



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Inwiefern unterscheidet sich die literarische
Selbstübersetzung *Lignes de faille* von Nancy Huston
von der Originalfassung *Fault Lines*? Wie unterscheidet
sich die Übersetzungsstrategie der
Fremdübersetzerinnen Uli Aumüller und Claudia Steinitz
von Hustons Strategie als Selbstübersetzerin?“

verfasst von / submitted by

Stefanie Malleier BA

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

Wien, 2023 / Vienna 2023

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 Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Ass.-Prof. Dr. Kolb, die diese Arbeit betreut hat, mir bei Fragen immer zur Verfügung gestanden hat und mir immer wieder geduldig zurück auf den richtigen Weg verholfen hat, wenn ich mich irgendwo verrannt hatte.

Außerdem bedanke ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden, die mir dieses Studium erst ermöglicht haben und mich sowohl finanziell als auch emotional durch das Studium begleitet haben.

Ein großes Dankeschön gilt auch denjenigen Personen, die ihrer Zeit geopfert haben, um meine Masterarbeit Korrektur zu lesen, dank euch konnte ich noch den letzten Feinschliff vornehmen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand.....	3
2.1 Forschungsstand zur Selbstübersetzung	4
2.2 Forschungsstand zu Nancy Huston	9
3. Nancy Huston.....	12
3.1 Leben.....	12
3.2 Karriere als Schriftstellerin, Werke und Preise.....	13
3.3 Rezeption in Frankreich und Kanada.....	16
3.4 Mehrsprachigkeit und Identität	19
4. Deutsche Übersetzerinnen	26
4.1 Uli Aumüller	27
4.2 Claudia Steinitz.....	27
5. Zusammenfassung <i>Fault Lines</i>	27
6. Methode: Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord	28
6.1 Textexterne Faktoren	31
6.1.1 Sender*innenpragmatik	31
6.1.2 Sender*innenintention	32
6.1.3 Empfänger*innenpragmatik.....	33
6.1.4 Medium/Kanal	35
6.1.5 Ortspragmatik	37
6.1.6 Zeitpragmatik.....	38
6.1.7 Kommunikationsanlass	40
6.1.8 Textfunktion.....	40
6.1.9 Die Interdependenz der textexternen Faktoren	42
6.2 Textinterne Faktoren.....	43
6.2.1 Kulturspezifische Aspekte	44
6.2.2 Eigennamen.....	48
6.2.3 Satzzeichen	49
6.2.4 Inkonsistenz	55
6.2.5 Präzision.....	59
6.2.6 Änderungen.....	69
6.2.7 Auslassungen / Hinzufügungen	86
6.2.8 Sprachregister	89
6.2.9 Stilistische Mittel und Symbolik.....	93

6.2.10 Layout	98
6.2.11 Diskussion.....	100
7. Schlussbemerkung	106
8. Bibliographie.....	107
9. Abstract	113

1. Einleitung

Da ich in meiner Freizeit selbst englische und deutsche Prosa schreibe und zwischen den Sprachen wechsle, ohne mich wirklich für eine entscheiden zu können, hat mich das Thema Selbsttranslation schon immer fasziniert. Manchmal schreibe ich etwas in einer meiner Arbeitssprachen und muss es dann z. B. für einen Literaturwettbewerb übersetzen. Dabei ist mir aufgefallen, dass ich die Übersetzung nicht nur dazu nutze, den Ausgangstext zu redigieren, sondern zum Teil auch größere Änderungen vornehme. Manchmal streiche ich ganze Textpassagen, füge Absätze hinzu. Teilweise nimmt die Handlung dadurch sogar einen anderen Lauf. Mit den Texten zu spielen und sie zu formen bereitet mir große Freude, dabei stellte sich mir aber immer die Frage, ob sich ein*e etablierte*r Autor*in genauso viele Freiheiten herausnehmen kann, wenn er*sie die eigenen Texte übersetzt. Dieses Thema beschäftigt mich schon seit einer geraumen Zeit, deshalb möchte ich nun im Rahmen meiner Masterarbeit den vielschichtigen Methoden der Selbstübersetzung auf den Grund gehen.

Mein Ziel ist es, einige Kapitel aus dem Werk *Fault Lines* (2007) von Nancy Huston in Englisch (Original), Französisch (*Lignes de faille* – Selbstübersetzung; 2006) und Deutsch (*Ein winziger Makel* – Fremdübersetzung; 2009) zu analysieren, um zu ermitteln, inwiefern sich die Selbstübersetzung von Huston von der Originalfassung sowie der Fremdübersetzung ins Deutsche (von Uli Aumüller und Claudia Steinitz) unterscheidet. Hierbei ist anzumerken, dass *Fault Lines* von Nancy Huston zuerst auf Englisch verfasst wurde, Hustons US-Verlag lehnte das Manuskript jedoch ab (die Autorin wurde dazu aufgefordert einige umstrittene Passagen, wahrscheinlich jene, die Kritik an der Regierung des damaligen Präsidenten George W. Bush übten, umzuschreiben) (Montpetit 2006). *Fault Lines* erschien daher zuerst 2006 auf Französisch beim Verlag Actes Sud und wurde erst ein Jahr später vom Verlag McArthur & Company in Toronto auf Englisch herausgegeben. Obwohl also in der englischen sowie der französischen Druckversion das französische Werk als Originalfassung angegeben ist, soll im Rahmen dieser Masterarbeit fortan die englische Version als Originalversion bezeichnet werden und die französische Version als Selbstübersetzung. Es besteht die Möglichkeit, dass Huston nach Veröffentlichung der französischen Fassung die englische Fassung noch einmal bearbeitet hat, leider konnte ich jedoch trotz wiederholter Nachfrage beim Verlag Actes Sud keine Auskunft zu diesem Thema bekommen. Huston selbst hat in einem Interview angegeben, dass sie ihre Romane in der Sprache zu schreiben beginnt, die auch Protagonist*innen im Roman sprechen (Lyonney 2021: 45‘20“). Gleichzeitig übersetzt Huston wohl alle ihre Texte in beide Richtungen, bevor sie die Manuskripte an ihre Verlage schickt (Wilhelm 2006: 45),

weshalb die Grenzen zwischen Selbstübersetzung und Original bei Huston grundsätzlich sehr schwach ausgeprägt sind. Zusätzlich verkompliziert wird der Sachverhalt dadurch, dass die französische Fassung der Ausgangstext für die deutsche Übersetzung war (dies wurde mir vom Rowohlt Verlag auf Nachfrage bestätigt).

Nancy Huston wurde 1953 in Kanada, im englischsprachigen Calgary, Alberta, geboren. Als Teenagerin verbrachte sie einige Zeit in Deutschland. Im Jahr 1973 entschied sie sich, für ihr Studium nach Paris zu ziehen, wo sie sich schlussendlich auch niederließ (Pivato 2016a). Sie schrieb mehrere Romane auf Französisch. Zwanzig Jahre später kehrte sie mit dem Roman *Plainsong*, den sie zuerst auf Englisch verfasste, zu ihrer Muttersprache zurück (Klein-Lataud 1996: 217). Huston schreibt in beiden Sprachen und hat einen Großteil ihrer Romane selbst ins Französische oder ins Englische übersetzt. In einem Interview sagte sie, dass ihr die Selbstübersetzung dabei hilft den Originaltext zu überarbeiten (Argand 2001).

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll Hustons französische Selbstübersetzung von *Fault Lines* auf eventuelle Auslassungen, Hinzufügungen, Sinnverschiebungen, kulturspezifische Änderungen usw. hin analysiert werden. Holzschuh (2012) schreibt in ihrer Diplomarbeit, in der sie sich mit der Selbstübersetzung bei Ilse Losa befasst hat, dass die Änderungen im übersetzten Text von hinzugefügten Adjektiven, Satzkürzungen, Auslassungen, veränderter Schreibweise und geänderter Zeichensetzung bis hin zu inhaltlichen Änderungen reichen. Loserl (2011) merkt in ihrer Diplomarbeit zum Thema Übersetzung und Selbstübersetzung bei Ariel Dorfman an, dass es sich bei den analysierten Werken um inhaltlich gleiche Werke handelt, es jedoch Unterschiede in der Formulierung und der Einbettung in den Kontext des Textes gibt. Einerseits gehe ich also davon aus, dass es auch in der von mir ausgewählten Selbstübersetzung Unterschiede im Vergleich zum Ausgangstext geben wird, obwohl Huston in mehreren Interviews betont hat, wie wichtig eine inhaltlich möglichst ähnliche Übersetzung für sie ist. Andererseits bin ich überzeugt, dass sich die beiden Übersetzungen nicht besonders stark unterscheiden und ich lediglich auf feine Unterschiede stoßen werde, da *Fault Lines* und *Lignes de faille* zur gleichen Zeit, vielleicht sogar simultan, verfasst wurden und auch zwischen der Veröffentlichung der beiden Werke nur ein Jahr liegt.

