Mister“ anreden, werden sie prompt ausgebessert. „I'm not 'mister' and I can't let you in“ (Feinberg 2006: 11), bescheidet Max. Auch gegen Ende des Buches grenzt sich Max noch einmal klar von Männern ab – diesmal von Transmännern. In einem Gespräch mit siers Freund Thor, erklärt Max, warum sier nicht an einem anderen Ort als in queeren Bars arbeiten kann.

“Where else will I find a job with a bathroom that I can use, you know?”

“Testosterone?” he asks, tentatively.

“Naw, not now,” I answer. “Hormones won't take me home, the way they do for the guys. They leave me in exile.” (Feinberg 2006: 242)

„Wo sonst würde ich einen Job finden, wo ich die Toiletten benutzen kann, verstehst du?“

„Testosteron?“, fragt er vorsichtig.

„Nee, nicht jetzt“, erwidere ich. „Hormone bringen mich nicht nach Hause, so wie die Jungs. Ich bleibe im Exil.“ (Feinberg/Ani 2008: 260)

Diese Aussage lässt außerdem darauf schließen, dass Max – wie Jess Goldberg aus *Stone Butch Blues* und Leslie Feinberg selbst – schon Erfahrungen mit Testosteron gemacht und dabei gemerkt hat, dass sier eben kein Transmann sondern non-binary ist. Eine Veränderung die in der Übersetzung auffällt, ist dass „They leave me in exile“ das bedeuten könnte, was Ani übersetzt hat, dass nämlich Max immer im Exil ist, egal ob mit Testosteron oder ohne. Die englische Aussage könnte aber zusätzlich auch darauf hindeuten, dass Max sich in siers momentanem Zustand nicht im Exil fühlt, und dass nur Testosteron das bewirken würde. Diese Interpretationsmöglichkeit sollte auch deshalb nicht außer Acht gelassen werden, weil sich Jess in *Stone Butch Blues* derselben Formulierung bedient. Auch hier wird Testosteron nehmen und als Mann passen als Exil bezeichnet, gegen das Jess vorgeht indem sier aufhört,

Hormone zu nehmen und dadurch eine für sieh angenehmere, weniger binär einordenbare Identität annimmt. Abgesehen von dieser Verringerung der Interpretationsmöglichkeiten, die als Minoritizing gelesen werden könnte, ist die Passage aber dennoch auf eine Art übersetzt, die viel an queerer Ambivalenz bewahrt und klarstellt, dass Max sich nicht als Mann definiert.

Wie hier so anschaulich beschrieben, teilt Max ein Problem mit vielen anderen Trans-Personen, die täglich vor binär gegenderten Toiletten stehen und nicht wissen, auf welche sie gehen sollen. Ein Hindernis ist dabei, dass Menschen gezwungen werden, sich öffentlich für ein Geschlecht zu entscheiden. Zusätzlich müssen sie aber auch immer befürchten, auf dem Klo verbal oder physisch angegriffen zu werden, von anderen Toilettenbenutzern sowie von Polizei, Securities etc. Thor, der sich als Mann definiert, wird kurz nach dem oben zitierten Gespräch von Polizisten auf ein öffentliches Klo verfolgt und dort für die Benützung der Männertoilette verhaftet.

Wie schwer es Max fällt, sich für ein Schild zu entscheiden, wird mehrmals betont, besonders eindringlich in einer Szene, in der Max heimlich nachts den Wellnessbereich eines Hotels nutzen darf. „The doors of dressing rooms – the stripping rooms – are marked with symbols that bar my entry.“ (Feinberg 2006: 270) Obwohl niemensch sonst zugegen ist, will Max keinen der beiden Räume betreten. Auch hier ist die Übersetzung in Form und Wirkung sehr ähnlich. „Die Türen der Umkleidekabinen – der ‚Entkleidungskabinen‘ – sind mit Symbolen versehen, die mir den Eintritt verwehren.“ (Feinberg/Ani 2008: 289) Diese Ähnlichkeit ist wohl aber der einfach zu verstehenden und bildlichen Darstellung des komplexen Themas genauso geschuldet wie Anis gutem Willen. Was eventuell ein wenig zu kurz kommt, ist das Unwohlsein im Zusammenhang mit dem Ablegen der Kleidung. „Stripping“ ist ein vielfältig verwendbares Wort, das neben der sexuellen auch einige negative Konnotationen birgt. Beispiele, die sich anbieten, sind „to strip- search“ - „jemensch einer Leibesvisitation unterziehen“ oder „to strip someone of their rights“ - „einer Person ihre Rechte entziehen“ - beides Formen von Gewalt, die von staatlichen Autoritäten ausgeübt werden können, genau wie das Verboten von queeren Lebensweisen, Sexualitäten, Genderpräsentationen etc. Diese Assoziationen sind dem Wort „entkleiden“ nicht gegeben, Max‘ Unwohlsein im Angesicht der Umkleideräume verliert dadurch an Intimität.

Die Gewissheit, dass Max genau so wenig eine Frau ist, kommt erst später als siers Ablehnung der Kategorie Mann. Max bekommt von siers Kindheitsfreund Heshie das besagte Computerspiel namens AvaStar geschenkt, das es ihm ermöglicht, mit Menschen auf der ganzen Welt zu interagieren. AvaStar ist in einer futuristischen Welt angesiedelt, in der mensch zu verschiedenen Planeten reisen kann. Gleich zu Beginn des Spiels wird Max allerdings wieder einmal vor die verhasste Aufgabe gestellt, sich zu entscheiden: will sier das Spiel als männlicher oder als weiblicher Avatar betreten?

Unexpectedly, the avatar moves aside and two doors appear.

One door has a “women’s” symbol, the other “male”. Even in bodiless cyberspace? “You have got to be fucking kidding me,” I shout out loud.

I stand outside the doors as I have stood so many times outside bathroom doors with an aching bladder. [...] I could check them both out. No one knows who I am here. The thought strikes me: No one knows who anyone is here. No bodies with hills and valleys, no resonating timbre of voice. Only cyberpersonas, tried on or shrugged off like a coat. (Feinberg 2006: 136)

Plötzlich bewegt sich die/der Avatar zur Seite und es erscheinen zwei Türen. Auf der einen Tür steht das Symbol für Frauen, auf der anderen das für Männer. Selbst im körperlosen Cyberspace? „Ihr wollt mich wohl verarschen“, schreie ich laut.

Ich stehe vor den Türen, wie ich schon so viele Male mit voller Blase vor Toilettentüren gestanden habe. [...] Ich könnte mir beide ansehen. Niemand hier weiß, wer ich bin. Schlagartig wird mir klar: Niemand weiß, wer irgendwer hier ist. Keine Körper mit Hügeln und Tälern, keine klangvolle Stimme. Nur Cyberpersönlichkeiten, die man wie einen Umhang an- oder ablegen kann. (Feinberg/Ani 2008: 149)

Diese Passage ist ebenso queer in Inhalt und Ton in der deutschen Version. Von Max‘ wütender Verzweiflung bis zu siers Überlegungen zu den ungeahnten Möglichkeiten der digitalen Welt. Dass Max‘ Blase nur voll ist, statt zu schmerzen, ist allerdings eine Veränderung, die den Aspekt der körperlichen Qualen verharmlost, die ein fehlender Zugang zu genderneutralen Toiletten in Menschen auslösen kann. Viele non-binary Personen berichten in diesem Zusammenhang von gesundheitlichen Langzeitschäden.

Anders als bei den Umkleideräumen und Toiletten in der realen Welt, merkt Max, dass sier sich durch die Virtualität der Entscheidung in einer zwar unverändert ärgerlichen aber zumindest nicht mehr akut gefährlichen Situation befindet. Ein Motiv, das sich durch den Roman zieht, ist das Internet als Ort an dem queere Menschen einander kennenlernen und ihre Identitäten ausleben können, ohne dafür Konsequenzen befürchten zu müssen. Auch

Leslie Feinberg hat diese befreiende und verbindende Seite des Internets für sich entdeckt, sich auf siers Homepages ausgedrückt und anderen Menschen kostenlose PDF-Dokumente von siers Werken zur Verfügung gestellt.

Max sieht in den Avataren eine Möglichkeit, ganz sier selbst zu sein, ohne von anderen aufgrund äußerlicher Merkmale vergendert zu werden. Sier versucht es zuerst mit dem Ankleideraum für Frauen, erkennt aber bald, dass sier damit nicht weiterkommt und dass auch die virtuelle Welt nicht weniger binär eingerichtet ist, als die reale.

There's a long, square face with a kind of a Prince Valiant thing going on with the hair that might work. [...] I click on Prince Valiant and move on to bodies. The moment I do, I realize this dressing room is not going to work for me. I thought I was going to be a golden avatar, my hills burnished with light, my valleys nestled in darkness.

But the bodies are all slim, hourglass figures, emphasizing hips and breasts. (Feinberg 2006: 137)

Es gibt ein langes, eckiges Gesicht mit einer Art Prinz-Eisenherz-Frisur, das funktionieren könnte. [...] Ich klicke Prinz Eisenherz an und nehme mir als nächstes „Körper“ vor. Doch kaum habe ich den Spind angeklickt, wird mir klar, dass dieser Ankleideraum nicht der richtige für mich ist. Ich hatte mir vorgestellt, ein goldener Avatar zu sein, meine Hügel in glänzendes Licht getaucht, meine Täler von Dunkelheit umgeben.

Doch diese Körper sind allesamt schmale, sanduhrförmige Figuren, bei denen Hüften und Brüste betont sind. (Feinberg/Ani 2008: 150)

Die von der Beschreibung heraufbeschworenen Bilder und die damit verbundenen Gefühle und Unklarheiten sind weiterhin vorhanden und somit gequeert. Für besonders wichtig halte ich an dieser Stelle, dass aus ihr weder im Ausgangs- noch im Zieltext klar hervorgeht, wo an Max' realem Körper die erwähnten Täler und Hügel zu finden sind. Beim nächsten Anlauf betritt Max den Ankleideraum für Männer und ist ähnlich unzufrieden.

The bodies: flat chests, slight bulges in the codpiece. Wide shoulders, slim hips. They are as decidedly male as an avatar can be. There is no ambiguity. They are not me. And neither were any of the female cyber bodies. How can I possibly interact with others when the avatar has already introduced me as someone else? I don't know how to play this game. (Feinberg 2006: 173)

Die Körper: flache Brustkörbe, leichte Auswölbungen im Schritt. Breite Schultern, schmale Hüften. Sie sind so männlich, wie ein Avatar nur sein kann. Es gibt keine Mehrdeutigkeit. Sie sind nicht wie ich. Ebenso wenig wie die weiblichen Cyberkörper es waren. Wie soll ich bloß mit anderen in Kontakt treten, wenn der Avatar mich schon als jemand anderes eingeführt hat? Ich weiß nicht, wie ich dieses Spiel spielen soll. Feinberg/Ani 2008: 186)

An dieser Stelle verlangt Max nach ebenjener „ambiguity“, die wir im Umgang mit Feinberg und siers Romanfiguren in den Übersetzungen und Autor_innenbeschreibungen suchen. Interessant ist hier, dass Max im Original sagt „They are not me“, in der Übersetzung aber „Sie sind nicht *wie* ich“. Im Ausgangstext scheint sier den einen Körper zu suchen, mit dem sier sich identifizieren kann, während sier sich auf deutsch mit der Gesamtheit der männlich gelesenen Avatare vergleicht. Am Ergebnis ändert sich dadurch aber nicht viel. Auch hier sind die Beschreibungen ansonsten nicht verändert. Max‘ Einstiegsschwierigkeiten weisen Parallelen zum realen Leben auf. In beiden Fällen wird von anderen entschieden, welchem Geschlecht Menschen angehören, bevor sie sich selbst anders vorstellen können.

Max beschwert sich bei siers Freundin Ruby über die Situation: „You pick whether you want to be female or male. But I can’t find any room for gender queer. You can’t mix and match anything. I’m still trying to figure out who I’m going in as.“ (Feinberg 2006: 138) „Gender queer“ ist also das Wort, das Max verwendet, um sich selbst zu beschreiben. Ani hat daraus in der Übersetzung ein Nomen gemacht, den Ausdruck selbst aber behalten. „Du musst dir aussuchen, ob du männlich oder weiblich bist. Doch für Gender-Queers gibt es keinen Raum. Du kannst nicht nach Belieben kombinieren. Ich bin immer noch dabei, auszutüfteln, als was ich einsteige.“ (Feinberg/Ani 2008: 152) In diesem Absatz wäre es eventuell passender gewesen, das „who“ als „wer“, nicht als „was“ zu übersetzen, weil durch letztere Formulierung der Eindruck entsteht, dass es sich bloß um eine Eigenschaft handelt, während erstere annehmen lässt, dass siers ganze Identität mit dieser Frage zusammen hängt. „Gender-Queers“ als Nomen wirkt diesem Effekt allerdings entgegen.

Schließlich entscheidet Max sich für einen männlich gelesenen Avatar und beschließt, die Figur auf anderem Wege als genderqueer kenntlich zu machen: „I double-click on the most nonthreatening-looking male face I can find. Now if only I could find a heavenly body. Instead, I pick one that is the most nondescript.“ (Feinberg 2006: 179) Mit „heavenly body“ ist vermutlich einer gemeint, der den Avataren ähnlich sieht, aber diese Frage wird nicht aufgeklärt. Ani hat sich für die sicherste Methode entschieden – eine wörtliche Übersetzung. „Wenn ich jetzt nur einen himmlischen Körper dazu finden könnte. Stattdessen wähle ich den unauffälligsten aus.“ (Feinberg/Ani 2008: 192) Beim Gesicht entscheidet Max sich für das, das ihm „am wenigsten bedrohlich erscheint“ (Feinberg/Ani 2008: 192). „Unauffällig“ und

„wenig bedrohlich“ sind gut gewählte Übersetzungen für siers Online-Selbstbild. Schließlich ist Max ausreichend zufrieden mit dem Ergebnis:

This avatar doesn't look all that different from me. I can squint and kind of see myself. But nobody else is going to see me when they look at him.

It's time for the naming. I need to "queer" this avatar. [...] The announcement on the screen reads: "Welcome, Pollygender. Our newest Star." (Feinberg 2006: 180)

Dieser Avatar sieht doch kaum anders aus als ich. Wenn ich die Augen zukneife, kann ich mich irgendwie darin sehen. Doch sonst wird mich niemand erkennen.

Nun brauche ich einen Namen. Ich muss diesem Avatar einen queeren Anstrich geben. [...] Der Bildschirm verkündet: „Willkommen, Pollygender, unser neuester Star.“ (Feinberg/Ani 2008: 193)

Bei der Übersetzung dieser Stelle ist interessant, dass das seltene Pronomen gestrichen wurde. „[S]onst wird mich niemand erkennen“ (Feinberg/Ani 2008: 193), prophezeit Max. In Anbetracht dessen, dass das Wort „Avatar“ auf Deutsch aber ohnedies grammatikalisch männlich ist und mehrmals mit entsprechenden Artikeln und Pronomen versehen wurde, hätte „er“ an dieser Stelle aber sowieso nicht dieselbe Aussagekraft besessen. Einen „queeren Anstrich verpassen“ wäre nicht in jedem Fall eine passende Übersetzung für „to queer“, hier erfüllt die Formulierung aber einen ähnlichen Zweck, da es ja nur um den Eindruck geht, den Max' Avatar auf den ersten Blick nach außen hin macht. Ani hat sich entschieden, den Namen ohne weiteren Kommentar zu übernehmen. Vermutlich ist der Name im Original eine Anspielung auf das Wort „poly“, also „viele“ bzw. „mehrere“ (Deutungsmöglichkeiten für) Gender in einer Person. Auf Deutsch sagt er dagegen weniger aus, auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass „Polly“ als weiblich konnotierter Name bekannt ist. Der Inhalt des Namens geht also verloren, aber der männlich gelesene Avatar mit dem weiblich interpretierbaren Namen ermöglicht dennoch eine genderqueere Interpretation.

Nachdem der Name allein noch nicht die gewünschte Wirkung zeigt, fügt Max siers Avatar später auch noch eine kurze Selbstbeschreibung hinzu. "Suit-and-tie butch; bad-ass bulldagger, old-gay drag king." (Feinberg 2006: 245) In der deutschen Fassung bezeichnet Max sich als „Anzug-und-Krawatten-Butch, harter kesser Vater, Drag King der alten Schule“ (Feinberg/Ani 2008: 262). In dem Wissen, dass viele schwer zu übersetzende identitätsstiftende Begriffe weitgehend unverändert ins Deutsche übertragen wurden, muss

mensch sich an dieser Stelle fragen, warum außgerechnet „bulldagger“ zum aus *Stone Butch Blues* bekannten „kessen Vater“ geworden ist. Es handelt sich hier um eine sehr spezifische Wahl, die sich höchstens damit notdürftig erklären lässt, dass beide Begriffe in ihren jeweiligen Sprachen inzwischen überholt sind. Ansonsten ist die Beschreibung kaum verändert. Die „alte Schule“ als Übersetzung für „old-gay“ funktioniert unter anderem weil Thor Max und sich selbst zuvor als „old school and new school“ (Feinberg 2006: 146) Drag Kings bezeichnet hat. Auch der Entscheidung zwischen den Übersetzungen „schwul“, „lesbisch“ und „homosexuell“ ist Ani damit elegant ausgewichen.

Durch die diversen Ambiguitäten in der Darstellung von siers Avatar wird eine Spielerin namens Femmeangel auf Max aufmerksam und lädt siehn in ihr Baumhaus ein. In der dort stattfindenden Konversation erfahren wir mehr über Max' Vergangenheit als jemals zuvor. FemmeAngel stellt Fragen zu Themen, die Max siers Freund_innen schon lange nicht mehr erklären muss. Die digitale Konversationsform bringt schließlich auch mit sich, dass Max sich abgesehen von den oberflächlichen Mehrdeutigkeiten des Avatars nur durch Worte präsentieren kann. FemmeAngel will wissen:

“There aren't many ambiguities here. You have to play the game to find them. Your name didn't go with your avatar. I was interested in your paradox. [...] And then I saw that you'd added these descriptions to your bio. And that's who I was hoping you were. That's who I was looking for. [...] I noticed none of the descriptions says 'lesbian.' I don't want to assume. Are you a lesbian?” (Feinberg 2006: 250)

Auf diese Frage antwortet Max:

Yes, I am. A butch and a lesbian. There's a lot of words I didn't use to explain who I am. I just picked a couple that place me in that period I came out into and that maybe still have some meaning now. [...] I get sick of people thinking I have to be one thing or the other, instead of all of the above (Feinberg 2006: 250)

„Hier gibt es nicht viele Widersprüche. Man muss das Spiel spielen, um sie zu finden. Dein Name passt nicht zu deinem Avatar. Dein Paradox hat mich neugierig gemacht. [...] Und dann habe ich gesehen, dass du deinem Profil diese Beschreibungen hinzugefügt hast. Und ich hatte gehofft, dass du so jemand bist. So jemanden habe ich gesucht. [...] Mir ist aufgefallen, dass du nicht ‚lesbisch‘ geschrieben hast. Ich möchte nichts unterstellen. Bist du eine Lesbe?“

„Ja, bin ich. Eine Butch und eine Lesbe. Ich habe viele Beschreibungen ausgelassen. Ich habe nur ein paar ausgewählt, die mich in der Zeit positionieren, in der ich mein Coming-Out hatte und die vielleicht auch heute noch etwas bedeuten. [...] Ich bin es leid, dass Leute finden, ich müsste das eine oder das andere sein, dass ich nicht einfach alles auf der Liste sein kann.“ (Feinberg/Ani 2008: 267)

FemmeAngel stellt in der Übersetzung die gleiche Frage wie im Ausgangstext, aber auf Deutsch verlangt ein Nomen nach einem geschlechtsspezifischen Artikel, wodurch aus Max „eine Butch und eine Lesbe“ wird. Diese Zuschreibung eines Genders über Max‘ Sexualität halte ich für unnötig und einschränkend. Es wäre kein Problem gewesen, diesen Teil umzuformulieren in „Bist du lesbisch?“ „Ja, bin ich, butch und lesbisch“ und damit einer Geschlechtszuweisung für Max aus dem Weg zu gehen. In Anis Interpretation von Max‘ Gender ist diese Zuschreibung natürlich nicht ungewöhnlich, da sie sich abwechselnd mit männlichen und weiblichen Nomen bezeichnet. Aber davon abgesehen, dass diese Strategie an sich schon Max‘ Nicht-Binarität verändert, hätte speziell diese Stelle eine Gelegenheit für Ambiguität geboten. Nachdem „lesbisch“ sich meist auf Frauen bezieht, scheint es gerade hier angebracht, Max die Möglichkeit zu geben, sich als lesbisch aber nicht als Frau zu definieren.