In einem zweiten Schritt werde ich prüfen, ob sich die Selbstübersetzung tendenziell weiter vom englischen Ausgangstext entfernt als die Fremdübersetzung vom französischen Ausgangstext. Grutman (2020: 517) schreibt, dass sowohl Autor*innen als auch Literaturwissenschaftler*innen häufig davon ausgehen, dass Selbstübersetzungen freier als Fremdübersetzungen sind, wobei dies allerdings weniger auf einer vergleichenden Untersuchung übersetzter Texte als auf der subjektiven Wahrnehmung dieser Personen beruht

(Grutman 2020: 517). Folgende Forschungsfragen sollen im Laufe der Analyse und zusammenfassend noch einmal im Schlussteil der Masterarbeit beantwortet werden:

Inwiefern unterscheidet sich die literarische Selbstübersetzung Lignes de faille von Nancy Huston von der Originalfassung Fault Lines? Wie unterscheidet sich die Übersetzungsstrategie der Fremdübersetzerinnen Uli Aumüller und Claudia Steinitz von Hustons Strategie als Selbstübersetzerin?

Was den theoretischen Hintergrund meiner Masterarbeit anbelangt, so möchte ich eine möglichst breite theoretische Grundlage schaffen, auf der ich meine eigene Analyse aufbauen kann. Nicht nur Werke, die sich mit dem Thema Selbstübersetzung befassen, sollen im theoretischen Teil näher beleuchtet werden, ich werde mich auch näher mit Nancy Huston als Autorin und Selbstübersetzerin beschäftigen und ihren Zugang zur Selbstübersetzung erforschen. Außerdem sollen in diesem Zuge auch ihre Erfahrungen mit Mehrsprachigkeit sowie ihr Umgang mit dem selbst auferlegten Exil und der Frage nach der eigenen Identität näher betrachtet werden. Huston verstand sich selbst stets als Fremde sowohl in ihrem Geburtsland Kanada als auch in ihrer Wahlheimat Frankreich. Sie schien hin- und hergerissen zwischen zwei Kulturen und zwei Sprachen (Dvořák 2004: ix).

Meine gewählte Vorgehensweise, um die Forschungsfrage zu beantworten, ist der Vergleich von Originaltext (englisch) und Selbstübersetzung (französisch). Außerdem möchte ich auch die Fremdübersetzung (deutsch) mit der französischen Selbstübersetzung vergleichen und im Anschluss die Parallelen und Unterschiede, die die verschiedenen Texte aufweisen, näher beleuchten. Hierbei werde ich mich bei der Analyse der textexternen sowie der textinternen Faktoren auf das Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse nach Christiane Nord stützen. Dieses Analysemodell bezieht sich umfangreich auf Faktoren wie z. B. die Senderintention, die Empfängerpragmatik und den Kommunikationsanlass, um nur einige Beispiele der textexternen Faktoren zu nennen sowie Syntax, Grammatik und Kulturspezifika, um einige textinterne Faktoren zu nennen. Dabei wird die Analyse um weitere relevante Punkte wie z. B. Auslassungen, Hinzufügungen oder Umgang mit Sprachregistern ergänzt.

2. Forschungsstand

Diese Masterarbeit gibt zum einen einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zum Thema Selbstübersetzung allgemein und zum anderen zum Thema Selbstübersetzung in Bezug auf die Autorin Nancy Huston.

2.1 Forschungsstand zur Selbstübersetzung

In einem ersten Schritt werde ich im Rahmen dieser Masterarbeit den aktuellen Forschungsstand zum Themenbereich Selbstübersetzung näher betrachten. Laut Grutman (2020: 514) kann unter dem Begriff Selbstübersetzung einerseits der Prozess des Übersetzens und andererseits das Produkt der Übersetzung gemeint sein.

Bevor einige wichtige Arbeiten, die sich mit dem Thema Selbstübersetzung beschäftigen, näher beleuchtet werden, möchte ich anmerken, dass die Praktik der Selbstübersetzung vor allem in zwei- oder mehrsprachigen Ländern zu finden ist und im Zeitalter von Migration und Globalisierung stark an Bedeutung gewonnen hat. Entsprechend hat sich die Selbstübersetzung seit den frühen 2000er Jahren immer stärker als eigener Forschungsbereich, u. a. in der Translationswissenschaft als „alternative line of study within literary translation theory“ (Tanqueiro 2000: 62) herauskristallisiert. Anselmi (2012: 19f) betont, dass bis dahin der Interessensschwerpunkt vor allem auf der Analyse von Texten einzelner bedeutender Schriftsteller*innen und Selbstübersetzer*innen wie z. B. Samuel Beckett oder Wladimir Nabokov lag. Dabei tendieren Analysen zur Selbstübersetzung, die sich auf einzelne Schriftsteller*innen konzentrieren, traditionell dazu, die Unterschiede zwischen Selbstübersetzung und allografischer Übersetzung (Fremdübersetzung) hervorzuheben (Anselmi 2012: 20). Mittlerweile liegt der Fokus auch auf der diachronen Untersuchung von Selbstübersetzungen, der Theoretisierung der Selbstübersetzung als eine Form des kreativen Umschreibens, der Entdeckung der kulturellen Komponente in Selbstübersetzungen, der Konzentration auf die Übersetzer*innen und ihr Auftreten in der Öffentlichkeit oder der korpusbasierten Feststellung, dass Selbstübersetzungen besondere Merkmale aufweisen, die sie von nicht übersetzten Texten unterscheiden (Anselmi 2012: 19f).

Hokenson und Munson (2007: III) argumentieren, dass die Selbstübersetzung in der Übersetzungswissenschaft aus mindestens zwei Gründen ein für lange Zeit weitgehend vernachlässigter Forschungsbereich war. Der erste hängt mit der Wahrnehmung der Selbstübersetzung zusammen, die in vielen Fällen immer noch als eine Praxis angesehen wird, die von Autor*innen, die sich noch nicht an ein neues Land/eine neue Kultur angepasst haben oder die die Übersetzung ihrer Texte aus Überzeugung nicht an Fremdübersetzer*innen abgeben möchten, bevorzugt wird. Als zweiter Grund gelten grundlegende Fragen, die die Selbstübersetzung für Theoretiker*innen aufwirft, z. B. die Frage, ob die Selbstübersetzung eine einzigartige Praxis ist. Außerdem könnten auch

konzeptionelle Probleme, auf die Theoretiker*innen bei der Definition des Begriffs stießen, dazu beigetragen haben, dass die Selbstübersetzung lange Zeit keinen Platz in der Forschung fand (Hokenson und Munson 2007: III).

Betrachtet man die Forschungsergebnisse zur Selbstübersetzung im Kontext der Translationswissenschaft, wird offensichtlich, dass das Phänomen vor allem in Spanien von Übersetzungswissenschaftler*innen auf eine konsequente und ausführliche Art und Weise untersucht worden ist. Diese Fokussierung auf die Selbstübersetzung in Spanien hängt möglicherweise mit der explosionsartigen Zunahme von Übersetzungsabteilungen an spanischen Universitäten einerseits und den tiefgreifenden Auswirkungen der Diglossie¹ auf die Produktion und Rezeption der katalanischen, galizischen und baskischen Literatur andererseits zusammen (Grutman 2020: 515). Es hat sich nämlich in verschiedenen Studien gezeigt, dass Selbstübersetzung unter bestimmten Umständen häufiger vorkommt, so z.B. bei asymmetrischem Sprachkontakt oder Diglossie, da Autor*innen, die im täglichen Gebrauch eine weniger verbreitete Sprachform verwenden, sich veranlasst sehen können, ihre Werke in die gebräuchlichere Sprachform zu übersetzen, um ihre Texte einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zudem hat sich gezeigt, dass diese Praxis sowohl bei Autor*innen mit Migrationshintergrund sowie Minderheiten als auch bei Texten, die im (post-)kolonialen Kontexten entstanden sind, weit verbreitet ist (Grutman 2020: 515). Bei Nancy Huston, deren Werke im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, handelt es sich um eine Schriftstellerin mit Migrationshintergrund und Exilerfahrung, wie sie selbst mehrfach in ihren autobiographischen Texten (z. B. im 1986 veröffentlichten Buch *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*) betont.

Grutman (2020: 515) schreibt, dass Autor*innen mit Migrationshintergrund mitunter die Sprache wechseln, um in ihrer Wahlheimat neue Wege zu beschreiten. Auch Huston hat viele ihrer Werke auf Französisch geschrieben, obwohl sie englischsprachig aufgewachsen ist, mit der Begründung, dass sie dieses Gefühl der Fremdheit, diesen Abstand von einer Sprache brauche, um überhaupt schreiben zu können (Klein-Lataud 2004: 41). Sie ließ die englische Sprache jedoch nie ganz hinter sich und veröffentlichte 1993, nachdem sie bereits einige französische Werke veröffentlicht hatte, ihren ersten Roman, *Plainsong*, auf Englisch.

Im Bereich der Translationswissenschaft wird momentan ein großes Augenmerk auf die Erforschung der Gründe gelegt, weshalb sich einige Autor*innen auf das Abenteuer

¹ Form der Zweisprachigkeit, bei der die eine Sprachform die Standardsprache darstellt, während die andere im täglichen Gebrauch in informellen Texten verwendet wird (Duden o. J.a).

Selbstübersetzung einlassen, während sich andere unter vergleichbaren Umständen nicht damit beschäftigen. Die Frage, die sich den Forschenden dabei stellt, ist, ob es persönliche, politische, ästhetische oder wirtschaftliche Gründe sind, die Autor*innen zu dieser Entscheidung bringen (Grutman 2020: 516).

Neben dem Verständnis um die Motive für die Selbstübersetzung kann es laut Grutman (2020: 516) für eine umfassende Untersuchung von Vorteil sein, die Vorgehensweise der Autor*innen bei der Selbstübersetzung zu erfassen, indem man einige grundlegende Fragen beantwortet: An welchem Punkt in ihrer Karriere beginnen Autor*innen mit der Selbstübersetzung? Handelt es sich um eine einmalige Erfahrung oder wird die Praktik der Selbstübersetzung ein fester Bestandteil ihrer Arbeit? Bleiben Ausgangs- und Zielsprache konstant oder wechselt der*die Autor*in die Richtung? Wird der Originaltext stets in der Muttersprache geschrieben und die Selbstübersetzung wird in der Zweitsprache verfasst? Auf welche Art teilt der*die Autor*in seine Arbeitssprachen ein – wird eine der Sprachen zum Beispiel vorwiegend für die Hochliteratur und die andere für populärere Genres, Journalismus oder Essayistik verwendet? Ist es schließlich möglich, festzustellen, wie viel Zeit - Tage, Monate, Jahre, Jahrzehnte - zwischen den beiden Versionen liegt - und welche Auswirkungen hat dies auf die Selbstübersetzung? Die letzte Frage ist insofern von besonderer Bedeutung, da sie auf eine Besonderheit der Selbstübersetzung hinweist: Die originale Fassung muss nicht fertiggestellt sein, damit die Arbeit an der interlingualen Übertragung beginnen kann. Bei der simultanen Selbstübersetzung arbeiten Autor*innen gleichzeitig an beiden Versionen, während bei der konsekutiven Selbstübersetzung die Übersetzungsarbeit erst nach der Veröffentlichung des Originals, oder zumindest, nachdem ein finaler Entwurf fertiggestellt wurde, beginnt. Bei der simultanen Selbstübersetzung entwickeln sich beide Texte gleichzeitig, was den Vorteil bietet, dass Autor*innen von der Übersetzung profitieren können, indem sie sie als besonderen Prozess der Rückkopplung sehen, die sich auch positiv auf den Originaltext auswirken kann. Die Unterscheidung zwischen Original und Übersetzung ist dadurch nicht mehr gegeben (Grutman 2020: 516). In die Riege der Autor*innen, die ihre Werke simultan schreiben und übersetzen, kann sich auch Huston mit einem Großteil ihrer Werke einreihen. In einem Interview sagte sie, dass ihr der Übersetzungsprozess dabei helfe den Originaltext weiterzuentwickeln (Argand 2001).

Anselmi (2012: 22) schreibt, dass den meisten Ansätzen, die einen Unterschied zwischen Selbstübersetzung und Fremdübersetzung feststellen, die Vorstellung zugrunde liegt, dass eine Übersetzung eine genaue und getreue Wiedergabe des Ausgangstextes ist. Wie die meisten zeitgenössischen Übersetzungstheorien jedoch gezeigt haben, hat sich das

Konzept der Äquivalenz als unzureichend erwiesen, um die Komplexität der Übersetzung zu erfassen (Anselmi 2012: 22). Varney (2008: 117) meint dazu: „No single translation or translation strategy can lay claim to total faithfulness.“ Eine Übersetzung unterscheidet sich also notwendigerweise vom Ausgangstext. Eine laut Grutman (2020: 517) gängige Behauptung, die von Autor*innen und Literaturwissenschaftler*innen gleichermaßen aufgestellt wird, ist, dass die Selbstübersetzung freier als eine „normale“ Übersetzung ist. Diese Ansicht beruht laut Grutman (2020: 517) jedoch weniger auf einer vergleichenden Untersuchung übersetzter Texte als auf einer subjektiven Wahrnehmung der zugrunde liegenden Prozesse. Menakhem Perry (1981) meint dazu: “Since the writer himself is the translator, he can allow himself bold shifts from the source text which, had it been done by another translator, probably would not have passed as an adequate translation.” (Perry 1981: 181) Perry (1981) geht davon aus, dass sich Selbstübersetzer*innen mehr Freiheiten erlauben können und dies grundsätzlich von den Leser*innen auch so akzeptiert wird. Fitch (1988) meint sogar den Grund für dieses ungewöhnliche Maß an Akzeptanz zu erkennen: “the writer-translator is no doubt felt to have been in a better position to recapture the intentions of the author of the original than any ordinary translator.” (Fitch 1988: 125) Da eine Übersetzung eigentlich immer mit einer kreativen Neuinterpretation des Ausgangstextes einhergeht, erschweren diese Paradigmen und die Annahme, dass die Selbstübersetzung an sich freier und kreativer ist, die klare Trennung von Selbstübersetzung und „normaler“ Übersetzung noch weiter (Anselmi 2012: 24).

Viele der aktuellen Forschungsarbeiten stellen den*die (Selbst-)Übersetzer*in in den Fokus, konzentrieren sich dabei jedoch auch auf die Einbettung der Übersetzung in einen kulturellen Kontext. Diesbezüglich sollen etwa die Studien von Holzschuh (2012), die sich mit der Selbstübersetzung bei Ilse Losa beschäftigt, Loserl (2011), die sich mit dem Thema Übersetzung und Selbstübersetzung im Werk von Ariel Dorfman auseinandersetzt sowie Birnbaum (2013), die in ihrer Dissertation die Selbstübersetzung von Samuel Becketts Romantrilogie in den Fokus rückt, angeführt werden. Gentes (2016) beschäftigt sich hauptsächlich mit der (Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur und stellt damit die Repräsentation der Selbstübersetzung nach außen, sozusagen ihre Einbettung in unsere Gesellschaft, in den Fokus.