Die „Liste“ ist zwar hinzugefügt, ist aber notwendig für deutschsprachige Leser_innen, um das englische Idiom zu verstehen. Abgesehen von dieser Veränderung ist der Rest der Aussage queerend übersetzt. Besonders wichtig ist hier Max‘ Positionierung zum queeren Diskurs einer bestimmten Zeit, die daran erinnert, dass Bezeichnungen und Konnotationen sich ändern können, und die durch diese Veränderlichkeit die Sprecher_in in jener vergangenen Zeit genauso verankert wie im Zeitpunkt der Handlung. Diese zeitliche Vielschichtigkeit ist eine weitere von Max vielen Ambiguitäten.

Als Max beginnt, AvaStar zu spielen, merkt sie an, gerne den „lesbian star“ besuchen zu wollen. „It’s been such a long time since I’ve set foot on that home planet.“ (Feinberg 2006: 195) Auch hier sind Parallelen zu Feinbergs und Jess Goldbergs Erfahrungen zu erahnen. Vermutlich war Max in der Lesbenszene nicht mehr willkommen, nachdem sie begonnen hat, Hormone zu nehmen und/oder sich nicht mehr als Frau zu identifizieren. Auf Deutsch wünscht sie sich: „Ich will zum lesbischen Planeten. Es ist lange her, seit ich das letzte Mal dort war.“ (Feinberg/Ani 2008: 210) In der Übersetzung hat der lesbische Planet bzw. die lesbische Szene die Relevanz als Startpunkt einer langen Geschichte von Coming-Outs eingebüßt, er ist nicht länger das zurückgelassene Nest. Möglich, dass der lesbische in der Übersetzung nicht als der „Heimatplanet“ oder „Herkunftsplanet“ bezeichnet wird, um Max‘ eben nicht auf eine Darstellung als lesbisch festzulegen. Die Formulierung ganz

wegzulassen, schränkt Max aber auf genau die von ihm beklagte Art ein, die davon ausgeht, es sei nicht möglich, mehreren Beschreibungen zugleich zu entsprechen. Auch möglich, dass Ani vor dem deutschen „Heimat“-Begriff zurückgeschreckt ist, weil er öfter mit Nationalismus in Verbindung gebracht wird, als „home“. Bei „Herkunft“ verhält es sich ebenso. Diese Überlegungen sind nachvollziehbar, aber leider geht dadurch ein Teil von Max‘ Vorgeschichte unter. Vielleicht hätte es eine Möglichkeit gegeben, noch einmal auf siers frühe Sozialisation in der Lesbenszene zurückzukommen, ohne nationalistisch angehauchtes Vokabular zu bemühen.

In einigen Situationen charakterisiert Max sich auch in der Übersetzung selbst, ohne sich auf die Geschlechterbinarität zu beziehen. Als Max nicht mit siers Freund_innen auf eine Demonstration geht aus Angst, siers Arbeitsplatz zu verlieren, fasst sier zusammen, für jeden anderen Job „too queer to hire“ (Feinberg 2006: 104) zu sein. Auf Deutsch wird daraus das Wissen darum, „zu queer zu sein, um eingestellt zu werden“ (Feinberg/Ani 2008: 117). Ein anderes Mal begegnet Max der Polizei und fürchtet sich aufgrund der eigenen Identität. „I am always a crime walking.“ (Feinberg 2006: 171) wird zu „Doch ich selbst bin immer ein Verbrechen auf zwei Beinen“ (Feinberg/Ani 2008: 185). Beide Übersetzungen liefern eine genderneutrale Formulierung bei gleichem Inhalt.

Auf der Trauerfeier für Vic_Vickie gesteht Max, dass auch sier sich mit Mehrdeutigkeiten in der Identität anderer manchmal schwer tut. Während Max eine Rede über Vickie hält, meint sier:

“I loved her as a friend. But deep down, I never felt a connection with her as a cross-dresser. Which you might think would be the most obvious.” I look down at my own suit and tie, “because so am I. “But Vickie and I weren’t the same kind of cross-dressers. She was fluent in two gendered languages. That’s how she conveyed who she was. But this is the only way I articulate who I am.” (Feinberg 2006: 221)

“Und ich liebte sie als Freundin. Doch tief in meinem Inneren spürte ich keine Verbindung zu ihr als Crossdresser. Wo man doch denken könnte, dass uns das ganz offensichtlich gemeinsam war.“ Ich sehe an mir herunter auf meinen Anzug und die Krawatte. „Denn schließlich bin ich das auch.“

„Doch Vickie und ich waren unterschiedliche Crossdresser. Sie sprach zwei Geschlechtersprachen fließend. So vermittelte sie das, was sie ausmachte. Während ich nur diese eine Art habe auszudrücken, wer ich bin.“ (Feinberg/Ani 2008: 238)

Auch in der Übersetzung bezeichnet Max sich und Vic_Vickie als „Crossdresser“. Den Unterschied zwischen den beiden drückt Max mit derselben Zweisprachigkeitsmetapher aus, die zurückerinnert an die im Theorieteil dieser Arbeit viel zitierten Parallelen zwischen Translation und Transgender. Vic_Vickie vermittelt auf deutsch nicht, „wer sie ist“ sondern „was sie ausmacht“, an der Umschreibung der Genderqueerness ändert sich dadurch aber nichts.

Bei der Analyse Max‘ Beschreibungen fällt auf, dass die Übersetzung der genderqueeren Inhalte hierbei viel besser funktioniert hat als im Fall der auf Max bezogenen Nomen. Manche Details sind verloren gegangen, die dadurch entstandenen Veränderungen fallen aber weder unter Minoritizing noch unter Misrecognizing, die Genderidentität aus dem Ausgangstext wurde erfolgreich übertragen. In Anbetracht der Information, dass Ani sich Max‘ Nicht-Binariät bewusst und bemüht war, diese in den deutschen Text zu übertragen, ist diese Erkenntnis auch nicht weiter verwunderlich.

6.6 Beschreibungen anderer gendernonkonformer Menschen

Wie bei den wortreicheren Beschreibungen von Max zeigt Ani auch im Fall von anderen gendernonkonformen und/oder nicht binären Charakteren guten Willen und Einfallsreichtum. Von neunzehn analysierten Passagen, in denen auf englisch Beschreibungen verwendet werden, die sich offensichtlich nicht in die Geschlechterbinarität einordnen lassen, sind nur vier in der deutschen Version gegendert. Davon fällt außerdem noch eine in die Kategorie generisches Maskulinum im Plural und bei zwei weiteren handelt es sich um ein schwer zu umgehendes grammatikalisches Geschlecht, wodurch „Avatar“ und „Hippie“ zu grammatikalisch männlichen Nomen werden. Um bei „Hippie“ ein Geschlecht zu vermeiden, wäre vielleicht das Synonym „Blumenkind“ hilfreich gewesen, was aber selbstverständlich andere Konnotationen mit sich gebracht hätte.

Das vierte Beispiel ist allerdings ein klarer Fall von Misrecognizing. In der bereits erwähnten Szene, in der Max drei Jugendlichen Einlass in den Club verwehrt und daraufhin als „Mister“ angesprochen wird, spielt auch das Gender der jungen Menschen selbst eine große Rolle.

I spot three young people in line, nervously waiting to get into the club. Too young. I point to them and jerk my thumb like I'm hitchhiking. [...] One of them sighs; the other stabs the air in front of my nose with a middle finger: "Fuck you!"

The third stands before me, distressed and visibly agitated. "Please mister, I've gotta get inside. I belong inside." It's true. Hair short and colorful. Visible flesh patterned with tattoos and piercings. A kaleidoscope of gender.

"I'm not 'mister' and I can't let you in." My tone leaves no wiggle room. "I know you belong, but there's other places you can go." I continue to talk as the young body writhes and twists in frustration. "Check out the group at the Center on Wednesday evening that Thor runs. Tell him Max sent you." The teenager nods – silent, resigned, grim – and walks away. (Feinberg 2006: 11)

Mein Bick fällt auf drei junge Leute in der Schlange, die nervös darauf warten, eingelassen zu werden. Zu jung. Ich zeige mit dem Finger auf sie und winke sie heran. [...] Einer von ihnen seufzt, während der andere mir drohend den Mittelfinger vor die Nase hält. „Fick dich!“

Der dritte steht vor mir, sichtlich verzweifelt und innerlich in Aufruhr. „Bitte, Mister, ich muss da rein, ich gehöre da rein.“ Es stimmt. Die Haare sind kurz und bunt gefärbt. Da, wo Haut zu sehen ist, prangen Tattoos und Piercings. Ein Kaleidoskop an Geschlechtsidentitäten.

„Ich bin kein 'Mister' und ich kann dich nicht reinlassen.“ Mein Tonfall ist unmissverständlich. „Ich weiß, dass du hierher gehörst, aber es gibt noch andere Orte für dich.“ Ich rede weiter, während sich der junge Körper vor mir in seiner Verzweiflung windet und dreht. „Schau mal bei der Gruppe rein, die Thor mittwochabends im Center leitet. Sag ihm, Max hat dich geschickt.“ Der Jugendliche nickt – schweigend, resigniert, ernst – und zieht von dannen. (Feinberg/Ani 2008: 19)

Den Jugendlichen wird hier kein eindeutiges Geschlecht zugewiesen und die dritte Person zeigt sogar ein „kaleidoscope of gender“. Dem zum Trotz sind die drei in der Übersetzung ohne Ausnahme männlich. Anfangs sind sie zwar noch „drei junge Leute“, aber gleich darauf werden sie einem Geschlecht zugeordnet. Manche Formulierungen, wie die Beschreibung der dritten Person, sind weiterhin neutral gehalten, teils sogar auf eine ungewöhnliche Art, die den Lesefluss etwas stören könnte und die Frage aufwirft, warum Ani sich dann nicht gleich für einen komplett genderneutralen Zugang zu dieser Szene entschieden hat. Diese Formulierungen führen jedoch nirgendwo hin, da das Geplänkel wieder mit einer maskulinen Zuschreibung endet. Im Gegensatz zu „Hippie“ oder „Avatar“ ist „Jugendliche_r“ ein Wort, das sich problemlos in beiden binären Formen und auch in der hier gezeigten genderinklusive Form verwendet werden kann. Die jungen Menschen als männlich einzustufen, lässt ihre Gendernonkonformität entweder völlig außer Acht, oder interpretiert sie als Transmänner. In Anbetracht der letzteren Überlegung, könnte die Strategie nicht nur

als Misrecognizing (falls die Jugendlichen als cismännlich interpretiert wurden), sondern auch als Minoritizing gelesen werden. In dem Fall wären die Jugendlichen transmännlich, was aber im Ausgangstext mit keiner Silbe erwähnt wird. Die genderqueere Identität, die auf viele Arten deutbar gewesen wäre, wird dadurch auf binäre Transmännlichkeit eingeschränkt.

Bei vielen der neutral übersetzten Passagen waren keine speziellen Strategien notwendig, um ihre Ambiguitäten zu erhalten. „This isn’t the first time she’s been condemned for the crime of being in public with the likes of me“ (Feinberg 2006: 73) wird beispielsweise zu „Es ist nicht das erste Mal, dass sie dafür verdammt wird, sich mit meinesgleichen in der Öffentlichkeit zu zeigen“ (Feinberg/Ani 2008: 84). Hier geht es darum, dass Vic_Vickies Partnerin Estelle als Cisperson viel Zeit mit Transpersonen verbringt. Dieser Inhalt ergibt sich in Original und Übersetzung allein aus der Umschreibung. Später fragt Thor Max, ob diese_r glaubt, der Musiker Marvin Gaye sei trans gewesen. Er formuliert seine Frage als „Was Marvin family?“ (Feinberg 2006: 190), was in der Übersetzung zu „Gehörte Marvin zur Familie?“ (Feinberg/Ani 2008: 204) wird. Thor verwendet das Wort „family“ generell um andere queere Personen zu beschreiben, wie beispielsweise in der folgenden Situation: „A butch-femme lesbian couple is in line up ahead of us and there’s a small group of women and men, all wearing rainbow buttons“ (Feinberg 2006: 239). Daher ist es erfreulich, dass Ani trotz Max’ Antwort, die explizit Transidentität erwähnt - „Who knows [...] You hear things. There’s so many famous people out there that, when they die, people are gonna be shocked to find out who is trans this or trans that.“ (Feinberg 2006: 190) – bei der vagen Frage nach Familienzugehörigkeit geblieben ist. Die queere Ambivalenz bleibt dadurch erhalten.

Interessant werden die Beschreibungen, wenn es um den Umgang mit spezifischem (gender-)queerem Vokabular geht, für das es im Deutschen oft keine Entsprechungen gibt bzw. gab. Das dreimal verwendete Wort „gender queer“ wurde mit „Gender-Queer“ gleich belassen. „Cross-dresser clubs and conventions“ (Feinberg 2006: 75) werden dafür zu „Transen-Clubs und Tagungen“ (Feinberg/Ani 2008: 87), was sich von der Tendenz abhebt, „cross-dresser“ ansonsten wenig verändert als „Crossdresser“ zu übersetzen und auch die inhaltliche Konnotation verschiebt, da es sich bei „Transen“ sowohl um „Transvestit_innen“ als auch um „Transpersonen“ handeln könnte. Wieder geht es um Estelle, die befürchtet, durch Vic_Vickies Tod ihren Zugang zu dem genderqueeren Umfeld zu verlieren, das ihr so

ans Herz gewachsen ist. Da Estelle und ihr_e Partner_in in der Vergangenheit gemeinsam auf Crossdressing-Veranstaltungen waren, liegt die Vermutung nahe, dass Max auf diese anspielt, wenn sie vorschlägt, Estelle könne doch zu solchen Events gehen. Die abweichende Übersetzung stört hier aber nicht, da auch Crossdressing in die breit gefächerte Definition des Begriffes „Transe“ fällt und die Mehrdeutigkeit, die diesem Wort anhaftet vermutlich in etwa dem entspricht, was Max meint, wenn sie von „Crossdressing“ spricht. Somit wurde an dieser Stelle queerend übersetzt.

„Nongendered people“ (Feinberg 2006: 60) wird zu „geschlechtslose Menschen“ (Feinberg/Ani 2008: 72). Es ist schwer zu sagen, was in *Drag King Dreams* damit gemeint war, da sich die Beschreibung auf Ginsengknollen bezieht, die Menschen ähneln. „Nongendered“ würde ich grundsätzlich eher als „keinem Geschlecht zugewiesen bzw. zuweisbar“ übersetzen, da „geschlechtslos“ klingt, als wäre dies ein Mangel. Da es dabei aber nicht um Menschen, sondern nur um eine Randbemerkung über das Aussehen von Ginsengwurzeln geht, ist es wohl nicht notwendig, in diese Entscheidung zu viel hineinzuinterpretieren.

„To subvert the binary“ ist mit „die Geschlechterdualität unterwandern“ übersetzt, „Geschlechterdualität“ ist eine richtige, wenn auch heute nicht mehr ganz aktuell anmutenden, Formulierung. Inzwischen wäre es wohl eher die „Geschlechterbinarität“ oder die „binäre Geschlechterordnung“.

Als besondere Herausforderung kann die Liste von Genderidentitäten gezählt werden, die Max einem Bargast vorliest, der davon ausgeht, Gender sei binär: „drag kings, tranny bois, transmen, butches, he-she’s, morphers, gender-benders, bi-genders, shape shifters, cross-dressers, Two Spirits...” (Feinberg 2006: 158) An dieser Stelle wird Max unterbrochen. Auf deutsch beinhaltet die Liste „Drag Kings, Transjungs, Transmänner, Butches, Sie-Er-Menschen, VerwandlungskünstlerInnen, Gender-Bender, Bi-Genders, Gestaltveränderer, Crossdresser, Two-Spirits...” (Feinberg/Ani 2008: 172) Auch in dieser Szene übernimmt Ani manche englische Worte unverändert. „Drag King“ und „Butch“ waren zum Zeitpunkt der Übersetzung auch im deutschen Sprachgebrauch bereits etabliert, auch „Crossdresser“ und „Transmänner“ sind keine Neuheit mehr. „Gender-Bender, Bi-Genders“ und „Two Spirits“ haben sich wohl schlicht als unübersetzbar erwiesen, was speziell bei „Two Spirit“,

abgesehen vom Gender-Aspekt, auch auf einer antirassistischen Ebene Sinn ergibt, da es nicht möglich wäre, diese nur von Native Americans verwendete Selbstbezeichnung ins Deutsche zu übertragen, ohne dadurch Personen fremdzudefinieren.

Nachdem alle bekannten Entsprechungen gefunden und alle für unübersetzbar befundenen Wörter unverändert übernommen sind, greift Ani hier noch zu einer dritten Strategie – der eigenen Übersetzung mancher Wörter. Während dabei „morphers“ mit „VerwandlungskünstlerInnen“ übersetzt wird, wo das schon erwähnte überraschend auftretende Binnen-I für Aufregung sorgt, sind wir mit der Übersetzung von „shape shifters“ zu „Gestaltveränderer“ wieder auf bekanntem generisches-Maskulinum-Terrain. Warum selbst in dieser Aufzählung nicht alle Nomen in eine neutrale Form gebracht werden konnten, bleibt fraglich.

Die „tranny bois“ werden zu „Transjungs“, was zu kurz greift. Personen, die sich selbst als „trannybois“ anstatt von „trans boys“ bezeichnen, haben dafür üblicherweise Gründe, und sollten ihre selbst ausgesuchte Definition nicht so einfach verlieren. Nachdem einige andere Vokabeln offensichtlich ebenfalls als unübersetzbar eingestuft wurden, hätte es nicht geschadet, auch „trannybois“ in diese Kategorie aufzunehmen. „Tranny bois“ kommen noch ein anderes Mal im Original vor (vgl. Feinberg 2006: 203) und sind auch hier wieder als „Transjungs“ übersetzt (vgl. Feinberg/Ani 2008: 218).