Ein Thema, das besonders im Rahmen dieser Masterarbeit im Zusammenhang mit der Analyse von *Fault Lines* wichtig ist, ist Humor in der Selbstübersetzung. Dore (2022) hat sich eingehend mit diesem Thema befasst und musste feststellen, dass es bisher kaum

Literatur zum Thema Humor in Verbindung mit Selbstübersetzung gibt (Dore 2022: 5). Im Werk *Humour in Self-Translation* beschäftigen sich verschiedene Autor*innen mit der symbiotischen Verbindung von Humor und Selbstübersetzung. Das Werk beinhaltet die Beiträge mehrerer Autor*innen, die die Selbstübersetzung von Humor in literarischen Texten aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten (z. B. soziologisch, philosophisch, postkolonial usw.). Außerdem wird die Praxis der Selbstübersetzung in Kontexten untersucht, die traditionell nicht mit ihr in Verbindung gebracht werden, wie z. B. Stand-up-Comedy. Darüber hinaus enthalten einige Kapitel Überlegungen, die sich aus der empirischen Anwendung theoretisch fundierter Ansätze ergeben. Für diese Masterarbeit ist vor allem das Kapitel *Punning herself. Nancy Huston's puns in two self-translated novels*, verfasst von Marlisa Amanda Richters (2022), wichtig.

Ein Forschungsbereich, dem momentan in der Translationswissenschaft eine übergeordnete Relevanz zugesprochen wird, ist die kollaborative Übersetzungspraxis, die in vielen historischen und kulturellen Kontexten eine wichtige Rolle gespielt hat und noch spielt. Heutzutage wird kollaborative Übersetzungsarbeit oft mit der Online-Kollaboration und der Erforschung von entsprechenden Übersetzungstechnologien gleichgesetzt, allerdings war die kollaborative Übersetzungspraxis sowie die kollaborative Selbstübersetzung bereits vor der Einführung des World Wide Webs eine gängige Übersetzungspraxis (Neather 2020: 70). So beschäftigt sich z. B. Rulyova (2020) in ihrem Werk *Joseph Brodsky and Collaborative Self-Translation* mit kollaborativer Übersetzungsarbeit. Sie entdeckte, dass Brodsky mehrere Übersetzer*innen mit der Übertragung seiner Werke beauftragte, manchmal ohne ihnen mitzuteilen, dass weitere Übersetzer*innen daran beteiligt waren. Da er selten mit einer Fremdübersetzung zufrieden war, bearbeitete er die Übersetzungen nach der Fertigstellung oft noch nach seinen Wünschen, kombinierte von verschiedenen Übersetzern übersetzte Fragmente oder übersetzte ganze Textpassagen neu, was bei den beteiligten Übersetzer*innen entweder zu Begeisterung oder zu Ärger führte. Obwohl es sich damit bei Brodsky nicht um einen Selbstübersetzer im klassischen Sinne handelt, verwendet Rulyova trotzdem den Begriff Selbstübersetzer in diesem Kontext.

Dass die kollaborative Selbstübersetzung nicht nur auf dem Feld der Translationswissenschaften, sondern auch interdisziplinär behandelt wird, beweist der 2021 im *Journal of Screenwriting* erschienene Artikel „Collaborative self-translation in the screenplays of The Godfather trilogy“. Im Artikel wird die Adaption des literarischen Werks *Der Pate* (1969) in drei Drehbücher im Rahmen untersucht. Die Autorinnen analysieren die Paten-Trilogie, ein Projekt, bei dem der Autor Mario Puzo und der Regisseur Francis Ford

Coppola zusammenarbeiteten, um Puzos Roman *Der Pate* zu übersetzen und für die Bühne zu adaptieren (Gefen & Weissbrod 2021: 39).

2.2 Forschungsstand zu Nancy Huston

Huston hat ihren ersten Roman 1981 auf Französisch veröffentlicht und seitdem regelmäßig sowohl Romane als auch Essays, Kinderbücher oder sogar Theaterstücke geschrieben und meist auch selbst übersetzt.

Es gibt mehrere wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit der Autorin und Übersetzerin Nancy Huston auseinandersetzen, so z. B. Klein-Lataud (1996), die sich in ihrer Abhandlung *Les voix parallèles de Nancy Huston* mit den Problemen, mit denen zwei- oder mehrsprachige Autor*innen zu kämpfen haben, beschäftigt. Sie stellt z. B. Autor*innen, die von ihrer Muttersprache in eine Zweitsprache übersetzen, jenen Autor*innen gegenüber, die die Muttersprache zugunsten einer anderen Sprache aufgegeben haben und nun die Originalfassungen ihrer Werke in ihrer Wahlsprache schreiben (Klein-Lataud 1996: 212f). Das Werk befasst sich mit den komplexen Beziehungen zwischen Sprache, Autor*in und Text. Beide Werke schaffen eine solide Grundlage, auf der vor allem der Abschnitt zu Nancy Huston aufgebaut wird.

Auch der Sammelband *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston* von Dvořák & Koustas (2004), in dem unter anderem auch Beiträge zu ihrem Leben und ihrer Arbeit, zur Rezeption ihrer Bücher in Kanada und Frankreich sowie Beiträge zu ihrem Zugang zu Identität veröffentlicht wurden, setzt sich mit Huston auseinander. So schreibt Davey (2004: 17) über die innere Zerrissenheit Hustons in Hinsicht auf ihr Geburtsland Kanada und ihre Wahlheimat Frankreich, und dass sie sich nirgendwo richtig zuhause fühle. Gallagher (2004: 33) merkt dazu noch an, dass Nancy Huston dieses „irgendwo ankommen“ zugunsten ihres Schreibens aufgegeben habe. Ihre Protagonist*innen lebten von dieser Ruhelosigkeit, fühlten sich selbst nie zuhause.

Ein Werk, dem im Rahmen dieses Forschungsüberblickes ein besonderer Platz zugeteilt wird, ist die Dissertation von Richters (2012), eine der umfassendsten akademischen Arbeiten über Huston und ihre Tätigkeiten als Schriftstellerin und Übersetzerin ihrer eigenen Werke. Richters (2012) stellt in ihrer Abhandlung im direkten Vergleich die drei Romane *Plainsong* (1993)/*Cantiques des plaines* (1993), *Slow Emergencies* (1996)/*La virevolte* (1994), und *L'empreinte de l'ange* (1998)/*The Mark of the Angel* (1999) in der Originalsprache ihren Übersetzungen gegenüber. Die Analyse zielt darauf ab, Muster bei Huston in Bezug auf ihre

Selbstübersetzung zu erkennen. In der ausführlichen Analyse folgt auf eine kurze Inhaltsangabe die Untersuchung des Textes auf abweichende oder auffallende textinterne Merkmale, wie z.B. Paraphrasen, Kulturspezifika, Kürzungen, Inkonsistenz u.v.m. Richters' Fazit zeichnet schlussendlich das Bild einer Selbstübersetzerin, die auffallend selten vom Originaltext abweicht. Richters beschäftigt sich mit den Übersetzungsstrategien bei Nancy Huston, vordergründig mit der Direktionalität und dem Einsatz ihrer Zweisprachigkeit. So kommt Richters z.B. zu dem Schluss, dass im Fall von Huston die Übersetzung in beide Richtungen erfolgt. Die Sprachwahl wird durch den Schauplatz des Romans "diktiert" (Richters 2012: 255). Sie kommt auch zu dem Schluss, dass Hustons französisch- und englischsprachige Leser*innen im Grunde die gleichen Handlungen, Figuren und Emotionen erleben, was in den meisten Fällen wünschenswert für eine Übersetzung ist. Gleichzeitig betont sie jedoch, dass sich Huston in bestimmten Situationen die Freiheit herausnimmt, die Übersetzung zu verbessern, zu korrigieren und Details hinzuzufügen (Richters 2012: 262f), was eher der Praxis des Re-writings entspricht.

Tanqueiro (2002) beispielsweise stellt dazu Folgendes fest: „the author, when deciding to self-translate, plays more the role of translator and rather less that of author, mainly because he is constrained, like any translator, by the existence of a preestablished fictional universe in the literary work.” (Tanqueiro 2000: 62f)

Huston selbst verstrickt sich teilweise in Widersprüche, wenn sie auf ihre Rolle als Selbstübersetzerin angesprochen wird. In einem Interview betonte sie, dass sie sich selbst definitiv als Selbstübersetzerin sehe. Sie nimmt dadurch Abstand vom Begriff des „Re-writing“. Sie stellt klar, dass ihre Übersetzungsstrategie nur in einem Punkt von jener eines Fremdübersetzers abweiche, sie nutze eine Selbstübersetzung nämlich häufig dazu den Ausgangstext zu überarbeiten, was sie als eine sehr mühsame Arbeit beschreibt (Lyonney 2021: 45'44”).

Gleichzeitig sagt Huston jedoch, dass ihre Tätigkeit als Selbstübersetzerin wenig mit einem typischen Übersetzungsprozess gemein habe. Für diese Äußerung könnte Huston durchaus pragmatische Gründe gehabt haben. Als ihr 1993 in Kanada der Prix du Gouverneur général in der Kategorie „Romans et nouvelles“ für *Cantique des plaines* (eng. *Plainsong*) verliehen wurde, trat dies eine ganze Lawine an Diskussionen los, ob eine „Übersetzung“ überhaupt für diesen Preis zugelassen sei (Klein-Lataud 1996: 220ff). Mehrere Verlage forderten die Jury dazu auf, ihre Entscheidung zu revidieren und gegebenenfalls zu widerrufen. Angesichts der Kontroverse antwortete Nancy Huston schlicht und einfach, dass sie die Autorin beider Versionen sei und in einem Brief an den kanadischen Kunstrat erklärte

sie, dass *Cantique des plaines* viel mehr als eine Übersetzung von *Plainsong* sei. Es sei vielmehr eine zweite Originalfassung desselben Buches. Die Problematik dieser Diskussion fußt auf der Unsicherheit bezüglich des einzigartigen Status eines selbstübersetzten Textes (Wilhelm 2006: 46).

Die Relevanz von Richters' Studien zu Nancy Huston wurde in diesem Kapitel bereits eingehend besprochen. Neben der umfassenden Dissertation, die Richters 2012 verfasste, schrieb sie auch einen Beitrag für das 2022 erschienene Werk *Humour in Self-Translation*. Darin beschäftigt sie sich mit Wortwitz und Wortspielen in *Plainsong* (1993)/*Cantique des plaines* (1993) und *Slow Emergencies* (1996)/*La virevolte* (1994) von Nancy Huston. Sie vergleicht jeweils die englische und französische Version, um Einblicke in Hustons Umgang mit Komplexität und übersetzungstypischen Schwierigkeiten zu bekommen, die die Übersetzung von Wortspielen mit sich bringt (Richters 2022). Interessanterweise hat sich Richters bereits in der 2012 geschriebenen Dissertation mit der Übersetzung von Wortwitz in *Plainsong* /*Cantique des plaines*, *Slow Emergencies* /*La virevolte* und zusätzlich noch *The mark of the angel* / *L'empreinte de l'ange* beschäftigt. Während Richters in ihrer Dissertation noch schreibt, dass Huston Wortspiele manchmal ganz weglässt - zum Beispiel ein Wortspiel aus *Slow emergencies*, auf das sie auf Seite 176 in ihrer Dissertation eingeht, bei dem der englischen Begriff *screwdriver* gleichzeitig auf ein alkoholisches Getränk und eine sexuelle Andeutung anspielt – oder sie ignoriert, indem sie Wortspiele nicht als solche übersetzt (nebst erfolgreichen und eleganten Übersetzungen von Wortwitzen) (Richters 2012: 261f), fällt ihr Fazit über die Übersetzung von Wortwitz in *Humour in Self-Translation* deutlich positiver aus. Richters kommt nämlich zu dem Schluss, dass Huston Wortspiele und Witz in den meisten Fällen recht erfolgreich in die Zielsprache übersetzt. Sie gibt jedoch auch zu, dass ihre Analyse von begrenztem Umfang ist, da sie sich nur auf zwei Romane bezieht, sie jedoch als Sprungbrett für zukünftige Analysen von humorvollen Wortspielen in Hustons Romanen dienen könnte (Richters 2022: 59). Dieser Beitrag ist auch für die hier vorliegende Masterarbeit von großer Bedeutung, da ich mich im Rahmen der Arbeit auch mit der Selbstübersetzung/Übersetzung von humoristischen Passagen auseinandersetze.

Kate Averis hat sich 2019 in ihrem Artikel *Nancy Huston's Translingual Literary Universe* unter anderem mit dem sprachübergreifenden Schreiben von Nancy Huston beschäftigt. Sie betrachtet das „Code-switching“, die Entlehnung und die Vermischung, die mit dem „translingualen“ Schreiben und somit auch mit der Selbstübersetzung bei Huston verbunden sind, als ein prägendes Merkmal ihrer literarischen Werke. Averis geht in ihrer

Abhandlung allerdings nicht näher auf den Begriff „Translingualität“ im literarischen Kontext ein.

Averis schreibt der Autorin eine erhöhte sprachliche Sensibilität zu, da sie die Aufmerksamkeit auf die klanglichen Resonanzen und semantischen Überschneidungen innerhalb und zwischen den Sprachen lenkt. Sie vertritt die Meinung, dass Huston eine anomale Position in der Riege der zeitgenössischen translingualen Schriftsteller*innen einnimmt. Hustons Vorgehen, ihre Werke sowohl auf Englisch als auch auf Französisch zu verfassen, ihre Vorliebe dafür, ihre Romane zuerst auf Französisch zu schreiben und dann aus dem Französischen ins Englische zu übersetzen und ihre Offenheit gegenüber anderen Sprachen können laut Averis für Kritiker*innen und Preisverleiher*innen eine störende literarische Translingualität bedeuten. (Averis 2019: 109f).

Eine weitere aktuelle Studie zu Nancy Huston ist die Diplomarbeit Dazingers (2020) mit dem Titel *L'identité plurilingue et pluriculturelle – L'influence de l'exil sur l'identité dans l'œuvre de Nancy Huston*, die sich mit der plurilingualen und plurikulturellen Identität Hustons und dem Einfluss des selbst auferlegten Exils auf ihre Identität beschäftigt. Huston wiederholt mehrmals, dass sich ihre Zweisprachigkeit für sie wie ein Kampf zwischen zwei Sprachen in ihrem Inneren anfühle. Dieser Zwiespalt gebe ihr teilweise das Gefühl, verrückt zu werden oder in einem Labyrinth gefangen zu sein (Dazinger 2020: 86). Dazinger analysiert die Gründe, weshalb sich Huston dafür entschied, in Frankreich zu leben und auf Französisch zu schreiben. Darüber hinaus stellt sie sich die Frage, ob und wie sehr Hustons Verständnis des Begriffs „Exil“ etwas mit der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs gemein hat (Dazinger 2020).

3. Nancy Huston

3.1 Leben

Nancy Huston wurde 1953 in Calgary, Kanada, geboren. Ihre Kindheit war von einer ausgeprägten und andauernden Instabilität gezeichnet, die sie später in ihren Werken verarbeitete. Ihre Eltern trennten sich, als sie sechs Jahre alt war, ihre Mutter verließ daraufhin die Familie. Die vorübergehende Aufgabe der englischen Muttersprache zugunsten des Französischen erklärt Nancy Huston später damit, dass ihre Mutter sie verlassen habe und sie sich mit einem Wechsel der Sprache selbst rettete (Huston 1995: 264). Nancy Huston und ihre zwei Geschwister wuchsen bei ihrem Vater und ihrer Stiefmutter auf. Als die

sechsjährige Nancy ihre Stiefmutter in ihr Heimatland Deutschland begleitete, kam sie zum ersten Mal mit einer fremden Sprache und Kultur in Berührung (Wilhelm 2006: 42). Später studierte Huston Kunst am Sarah Lawrence College in New York und wechselte 1973 nach Paris, wo sie schlussendlich auch ihre Dissertation (betreut vom Philosophen und Schriftsteller Roland Barthes) an der École des Hautes Études schrieb (Feehily 2008). Huston war in den 1970er Jahren politisch sehr aktiv, sie war Mitglied der Frauenrechtsbewegung und lehrte in den 1980er Jahren am Institut für Feministische Studien der Columbia University in Paris. Nach dem Tod ihres Mentors Barthes im Jahr 1980 konzentrierte sie sich verstärkt auf das Schreiben und bereits 1981 veröffentlichte sie ihren ersten Roman, *Les variations Goldberg* (Encyclopaedia Britannica 2008). Bis heute hat sie eine Vielzahl an Romanen, sowie mehrere Sachbücher, Theaterstücke und Kinderbücher veröffentlicht. Außerdem hat sie zwei Drehbücher für Filme geschrieben, wobei sie in einem der Filme die Hauptrolle spielte, sowie verschiedene Texte für Fotobücher und Kunstwerke verfasst (Richters 2022). Heute lebt Huston immer noch in Paris und veröffentlicht weiterhin regelmäßig Texte (Cojean 2021). *Arbre de l'oubli* (Actes Sud, 2021) und *Reine du réel* (Editions Nil, 2022) gehören zu ihren neuesten Werken.