Schließlich bleibt noch das Wort, das schon Claudia Brusdeylins bei der Übersetzung von *Stone Butch Blues* zu schaffen machte: „he-she“. Und im Gegensatz zu Brusdeylins hat sich Ani weder für eine Umwandlung in einen lesbischen Klassiker wie „KV“ oder „Butch“ noch für eine Auslassung oder gar das negativ konnotierte „Mannweib“ entschieden. Auch das sonst regelmäßig bemühte Übernehmen des englischen Ausdrucks kommt hier nicht zum Zug. Stattdessen hat Ani eine Übersetzung geschaffen, die sich wörtlich an das Original anlehnt, es zugleich aber auch kontextualisiert: In Anis Auflistung gibt es als Pendant zu „he-she“s sogenannte „Sie-Er-Menschen“ (vgl. Feinberg/Ani 2008: 172). Vielleicht war diese Übersetzung dadurch vereinfacht, dass das Wort in *Drag King Dreams* nur einmal vorkommt, und daher viel weniger handlungstragend ist als in Feinbergs erstem Roman. Nichtsdestotrotz halte ich diese Option für eine mutige und passende Entscheidung, die ein neues Konzept einfach formuliert in die deutsche Sprache einführt. Interessant ist auch, dass Brusdeylins

regelmäßig das Wort „he-she“ mit „KV“ übersetzt, „bulldagger“ aber gleich belassen hat, während Ani an „he-she“ viel wörtlicher herangeht, und dafür den „kessen Vater“ als Übersetzung für „bulldagger“ heranzieht.

In AvaStar, Max‘ Onlinespiel, begegnet ihm ein Avatar mit dem Namen „sylphboy“ (Feinberg 2006: 193). Dieser Name ist genau so ins Deutsche übertragen worden (vgl. Feinberg/Ani 2008: 208), allerdings ist zweifelhaft, dass vielen deutschsprachigen Leser_innen bewusst ist, dass „sylph“ mit „Nymphe“ übersetzt werden kann. Da Nymphen traditionellerweise als weibliche Figuren in der griechischen Mythologie auftreten, bietet der englische Name eine geschlechtliche Mehrdeutigkeit, die in der Übersetzung möglicherweise verloren geht. Auch eine andere Formulierung ist genau so belassen wie im Original: Max bezeichnet siers Mitarbeiterin Jasmine als „trans but not queer“ (Feinberg 2006: 18). Das wurde als „trans aber nicht queer“ (Feinberg/Ani 2008: 27) übersetzt, was in diesem Fall aber gut funktioniert, weil „queer“ es geschafft hat, seine multiplen Bedeutungen in den deutschen Sprachgebrauch mitzubringen.

Unser abschließendes Beispiel befasst sich nicht mit der Beschreibung einzelner Personen oder -gruppen. Stattdessen geht es um Konzepte, die jedem queeren Sprachgebrauch zugrunde liegen, nämlich um den Unterschied zwischen Sexualität und Genderidentität. Die Wörter „multisex“ und „multi-gender“ wurden beide mit „multisexuell“ übersetzt. In beiden Fällen geht es aber nicht, wie anhand der deutschen Version anzunehmen wäre, um eine besonders inklusive Form von Sexualität sondern um die Koexistenz von vielen Geschlechtern. Max erklärt, zur Verbesserung von AvaStar, „I’d make the dressing room multisex!“ (Feinberg 2006: 249), sodass jede Person sich ihre Genderpräsentation aus allen verschiedenen Optionen zusammenstellen könnte. Später werden Max und siers Freund_innen nach einer Demo von den anderen Verhafteten getrennt und von der Polizei in einen multigender ‘Queer tank‘ (Feinberg 2006: 293) gesteckt. Sowohl der Umkleideraum in AvaStar (vgl. Feinberg/Ani 2008: 266) als auch das „Queer-Becken“ (Feinberg/Ani 2008: 313) sind in der Übersetzung „multisexuell“, was schlicht keinen Sinn ergibt, vor allem da Ani sonst keine Probleme dabei hat, den Unterschied zwischen Sexualität und Genderidentität zu beachten. Diese Übersetzungen wirken dennoch weniger wie Minoritizing und mehr wie ein zu hoher Anspruch an das Interpretationspotential des Wortes

„multisexuell“. An dieser Stelle sei die Vermutung gewagt, dass auch diese Passage in einer heutigen Übersetzung anders aussehen würde.

Bei der Beschreibung anderer gendernonkonformer Figuren sind einzelne Dinge schief gegangen. Die Jugendlichen wurden ohne ersichtlichen Grund als männlich interpretiert und zweimal wurden Sexualität und Gender durcheinandergebracht. In einzelnen Situationen gehen Details verloren, in anderen ist das Vokabular der Übersetzung inzwischen ein wenig veraltet. Davon abgesehen sind die Passagen in diesem Abschnitt meist queerend übertragen, haben aber auch, wie erwartet, in Teilen keine großen Herausforderungen dargestellt.

6.7 Zusammenfassung

In *Drag King Träume* werden genderneutrale Pronomen verwendet und den so bezeichneten Personen wird auch sonst meist kein binäres Geschlecht zugewiesen. Wenn allerdings jemensch nicht durch „ze“/“hir“ als non-binary gekennzeichnet ist, sprich wenn es der Originaltext nicht ausdrücklich verlangt, werden geschlechtliche Ambiguitäten nicht auf dieselbe Art behandelt sondern teilweise ignoriert oder verändert. Beschreibungen werden oft wenig bis gar nicht verändert übernommen, Nomen, Artikel und Pronomen machen die dadurch erreichten Effekte in vielen Passagen allerdings wieder zunichte.

Ekpenyong Ani hat sich vieler verschiedener interessanter Strategien bedient, um den deutschsprachigen Leser_innen genderqueere Identitäten näherzubringen, wobei es vermutlich sinnvoller gewesen wäre, sich stellenweise für weniger unterschiedliche Strategien zu entscheiden und diese wenigen dafür konsistent anzuwenden. Die Vermischung war eine bewusste Entscheidung und sollte, wie bereits erwähnt, Gender-Eindeutigkeiten aufbrechen und Fluidität vermitteln. Ob dieses Ziel zur Zeit der Übersetzung damit erreicht werden konnte, ist aus heutiger Sicht schwer zu sagen, klar ist, dass die Strategie in Anbetracht der inzwischen vorhandenen sprachlichen Möglichkeiten vor allem Verwirrung auslöst. Der englischsprachige Roman findet klarere Worte als sein Vorgänger, wenn es um die Benennung von nicht binären Identitäten geht. Umso mehr fällt auf, dass Ani bei manchen subtileren Andeutungen den Weg des Misrecognizing gegangen ist.

Das größte Problem mit der Übersetzung ist allerdings Anis Umgang mit der Identität der Hauptperson. Max wird von einem nicht binären Transmenschen im Original, der sich

weder mit einem binären Geschlecht noch einem ebensolchen Pronomen identifiziert, umgeschrieben zu einer Person, die je nach Situation zwischen den binären Optionen hin- und herwechselt. Die Problematik ergibt sich dabei vor allem auch daraus, dass für andere Personen sehr wohl genderneutrale Sprache verwendet wird. Dieses Blurring oder Verwischen verschiedener Trans-Identitäten ist eine Strategie, die Fehler auf sehr hohem Verständnisniveau für Transthemen macht, nichtsdestotrotz ist sie eine untragbare Veränderung und sollte um jeden Preis vermieden werden. Auch Ani selbst bestätigt, dass sie Max' Identität inzwischen auf andere Art ausdrücken würde.

7. Steven Universe

Steven Universe ist eine farbenfrohe Zeichentrickserie im für die 2010er Jahre typischen „Thin-Line Animation“ Stil, im Gegensatz zu älteren westlichen Cartoonserien, die mit dickeren Umrisslinien arbeiten (vgl. TV Tropes). Landschaft und Charaktere zeichnen sich durch weiche Formen aus, und selbst die Widersacher_innen der Hauptpersonen sind oft in Pastelltönen gehalten. Der Hauptcharakter Steven ist, was seinen Charakter und auch sein Aussehen angeht, inspiriert von Rebecca Sugars Bruder Steven Sugar, mit dem die Kreator_in eine tiefe Freund_innenschaft verbindet. Dazu passend ist auch das Design der Serie inspiriert von Rebecca und Steven Sugars gemeinsamem Interesse an Videospielen, Comics und Animation. Einen großen Einfluss auf den Animationsstil hatte auch Kevin Dart, der erste künstlerische Leiter der Show. (vgl. McDonnell 2017, 24). Steven ist ein kleiner, rundlicher Jugendlicher mit schwarzen Locken, Bluejeans und einem hellroten T-Shirt, auf dem ein (gelber) fünfzackiger Stern prangt – das Erkennungszeichen der Crystal Gems. Dazu trägt er farblich abgestimmte hellrote Flipflops. Während es für Zeichentrickserien typisch ist, die Charaktere immer in der gleichen Kleidung darzustellen, macht sich *Steven Universe* an mehreren Stellen über dieses Klischee lustig, indem gezeigt wird, dass Steven stapelweise gleiche Shirts besitzt.

Steven Universe unterscheidet sich von *Stone Butch Blues* und *Drag King Dreams* in einigen wichtigen Punkten. Erstens handelt es sich um eine animierte Fernsehserie, was bedeutet, dass viele Dinge durch Bilder ausgedrückt werden können. Der sprachliche Text ist somit nicht der zentrale Bedeutungsträger, zugleich wird es durch den Funktionszusammenhang mit der visuellen Ebene schwieriger, den Inhalt in der Übersetzung zu verändern. Misrecognizing in Form von Auslassung geschieht in solchen Fällen oft auf einer graphischen zusätzlich zur sprachlichen Ebene, wie schon in Kapitel 4.5. ausgeführt.

Den zweiten großen Unterschied stellt das Zielpublikum dar. Während Feinbergs Romane meist nur von Erwachsenen gelesen werden (was anhand der häufig vorkommenden und teilweise sehr bildlich beschriebenen sexualisierten und sonstigen physischen Gewalt in *Stone Butch Blues* auch sinnvoll erscheint), zielt *Steven Universe* unter anderem auf ein sehr junges Publikum ab. Der Sender Cartoon Network, auf dem die Serie ausgestrahlt wird, ist

auf Zeichentrickserien für Kinder und Jugendliche spezialisiert, auch wenn *Steven Universe* und viele andere Cartoon Network Serien sich zusätzlich einer großen erwachsenen Fangemeinde erfreuen. Erkennbar ist das Zielpublikum unter anderem daran, dass in der Serie kaum und nur sehr harmlos geflucht wird und dass Sex höchstens in Andeutungen vorkommt. Wie im Kapitel über das Untersuchungsmaterial schon erwähnt, wird der „Schutz“ eines jungen Publikums gern als Grund vorgeschoben, um Fernsehmacher_innen daran zu hindern, queere Beziehungen in ihren Serien zu zeigen. Oft dürfen Dinge im Text nicht ausgedrückt werden, sodass Kreator_innen z.B. auf soziale Medien zurückgreifen, um die Vermutungen zu bestätigen, die sie durch Andeutungen und Bildmaterial hervorrufen konnten. Dass Stevonnie inter und non-binary ist, wissen wir etwa nicht aus *Steven Universe*, sondern von Posts, die Cartoon Network nach dem Ende der ursprünglichen Serie und vor dem Erscheinen des *Steven Universe* Films auf Twitter und Instagram veröffentlichte. In der Serie selbst wird Stevonnie von anderen Personen mit dem neutralen Pronomen „they“ bezeichnet. In einer schon erwähnten Szene in der Stevonnie besonders viel Zeit in siers fusionierter Form verbringt, wachsen ihm außerdem einige Bartstoppeln, die sie mit einem Schwert mehr schlecht als recht abrasiert um dann siers weiterhin etwas stoppeliges Gesicht mit einem zufriedenen Grinsen in einer Spiegelscherbe zu betrachten (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 03:30). Zum ersten Mal sehen die Zuschauenden sieh nicht nur beim Kämpfen oder Interagieren mit anderen, sondern auch bei so mondänen Tätigkeiten wie der Morgentoilette. Im weiteren Verlauf der Episode ist Stevonnies Bartansatz in jeder Einstellung und aus jeder Perspektive gut zu sehen. Diese Dinge passieren aber nebenbei und werden von den handelnden Figuren nie genauer besprochen. Leider führt die Tatsache, dass Stevonnies Gender in der Serie selbst nie erwähnt wird, dazu, dass es in Synchronversionen leichter ignoriert werden kann.

Steven Universe (2013) und *Drag King Dreams* (2006) trennen außerdem einige Jahre, der Abstand zwischen dem Erscheinen des Buches und der Erstausstrahlung der Serie ist jedoch kürzer als von Feinbergs erstem (1993) zu siers zweitem Roman. Jedes der drei Werke stammt aus einem anderen Jahrzehnt und alle drei fallen in eine Zeit, in der plötzlich größere und schnellere gesellschaftliche Fortschritte möglich waren als je zuvor. Die dritte Welle des Feminismus, speziell Trans- und Inter- sowie generell viele Formen von LGBTIQ+-Aktivismus haben in den letzten Jahrzehnten die Welt verändert. Und während die drei hier

behandelten Werke an vorderster Front an diesen Kämpfen beteiligt waren, stützen sie sich auch auf unzählige (auch weniger bekannte) Menschen, Bewegungen und queere Inhalte, die vor ihnen kamen.

Die Analyse von *Steven Universe* beschäftigt sich vorrangig mit dem Gender der Figur Stevonnie. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei ihm um eine Fusion aus dem Titelcharakter *Steven Universe* und seiner besten Freundin Connie Maheswaran. Der aus dieser Verbindung entstehende Charakter ist inter und nicht binär. Obwohl Stevonnie eine wichtige Rolle in der Serie spielt, erscheint sie nur in neun Episoden der ursprünglichen Serie (und in einer Folge des Sequels *Steven Universe Future*). Diese sind:

Season 1, Episode 37 "Alone Together"/Staffel 2, Episode 8 „Gemeinsam Einsam“;

Season 2, Episode 9 "We Need to Talk"/ Staffel 3, Episode 9 „Wir müssen reden“;

Season 3, Episode 11 "Beach City Drift"/ Staffel 5, Episode 6 „Strandstadt Drift“;

Season 3, Episode 18 "Crack the Whip"/ Staffel 5, Episode 13 „Jaspers Rückkehr“;

Season 4, Episode 4 "Mindful Education"/ Staffel 6, Episode 4 „Eine Frage der Balance“;

Season 5, Episode 11 "Lars of the Stars"/ Staffel 7, Episode 11 „Lars von den Sternen“;

Season 5, Episode 12 "Jungle Moon"/ Staffel 7, Episode 13 „Dschungelmond“;

Season 5, Episode 27 "Together Alone"/ Staffel 7, Episode 27 „Zusammen alleine“

und Season 5, Episode 28 "Escapism"/ Staffel 7, Episode 28 „Eskapismus.“

Außerdem eignen sich manche der Folgen nicht für die Zwecke dieser Arbeit, da Stevonnie in ihnen nur einen kurzen Auftritt hat, Zeit allein verbringt oder vor allem mit actionreichen Kampfszenen beschäftigt ist, anstatt sich mit anderen Charakteren zu unterhalten oder von ihnen kommentiert zu werden. Dafür wurde mit „Kevin Party“ (Season 5, Episode 10)/ „Kevins Party (Staffel 7, Episode 10) eine weitere Episode in die Analyse einbezogen, in der Stevonnie nicht persönlich auftritt, in der aber über sie gesprochen wird.

Stevonnies graphische Darstellung vermischt einerseits stilistische Details aus dem Character Design von Steven und Connie, fügt dem Ganzen aber auch noch eine individuelle

Note hinzu. Connie ist schlank, etwas größer als Steven, sie hat langes dunkles Haar und im Gegensatz zu ihm, stehen ihr verschiedene Outfits zur Verfügung. Dementsprechend variiert auch Stevonnies Kleidung. Vor siers erstem Erscheinen trägt Connie ein langes, weites und hellblaues Kleid. Stevonnies Ensemble besteht daraufhin aus einer kürzeren Version der Kleidungsstücke, die die Kinder tragen. Stevens klassische Jeans und T-Shirt Kombination ist zu Jeansshorts und einem bauchfreien Top geworden, darüber trägt sie ein ebenso bauchfreies, weites hellblaues Tanktop. Connies Brille und die Schuhe der Kinder werden weggeschleudert, letztere sind nun zu klein. Stevonnie ist daher bei all siers Auftritten barfuß. Bei der graphischen Darstellung Stevonnies wurde versucht, ihm kein binäres Gender zuzuordnen. Stevonnie wirkt ausgewachsen und hat keine erkennbaren Brüste – letzteres trifft nebenbei bemerkt auch auf die meisten der Gems zu – dafür aber eine definierte Taille. Diese Details sind so subtil, dass es leicht zu Fehlinterpretationen kommen kann.

In der Originalfassung von *Steven Universe* kristallisiert sich Stevonnies Genderidentität erst langsam heraus, dabei wird sie jedoch niemals als etwas dargestellt, was sie nicht ist. In „Alone Together“ werden im Zusammenhang mit ihm Pronomen vermieden, ansonsten basiert die potentielle Inter- bzw non-binary Identität auf der graphischen Darstellung und der impliziten Frage, ob bei einer Fusion zwischen einem Cismädchen und einem Cisjungen eine binäre Person herauskommen würde. Erschwert wird die Erkenntnis allerdings durch die Tatsache, dass mit AJ Michalka eine Cisfrau Stevonnie ihre Stimme leiht. Auch Stevonnies langes Haar kann in einer cisnormativ geprägten Welt dazu führen, dass sie als Frau gelesen wird. In „Beach City Drift“ und „Mindful Education“ wird bereits das genderneutrale Pronomen „they“ verwendet, dieses könnte sich allerdings auch noch auf Steven und Connie gemeinsam beziehen. In der zehnten Episode der fünften Staffel - „Kevin Party“ ist „they“ unmissverständlich singular und genderqueer. Auch in „Lars of the Stars“ wird „they“ für Stevonnie verwendet und in „Jungle Moon“ wird die graphische Darstellung expliziter, als sie dabei gezeigt wird, wie sie sich zufrieden siers Bartstoppeln abrasiert. Diese Folge wurde in den USA am 5.1.2018 ausgestrahlt, also noch mehr als ein Jahr vor der offiziellen Bestätigung Stevonnies Genders durch Cartoon Network im Juli 2019. Das Pronomen „they“/“them“ wird im Ganzen sechsmal herangezogen, um Stevonnie zu bezeichnen.