3.2 Karriere als Schriftstellerin, Werke und Preise

Nancy Huston erklärte in einem Interview mit Catherine Argand (2001), dass ihr politisches Engagement in der Frauenrechtsbewegung den Wunsch zu schreiben in ihr weckte. Ihre ersten Texte, Buchbesprechungen und Reportagen, wurden in den Frauenzeitschriften *Sorcières* und *Histoires d'elles* veröffentlicht. Huston betonte, dass sie der Zusammenhalt und Support in diesen Kreisen motivierte, weiterzuschreiben. Erstmals sah sie Schreiben nicht als notwendiges Übel, sondern als etwas Angenehmes. Erst nach dem Tod Roland Barthes 1980 wagte sie den Schritt und schrieb ihren ersten Roman *Les variations Goldberg* (Argand 2001).

Nancy Huston schreibt in ihren Büchern oft über persönliche Erfahrungen. Vor allem Fragen nach Identität und Heimat sowie eine emotional oder physisch abwesende Mutterfigur nehmen einen hohen Stellenwert in ihren Erzählungen ein. So hat sie in ihrem Werk *La virevolte* (1994) die Figur der Tänzerin und Choreografin Lin Lhomond geschaffen, die ihre zwei Töchter, Angela und Marina, verlässt, um sich ganz dem Tanz zu widmen. Huston schreibt über ein Dilemma, mit dem sie persönlich konfrontiert wurde. Einerseits, da sie selbst Schriftstellerin und Mutter von zwei Kindern ist, andererseits weil sie im Alter von

sechs Jahren von ihrer Mutter verlassen wurde (Lorre 2004: 75). Außerdem schreibt Huston offen über ihr zwiespältiges Verhältnis sowohl zu ihrer Muttersprache Englisch als auch zu ihrer Adoptivsprache Französisch (Pivato 2016a). Ihr Schreiben ist in einer sehr realen persönlichen Erfahrung verankert.

Nancy Huston ist die Autorin von bisher 18 fiktionalen Werken. Ihr erster französischer Roman, *Les variations Goldberg* (1981), wurde mit dem Prix Countrepoint de Littérature française (1982) ausgezeichnet und stand auf der Shortlist des Prix Femina. Daraufhin veröffentlichte sie noch zwei weitere französische Romane und drei Sammelwerke mit Essays, bevor sie mit ihrem Roman *Plainson* (1993) zu ihrer Muttersprache Englisch zurückkehrte. Da das Manuskript von ihrem englischsprachigen Verlag abgelehnt wurde, beschloss sie, es ins Französische zu übersetzen. *Plainson/Cantique des plaines* wurde zuerst auf Französisch veröffentlicht, bevor die englische Fassung herauskam. Da die Selbstübersetzung Huston laut eigener Aussage dabei half, den englischen Originaltext zu verbessern, begann sie aus diesem Grund beim Schreiben der meisten ihrer Romane die Praxis der simultanen oder zumindest zeitnahen Selbstübersetzung zu übernehmen. Bis 1993 schrieb sie bevorzugt zuerst den französischen Text und wechselt dann zur englischen Version (Pivato 2016b), während sie heute einen Teil ihrer Romane auf Englisch verfasst und sie dann ins Französische übersetzt (Lyonney 2021: 45‘20“), die Übersetzung erfolgt somit in beide Richtungen.

Sie äußerte sich folgendermaßen zur simultanen Selbstübersetzung: „Quand on traduit, on voit toutes les faiblesses, les tics, les répétitions. C’est depuis ce temps-là que je fais toujours une traduction dans les deux sens avant de donner mes manuscrits.“ (Wilhelm 2006: 45) In einem Interview (Argand 2001) erklärt Huston, dass sie sich, ähnlich dem Schriftsteller Romain Gary, innerlich zwischen der englischen und französischen Sprache hin- und hergerissen fühle und die Selbstübersetzung als Mittel und Zweck sehe, um ihr Schreiben zu perfektionieren und den Schreibprozess zu überwachen: „Je traduis moi-même mes romans. Pour en écrire un, il me faut un an, pour le traduire, un an aussi. J’améliore le premier texte grâce au second.“ (Argand 2001: 32) Fremdübersetzer*innen bearbeiten immer einen fremden Text, sie wissen nicht, welche Gedanken sich der*die Autor*in des Textes bei dessen Erstellung gemacht hat, sondern müssen den Text auf ihre Art und Weise interpretieren. Huston als Selbstübersetzerin kann nicht nur mit dem Text arbeiten, sondern hat den Vorteil auch die Intentionen, Ideen, Gedanken, die bei dessen Entstehung beteiligt waren, zu kennen. Huston meint zudem, dass es problematisch sein könne, während der

Selbstübersetzung die eigenen Texte so zu lesen, als hätte man sie nicht selbst geschrieben (Wilhelm 2006: 31).

Huston hat einen Großteil ihrer Romane selbst übersetzt. Von den 18 fiktionalen Werken hat Huston 12 in ihren zwei Arbeitssprachen, Englisch und Französisch, verfasst. Ihre letzten Romane – *Bad Girl. Classes de littérature* (Actes Sud, 2014), *Le Club des miracles relatifs* (Actes Sud, 2016), *Lèvres de pierre* (Actes Sud, 2018), *Rien d'autre que cette félicité* (Leméac/Éditions Parole, 2019), *Arbre de l'oubli* (Actes Sud, 2021) - sind noch nicht auf Englisch erschienen. Außerdem hat sie den 2006 erschienenen Roman *Trois fois septembre* (Actes Sud, 1989) nie ins Englische übersetzt. Neben der Selbstübersetzung ihrer eigenen Romane hat sie auch die Werke anderer Autor*innen übersetzt, so z. B. Jane Lazarres *Mother Knot* ins Französische und André Compte-Sponvilles *L'Esprit de l'athéisme* ins Englische (Richters 2022: 43).

Mehrere ihrer Werke sind mit internationalen Literaturpreisen ausgezeichnet worden:

<i>Cantique des plaines</i>	Prix du Gouverneur Général	1993	Kanada
	Prix Canada-Suisse	1995	Kanada/Schweiz
<i>Les Variations Goldberg</i>	Prix Countrepoint de Littérature Française, du Cinéma et du Théâtre	1982	Frankreich
	Nominierung für den Prix Fémina		Frankreich
<i>Instruments des ténèbres</i>	Prix Concourt des Lycéens	1996	Frankreich
	Prix du Livre Inter	1996	Frankreich
<i>La virevolte</i>	Prix Louis-Hémon de l'Académie du Languedoc	1994	Kanada (wird jedoch in Paris verliehen)
<i>L'Empreinte de l'ange</i>	Prix des Libraires du Québec	1999	Kanada
	Grand Prix des Lectrices de Elle	1999	Frankreich
<i>Dolce agonia</i>	Prix Odyssée	2002	Kanada
<i>Lignes de faille</i>	Prix Femina	2006	Frankreich
	Prix France Télévisions	2006	Frankreich

Abb. 1: Preisgekrönte Werke nach Datum geordnet (Wikipedia 2023b).

Huston ist auch für ihr Schaffen in zahlreichen anderen literarischen Genres bekannt und schrieb mehrere Sachbücher, Kinderbücher, Werke für den Rundfunk und Drehbücher für das Theater. Auch mit ihren teilweise recht provokativen Essays wie *Dire et interdire: éléments de jurologie* (in Zusammenarbeit mit Leïla Sebbar), *Mosaïque de la pornographie: Marie-Thérèse et les autres*, *Jouer au papa et à l'amant: de l'amour des petites filles*, *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil* und *Désirs et réalités* hat Huston auf sich aufmerksam gemacht (Dvořák 2004: ix).