Da zur Darstellung gendernonkonformer Identität in *Steven Universe* nur zwei Strategien – genderneutrale Pronomen und graphische Darstellung - angewandt wurden, ist dieses Kapitel im Gegensatz zu den vorigen in Unterpunkte aufgeteilt, die jeweils eine Form des Umgangs mit diesem Thema in der Übersetzung behandeln. In der deutschen Synchronfassung lassen sich zwei Hauptstrategien im Umgang mit Stevonnies Gender feststellen, die beide unter Misrecognizing fallen. Zum Teil wird von Stevonnie im Plural gesprochen, also nicht als Stevonnie selbst, sondern als Steven und Connie. Und in Situationen, in denen das so nicht möglich ist, wird Stevonnie mit weiblichen Pronomen bezeichnet. In einzelnen Szenen zeigen sich allerdings auch ausweichende Formulierungen, die als Versuche gewertet werden können, Stevonnies Komplexität gerecht zu werden. Um einen Vergleichswert zu haben, folgt hier eine Szene aus der hervorgeht, dass sowohl Stevonnie selbst als auch die anderen Charaktere siehnen üblicherweise nicht als zwei Personen sehen sondern als Einheit.

Stevonnie tritt zum ersten Mal in der Folge „Alone Together“/„Gemeinsam Einsam“ in Erscheinung. Da die erste Staffel der Originalserie mit 52 Episoden ungewöhnlich lang ist, wurde sie in der deutschen Übersetzung in drei Staffeln aufgeteilt. Außerdem ist auch die Anordnung der einzelnen Folgen innerhalb der Staffeln nicht immer unverändert⁶. Dementsprechend war es vor jedem Vergleich notwendig, erst die zusammenpassenden Episoden zu finden. Im vorliegenden Fall handelt es sich dabei um die Staffel 1, Episode 37 in der englischen, bzw. Staffel 2, Episode 8 in der deutschen Version. Steven und Connie finden zufällig heraus, dass sie miteinander fusionieren können, als sie miteinander tanzen. Es dauert einen Moment, bis der neue Charakter sich selbst als Individuum begreift, doch dann ist sie begeistert. „Oh my gosh, look at you now! I’m a fusion“ (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 04:04-04:12), freut sie sich und beschließt gleich darauf: „I have to show everybody!“ (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 04:17-04:19). Auch auf deutsch findet Stevonnie nach einer kurzen Phase der Verwirrung zu sich selbst. „Das ist irre, guck dich nur an! Ich bin eine Fusion.“ (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 04:02-04:05) und „Das muss ich sofort allen zeigen“ (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 04:11-04:13) sind auch hier in der Einzahl. Stevonnies erste Aufsteh- und Gehversuche sind noch etwas ungeschickt, sie findet jedoch schnell in den neuen Körper hinein. Auch sies Tonlage ist erst

6 Diese Einteilung bezieht sich auf *Steven Universe* auf Amazon Prime Video.

unsicher, doch als es ihm gelingt, sich aufzurichten, klingt sie ruhig und selbstsicher bei der Aussage „I’m a fusion“.

Die ersten Personen, denen Stevonnie sich offenbart sind Stevens Freundinnen, Mitbewohnerinnen und Ziehmütter, die Crystal Gems, bestehend aus Pearl, Garnet und Amethyst. Amethyst und Garnet sind begeistert vom Neuzugang zu ihrem Team und strahlen von einem Ohr zum anderen. An dieser Stelle fällt auf, dass Stevonnie viel größer ist als die beiden Kinder. Sie überragt auch die kleine Amethyst um mehrere Köpfe und ist größer als Pearl und kaum kleiner als Garnet. Amethyst gibt dem neuen Charakter Siers Namen, während Garnet für Stevonnie einige Ratschläge parat hat:

Amethyst: Wow, you two look great together! How does it feel, Steven? Connie? Stevonnie? (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 04:42-04:52)

Garnet: Stevonnie. Listen to me. You are not two people and you are not one person. You are an experience! Make sure, you’re a good experience. Now go have fun! (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 05:09-05:28)

Amethyst: Wow, ihr zwei seht top zusammen aus! Wie fühlt sich das an, Steven? Connie? Stevonnie? (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 04:36-04:44)

Garnet: Stevonnie, jetzt hör mir zu. Du bist nicht zwei Personen und du bist nicht eine Person. Du bist eine Erfahrung! Sorg dafür, dass du eine gute Erfahrung bist. Und nun geh und hab Spaß! (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 05:02-05:19)

Während Amethyst also in ihrer Anrede von der Mehrzahl zur Einzahl übergeht, sieht Garnet Stevonnie sofort als das was sie ist. In der Synchronfassung ändert sich daran nichts, beide Gems gewöhnen sich in Sekundenschnelle an die neue Person. In derselben Folge wird Stevonnie jedoch bereits von der Übersetzung als weiblich interpretiert, wie in Kapitel 7.1 aufgezeigt.

7.1 Weibliche Form

Dass genderneutrale Formulierungen in Bezug auf Stevonnie durch feminine ersetzt werden, geschieht zweimal in der Synchronfassung von *Steven Universe*. Nachdem sie sich in „Alone Together“ den Crystal Gems vorgestellt hat, zieht Stevonnie los, um sich selbst und die Welt zu erkunden und landet schließlich auf einem Rave. Dort wird sie erst bedrängt und dann vergendert von einem überheblichen und aufdringlichen Jugendlichen namens Kevin. „Okay, bring it back girl“ (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 10:40-10:43), verlangt er,

als Stevonnie auf seine unerwünschten Anbahnungsversuche mit einem wilden Tanz reagiert. Auch in der deutschen Version fordert Kevin „Okay, komm runter, Mädchen!“ (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 10:19-10:21)

Während dies im Original jedoch die einzige Begebenheit bleibt, bei der jemensch Stevonnie ein binäres Geschlecht zuweist, und selbst Kevin in einer späteren Folge auf Stevonnies Identität Rücksicht nimmt, hat die Synchronfassung noch mehr inadäquate Anreden in petto. Als Stevonnie in die leere Fabrikshalle kommt, in der der Rave stattfindet, und beginnt, zu tanzen, bleiben die anderen Partygehenden stehen und sehen ihm zu. Während auf Englisch nur unverständliches Gemurmel erklingt (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 08:36-08:38), sagt eine Stimme im Hintergrund in der deutschen Version klar und deutlich: „Hast du DIE gesehen?“ (*Steven Universe*, Staffel 2, Episode 8, 08:20-08:21). An dieser Stelle wurde in der Synchronversion ein Satz eingefügt, der weder im Original vorkommt, noch der Handlung in irgendeiner Form zuträglich ist. Stattdessen wird Stevonnies Gender, das in der englischen Fassung noch jahrelang ungeklärt bleiben sollte bis zu Rebecca Sugars Veröffentlichung von Stevonnies Identität und Pronomen auf Twitter, als weiblich fremddefiniert. Dadurch bekommen auch die im Original neutral bis wohlwollend wirkenden Gesichtsausdrücke der Zusehenden ein missbilligendes bzw. exotisierendes Interpretationspotential.

Bei dieser Übersetzungsentscheidung handelt es sich um Misrecognizing. Es mag scheinen, als würde es in dieser Szene keinen großen Unterschied machen, ob ein (also Kevin) oder eben zwei Charaktere Stevonnie vergendern. Tatsächlich verändert sich dadurch aber die gesamte Dynamik. Kevin fällt von Anfang an durch sein unangenehmes Verhalten auf. Er wirkt wie ein Mensch, der andere nach seinen eigenen Vorstellungen bewertet und kein Einfühlungsvermögen zeigt. Wenn er also Stevonnie ein falsches Geschlecht zuweist, sagt das vor allem etwas über seinen Charakter und seine Inter- und Transfeindlichkeit aus. Wenn dagegen eine zusätzliche unbekannte Stimme aus der Menge so etwas sagt, wird dadurch die Vorstellung heraufbeschworen, alle Anwesenden würden Stevonnie als weiblich (und außerdem als seltsam) sehen. Als wäre also nicht Kevin Schuld an der Fehlzuweisung, sondern als würde Stevonnies Auftreten selbst keine andere Interpretation zulassen. Gerade dieser Annahme, dass Menschen von außen definiert werden können unter Verwendung

bestimmter cisnormativer Vorstellungen, versucht die englische Fassung von *Steven Universe* sich zu widersetzen. Stevonnie wird ansonsten nur mit dem neutralen Pronomen „they“ bezeichnet, Menschen, denen sie begegnet, stellen keine unpassenden Fragen, sondern akzeptieren sie als Person und viele von den anderen Jugendlichen fühlen sich sogar offensichtlich zu Stevonnie hingezogen (vgl. u.a. *Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 06:13-06:44; 07:09-07:35). Bei der Übersetzung bzw. beim Synchrontexten wurde sich vermutlich an dieser Stelle nichts dabei gedacht, das ändert aber nichts an der Tatsache, dass Stevonnies queere Identität somit unsichtbar gemacht wird

Monate später, in der Folge „Kevin Party“ (Staffel 5, Episode 10)/„Kevins Party“ (Staffel 7, Episode 10), will Kevin selbst in der Villa seiner Eltern ein Fest veranstalten und lädt Connie und Steven dazu ein, in der Hoffnung, die beiden mögen wieder zu Stevonnie fusionieren. Er erklärt auch, warum sie solch ein_e gern gesehene_r Partygäst_in ist. Wie schon erwähnt, hat Kevin inzwischen dazugelernt und verwendet auf englisch die korrekten Pronomen: „

Kevin: I'm throwing a party at my parents' palatial estate. All the coolest teens in Del Marva have RSVPd. Except for one – the only one cooler than I am”

Steven: Are you talking about me?

Kevin: What? No! Ew! I'm talking about Stevonnie! [...] Look, Stevonnie is better than me, okay? Better dancer, better driver... Stevonnie truly does not care what anyone thinks. That's why they're the coolest.“ (*Steven Universe*, Season 5, Episode 10, 00:28-01:02)

Kevin: Ich schmeiß 'ne Party auf dem Luxusanwesen meiner Eltern. Ich hab tausende Zusagen von den coolsten Teens in Delmarva. Eine fehlt noch. Und zwar von jemandem, der cooler ist als ich.

Steven: Meinst du damit etwa mich?

Kevin: Was? Nein, igitt. Ich meine natürlich Stevonnie. [...] Hör doch! Stevonnie ist besser als ich, okay? Beim Tanzen, beim Autorennen... Stevonnie ist total egal, was andere über sie denken. Genau deshalb ist sie die Coolste. (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 10, 00:53-01:25)

Im Original ist das das erste (und einzige) Mal in der Serie, dass es schlichtweg nicht möglich ist, das Pronomen „they“ als Pluralform zu lesen. Im Satz vor der Verwendung von „they“ zeigt das Verb an, dass es sich bei Stevonnie um eine Einzelperson handelt und Kevin macht außerdem klar, dass er nicht an Steven und/oder Connies Anwesenheit interessiert ist, sondern

nur an Stevonnie. Außerdem spricht er mit Steven über Stevonnie als einen eigenständigen Menschen. Spätestens an diesem Punkt gehen die Hoffnungen des englischsprachigen genderqueeren Publikums endlich in Erfüllung. „They“ ist damit bestätigt als genderneutrales Pronomen.

In der Synchronisation klingt der Dialog allerdings ganz anders. Als es an der Zeit wäre, genderneutrale Formulierungen endlich auch in der deutschen Version einzuführen, nennt Kevin Stevonnie „sie“ und „die Coolste“. An dieser Stelle handelt es sich nicht mehr, wie vielleicht in „Gemeinsam Einsam“ um ein Missverständnis oder einen Übersetzungsfehler, der sich daraus ergibt, dass noch nicht alle Informationen bekannt sind. Stevonnies Gender wird aktiv umgeschrieben und aus der non-binary Interperson wird in der deutschen Version eine junge Frau. Wie auch immer mensch diese Entwicklung dreht und wendet, es führt kein Weg daran vorbei, sie als Zensur, als Unsichtbarmachen und als aktives Misrecognizing zu werten. Die Genderqueerness des Charakters ist an dieser Stelle in der englischen Fassung unmissverständlich und wurde in der Übersetzung einfach übergangen.

Es ist möglich, dass die Entscheidung mit einer diffusen Vorstellung von kindgerechten Inhalten zusammenhängt. Da allerdings weder die Rasierszene noch die anderen queeren Storylines aus der deutschen Synchronfassung gestrichen wurden, ist es wahrscheinlicher, dass Stevonnies Identität einer bequemen Anpassung an vorhandene sprachliche Normen zu Opfer gefallen ist. Doch selbst, wenn sich das Team, das für die Synchronisation zuständig war, sich nicht mit genderneutralen Pronomen zu weit aus dem Fenster lehnen wollte, hätte es als signifikant weniger inter- und transfeindlichen Mittelweg die Option gegeben, geschlechtsspezifische Sprache weiterhin ganz zu umgehen. Eine mögliche Alternative wäre z.B. gewesen: „Stevonnie ist total egal, was andere Leute denken. Und das ist einfach das Coolste.“ Oder, wenn mensch nicht vor dem Häufigen Verwenden von Namen zurückschreckt, das oft von und für Menschen ohne Pronomen herangezogen wird: „Stevonnie ist total egal, was andere Leute denken. Stevonnie ist einfach am Coolsten“. Diese Lösungen wären zwar auch zu bedauern, weil sie die queere Identität der Figur nicht explizit ausdrücken, aber dem geschehenen Vergendern wären sie auf alle Fälle vorzuziehen.

Stevonnie wird im Original einmal und in der Übersetzung dreimal vergendert. Während die englische Fassung aber darauf achtet, den einen Fehler in einer späteren Folge

klar und deutlich zu korrigieren, nutzt die Synchronfassung diese Gelegenheit, um noch einmal nachzulegen. Dieser Zugang beraubt Stevonnie siers Identität und das deutschsprachige queere Publikum seiner ersten inter und non-binary Identifikationsfigur.

7.2 Plural

Feminisierung ist allerdings nicht die einzige Form von Misrecognizing, die mit Stevonnies Gender passiert. Die erste Umdeutung von siers genderneutralem Pronomen „they“ in der Einzahl zu „sie“ im Plural, geschieht in der Episode „Beach City Drift“ (Staffel 3, Episode 11)/„Strandstadt Drift“ (Staffel 5, Episode 6). Stevonnie fordert Kevin zu einem Autorennen heraus, um ihn als Rache für sein aufdringliches Verhalten bei ihrer ersten Begegnung zu demütigen. Während des Rennens wird ihm allerdings klar, dass Kevin es nicht wert ist, so viele Gedanken an ihn zu verschwenden. Stevonnie hält an und teilt sich in Connie und Steven auf, die sich zuerst aussprechen und einander beruhigen, um dann zu beschließen, wieder zu fusionieren und das Rennen zum Vergnügen zu Ende zu fahren. Diesmal trägt Connie eine Art braune Bomberjacke, ein hellblaues T-Shirt und schwarze Shorts. Stevonnie ist wieder mit blauen Jeansshorts und dem bauchfreien roten Shirt bekleidet, zusätzlich hat sie Connies Jacke an.

Als Stevonnie nach längerer Zeit immer noch nicht bei der Ziellinie angekommen ist, beginnen die zusehenden Jugendlichen sich Sorgen zu machen. Jenny, eine Freundin von Steven, beschließt, nach dem Rechten zu sehen. „The Supremo isn’t moving! That’s it, I’m gonna go up there and check if they’re okay“ (*Steven Universe*, Season 3, Episode 11, 09:17-09:22). Auf Deutsch sagt Jenny: „Der Supremo bewegt sich nicht! Es reicht. Ich fahr hoch und seh nach, ob es ihnen gut geht“ (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 6, 09:03-09:08). Zwar war auch Jenny bei Stevonnies erstem Rave anwesend und hat miterlebt, wie der unbekannte jugendliche Mensch sich plötzlich in zwei um einiges jüngere Teenager zurückverwandelt. Trotzdem besteht eigentlich kein Grund, für Stevonnie, die von sich in der Einzahl spricht, wenn sie zum Beispiel an Kevin gerichtet verkündet „I’ll race you!“ (*Steven Universe*, Season 3, Episode 11, 04:20-04:24), Pronomen in der Mehrzahl zu verwenden. Auch in der deutschen Version kann an Stevonnies Selbstverständnis als Einzelperson kein Zweifel aufkommen. „Ich will ein Rennen!“ (*Steven Universe*, Staffel 5,

Episode 6, 04:19-04:22), erklärt sie vor allen Anwesenden. Sowohl in der englischen als auch in der deutschen Fassung ist das Pronomen betont.

Möglicherweise handelt es sich bei der Verwendung des Plural um einen Versuch, Stevonnie selbst so lange wie möglich kein Geschlecht zuzuschreiben, indem nie über sie, sondern immer nur über die Personen gesprochen wird, aus denen sie sich zusammensetzt. Genau so möglich wäre es allerdings, dass es sich hier um einen Verständnisfehler handelt, und dass der_m_n Übersetzende nicht bewusst war, dass „they“ auch ein singuläres Pronomen für nicht binäre Personen oder Menschen unbekannten Geschlechts sein kann, bzw. dass es sich hier um eine solche Situation handelt. Und in jedem Fall ist der Inhalt der Szene durch die Übersetzung stark verändert. Während im Original „they“ einen gewissen Interpretationsspielraum zulässt, ist dieser in der deutschen Fassung vollkommen verschwunden. Vor die Entscheidung gestellt zwischen der Repräsentation von nicht binären Identitäten und der sprachlich und normativ sichereren Variante, in der eine Person ungeklärten Genders durch zwei binär zuordenbare andere Personen ersetzt wird, wurde die Aufrechterhaltung der Norm gewählt, was unter Misrecognizing fällt.

Eine weitere Szene, in der diese Strategie angewandt wurde, findet sich in „Lars of the Stars“ (Staffel 5, Episode 11)/„Lars von den Sternen“ (Staffel 7, Episode 11). Stevens Freund Lars ist durch eine komplizierte Verknüpfung von Ereignissen zum Kapitän eines Raumschiffes voller ausgestoßener Gems geworden, die sich selbst „Off Colors“ nennen. Ihr Ziel ist die Erde, zu der sie noch lange unterwegs sein werden, Steven kann Lars allerdings besuchen, da er in der Lage ist, Lars Kopf als magisches Portal zu verwenden. In „Lars of the Stars“ bringt Steven Connie mit auf das Raumschiff. Während die beiden dort sind, fusionieren sie zu Stevonnie. Connie trägt wieder ihre Bomberjacke, diesmal aber eine lange Hose. Ihr Haar hat sie hochgesteckt. Stevonnies Äußeres übernimmt sowohl die Jacke als auch die Frisur. Kurz darauf wird die Besatzung von einer ranghohen Angehörigen des Gem-Militärs angegriffen, woraufhin Stevonnie anbietet, ein kleines schnelles Kampfraumschiff zu fliegen und den Off Colors zu helfen.

Stevonnie: But Lars, your Crew needs you here on the ship.

Lars: You got a better idea?

Stevonnie: Captain Lars, permission to go in your place! If it's anything like driving a car, I should be fine.

Lars: Permission... granted! Take out the enemies main cannons [...!] (*Steven Universe*, Season 5, Episode 11, 09:25-09:40)

Stevonnie: Aber Lars, deine Crew braucht dich hier auf dem Schiff!

Lars: Hast du eine bessere Idee?

Stevonnie: Erbitte Erlaubnis, den Kampfjet fliegen zu dürfen. Wenn es annähernd so ist, wie ein Auto zu fahren, soll' ich es schaffen.

Lars: Erlaubnis... erteilt. Erledige die Primärgeschütze des Feindes [...!] (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 11, 09:29-09:43)

Während im Dialog Stevonnie offensichtlich in der Einzahl angesprochen wird, ändert sich das in der Übersetzung, als in der dritten Person das Pronomen „they“ aufkommt. Rhodonite, eine von Lars' neuen Crew-Mitgliedern, spricht ihre Bedenken aus: “Can they really fly it?” (*Steven Universe*, Season 5, Episode 11, 09:52-09:54). Daraus wird auf Deutsch: “Können sie ihn wirklich fliegen?” (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 11, 09:55-09:57). Hier muss allerdings festgehalten werden, dass die Antwort auf Rhodonites Frage auch im Original in der Mehrzahl gehalten ist. Sie kommt von einer der Rutile Twins, die sich sicher ist: „If anyone can fly it, I'm sure it's friends of our captain“ (*Steven Universe*, Season 5, Episode 11, 09:54-09:57). Während diese Aussage potentiell so interpretiert werden kann, dass sie sich allgemein auf alle Freund_innen von Lars erstreckt, geht es in der deutschen Übersetzung unbestreitbar um Steven und Connie: „Wenn ihn jemand fliegen kann, dann die Freunde unseres Käptns!“ (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 11, 09:57-10:00)

Die Ambivalenz im Original ist verwirrend, da Gems ansonsten Fusionen durchwegs in der Einzahl ansprechen. Auch Fluorite, eine der Off Colors, ist eine Fusion von sechs verschiedenen, nicht namentlich bekannten Gems, weswegen es der Crew, vielleicht mit Ausnahme von Lars, eigentlich keine Probleme bereiten sollte, Stevonnie als Einzelperson zu sehen. Dass die Antwort in der Mehrzahl übersetzt wurde, ist an dieser Stelle nicht weiter verwunderlich und wahrscheinlich hat diese Entscheidung auch die Übersetzung der Frage beeinflusst. Aber das Pronomen „they“ ist im Original so selten, dass keine Gelegenheit ausgelassen werden sollte, es als genderneutral zu übersetzen. Stattdessen wurde für die

deutsche Synchronfassung diese Seltenheit dazu genutzt, das aussagekräftige Pronomen wegzulassen oder umzuschreiben.

Als Stevonnie siers Platz hinter dem Steuer eingenommen hat, wechseln die auf siehn bezogenen Pronomen sowohl in der englischen als auch in der deutschen Version wieder in die Einzahl. Sier fliegt einen erfolgreichen Angriff auf das feindliche Raumschiff, wird auf dem Weg zurück aber von einer Rakete getroffen und ins All geschleudert.

Lars: We'll watch your back while you take out those guns. Now launch! [...]

Stevonnie: Okay. Launching. [...]

Lars: Get in close, they can't aim at themselves. [...] Everything's almost fixed here, come on back! [...]

Stevonnie: It's too late, Lars. I can't... Noooo!

Lars: Steven? Connie?? Nooo! (*Steven Universe*, Season 5, Episode 11, 10:00-10:46)

Lars: Wir halten dir den Rücken frei, während du diese Waffen ausschaltest! Jetzt starte! [...]

Stevonnie: Okay, starte. [...]

Lars: Flieg nah ran, sie können nicht auf sich selbst zielen! [...] Unsere Systeme sind fast wieder hochgefahren, komm zurück! [...]

Stevonnie: Es ist zu spät, Lars! Ich kann nicht... aaaah!

Lars: Steven? Connie? Naaa-ha-ha-hein! (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 11, 10:03-10:48)

Sowohl Lars als auch Stevonnie selbst sehen Stevonnie hier weiterhin als Einzelperson. Als Stevonnies Raumschiff getroffen wird, ruft Lars „Steven? Connie?“, was Sinn ergibt, nachdem er und Stevonnie keine Zeit hatten, sich einander namentlich vorzustellen, bevor die Konfrontation mit dem Militär losging. Die einzige tatsächliche Abweichung vom Singular geschieht also, um das genderneutrale Pronomen zu umgehen.

Das (An-)Sprechen von Stevonnie im Plural ist eine weniger offenkundige Form des Misrecognizing als die Verwendung femininer Sprache. Wie im nächsten Kapitel behandelt wird, ergeben sich in der englischen Fassung Situationen in denen nicht sicher ist, ob Stevonnie selbst sich als eine oder zwei Personen sieht, die die Einordnung schwieriger machen. Doch während im englischen „you“ und „they“ oft sowohl in der Ein- als auch in

der Mehrzahl gelesen werden kann, wurde die Formulierung auf deutsch eindeutiger gemacht und sich dabei für die weniger queere Variante entschieden. Ob diese Entscheidung aus Unwissenheit, Zensurgründen oder schlichter Bequemlichkeit getroffen wurde, ändert dabei nichts am Ergebnis.

7.3 Vermischung von Singular und Plural

Eine Strategie, die sich in der Übersetzung von *Steven Universe* besonders oft findet, ist eine Vermischung von Singular und Plural im Bezug auf dieselbe Person, also Stevonnie. Ein besonders offensichtlicher Fall zeigt sich in „Mindful Education“ (Staffel 4, Episode 4) / „Eine Frage der Balance“ (Staffel 6, Episode 4). Pearl unterrichtet sowohl Connie und Steven als auch Stevonnie in Kampfkunst. Bei einer von Stevonnies Unterrichtseinheiten ist auch Garnet als Publikum anwesend. Connie trägt zum Training einen dunkelblauen, ärmellosen Overall mit roter Schärpe und hat ihre Haare zu einem Zopf geflochten. Wie immer übernimmt Stevonnie Connies Frisur. Außerdem trägt sie über ihres üblichem Shirt ein dunkelblaues Tanktop und eine knielange dunkelblaue Hose. Sie ist bewaffnet mit Stevens rosa Schild und dem rosa Schwert, das Steven von seiner Mutter geerbt und Connie geschenkt hat.

Stevonnie ist an diesem Tag abgelenkt von einer unangenehmen Erinnerung, von der Connie Steven nicht erzählen wollte, die nun dafür aber Stevonnie beschäftigt, woraufhin sie auseinanderbricht und die Kinder emotional überfordert zurücklässt. Garnet nimmt die beiden zur Seite und erklärt ihnen, wie Stevonnie als Fusion mit einer solchen Erfahrung umgehen kann. Als beim weiteren Training noch einmal eine ähnliche Situation eintritt und Stevonnie wieder in eine Art Schockstarre versetzt, versuchen Pearl und Garnet ihm zu helfen, ohne sich zu sehr einzumischen. Auf Englisch ist die Situation in der Einzahl gehalten.

Garnet: Stevonnie! Breathe!

Pearl: What's going on? What's happening to them?

Garnet: They've got this.

Stevonnie: Yeah! I'm... I'm... (*Steven Universe*, Season 4, Episode 4, 09:06-09:15)

Für die Synchronfassung wurde allerdings wieder entschieden, „they“ in den Plural zu übersetzen, wodurch ein Dialog entsteht, in dem plötzlich die Zahl der besprochenen Personen wechselt, obwohl es immer um Stevonnie geht.

Garnet: Stevonnie! Atme!

Pearl: Was ist da los? Was haben sie denn?

G: Sie schaffen das.

S: Ja, ich... ich äh... (*Steven Universe*, Staffel 6, Episode 4, 08:49-08:57)

Sowohl Garnets Aufforderung „Atme!“ als auch Stevonnies gestammeltes „ich... ich“ sind im Singular gehalten. So wie Rhodonite weichen demnach auch Garnet und Pearl nur auf Formulierungen in der Mehrzahl aus, um das genderneutrale Pronomen zu vermeiden. Bei den beiden ist diese Entscheidung, wenn möglich, noch unpassender, da sie Stevonnie schon besser kennen und regelmäßig mit ihm interagieren. Garnet hat sogar ein Schild gebastelt, auf dessen einer Seite „GO, Steven + Connie“ und auf der anderen „GO, Stevonnie“ steht, um alle drei Personen anfeuern zu können, je nachdem, wer gerade trainiert.

Wie bereits erwähnt, können sich die Off Colors in der englischen Fassung nicht ganz entscheiden, ob sie Stevonnie in der Ein- oder Mehrzahl ansprechen. Auf die Ereignisse in „Lars of the Stars“ folgt mit „Jungle Moon“ (Staffel 5, Episode 12) / „Dschungelmond“ (Staffel 7, Episode 13) eine Folge, die sich vorrangig Stevonnie widmet. Auch die ikonische Rasierszene ist Teil dieser Episode. In dem Kampf in der vorangegangenen Episode „Lars von den Sternen“ wird Stevonnies Raumschiff getroffen, zu Beginn von „Jungle Moon“ stürzt sie damit auf einen ihm unbekannten Planeten ab. Kurz vor dem Aufprall hat sie noch Kontakt zu Lars. An dieser Stelle spricht Stevonnie von sich plötzlich vorrangig in der Mehrzahl:

Lars: That did it. Emerald is on the run!

Stevonnie: Lars! We're hit! Nothing's working!

Lars: Wha? Hold on! What is your course? We'll try and intercept... [...]

Stevonnie: I can't pull up, we're gonna crash! (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 00:20-00:58)

Lars: "Ihr habt's geschafft! Emerald ist auf der Flucht!"

Stevonnie: "Lars, wir sind getroffen! Nichts funktioniert mehr!"

Lars: Was? Keine Panik! Wie ist euer Kurs? Wir versuchen euch abzufa... [...]

Stevonnie: Ich kann nicht hochziehen, wir werden abstürzen! (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 00:41-01:17)

Dieses Verhalten ist im Kontext der Serie nicht ungewöhnlich. Wenn Fusionen in unangenehme Situationen geraten, können sie sich erst psychisch aufspalten und schließlich auch physisch auseinanderbrechen. Stevonnie selbst passiert das zweimal im Lauf der Handlung und einmal ist sie kurz davor. Die emotionale Instabilität und die potentielle Spaltung zeigt sich in der Verwendung des Pronomens „we“, sowie in Selbstgesprächen, die das Wort „you“ verwenden und deutlich zwei verschiedene Standpunkte zeigen. Auch graphisch wird die Instabilität dargestellt – einerseits anhand von gequälter oder häufig wechselnder Mimik, andererseits aber auch in Form von Visionen, die Stevonnie sieht. Teilweise handelt es sich dabei um blinkende Lichter und tanzende, verschwimmende Formen, teilweise auch um andere Figuren aus der Serie, die ihr erscheinen. In „Mindful Education“ werden die unangenehmen Gedanken außerdem als weiße Umrisse von Schmetterlingen dargestellt, die Stevonnie umschwirren und so auf sie einströmen, dass sie schließlich auseinanderbricht. Eine Situation in der Stevonnie mit sich einen Dialog führt ergibt sich beispielsweise in „Together Alone“:

Stevonnie: Are you okay? We can stop, if you... No...no. Don't worry. (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 06:55-07:04)

Stevonnie: I don't understand what's wrong. You have fun dancing, but this dance isn't fun. You're supposed to like this. Why don't you like this? (*Steven Universe*, Season 1, Episode 37, 09:29-09:38)

Auch kurz bevor Stevonnie sich während des Autorennens gegen Kevin aufspaltet, spricht sie von sich in der Mehrzahl: „No! We have to beat him, he deserves to lose!“ (*Steven Universe*, Season 3, Episode 11, 08:11-08:16) Und in „Mindful Education“ führt sie bei dem Versuch, sie selbst zu bleiben, folgenden Dialog: “I’m sorry, I shouldn’t be... No, it’s okay! It’s okay to think about it... I thought I could but it’s so much, I can’t do it!” (*Steven Universe*, Season 4, Episode 4, 09:27-09:39) Stevonnie spaltet sich daraufhin ein zweites Mal auf, schafft es aber, sich alleine wieder zu verbinden. Als sie ruhiger ist, sieht sie sich selbst

wieder in der Einzahl: “Just breathe... I’m here.” (*Steven Universe*, Season 4, Episode 4, 10:46-11:11)

In Anbetracht dieser Informationen ist es kein Wunder, dass Stevonnie, als sie in einem abstürzenden Raumschiff in Todesgefahr schwebt, von sich als „we“ spricht. Im weiteren Verlauf der Folge findet sie langsam zurück zum „I“, je ruhiger sie wird und je sicherer sie sich ist, in dieser neuen Situation überleben zu können. Interessanterweise ist sie aber inzwischen so in sich gefestigt, dass sie nicht mehr beim ersten Anzeichen von Instabilität auseinanderbricht. In den ersten Momenten auf dem fremden Planeten spricht Stevonnie mit sich selbst, während sie das Funkgerät aus dem Raumschiff sucht und findet:

Where are we now? (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 01:19-01:20)

Ok, we’re fine. I’m fine. I’ll find the ship’s radio and Lars will pick us right up. (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 01:33-01:39)

It’s Stevonnie – Steven and Connie? We’re stranded! We need help! Come on, don’t leave me here! ... What do we do now? That was our best chance! We can’t fix the radio, the ship’s beyond hope... No one knows where we are! Ugh! What do we do? (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 01:53-02:16)

Wo sind wir bloß? (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 01:37-01:39)

Stevonnie: Ok, nicht schlimm. Es geht uns gut. Ich such’ das Funkgerät und sag Lars, wo wir sind. (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 01:51-01:57)

Stevonnie: Hallo? Hört ihr mich? [...]02:11 Stevonnie hier – Steven und Connie? Wir sind gestrandet! Helft uns! Kommt schon, lasst mich nicht hier! ... Was machen wir denn jetzt? Das war unsere einzige Chance! Das Funkgerät ist hin, das Schiff ist ein Wrack, niemand weiß, wo wir sind... Hnnn! Was sollen wir jetzt tun? (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 02:08-02:32)

Diese Passage ist sehr nahe am Original übersetzt, die Pronomen entsprechen einander durchgehend. Als Stevonnie versucht, sich selbst zu beruhigen, wechseln die Pronomen in beiden Sprachen kurz zur Einzahl, die Aufregung um den Fund des Funkgerätes bringt jedoch wieder den Plural hervor. Auch Stevonnies Tonlage steht mit siers Stabilität in Verbindung. Wenn siers Tonfall ruhig ist, spricht sie von sich in der Einzahl.

Nachdem klar ist, dass das Funkgerät nicht mehr funktioniert, macht Stevonnie sich darauf gefasst, auf dem Planeten zu überleben, bis Lars und die Off Colors siehnen finden. Sie verteidigt sich gegen den Angriff eines kleinen drachenartigen Aliens, welche_r daraufhin

den Rückzug antritt. An dieser Stelle geschieht fast nebenbei etwas sprachlich Unerwartetes: „Glad they’re okay“, zeigt Stevonnie sich erleichtert, bevor sie hinzufügt „Wait. If live can thrive here, then so can I. I’ve just gotta hold out ‘til Lars finds me. Until then... we survive“ (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 02:46-03:01). Stevonnie findet also langsam zurück zu sich selbst, aber vor allem verwendet sie das Pronomen „they“ für ein anderes Lebewesen! Dass es sich dabei wieder um eine außerirdische Kreatur – und diesmal nicht einmal eine annähernd humanoide – handelt, sei hier nur am Rande kritisiert.

Auch auf Deutsch verwendet Stevonnie wieder zweimal Pronomen in der Einzahl für sich selbst und scheint sich langsam auf die neue Situation einzustellen. Der Umgang mit dem Drachen klingt in dieser Fassung allerdings anders:

Äh, bin froh, dass es dir gut geht! ... Warte! Wenn er auf dem Planeten leben kann, dann kann ich das auch! Ich muss nur durchhalten, bis Lars mich findet. Bis dahin... überleben wir. (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 03:01-03:14)

„Dir“ war an dieser Stelle eine sehr gute Lösung, es erfüllt die Erwartung an Lippensynchronität und weist der Echse zugleich kein Geschlecht zu. Direktes Anreden ist (u.a. auf Deutsch) außerdem eine verbreitete Strategie um Menschen nicht zu vergendern und zugleich vor anderen in potentiell unangenehmen Situationen nicht zwangszuouten. Der neutrale Effekt wird allerdings im nächsten Satz sogleich mit einem männlichen Pronomen zunichte gemacht. Da es sich bei dem kleinen Drachen um das einzige andere Lebewesen handelt, dem in der englischen Fassung von *Steven Universe* genderneutrale Pronomen zugewiesen werden, ist es umso relevanter, dass dieses Detail an die Binarität angepasst wurde.

Während Stevonnie versucht, den Off Colors eine Botschaft zu schicken, suchen diese überall nach dem verloren gegangenen Freund_in. Als die Verbindung schließlich wiederhergestellt werden kann, spricht Lars zweimal über und zweimal mit Stevonnie, jeweils unter Zuhilfenahme von Pronomen:

Lars: Keep searching! We’re not giving up on them! No matter what!

Stevonnie. Lars! Hey Lars! Hey, Lars!

Lars: There you are! We’ve been looking all over for you!

Stevonnie: Oh my gosh, Lars, it's so good to see you...

Lars: Set a course for their signal! It's good to see you too. (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 09:37-09:50)

Lars: Sucht weiter! Wir geben sie nicht auf, ganz egal was passiert!

Stevonnie: Lars! Hey Lars! Hey Lars!

Lars: Da seid ihr ja! Wir haben überall nach euch gesucht!

Stevonnie: Oh Mann, Lars, es tut so gut, dich zu sehen!

Lars: Setze Kurs zu ihrem Signal! Es ist auch schön, dich zu sehen. (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 13, 09:33-09:48)

In der englischen Version dieses Dialogs verwendet Lars „they“ und „you“ als Pronomen für Stevonnie. Während „you“ aber in der vorangegangenen Folge auf deutsch durchwegs in die Einzahl übersetzt war, hat es sich in dieser zu „ihr“ gewandelt. Möglich, dass dies in Anlehnung an Stevonnies und Lars' Dialog zu Beginn der Episode geschieht, in der Lars dem innerlichen Auseinanderbrechen der Fusion beiwohnt. Auch möglich, dass sich diese Entscheidung aus der neuerlichen Übersetzung des genderneutralen „they“ in „sie“ in der Mehrzahl ergeben hat. Umso unverständlicher ist es aber, dass Lars im Anschluss meint „Es ist auch schön, dich zu sehen“, und das im gleichen Atemzug, in dem „their signal“ als „ihr Signal“ übersetzt wird.

Nachdem Stevonnie Lars die Lage erklärt hat, wird sie von einem auf dem Planeten heimischen Riesenvogel angegriffen, das Raumschiff der Off Colors kommt gerade noch rechtzeitig um sie zu retten.

Lars: Ha! Looks like we just saved your butts. Let's get you up here and back home through my head.”

Stevonnie: Yeah. I think I'm ready to go home. (*Steven Universe*, Season 5, Episode 12, 10:35-10:44)

Lars: Ha! Sieht aus, als hätten wir euch grade den Hintern gerettet. Schaffen wir euch hier hoch und durch meinen Kopf zurück nach Hause!