3.3 Rezeption in Frankreich und Kanada

Zu diesem Kapitel muss gesagt werden, dass es keine aktuelle wissenschaftliche Studie zur Rezeption von Hustons Büchern in den letzten Jahren sowie in anderen englischsprachigen Ländern, abgesehen vom englischsprachigen Kanada, gibt. Aus diesem Grund stütze ich mich vor allem auf die umfangreiche Forschung von Frank Davey aus dem Jahr 2004. Eine eigene Sichtung und Auswertung von Rezeptionsbelegen würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen. Dass vieles, was Davey 2004 beobachtete, heute noch relevant ist, zeigt sich vor allem daran, dass bis heute nur die französischsprachigen Versionen von Hustons Werken Preise (verliehen von französischen oder kanadischen Institutionen) gewonnen haben, wie man dem Kapitel 4.2 *Karriere als Schriftstellerin, Werke und Preise* entnehmen kann. Im Jahr 1993 hatte Nancy Huston bereits drei Romane auf Französisch (*Les Variations Goldberg* (1981), *Histoire d'Omay* (1985) und *Trois fois septembre* (1989)) und drei französische Sammelwerke mit Essays veröffentlicht, bevor sie *Cantique des plaines* und *Plainson* schrieb, die französische und englische Version desselben Romans (Pivato 2016b). Die Veröffentlichung von *Plainson* in Toronto stellte einen Meilenstein in Hustons Laufbahn als Autorin dar. Es war ihr erster Roman, den sie in ihrer Muttersprache Englisch geschrieben hatte, und ihr erstes Buch, das im englischsprachigen Kanada erschien. In einem Interview mit David Homel, einem amerikanisch-kanadischen Schriftsteller und Literaturübersetzer, hat sie die Rezeption in der Öffentlichkeit später mit den folgenden Worten beschrieben: „It was as if the prodigal son had come home and his father said to him, 'Go fuck yourself.' I, of course, had imagined something quite different.” (Homel o. J.) Während die französischsprachige Version *Cantique des plaines* den kanadischen Governor General's Award als bestes französischsprachiges Werk des Jahres gewann und, wie oben bereits festgestellt, sowohl ein literarischer Erfolg als auch ein kleiner Skandal in Québec war, wurde die englischsprachige Version von den Juroren des Governor General's Award

einfach ignoriert. Erst nachdem die französische Version für gespaltene Gemüter gesorgt hatte, wurden englischsprachige kanadische Literaturzeitschriften darauf aufmerksam (Davey 2004: 3).

Die Geschichte der Veröffentlichung von Hustons Roman *Fault Lines* weist Parallelen zu jener von *Plainsong* auf. Nancy Huston schrieb *Lignes de faille* zuerst auf Englisch und überersetzte das Werk dann ins Französische, wobei die französische „Originalausgabe“ im Jahr 2006 veröffentlicht wurde und die englische Version erst ein Jahr später vom kanadischen Verlag McArthur & Company. Huston hatte das englische Manuskript ursprünglich ihrem US-Verlag angeboten, doch dieser lehnte ab (Montpetit 2006). In den USA wurde *Fault Lines* erst 2008 von Grove/Atlantic herausgegeben. Während die französische Version *Lignes de faille* den Prix Femina gewann, fand die englische Version nur wenig Beachtung. Huston selbst reagierte darauf in einem Interview und erklärte, dass dies ihrer Meinung nach mit dem politischen Klima im Buch zusammenhänge. Sie merkte ironisch an, dass es wohl an Sol, einer kontrovers diskutierten Figur im Buch, läge, dass es sich nicht für den kommerziellen Verkauf im größeren Stil eignen würde (Feehily 2008).

Der Grund für die damals fehlende öffentliche Reichweite von *Plainsong* in den Kreisen englischsprachiger Literaturkritiker*innen und die fehlende Begeisterung bei der Leserschaft ist unklar. Davey (2004: 3) argumentiert, dass es mit dem Titel zusammenhängen könnte, der mit einem Wortspiel auf Klostermusik aus dem Mittelalter und auf die Unterdrückung der Kultur der Ureinwohner*innen durch das Christentum hinweist. Er führt weiter an, dass es auch sein könnte, dass die mitschwingende Konnotation von Einfachheit oder gar Einfältigkeit keine Neugierde bei den Rezensent*innen wecken konnte. Ein weiterer Grund für das fehlende Interesse könnte dem Umstand geschuldet sein, dass einige Rezensent*innen das Werk als unbeholfen und moralisierend empfunden haben (Davey 2004: 3).

Davey (2004: 8) argumentiert weiter, dass die zurückhaltende Rezeption von *Plainsong* auf die im Roman verwendeten Kulturspezifika zurückzuführen sein könnte. Obwohl eine nationale (kanadische) Prägung erkennbar ist, lassen sich die in den Romanen eingearbeiteten kulturellen Merkmale der französischen oder amerikanischen Kultur zuordnen, nicht aber der kanadischen. Das erschwert es den kanadischen Leser*innen möglicherweise, sich mit dem Buch zu identifizieren. Die Einflechtung amerikanischer Kulturspezifika lässt marketingtechnische Hintergründe anstatt künstlerischer oder kultureller Überlegungen vermuten (Davey 2004: 8). Darüber hinaus erwähnt Davey kritische Stimmen,

die bemängelten, dass Hustons Romane zu düster oder vulgär seien im Gegensatz zur Mehrzahl der populären kanadischen Romane der vorhergegangenen drei Jahrzehnte, die politisch fortschrittlich und sozial optimistisch gestimmt seien und ein Engagement für eine gerechtere Gesellschaft vorleben würden. Hustons Romane würden als „unkanadisch“ angesehen, da sie politisch konservativ seien und wenig Raum für die Optimierung der menschlichen Natur böten (Davey 2004: 8).

Gallagher (2004: 24f) merkt zu dieser These ergänzend an, dass nicht nur die schwierige Einordnung von Kulturspezifika, sondern auch die Definition der literarischen Gattung ihrer Werke sowie die schwierige Klassifizierung der Nationalität der Autorin, der Schreibsprache und der literarischen Orientierung, um einige der prägnantesten Kriterien zu nennen, zu Unmut im englischsprachigen Literaturbetrieb geführt hat. Nancy Hustons Werke lassen sich deshalb selten einer bestimmten Kategorie zuordnen. Unabhängig von der Frage nach der sprachlichen oder kulturellen Zugehörigkeit ihrer Werke ist laut Gallagher sogar das Genre oft unbestimmbar.

Davey (2004: 13) führt einen weiteren Aspekt an, der die Rezeption von Hustons Romanen von anderen Werken kanadischer Schriftsteller*innen unterscheidet: Hustons Romanfiguren sind oft Intellektuelle, Künstler*innen oder Mächtigen-Intellektuelle, die in Gemeinschaften mit anderen Gleichgesinnten leben. Sie lehnen oft die soziale Welt der Mittel- und Arbeiterklasse ab und suchen nicht nach Menschlichkeit und Werten. Dies unterscheidet Huston von anderen kanadischen Schriftsteller*innen wie Atwood, Kroetsch, Bowering und Laurence (Davey 2004: 13).

Nach der Veröffentlichung von *Plainsong* begann Huston ihre Romane selbst zu übersetzen (Dvořák 2004: ix). Heute schreibt Huston alle ihre Essays auf Französisch und bei ihren Romanen macht sie die Originalsprache davon abhängig, welche Sprache die Protagonist*innen im Roman sprechen. Huston gibt an, dass sie etwa die Hälfte ihrer Romane auf Englisch schreibt und sie dann ins Französische übersetzt und umgekehrt (Lyonney 2021: 45‘20“). Laut Davey (2004: 5) hat sich das mangelnde Interesse an Hustons Büchern im englischsprachigen Literaturbetrieb in Kanada jedoch auch nach der Veröffentlichung von weiteren englischsprachigen Romanen nicht gewandelt. Dieser Umstand steht im Kontrast zu Hustons Ruhm in Frankreich, wo ihre Romane in Buchhandlungen einen Platz neben Werken wichtiger Autor*innen wie Victor Hugo einnehmen (Davey 2004: 5). Im englischsprachigen Kanada wurden Hustons Bücher, einschließlich *Plainsong* (1993), *The Goldberg Variations* (1996), *Instruments of Darkness* (1997), *Slow Emergencies* (1996), *The Mark of the Angel* (1999) und *Prodigy* (2000) nur in wenigen renommierten Zeitschriften oder Zeitungen

rezensiert. Die meisten ihrer Bücher wurden, wenn überhaupt, vor allem in kleineren Literaturmagazinen, wie *Quill and Quire* und *Books in Canada* besprochen (Davey 2004: 5f).