S: Ja. Ich würde gerne wieder nach Hause. (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 13, 10:30-10:39)

Bei Stevonnies letzter Aussage drücken sowohl Stevonnies Mimik als auch siers Tonlage tiefe Erleichterung aus. Während „they“ und „you“ in der englischen Version immer ambivalent sind, also im Singular wie auch im Plural verstanden werden können, sind die „butts“ in der Mehrzahl. Kann sein, dass auch Lars sich in angsteinflößenden Situationen schwerer mit dem Konzept der Fusion tut, als sonst. Vielleicht wird ihm im Moment der Gefahr bewusst, dass bei Stevonnies Tod auch Steven und Connie sterben würden. Diese Textstelle gemeinsam mit der allgemeinen Mehrdeutigkeit hätte in jedem Fall den konsequenten Plural in der Übersetzung ermöglicht. Während die meisten Pronomen in die Mehrzahl gesetzt wurden, sagt Lars aber eben unerwartet zu Stevonnie „Es ist auch schön, dich zu sehen“. Für die Lippensynchronität der Stelle ist diese Abweichung nicht notwendig – einerseits sieht „dich“ eher weniger aus wie „you“ als „euch“ und andererseits sind Abweichungen von dieser Form von Synchronität bei gezeichneten Figuren auch weniger auffällig. Es scheint also, als hätte die übersetzende Person sich hier aus handlungsrelevanten Gründen für diese Strategie entschieden. Was das allerdings bewirken soll, ist unklar. Während der Wechsel natürlich Aufmerksamkeit erregt, kann er trotzdem nicht mit Stevonnies Gender in Verbindung gebracht werden. Und falls es darum geht, Stevonnies Ungewöhnlichkeit als Fusion herauszustreichen, muss auch das als Unsichtbarmachung und dadurch Misrecognizing der eigentlich außergewöhnlichen, weil queeren, Eigenschaften der Figur gewertet werden.

Während sich die Abwechslung zwischen Singular und Plural im Original vor allem in Stevonnies Selbstverständnis und dadurch in der ersten Person abspielt, ist sie in der Übersetzung auch in der zweiten Person präsent. Nur die dritte Person, die von genderneutralen Pronomen in der Einzahl profitiert hätte, hält sich streng an den Plural. In Anbetracht der schon analysierten Beispiele hätte eine Umformung zum Singular aber höchstwahrscheinlich ohnehin in einer Fehlinterpretation als Frau geendet, was Stevonnies Darstellung auch nicht verbessert hätte.

7.4 Genderneutrale Formulierungen

Interessant am übersetzerischen Umgang mit Stevonnies Identität ist, dass es grundsätzlich möglich gewesen wäre, siehnd durchgehend mit der weiblichen Form zu bezeichnen, sich aber gegen diese Option entschieden wurde. Abgesehen von der häufig bemühten Mehrzahl,

finden sich auch einzelne neutral übersetzte Passagen. Während des Autorennens in „Beach City Drift“, macht Jenny sich Sorgen um Stevonnie. „Are they gonna crash?“, fragt sie besorgt (*Steven Universe*, Season 3, Episode 11, 06:20-06:21). An Stelle eines direkt auf Stevonnie bezogenen Ausrufes, will Jenny in der deutschen Version wissen: „Knallt es etwa gleich?“ (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 6, 06:14-06:15) Es ist möglich, dass es sich hier um eine Entscheidung zugunsten der Synchronität und nicht der Nicht-Binarität handelt, aber dennoch bleibt damit der queere Inhalt besser intakt, als in den Situationen, in denen sich für „sie“ in Singular oder Plural entschieden wurde.

Ein zweites Beispiel, auf das die selben Überlegungen zutreffen, was Synchronität und Inhalt angeht, kommt erstaunlicherweise von Kevin. Als er Steven in der Hoffnung auf Stevonnies Anwesenheit zu seiner Party einlädt, erklärt Kevin, warum er sich darum so sehr bemüht. „Look, Stevonnie is better than me, okay? Better dancer, better driver...“ (*Steven Universe*, Season 5, Episode 10, 00:50-00:56). Die Übersetzung formuliert diese Komplimente grammatikalisch etwas um: „Hör doch! Stevonnie ist besser als ich, okay? Beim Tanzen, beim Autorennen...“ (*Steven Universe*, Staffel 7, Episode 10, 01:15-01:20). Doch wie zuvor, könnte auch hier die Synchronität die größte Rolle gespielt haben. „bessere Fahrerin“ allein hat zwei Silben mehr als die Videospur zulässt.

In „Dschungelmond“ schließlich wird Stevonnies Gender fehlinterpretiert, ein kurzes Beispiel für eine genderneutrale Formulierung ist allerdings die Interaktion mit dem kleinen Drachen, während der sie sagt „[B]in froh, dass es dir gut geht!“ (*Steven Universe*, Staffel 5, Episode 13, 03:01-03:03) Aber wie erwähnt ist auch dieser Effekt nur von kurzer Dauer und ist vermutlich ebenfalls vor allem der Synchronität zu verdanken.

Allgemein ist bei einer Kritik der Übersetzung zu bedenken: Stevonnies erster Auftritt in *Steven Universe* geschah 2015, das offizielle Coming-Out der Figur dagegen erst 2019. Wer Erfahrung mit queeren Identitäten hat, hätte sich definitiv schon früher gefragt, ob die Figur doch nicht, wie möglicherweise anfangs vermutet, weiblich ist bzw. ob „they“ im Singular steht. Trotzdem muss es uns vielleicht nicht erstaunen, dass den an der Synchronfassung beteiligten Personen die Tragweite von Stevonnies undefinierten Identitäten einerseits und vom eigenen übersetzerischen Umgang damit andererseits, in der ersten Episode, in der sie eine Rolle spielt, noch unklar war. Auch graphisch wurde versucht, eine

Ambivalenz herzustellen, die allerdings recht subtil ausfällt. Erst in der Episode „Jungle Moon“ findet sich mit der Rasierszene ein definitiver bildlicher Hinweis. Für viele Fans, die seit Jahren auf eine Bestätigung ihrer Vermutungen hofften, war Stevonnies Rasur vermutlich genau so ein historischer Moment wie die offizielle Bestätigung von Stevonnies Inter- und Non-binary-Identität auf Twitter.

Trotz der Schwierigkeiten, die bei der Übersetzung von *Steven Universe* bestimmt vorhanden waren – für die situationsspezifischen genau so wie für diejenigen, die sich allgemein aus der relativ undankbaren Tätigkeit des Serienübersetzens ergeben, wie etwa Zeitdruck und Unbekanntheit der weiteren Handlung – war die Synchronfassung von dieser auf Englisch so bahnbrechenden queer-inklusive Serie eine herbe Enttäuschung. Ich sehe nur zwei Erklärungen dafür, dass Stevonnie auf dem Weg vom Englischen ins Deutsche zu einer weiblich gelesenen Person umgeschrieben wurde, wobei wir zugleich ständig daran erinnert werden, dass sie kein eigenständiger Mensch ist, sondern nur zwei Kinder in einer gemeinsamen Form. Entweder waren die Personen, die an der Synchronfassung gearbeitet haben, völlig unbedarfte in Themen queerer Identität (und somit meiner Meinung nach ungeeignet für den Auftrag, diese ins Deutsche zu übersetzen) und wussten ehrlich nicht, woran sie waren. Oder an irgendeinem Punkt im Entstehungsprozess der Synchronisation, hat jemand aktiv entschieden, Stevonnies Gender müsse aus der Handlung gestrichen werden. In beiden Fällen handelt es sich um Misrecognizing.

Über den bildlichen Aspekt kann einiges von Stevonnies Identität gerettet und auch einem deutschsprachigen Publikum näher gebracht werden. Im Gegensatz zu anderen Ausstrahlungsorten wurde im deutschsprachigen Raum beispielsweise kein queeres Bildmaterial herausgeschnitten. Stevonnies Rasierszene, sies generelles Auftreten und die begeisterten Reaktionen der anderen Charaktere auf sies Präsenz, können dem jungen queeren Publikum selbst ohne die passenden Worte einen Teil der Repräsentation geben, die es braucht. Wenn schon nichts Anderes, sehen junge Menschen, die oft noch besonders unsicher und verletzlich in ihrer Identitätsfindung sind, vielleicht zumindest, dass Körper nicht immer den Erwartungen an eines der beiden binären Geschlechter entsprechen und dass das kein Problem, sondern etwas Schönes ist.

Aber diese positiven Aspekte sind nicht der Übersetzung geschuldet, sondern dem Bildmaterial. Und trotz der Negativbeispiele aus anderen Synchronfassungen, weigere ich mich, dankbar zu sein dafür, dass in der deutschen Version zumindest kein Bildmaterial zensiert wurde. Die Bilder von *Steven Universe* entfalten ihre volle inklusive und bestärkende Wirkung erst in Zusammenarbeit mit dem Text, der, diskret und unaufgeregt, eine mit sich und siers Identität glückliche nicht binäre Interperson darstellt und damit eine neue, offenere Ära der animierten Kinderserien einleitet. Allein diese textlichen Aspekte wegzulassen, würde dem ursprünglich gewünschten Effekt entgegenwirken. Sie aber auch noch cis-normativ umzuschreiben, bringt Menschen und Gruppierungen zum Schweigen, die gerade erst eine öffentliche Stimme gefunden haben und drängt Themen zurück in die Unsichtbarkeit, die alle etwas angehen und die öffentlich besprechbar sein müssen.

7.5 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Identität von Stevonnie in *Steven Universe* fast durchgehend auf eine Weise übersetzt wurde, die unter Misrecognizing und Unsichtbarmachung fällt. Dass siers Gender im Original nur in Andeutungen und spärlich eingestreuten Pronomen zum Vorschein kommt, ermöglicht es Synchronfassungen, diese Details einfach unter den Tisch fallen zu lassen, ohne dadurch bei anderen Handlungspunkten in Erklärungsnot zu geraten. Wie eingangs vermutet, wurde diese Möglichkeit auch prompt bei der Bearbeitung für ein deutschsprachiges Publikum aufgegriffen und durchgehend, wenn auch teilweise in verwirrender Form, angewandt. Sämtliche genderneutrale Pronomen wurden entweder in eine weibliche Form gebracht oder als Plural umgedeutet. Von der nicht an binäre Normen angepassten Genderidentität sind nur jene Aspekte übrig geblieben, die durch das Bildmaterial vermittelt werden.

Außerdem sind, wie erwartet, weniger unterschiedliche Strategien in der Übersetzung von *Steven Universe* als bei Leslie Feinbergs Romanen zu finden. Das liegt allerdings möglicherweise nicht nur an den Limitationen, denen Übersetzungen durch den Zwang zu Synchronität unterliegen, sondern auch wieder an dem wenigen bearbeitbaren Textmaterial. Dennoch fehlt beim Synchronisieren meist aus Zeitgründen die Möglichkeit zum Umschreiben von Inhalten, für die es keine direkte Entsprechung in der Zielsprache gibt.

Während sich bei diesem Thema die aufgestellten Hypothesen bestätigen, wurden die Vorgaben des Bildmaterials einfach ignoriert, was nicht den Erwartungen entspricht. Genauso wie das genderneutrale „they“ im Original nicht zu einer offen nicht binären oder zumindest einer umschreibenden Formulierung in der Übersetzung geführt hat, ändert auch Stevonnie's Bart nichts an der Verwendung von Pronomen in der Mehrzahl. Möglich, dass nach dem visuellen Input der Bartstoppeln keine Feminisierung mehr passiert wäre, aber dazu fehlt schlichtweg die Gelegenheit. Klar ist, dass diese Strategie allgemein nichts in der Übersetzung verloren hat und dass ein genderneutrales Pronomen im Original ausreichen sollte, damit Charaktere auf deutsch nicht einem binären Geschlecht zugeordnet werden.

8. Conclusio

Wie werden nicht-binäre Transidentitäten ins Deutsche übersetzt? Auf diese Frage haben sich in den hier analysierten Werken viele verschiedene Antworten gefunden, die nun noch einmal übersichtlich dargestellt werden sollen.

Als theoretische Basis dienen dazu Venutis Gedanken zu Sichtbarkeit, die Übersetzungen in Domesticating (Domestizierung) und Foreignizing (Verfremdung, Sichtbarmachen) einteilen und, darauf aufbauend, Epsteins & Gilletts Queere Translationstheorie, die Domestizierung als Passing, und Verfremdung als Drag verstehen. Als praktischer Ansatz dient die von Marc Démont vorgeschlagene Übersetzungsanalyse, die die Dichotomie um eine dritte Option ergänzt. Bei Démont gibt es demnach zusätzlich zu Misrecognizing (Mißachtung, Unsichtbarmachen) und Queering auch noch die Option der Minoritizing Translation, die das mehrdeutige Potential des Ausgangstextes auf nur eine mögliche, wenngleich trotzdem queere, Interpretation einschränkt. Stellenweise verwischt allerrdings die Grenze zwischen Misrecognizing und Minoritizing. Auch geschieht Minoritizing nicht nur, wie von Démont dargestellt, aus einer Identifikation der_des Übersetzer_in mit diesem Aspekt des Themas. Die angewandte Methode stützt sich außerdem auf das von Katharina Reiß postulierte Konzept der Intersubjektivität und zieht extra- und paratextuelle Quellen zur Analyse hinzu.

Queerness wird dabei nach Epstein & Gillett, sowie nach Abu Assab als nicht der (Hetero-Cis-)Norm entsprechend bzw. aktiv Widerstand leistend verstanden – immer auch intersektional als ebenso in Opposition zu anderen Unterdrückungsmechanismen. Identität wird sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf individueller Ebene betrachtet. Während verschiedene Kulturen, Subkulturen, Sprachkreise etc. unterschiedlich mit dem Thema Gender umgehen, muss auch klar sein, dass jede Person sowohl auf einer körperlichen als auch auf einer Identitätsebene einzigartig ist.

Die beiden für diese Arbeit relevanten Sprachen – Englisch und Deutsch – weisen Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Geschichte ihrer genderspezifischen Sprachentwicklung auf. Beide haben Erfahrungen mit einem Maskulinum, das niemals wirklich generisch, sondern immer eine politische Entwicklung war und dementsprechend auf Wider-

stand der davon ausgeschlossenen Personen stieß. In weiterer Folge wurde sich allerdings im englischsprachigen Kontext mehr für genderneutrale, im deutschsprachigen dagegen vermehrt auch für Doppelnennungsstrategien entschieden. Erst in den letzten Jahrzehnten wird auch im deutschsprachigen Raum zum Teil zu inklusiveren Formen wie dem Gendergap und dem Gendersternchen umgeschwenkt. Diese Entwicklungen schlagen sich in Nachschlagewerken wie dem Duden nieder. Das Oxford English Dictionary hat inzwischen das genderneutrale Pronomen „they“ und die neutrale Anrede „Mx“ aufgenommen. Linguist_innen betonen, dass Sprache niemals von oben diktiert werden kann, diese Entgegenkommen von Seiten der Lexika lässt allerdings darauf schließen, dass nach genderneutralen Formulierungen eine Nachfrage besteht.

Schwierigkeiten bei der Übersetzung genderqueerer Identitäten können sich aus dem Entstehungszeitpunkt des Originals (und auch der Übersetzung) ergeben, außerdem aus den jeweiligen Ausgangs- und Zielsprachen und deren Umgang mit Gender bzw. Nicht-Binarität. Politische und persönliche Gründe der Übersetzer_innen, Lektor_innen, Herausgeber_innen und Verlage, Gefahren, Zensur, Normen, mangelndes Wissen, Desinteresse, große Interpretationsspielräume und das Alter des Zielpublikums können die Offenheit der Darstellung (gender-)queerer Themen im Zieltext ebenfalls beeinflussen. Ein beliebtes Thema stellen queere Personen als Übersetzer_innen queerer Texte dar. Während dieses Zusammenspiel jedoch heute hoffentlich eine gewisse Offenheit gewährleisten würde, mussten gerade queere Übersetzer_innen in der Vergangenheit befürchten, als solche erkannt zu werden, wenn sie sich dem Thema mit zu viel Hingabe widmeten.

Die erste Hypothese dieser Arbeit lautete: „Ich nehme an, dass zwischen den Strategien der verschiedenen Übersetzer_innen klare Unterschiede erkennbar sein werden.“ Tatsächlich sind zwischen den Herangehensweisen der verschiedenen Übersetzer_innen und ihrer Werke einige Unterschiede festzuhalten, wobei sich manche davon auch aus den unterschiedlichen Ausgangslagen ableiten.

Ein zu beachtender Unterschied sind die relativ weit auseinanderliegenden Zeitpunkte, zu denen die Übersetzungen erschienen sind, sowie das Zielpublikum. In *Stone Butch Blues* hat Leslie Feinberg beispielsweise noch versucht, Pronomen auszuweichen, indem sie in der Ich-Form schreibt und hat sich im Zweifelsfall immer für die weibliche Form entschieden –

unabhängig vom angenommenen eingetragenen Geschlecht der beschriebenen Person. Während Feinberg in den frühen 90ern also selbst noch nicht zu siers späteren genderneutralen Pronomen gefunden hatte und mit siers erstem Roman den öffentlichen Diskurs zu Transthemen mitbegründete, steckten zur Zeit von *Drag King Träume* inzwischen immer weiter verbreitete inklusive Formen des Genderns wie der Gendergap oder das Sternchen noch in den Kinderschuhen. Sowohl Claudia Brusdeylins als auch Ekpenyong Ani haben auf meine Anfragen hin auf die inzwischen vergangene Zeit verwiesen und klargestellt, dass sich in der Zwischenzeit im (allgemeinen wie auch ihrem persönlichen) Verständnis von Gender einiges getan hat. *Steven Universe* ist dagegen erst letztes Jahr zu Ende gegangen. Trotz der sprachlichen Möglichkeiten konnte der nicht binäre Charakter in der Serie allerdings erst nach Jahren als solcher geoutet werden, da queere Inhalte in für Kinder konzipierten englischsprachigen Formaten erst seit kurzem (und weiterhin sehr zögerlich) als solche benannt werden dürfen. Zwischen den in der Ausgangs- und der Zielsprache zur Verfügung stehenden genderneutralen Formulierungen bestehen außerdem weiterhin Diskrepanzen.

Was die sprachlichen Möglichkeiten zur Darstellung genderqueerer Identitäten angeht, gibt es dagegen ein verbindendes Element zwischen *Steven Universe* und *Drag King Dreams*: Im Gegensatz zu *Stone Butch Blues* standen den Übersetzenden der anderen beiden Werke im Original unmissverständliche genderneutrale Pronomen zur Verfügung. Diese haben es allerdings nur in Anis Übersetzung in die deutsche Fassung geschafft. In der Serie sind diese Pronomen restlos ersetzt durch weibliche oder solche im Plural. Letzteres ist nur in *Steven Universe* möglich, weil Stevonnie sich in zwei separate Personen verwandeln kann, und dadurch nicht auf andere Werke anwendbar. Bei Figuren, die nicht namentlich erwähnt oder individuell beschrieben, sondern nur mit genderneutralen Pronomen eingeworfen werden, mag diese Strategie aber durchaus häufiger vorkommen. Es bleibt zu hoffen, dass sich nicht binäre Pronomen in der deutschen Sprache schnell genug etablieren, dass sich eine quantitative Erforschung der in den Plural missinterpretierten Einzahlformen von „they“ im großen Stil kaum auszahlt.

Trotz der unterschiedlichen Ausgangslagen gibt es zwischen den behandelten Werken einige Ähnlichkeiten, die nur zum Teil vorhergesehen wurden. Ganz klar lässt sich sagen,

dass es in allen drei Übersetzungen zu Misrecognizing – und im Falle von *Stone Butch Blues* und *Drag King Dreams* auch zu Minoritizing – gekommen ist, dass aber auch überall genderneutrale Formulierungen verwendet wurden – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß und vermutlich aus verschiedenen Gründen. Im Rahmen der verändernden Strategien werden in allen Fällen auch wichtige handelnde Personen in ihrer Identität eingeschränkt. In den Romanen handelt es sich dabei um die Hauptperson, in *Steven Universe* um eine Person, von der der Titelcharakter ein Teil ist.

Damit sind die auf alle drei Werke anwendbaren Aussagen auch schon wieder zu Ende. Claudia Brusdeylins hat sich durchgehend der Strategie des Minoritizing bedient, aber auch regelmäßig queerend übersetzt. Ersteres zeigt sich vor allem in der Einschränkung der Queerness von Jess und anderen Butches auf ihre Sexualität. Queering ist in Beschreibungen und (Selbst-) Gesprächen, aber auch immer wieder bei kleinen Details durch Weglassen geschlechtsspezifischer Wörter erreicht worden. Misrecognizing findet sich in Brusdeylins Übersetzung nur in wenigen Ausnahmen, in Form von Auslassungen und Umdeutungen.

Auch bei Ani ist Misrecognizing selten, Minoritizing ebenso. Ersteres ist vor allem in einer Szene anzutreffen, in der drei genderqueere Jugendliche als männlich übersetzt wurden und in den manchmal auftauchenden Fällen von „generischem“ Maskulinum oder Femininum. Eingeschränkt wurde einmal Max‘ Sexualität und ansonsten die Identität einer Handvoll von Personen. Dafür zieht sich das von mir als Konzept vorgeschlagene Blurring, das Max statt mit nicht binären mit wechselnden binären Pronomen bezeichnet, durch die gesamte Handlung. Viele Passagen wurden jedoch auch gequeert.

In *Steven Universe* schließlich, ist Misrecognizing ganz klar die Hauptstrategie, selten durchbrochen von einzelnen gequeerten Formulierungen. Stevonnie wird von anderen nur mit „sie“ bezeichnet, abwechselnd ist das Pronomen weiblich oder im Plural gemeint. Eine Ähnlichkeit, die zwischen *Steven Universe* und *Stone Butch Blues* auffällt, ist, dass die hier behandelten Charaktere in den Originalen zu einem früheren Zeitpunkt mit Pronomen oder Beschreibungen als weiblich definiert wurden. Während sich die englischsprachigen Versionen von binärer Klarheit aber weg entwickeln, bleiben die Übersetzungen dieser viel mehr verhaftet.

Drag King Träume und die deutsche Synchronfassung von *Steven Universe* verbindet dagegen ihre Inkonsistenz, genauer gesagt die Strategie, für Einzelpersonen abwechselnde Pronomen zu verwenden, und ohne Bezug auf die Originalformulierungen selbst zu entscheiden, an welchen Stellen welche Option besser passen könnte. In *Drag King Träume* handelt es sich dabei um männliche und weibliche Pronomen, bei *Steven Universe* um „sie“ in Singular und Plural. Keine der Übersetzungen stützt sich dabei auf ein durchgängig erkennbares Muster, nach dem die Auswahl für ein Pronomen getroffen wird.

Was die zweite Hypothese angeht, dass uneindeutige Genderformulierungen nur dann in den Zieltext eingehen, wenn es sich aufgrund des inhaltlichen Kontextes nicht vermeiden lässt, so hat sich diese stellenweise bewährt, muss aber auch zum Teil revidiert werden.

Sowohl Jess Goldberg als auch Max Rabinowitz philosophieren seitenlang über ihr Geschlecht – ohne sich dabei allerdings zu genau einzugrenzen. Im Gegensatz dazu wird Stevonnie's Gender nie in *Steven Universe* selbst erwähnt, sondern wurde stattdessen über Twitter bekannt gegeben. Diese nicht passierende Definierung könnte sehr schön sein, weil sie aussagt, dass Trans- und Interpersonen auch andere Themen in ihren Leben haben und nicht pausenlos mit ihrer Identität hadern. Aber so ein Eindruck kann in der Übersetzung nur dann entstehen, wenn von jener die genderqueere Identität grundsätzlich mitgetragen wird, was bei Stevonnie nicht der Fall ist. In den Romanen sind Jess' und Max' Selbstreflexionen ein so integraler Teil der Handlung, dass der Zwang entsteht, an diesen Stellen genderqueere Themen unverändert in die Übersetzung zu übernehmen. Dieser Aspekt fehlt bei *Steven Universe*. Meine Annahme war, dass die unbestreitbare geschlechtliche Ambivalenz des Bildmaterials diese sprachlichen Druckmittel ersetzen würde. Dem ist aber nicht so. Das Bildmaterial bleibt zwar erhalten aber auch unkommentiert und ohne Auswirkung auf das *Misrecognizing*, das im Text geschieht.

Die Analyse hat gezeigt, dass nur Inhalte, die nicht weggelassen werden können, ohne damit die weitere Handlung beeinflussen, garantiert in die deutsche Version aufgenommen werden. Aber das heißt nicht, dass sich Übersetzer_innen nicht selbst dafür entscheiden können, auch manche mehrdeutigen Details trotzdem in den Zieltext zu übertragen. Brusdeylins und Ani haben nicht alle Andeutungen in den Romanen erkannt und hatten zum Zeitpunkt der jeweiligen Übersetzung kein so umfassendes Wissen über nicht binäre

Identitäten wie wünschenswert gewesen wäre, beide bestätigen aber, ein Interesse daran gehabt zu haben, auch die genderqueeren Aspekte ins Deutsche zu übersetzen. In vielen Passagen ist dies dementsprechend auch – mehr oder weniger erfolgreich – passiert. Die Details die dabei zurückgelassen wurden, würde ich zumindest zum Teil auf die sprachlichen Möglichkeiten und den allgemeinen Diskurs zum Thema Gender in respektive den 90ern und 00ern zurückführen. Brusdeylins Übersetzung macht aus Jess eine weiblichere Figur als das in Feinbergs Werk angelegt war. Anis Max ist dagegen eine Transperson, die sich keinem binären Geschlecht klar zuordnen lässt, aber die Entscheidung, dazu zwischen weiblichen und männlichen Formen zu wechseln, während andere Charaktere mit neutralen Formulierungen bedacht werden, ist trotzdem eine schwerwiegende Veränderung. Da keine der von Démont vorgestellten Strategien an dieser Stelle anwendbar war, habe ich vorgeschlagen, diese um „Blurring“ oder „Verwischen“ zu erweitern, was das im vorliegenden Fall geschehene Vermischen bzw. Durcheinanderbringen verschiedener queerer (Trans-)Identitäten beschreiben soll.

Entgegen meiner Erwartungen wurden in den Romanen also auch viele Details wie die Weglassung eines Pronomens im Original oder Andeutungen in Randbemerkungen erkannt und (mehr oder weniger) queerend übertragen. Es haben sich außerdem zwei weitere Ähnlichkeiten zwischen den Buchübersetzungen herauskristallisiert, mit denen ich nicht gerechnet hatte. Sowohl Ani als auch Brusdeylins haben genderneutrale Nomen in jedes auf Deutsch erdenkliche Gender übersetzt, mal weiblich, mal männlich, und auch immer wieder einmal neutral formuliert. Brusdeylins neigt zwar klar in eine feminisierende Richtung, aber dennoch ist die Situation nicht so eindeutig, wie anfangs angenommen. Außerdem haben beide Übersetzerinnen sich der Strategie bedient, englische Wörter im Original zu belassen und somit neues, genderqueeres Gedankengut in die deutsche Sprache eingeführt. Wie sie entschieden haben, mit welchen Wörtern dies geschieht und mit welchen nicht, scheint aber etwas willkürlich, vor allem in Fällen, in denen dieselben Vokabeln an anderer Stelle doch wieder übersetzt wurden.

Die dritte aufgestellte Hypothese war, dass die Multimodalität der Serie weniger breit gefächerte Übersetzungsstrategien zulässt als die Romane. Wie wir bereits gesehen haben, finden sich in der Übersetzung von *Steven Universe* tatsächlich signifikant weniger

verschiedene Umgangsmethoden für genderqueere Themen. In Anbetracht der gehäuften Fälle von Misrecognizing ist aber anzunehmen, dass dieser Mangel an Optionen weniger auf die praktischen Einschränkungen durch das Medium Zeichentrickserie und mehr auf eine Entscheidung gegen die Darstellung einer nicht binären Identität. Auf welcher Ebene (Übersetzer_in, Synchronteam, Sender etc.) diese Entscheidung getroffen wurde, lässt sich dabei nicht feststellen. Die wenigen vorhandenen graphischen Hinweise auf das Gender der Figur wurden nicht herausgeschnitten, in den weiteren Dialogen jedoch ignoriert.

Bei der Übersetzung von Stevonnie kann von nachvollziehbaren Missverständnissen, anderen Zeiten und guter Absicht keine Rede sein. Der Charakter wurde umgeschrieben und konstant vergendert. Es bleibt zu hoffen, dass Inter-, Trans- und Non-binary Kinder und Jugendliche auf einem anderen Weg zu dieser (und hoffentlich bald auch zu vielen weiteren) wunderbaren Figur finden. Und dass es uns gelingt, die deutsche Sprache so zu verändern und zu öffnen, dass Menschen, die sich außerhalb der Gender-Binarität bewegen, sich nicht mehr in einer anderen Sprache informieren und ausdrücken müssen, um sich überhaupt real und sichtbar fühlen zu können. Dazu gehört, wenn auch gewiss nicht ausschließlich, die Übersetzung weiterer nicht binärer Identitäten unter Einsatz von einheitlicherem, aber dennoch einfallsreichem Queering.

Bibliographie

Primärquellen

Feinberg, Leslie. 2014³. *Stone Butch Blues*. In: www.lesliefeinberg.net. (Stand: 14.12.19).

Feinberg, Leslie/Brusdeylins, Claudia. 1996. *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen*. Berlin: Krug & Schadenberg.

Feinberg, Leslie. 2006. *Drag King Dreams*. Berkeley, CA: Seal Press.

Feinberg, Leslie/Ani, Ekpenyong. 2008. *Drag King Träume*. Berlin: Querverlag.

Sugar, Rebecca. 2013-2019. Steven Universe. Cartoon Network.

Sekundärquellen

Abebooks <https://www.abebooks.com/9780786717637/Drag-King-Dreams-Feinberg-Leslie-0786717637/plp> (Stand: 20.6.2020).

Abu Assab, Nour. 2017. Queering narratives and narrating queer Colonial queer subjects in the Arab world. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 25-36.

Amazon a. Träume in den erwachenden Morgen. Kundenrezensionen. In: <https://www.amazon.de/Tr%C3%A4ume-den-erwachenden-Morgen-Roman/dp/393004109X> (Stand: 9.5.2021).

Amazon b. Drag King Dreams. <https://www.amazon.de/Drag-King-Dreams-Leslie-Feinberg/dp/0786717637> (Stand: 20.6.2020).

Amazon c. Kundenrezensionen Drag King Träume. https://www.amazon.de/gp/aw/cr/3896561561/ref=mw_dp_cr (Stand: 11.5.2021).

American Library Association. Stonewall Book Awards List. <http://www.ala.org/rt/rrt/award/stonewall/honored> (Stand: 3.5.2021).

Angles, Jeffrey. 2017. Queer translation/translating queer during the 'gay boom' in Japan. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 87-103.

Ani, Ekpenyong. 2004. Die Frau, die Mut zeigt. In: Afrikanische Diaspora in Deutschland. In: Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59487/adefra> (Stand: 3.9.2020).

Ani, Ekpenyong. 2013. In: Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart. <http://www.homestory-deutschland.de/biografien/ekpenyong-ani/detail.html> (Stand: 2.10.2020).

Ani, Ekpenyong. 2021. Emailaustausch mit dem Verfasser_in.

Bachner, Andrea. 2017. Globally queer? Taiwanese homotextualities in translation. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 77-86.

Baer, Brian James. 2018. Beyond Either/Or. Confronting the Fact of Translation in Global Sexuality Studies. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 38-57.

Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). 2018. *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge.

Baldo, Michela. 2018. Queer Translation as Performative and Affective Un-doing. Translating Butler's Undoing Gender into Italian. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 188-205.

Barnes & Noble. 2006. Drag King Dreams. Overview. In: <https://www.barnesandnoble.com/w/drag-king-dreams-leslie-feinberg/1102329264> (Stand: 2.5.2021).

Barlow, Rich. 2014. BU Research: A Riddle Reveals Depth of Gender Bias. What's your answer to this question? In: BU Today. <http://www.bu.edu/articles/2014/bu-research-riddle-reveals-the-depth-of-gender-bias/> (Stand: 2.12.2020).

Baron, Dennis. 2018. A Brief History of Singular 'They'. In: Oxford English Dictionary. The Definitive Record of the English Language. <https://public.oed.com/blog/a-brief-history-of-singular-they/> (Stand: 10.9.2020).

Baron, Dennis. 2020. *What's Your Pronoun? Beyond He and She*. New York und London: Liveright Publishing Corporation.

Bassi, Serena. The Future Is a Foreign Country. Translation and Temporal Critique in the Italian It Gets Better Project. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). 2018. *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 58-71.

BBC Newsbeat. 2019. A Brief History of Gender Neutral Pronouns. <https://www.bbc.com/news/newsbeat-49754930> (Stand: 10.9.2020).

Bergman, Bear S. 2010. *Butch is a Noun. Essays by Bear S. Bergman*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

Bermann, Sandra. 2014. Performing Translation. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hg.). *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 285-297.

Bornstein, Kate. 1994. *Gender Outlaw. On Men, Women, and the Rest of Us*. New York und London: Routledge.

Bornstein, Kate & Bergman, S. Bear (Hg.). 2010. *Gender Outlaws. The Next Generation*. Berkeley: Seal Press.

Boyd, Helen. 2006. Review: Leslie Feinberg's Drag King Dreams. Murdered Crossdressers, and Other Facts of Trans Life. In: (EN)GENDER. Helen Boyd Kramer's journal on gender

and stuff. <http://www.myhusbandbetty.com/wordpressNEW/2006/06/08/review-leslie-feinbergs-drag-king-dreams/> (Stand: 10.3.2021).

Breen, Margaret Sönser. 2017. Translation failure in James Baldwin's Giovanni's Room. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 64-76.

Breslow, Jacob. 2017. The queer story of your conception. Translating sexuality and racism in *Beasts of the Southern Wild*. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge, 129-143.

Brusdeylins, Claudia. Biografie. In: <https://brusdeylins.com/biografie/> (Stand: 26.10.2020).

Brusdeylins, Claudia. 2021. Emailaustausch mit dem Verfasser_in.

Burton, William M. 2011. Inverting the Text. A Proposed Queer Translation Praxis. In: *Translating Queers/Queering Translation*. Sonderausgabe von *In Other Words* 36, 54-68.

Butler, Judith/Brusdeylins, Claudia. 1996. Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Hark, Sabine (Hg.). *Grenzen lesbischer Identitäten*. Berlin: Querverlag, 15-37.

Butler, Judith. 2007². *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Casagrande, Mirko. 2013. Renaming Gender in Translation. In: *The European English Messenger* 22 (2): 41-45.

Carcelén-Estrada, Antonia. 2018. Translation and Activism. In: Fernández, Fruela & Evans, Jonathan (Hg.). *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Oxon und New York: Routledge, 254-269.

Chambers, Becky. 2015. *The Long Way to a Small Angry Planet*. London: Hodder and Stoughton.

Chan, Leo Tak-Hung. 2018. Transgenderism in Japanese Manga as Radical Translation. The Journey to the West Goes to Japan. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 96-111.

Chicklit a. Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen. Leserinnen meinen. In: <https://shop.chicklit.at/Wissenschaft-Sachbuch/Trans-Identitaeten/Stone-Butch-Blues-Traeume-in-den-erwachenden-Morgen::971.html#horizontalTab1> (Stand: 3.5.2021).

Darling, Laura. 2021. Kristina: King of Sweden. In: Making Queer History. <https://www.makingqueerhistory.com/articles/kristina> (Stand: 27.4.2021).

Deerwater, Raina. 2020. EXCLUSIVE: 'She-Ra' creator Noelle Stevenson talks to GLAAD about the final season, queer representation in animation, and watching 'Killing Eve'. In: GLAAD. <https://www.glaad.org/blog/exclusive-she-ra-creator-noelle-stevenson-talks-glaad-about-final-season-queer-representation> (Stand: 17.10.2020).

Démont, Marc. 2018. On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 157-171.

Thomas, Devon. 2006. Drag King Dreams. *Library Journal* 131 (5): 62.

Diwald, Gabriele & Steinhauer, Anja & Dudenredaktion. 2017. *Richtig gendern. Wie Sie angemessen und verständlich schreiben*. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH.

Dolan Jill. 2006. Drag King Dreams. In: The Feminist Spectator. Ruminations on how Culture Shapes our Lives. <http://feministspectator.princeton.edu/2006/12/23/drag-king-dreams/> (Stand: 20.6.2020).

Donato, Clorinda. 2018. Translation's Queerness. Giovanni Bianchi and John Cleland Writing Same-Sex Desire in the Eighteenth Century. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 130-143.

Donato, Clorinda. 2020. *The Life and Legend of Catterina Vizzani: Sexual identity, science and sensationalism in Eighteenth-Century Italy and England*. Liverpool: Liverpool University Press.

Duden. Geschlechtergerechter Sprachgebrauch: Asterisk und Unterstrich. <https://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/Geschlechtergerechter-Sprachgebrauch-Asterisk-und-Unterstrich> (Stand: 20.2.2021).

Dykewomon, Elana. 2006. Drag King Dreams. In: *Lambda Book Report* 14 (2): 17-18.

Eco, Umberto/ Held, Heinz-Georg. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Hanser.

Ellis, Danika. 2011. Danika reviews Drag King Dreams by Leslie Feinberg. In: <https://lesbrary.com/danika-reviews-drag-king-dreams-by-leslie-feinberg/> (Stand: 2.1.2021).

Enke, A. Finn. 2014. Translation. In: *Transgender Studies Quarterly* 1 (1-2): 241-244.

Epstein, B.J. 2017. Eradicalization. Eradicating the queer in children's literature. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 118-128.

Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). 2017. *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge.

Ermac, Raffy. 2019. Cartoon Network Confirmed This Steven Universe Character Is Intersex. In: Pride. <https://www.pride.com/geek/2019/6/26/cartoon-network-confirmed-steven-universe-character-intersex> (Stand: 2.3.2021).

Estevez, Naira. Hä, was heißt denn Gendersternchen? Unser Glossar gegen die Panik vor Wörtern. Diesmal: Gendersternchen. In: *Missy Magazine* 6(18). <https://missy-magazine.de/blog/2019/01/31/hae-was-heisst-denn-gendersternchen/> (Stand: 3.12.2020).

Eugenide. Jeffrey. 2002. *Middlesex*. New York: FSG.

Feinberg, Leslie. 1996. *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press.

Feinberg, Leslie & Pratt, Minnie. 2014. Self. In: <https://www.lesliefeinberg.net/self/erg.net/self/> (Stand: 9.10.2020).

Fembooks. Leslie Feinberg: Drag King Träume. In: <https://www.fembooks.de/Leslie-Feinberg-Drag-King-Traeume> (Stand: 4.5.2021).

Garde, Isabelle. 2013. Schwarze Frauen sind sichtbar geworden. Interview mit Anna Mandalka. In: *Migrazine* 13 (1).

Genette, Gerard/ Lewin, Jane E. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge und New York: Cambridge University Press.

Ghattas, Dan Christian et. al. 2015. *Inter & Sprache. Von „Angeboren“ bis „Zwitter“. Eine Auswahl inter*relevanter Begriffe, mit kritischen Anmerkungen vom TrIQ-Projekt „Antidiskriminierungsarbeit & Empowerment für Inter*“*.

Goodreads. Drag King Dreams. In: https://www.goodreads.com/book/show/183728.Drag_King_Dreams (Stand: 20.6. 2020).

Gramling, David. 2019. Queer/LGBT Approaches. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hg.). *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Oxon: Routledge, 495-508.

Griswold, Deirdre. 1994. Stone Butch Blues: Book Review. In: *Workers World Newspaper*. 18.2.1994. <http://www.qrd.org/qrd/media/books/1994/stone.butch.blues.book.review-02.18.94> (Stand: 2.5.2021).

Gürçağlar, Şehnaz Tahir. 2019. The translator as subject. Literary translator biographies, memoirs and paratexts. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hg.). *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Oxon und New York: Routledge, 524-537.

Halberstam, Judith. 1998. Transgender Butch. Butch/FTM Border Wars and the Masculine Continuum. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4 (2), 287– 310.

Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies* 14 (3), 575-599.

Herrmann, Steffen Kitty (aka S_he). 2003. Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: *Arranca!* 28. <https://arranca.org/archive?path=%2Fausgabe%2F28%2Fperforming-the-gap> (Stand: 23.1.2021).

Hostova, Ivana. 2017. *Identity and Translation Trouble*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

IMDb. Steven Universe (2013-2020). Awards. In: <https://www.imdb.com/title/tt3061046/awards> (Stand: 9.5.2021).

Irmen, Lisa & Steiger, Vera. 2005. Zur Geschichte des Generischen Maskulinums: Sprachwissenschaftliche, sprachphilosophische und psychologische Aspekte im historischen Diskurs. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 33 (2/3), 212-235.

- Jacques, Juliet. 2015. Top 10 Transgender Books. In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/21/top-10-transgender-books> (Stand: 8.5.2021).
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York: NYU Press.
- Jones, Francis R. 2018. The politics of literary translation. In: Fernández, Fruela & Evans, Jonathan (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Oxon und New York: Routledge, 309-322.
- Jürgen. 2007. Leslie Feinberg: Stone Butch Blues - Träume in den erwachenden Morgen. Inhalt. In: Lesben Special Katalog der Buchhandlung Löwenherz. https://www.loewenherz.at/index_lw_nr.php?LWNR=7781 (Stand: 20.3.2021).
- Kager, Ruth & Maly, Katharina. 2019. Queer*Feministisch Sprechen im (Freien) Radio. In: https://www.o94.at/sites/default/files/2019-03/Queer_Feministisch_Sprechen_im_Radio.pdf (Stand: 23.1.2021).
- Kaindl, Klaus. 2021. Sichtbarkeit(en) der Übersetzung – Sichtbarkeit(en) der ÜbersetzerInnen: Überlegungen zur theoretischen Fundierung eines schleierhaften Konzepts. In: Neumann, Birgit (Hg.) *Die Sichtbarkeit der Übersetzung - Zielsprache Deutsch*. Tübingen: Narr (Im Druck).
- Katz, Jonathan Ned & Nyong'o Tavia. Peter Sewally/Mary Jones, June 11, 1836. In: Challenging Gender Boundaries: A Trans Biography Project by Students of Dr. Catherine Jacquet. A collection of biographies written by the students in Dr. Catherine Jacquet's trans*, gender non-conforming, and intersex history class. In: <https://outhistory.org/exhibits/show/sewally-jones> (Stand: 20.4.2021).
- Kedem, Nir. 2019. What is Queer Translation? In: *symploke* 27 (1-2), 157-183.
- Kiaer, Jieun & Guest Jennifer & Li, Xiaofan Amy. 2019 *Translation and Literature in East Asia: Between Visibility and Invisibility*. Oxon und New York: Routledge.
- Kiesling, Scott F. 2019. *Language, Gender, and Sexuality*. Oxon und New York: Routledge.
- Kotthoff, Helga & Nübling, Damaris. 2018. *Genderlinguistik. Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Kramer, Max. 2014. The Problem of Translating Queer Sexual Identity. In: *Neophilologus* 98 (4), 527-544.
- Krug und Schadenberg. Autorinnen. <https://www.krugschadenberg.de/autorinnen-bei-krug-schadenberg/> (Stand: 3.8.2020).
- Kühne, Anja. 2016. Wofür steht die Bezeichnung "Butch"? In: Das Queerlexikon. Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-wofuer-steht-die-bezeichnung-butch/13712504.html> (Stand: 7.1.2021).
- Larkosh, Christopher. 2016. Flows of Trans-Language: Translating Transgender in the Paraguayan Sea. In: *Transgender Studies Quarterly* 3 (3-4), 552-568.
- LeGuin, Ursula K. 1969. *The Left Hand of Darkness*. New York: Ace Books.

LeGuin, Ursula K. 1994. Afterword to *Left Hand of Darkness*. The Gender of Pronouns. In: *The Literary Link*. <http://theliterarylink.com/afterword.html> (Stand: 27.10.2020).

LeGuin, Ursula K. 2002. Solitude. In: *The Birthday of the World*. New York: Harper Collins, 119-151.

McDonnell, Chris. 2017. *Steven Universe: Art & Origins*. New York: Abrams Books.

Mijatovic, Alexis. A Brief Biography of Elagabalus: the transgender ruler of Rome. In: *Challenging Gender Boundaries: A Trans Biography Project by Students of Dr. Catherine Jacquet*. A collection of biographies written by the students in Dr. Catherine Jacquet's trans*, gender non-conforming, and intersex history class. In: <https://outhistory.org/exhibits/show/tgi-bios/elagabalus> (Stand: 20.4.2021).

Miller, Isabell/Brusdeylins, Claudia. 1997. *Patricia & Sharon*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.

Moore, Isabell. 2006. Drag King Dreams. In: *Left Turn*. Notes from the Global Intifada. <http://www.leftturn.org/drag-king-dreams> (Stand: 20.6.2020).

Moos, Jennifer. 2009. Wachgerüttelt. In: Rezensionen zum Thema, Queering Gender – Queering Society'. *Freiburger Geschlechterstudien* 23. Budrich Journals. 317-318. In: <https://www.budrich-journals.de/index.php/fgs/article/viewFile/512/478> (Stand: 8.5.2021).

Mooto, Shani/Brusdeylins, Claudia. 1999. *Die Nacht der blühenden Kakteen*. Berlin: Claassen Verlag.

New York Public Library. 2020. 125 Books We Love. <https://www.nypl.org/books-more/recommendations/125/adults> (Stand: 8.5.2021).

Nord, Christiane. 2018². *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Milton: Routledge.

Nossem, Eva. 2018. Queering Lexicography. Balancing Power Relations in Dictionaries. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 172-187.

Oberman, Miller Wolf. 2017. Translation and the art of lesbian failure in Monique Wittig's *The Lesbian Body*. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 156-171.

Opam, Kwame. 2017. Steven Universe creator Rebecca Sugar on animation and the power of empathy.

Palekar, Shalmalee. 2017. Re-mapping translation. Queering the crossroads. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 8-24.

Publishers Weekly. 1993. Stone Butch Blues. <https://www.publishersweekly.com/978-1-56341-029-1> (Stand 1.5.2021).

Publishers Weekly. 2006. Drag King Dreams. <https://www.publishersweekly.com/978-0-7867-1763-7> (Stand 1.5.2021).

Reinart, Silvia. 2013. *Lost in Translation (Criticism)? Auf Dem Weg Zu Einer Konstruktiven Übersetzungskritik (Transkulturalität – Translation – Transfer)* Berlin: Frank und Timme.

Reiß, Katharina. 1989. Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik. In: Königs, Frank G. (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Goethe-Institut.

Romano, Nick. 2018. Steven Universe creator has done more for LGBTQ visibility than you might know. In: Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/2018/08/13/steven-universe-rebecca-sugar-lgbtq-cartoons/> (Stand: 23.7.2020).

Rose, Emily. 2016. Keeping the Trans in Translation. Queering Early Modern Transgender Memoirs. In: *Transgender Studies Quarterly* 3 (3-4), 485–505.

Rose, Emily. 2017. Revealing and concealing the masquerade of translation and gender. Double-crossing the text and the body. In: Epstein, B.J. & Gillett, Robert (Hg.). *Queer in Translation*. Oxon und New York: Routledge. 37-50.

Rose, Emily. 2021. *Translating Trans Identity. (Re)Writing Undecidable Texts and Bodies*. New York: Routledge.

Rosetower. 2019. <https://stephanos-spaceopera.tumblr.com/post/185829255566/amp> (Stand: 17.3.2021).

Rotten Tomatoes a. Steven Universe. Seasons. https://www.rottentomatoes.com/tv/steven_universe (Stand: 15.5.2021).

Rotten Tomatoes b. Steven Universe. Season 5. https://www.rottentomatoes.com/tv/steven_universe/s05 (Stand: 15.5.2021).

Rude, Mey. 2016. Rebecca Sugar is Bisexual: “Steven Universe” Creator Comes Out at Comic-Con. In: Autostraddle. <https://www.autostraddle.com/rebecca-sugar-is-bisexual-steven-universe-creator-comes-out-at-comic-con-346094/> (Stand: 16.4.2021).

Rude, Mey. 2018. How This Nonbinary Woman Created the Queerest Cartoon on Television. In: them. <https://www.them.us/story/rebecca-sugar-steven-universe-interview> (Stand: 5.1.2021).

Sackton, Laura. 2020. 40 of the Best Queer Books. In: Book Riot. <https://bookriot.com/best-queer-books/> (Stand: 8.5.2021).

Santaemilia, José. 2018. Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 11-25.

Sechrist, Radford. 2020. *Kipo and the Age of the Wonderbeasts*. DreamWorks Animation Television.

Smith, Dinithia. 1989. Billy Tipton Is Remembered With Love, Even by Those Who Were Deceived. In: *New York Times*. 2.6.1998. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/books/060298tipton-biography.html> (Stand: 3.1.2021).

- Snorton, C. Riley. 2017. *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Spieß, Constanze & Reisigl, Martin (Hg.). 2017. *Sprache und Geschlecht*. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr OHG.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. Translating in a World of Languages. In: *Profession* 1, 35-43.
- Spoon, Rae. 2021. *Green Glass Ghosts*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Spring-Moore, Michele. 2006. Interview: Leslie Feinberg. In: Lambda Literary. <https://www.lambdaliterary.org/2006/06/interview-with-leslie-feinberg/> (Stand: 13.5.2020).
- Spurlin, William J. 2014a. Queering Translation. In: Bermann, Sandra und Porter, Catherine (Hg.) *A Companion to Translation Studies*. Hichester: John Wiley & Sons, 298-309.
- Spurlin, William J. 2014b. The Gender and Queer Politics of Translation. New Approaches. In: *Comparative Literature Studies* 51 (2), 201-214.
- Stark, Elizabeth/Brusdeylins Claudia. 2002. *Shy Girl*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Steven Universe Wiki. Censorship in Foreign Countries. In: https://steven-universe.fandom.com/wiki/Censorship_in_Foreign_Countries (Stand: 2.12.2020).
- Stevenson, Noelle. 2018-2020. *She-Ra and the Princesses of Power*. DreamWorks Animation Television. Netflix.
- Stonewall.org.uk. 2020. *LGBT History Month: trans people have always been here*. In: <https://www.stonewall.org.uk/about-us/news/lgbt-history-month-trans-people-have-always-been-here> (Stand: 3.1.2021).
- Stokoe, Kayte. 2020. *Reframing Drag. Beyond Subversion and the Status Quo*. Oxon und New York: Routledge.
- Stryker, Susan. 2017². *Transgender History, Revised Edition. The Roots of Today's Revolution*. New York: Seal Press.
- Sugar, Rebecca. 2018. San Diego Comic Con Mitschnitt – Rebecca Sugar on Identity at 14:25 <https://www.youtube.com/watch?v=YzitaVZZOPM&feature=youtu.be&t=14m14s> (Stand: 5.10.2020).
- Sugar, Rebecca. 2019. Twitter Post zum Intersex Awareness Day. <https://twitter.com/rebeccasugar/status/1188102313438638080> (Stand: 20.6.2020).
- Sycamore, Mattilda Bernstein. 2005. Interview with Leslie Feinberg. In: <https://www.mattildabernsteinsycamore.com/interview-with-leslie-feinberg> (Stand: 2.3.2021).
- Terrace, Dana. 2020. *The Owl House*. Disney Television Animation. Disney Channel.
- Thom, Kai Cheng. 2016. *Fierce Femmes and Notorious Liars: A Dangerous Trans Girl's Confabulous Memoir*. Montreal: Metonymy Press.

Thurm, Eric. 2015. *Steven Universe's New Episode Proves It's the Best Show You Don't Watch. In: Wired. <https://www.wired.com/2015/02/steven-universe-best-show-youre-not-watching/> (Stand: 2.5.2021).

TransMann e.V. Drag King Träume. <https://transmann.de/shop/buecher/erzaehlung/drag-king-traeume-deutsch/> (Stand: 4.5.2021).

TV Tropes. Thin-Line Animation. In: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ThinLineAnimation> (Stand: 17.5.2021).

Tyulenev, Sergey. 2018. Speaking Silence and Silencing Speech. The Translations of Grand Duke Konstantin Romanov as Queer Writing. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York und London: Routledge, 112-129.

Tyroler, Jamie. 2006. Transmissions - Interview with Leslie Feinberg. In: Camp. https://web.archive.org/web/20141123060911/http://www.campkc.com/campkc-content.php?Page_ID=225 (Stand: 12.5.2020).

Valentine, David. 2014. Identity. In: *Transgender Studies Quarterly* 1 (1-2), 103-106.

Venuti, Lawrence. 2018³. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

VIMÖ – Verein Intergeschlechtlicher Menschen Österreich - <https://vimoe.at/> (Stand 15.6.2020.)

VIMÖ und Plattform Intersex. 2020². Positionspapier. Überarbeitete Verion (Februar 2020).

Voß, Heinz-Jürgen. 2011. *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.

Wander, Ryan. 2018. Queer. In: *Western American Literature* 53 (1), 63-68.

Whitbrook, James. 2015. Why I Fell In Love With The Brilliant Steven Universe, And You Will Too. In: Gizmodo. <https://io9.gizmodo.com/why-i-fell-in-love-with-the-brilliant-steven-universe-1711666770> (Stand: 27.3.2021).

Winterson, Jeanette. 2019. *Frankissstein. A Love Story*. London: Penguin Random House.

Woerner Meredith. 2015. Steven Universe Guidebook Spills The Secrets Of The Crystal Gems. In: Gizmodo. <https://io9.gizmodo.com/steven-universe-guidebook-spills-the-secrets-of-the-cry-1704470546> (Stand: 20.6.2020).

Wood, Caitlin. 2015. *Translating gender: Exploring the effect of communicative barriers on trans identity*. Dissertation, Southern Illinois University.

Woolf, Virginia. 1995. *Orlando. A Biography*. Ware: Wordsworth Editions Limited.

Yang, Neon. 2017. *The Black Tides of Heaven*. New York: Tor.com.

Zehms, Elliott. 2019. Verdrängt „RuPaul“ die Berliner Tunte? In: *Siegessäule*, 27.3.2019. <https://www.siegessaule.de/magazin/4251-verdraengt-rupaul-die-berliner-tunte/> (Stand: 15.4.2021).

Anhang

Abstract (D)

Genderqueeren Identitäten wird von Sprache zu Sprache verschieden viel Raum gegeben. Diese Unterschiede zeigen sich unter anderem bei der Übersetzung nicht binärer Charaktere vom Englischen ins Deutsche. Außer von sprachlichen Hindernissen, hängt die Qualität der Übersetzung auch von der Bereitschaft der daran beteiligten Personen ab, queere Inhalte in die Zielsprache zu übertragen – und vom Wissen der Übersetzer_innen zu ebensolchen Themen.

In dieser Arbeit werden drei Übersetzungen und ihr Umgang mit nicht binären Charakteren einer Übersetzungskritik unterzogen und miteinander verglichen, um unterschiedliche Umgangsstrategien und etwaige Gemeinsamkeiten festzustellen. Dabei werden Zeitpunkt des Erscheinens, Textmodalität und extra- sowie paratextuelle Quellen einbezogen. Bei den Werken handelt sich um *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* von Leslie Feinberg/Claudia Brusdeylins, *Drag King Träume* von Leslie Feinberg/Ekpenyong Ani und *Steven Universe* von Rebecca Sugar (Übersetzer_in unbekannt). Die Bewertung erfolgt in Anlehnung an Marc Démont, dabei werden die verwendeten Strategien in *Misrecognizing* (Mißachtung), *Minoritizing* (Einschränkung) und *Queering* (Queeren) des genderqueeren Potentials aufgeteilt. Außerdem wird das Kritikmodell um die Strategie *Blurring* (Verwischen) erweitert.

Die Analyse zeigt Unterschiede, aber auch einige unerwartete Parallelen, zwischen den Übersetzungen auf. Alle drei Werke vermischen einige oder alle genannten Übersetzungsstrategien, die Ergebnisse gehen jedoch weit auseinander.

Abstract (E)

The amount of attention given to genderqueer identities varies from language to language. Said differences become evident in the translation of non-binary characters from English to German. Apart from linguistic obstacles, the translation quality also depends on the willingness of everyone involved, to introduce queer content into the target language - and on the translators' knowledge of such topics.

In this paper, three translations and their treatment of non-binary characters are subjected to a translation critique and compared with each other, in order to determine different strategies and potential similarities. To this end, publication dates, textual modality, and extra- and paratextual sources are also taken into consideration. The texts in question are *Stone Butch Blues. Träume in den erwachenden Morgen* by Leslie Feinberg/Claudia Brusdeylins, *Drag King Träume* by Leslie Feinberg/Ekpenyong Ani, and *Steven Universe* by Rebecca Sugar (translator unknown). The evaluation uses Marc Démont's proposal to

divide translation strategies into “Misrecognizing”, “Minoritizing”, and “Queering” of the genderqueer potential. Furthermore, another strategy named Blurring is added to the model.

The analysis reveals differences, but also some unexpected parallels, between the translations. All three texts use some or all of the mentioned translation strategies, but the overall results diverge widely.