Davey (2004: 6) argumentiert, dass bis zum Jahr 2004, wichtige englischsprachige kanadische Literaturzeitschriften wie die *Canadian Literature* und Zeitungen wie *The Globe and Mail* und *National Post* insgesamt nur eine begrenzte Anzahl von Hustons Romanen rezensiert haben. Die meisten Rezensionen wurden von kleineren kanadischen Lokalzeitungen veröffentlicht. Dieser Umstand führte dazu, dass viele Leser nicht die Gesamtheit von Hustons Werken wahrnahmen und sie oft nur als Autorin von ein oder zwei Büchern kennen. Die fehlende Resonanz auf ihre Bücher bedeutet laut Davey (2004: 6) jedoch nicht zwangsläufig ein mangelndes Interesse an Huston selbst. Es wurden bis 2004 mehr Artikel über sie als Person in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht als Rezensionen ihrer Bücher. Solche Artikel dienten vor allem der Vermarktung ihrer Bücher (Davey 2004: 6).

Autobiografische Schriften wie *Lettres parisiennes* (1985) und *Nord perdu* (1999) haben sehr zum öffentlichen Ansehen von Huston in Frankreich beigetragen. Die französische Öffentlichkeit hat ein nuancierteres, komplexeres und breiteres Bild von ihr als ihr englischsprachiges, kanadisches Publikum, das sie als "kalt" und distanziert kennengelernt hat. Frankreich hat Huston als Wissenschaftlerin, Gesellschaftskritikerin, Kommentatorin und kollaborative Autorin von Gesellschaftsanalysen und selbstreflexiven Texten erlebt, während das englischsprachige Kanada sie nur als Romanautorin kennengelernt hat (Davey 2004: 17).

3.4 Mehrsprachigkeit und Identität

Zweisprachigkeit oder Mehrsprachigkeit war in vielen Ländern lange Zeit die Regel oder ist es immer noch. Europa ist ein gutes Beispiel dafür, so kommunizierten des Schreibens mächtige Personen im Mittelalter unabhängig von ihrer Muttersprache auf Latein. Häufig handelte und handelt es sich um eine Zweisprachigkeit mit funktionaler Spezialisierung, bei der eine Sprache für den alltäglichen Gebrauch und die andere für das Studium und die kreative Arbeit verwendet wird (Klein-Lataud 1996: 211f).

Laut Klein-Lataud (1996: 212f) haben sich zwei Kategorien zweisprachiger Schriftsteller*innen herauskristallisiert. Die erste und größte umfasst jene Autor*innen, die zunächst in ihrer Muttersprache schreiben und dann, aus einer Notwendigkeit heraus, in ihre Zweitsprache wechseln. Vladimir Nabokov soll hier als Beispiel dienen. In Russland geboren, verließ er mit neunzehn Jahren seine Heimat. Er schrieb acht Romane auf Russisch,

bevor er acht weitere Romane auf Englisch verfasste. Nabokov beschrieb die Aufgabe der Muttersprache zugunsten der Zweitsprache Englisch in einem Interview als schmerzhaftes Anliegen: „I had to abandon my natural language, my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English.“ (Duval-Smith et al. 1962) Dieser Gruppe, bestehend aus Schriftsteller*innen, die von der Muttersprache in eine Fremdsprache gewechselt haben, stehen jene Autor*innen gegenüber, die erst durch den Wechsel der Sprache zu schreiben begonnen haben. Zu dieser kleineren Gruppe gehört unter anderem Samuel Beckett, der zwar seine ersten Werke auf Englisch schrieb (er wohnte zu dieser Zeit jedoch bereits in Frankreich), die meisten seiner Texte (vor allem die bekannten) schrieb er jedoch auf Französisch, um sie dann ins Englische zu übersetzen. Ein weiteres Beispiel ist Nancy Huston, die englischsprachig aufgewachsen war und erst dank ihres Zugangs zur französischen Sprache zu schreiben begann (Klein-Lataud 1996: 212f). Als Außenstehende*r mag man meinen, dass Huston als Autorin von über 40 Büchern (Wikipedia 2023), von denen mehr als die Hälfte auf Französisch geschrieben wurden, in beiden Kulturen gleichermaßen zu Hause ist. Huston distanziert sich mit Äußerungen zu diesem Thema in ihren Werken oder in Interviews jedoch deutlich von dieser Idee. Das 1986 veröffentlichte Buch *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, das den Briefwechsel zwischen Nancy Huston und der französisch-algerischen Schriftstellerin Leïla Sebbar enthält, befasst sich hauptsächlich mit Fragen nach Identität und Sinn. Unter anderem thematisiert Huston darin auch ihren Zugang zum Schreiben:

Ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi - ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style ; à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle – que j'ai trouvé des choses à dire. Ma 'venue à l'écriture' est indissociablement liée à la langue française : non pas que je la trouve plus belle ou plus expressive que la langue anglaise, mais, étrangère, elle est suffisamment *étrange* pour stimuler ma curiosité.² (Huston & Sebbar 1986a: 252)

Die beiden Schriftstellerinnen thematisieren in diesem Werk auch den Begriff „Exil“. Lalagianni & Moura (2014: 6f) sind der Meinung, dass vor allem Schriftsteller*innen mit Migrationshintergrund den Begriff „Exil“ auf eine subjektive Art und Weise auslegen und somit das Streben nach Zugehörigkeit unterschiedlich angehen. Sie stellen auch die Idee in

² „Erst ab dem Moment, als nichts mehr selbstverständlich war - weder der Wortschatz noch die Syntax und vor allem nicht der Stil -, von dem Moment an, als die falsche Natürlichkeit der Muttersprache abgeschafft war, fand ich Dinge, die ich sagen konnte. Mein "Weg zum Schreiben" ist untrennbar mit der französischen Sprache verbunden. Nicht, dass ich sie schöner oder ausdrucksstärker als die englische Sprache fände, aber seltsamerweise ist sie mir fremd genug, um meine Neugierde zu beflügeln.“ (Übers. S.M.)

den Raum, dass das Schreiben als ein Mittel zur Versöhnung dienen könnte. Es erlaubt den Autor*innen einen Raum zu schaffen, der das vergangene Leben in der Heimat sowie das gegenwärtige Leben in der Fremde verbindet. Es ist von großer Bedeutung, bei der Benutzung des Begriffs „Exil“ zwischen dem erzwungenen und dem freiwilligen Exil zu unterscheiden. Bei Nancy Huston handelte es sich um eine freiwillige Entscheidung, nach Frankreich zu ziehen und sich dort niederzulassen. In ihrer 1999 veröffentlichten Essaysammlung *Nord perdu* schreibt Huston in 14 Unterkapiteln über die Phasen, die sie als Exilantin auf der Suche nach dem Selbst durchlaufen hat. Das Werk ist eine Mischung aus Autobiografie und persönlichem Diskurs und folgt Huston von ihrer Kindheit in Quebec bis hin zu ihrem Leben im selbstaufgelegten Exil in Frankreich (Dazinger 2020: 41). Laut Huston (1999: 20) errichtete das Exil eine imaginäre Barriere zwischen ihrer kanadischen Vergangenheit und der französischen Gegenwart. Das Exil förderte eine Doppelexistenz, „une ici, et une là-bas.“ (Huston 1999: 20)

Nancy Hustons freiwilliges Exil in Frankreich ging nicht nur mit einem Ortswechsel, sondern auch mit einem Wechsel der Sprache einher. Als sie sich in Paris niederließ, entschied sie sich dafür, auf Französisch zu schreiben, was nicht selbstverständlich ist. Klein-Lataud (2004: 41f) schreibt, dass selbst nach einem sehr langen Aufenthalt in einem fremden Land nur wenige Menschen die Sprache, in der sie schreiben, wechseln. Für Nancy Huston habe die Wahl des Französischen als Sprache des Schreibens etwas Befreiendes gehabt. Sie hat dies in mehreren Texten, insbesondere in *Nord perdu*, erläutert. Das Französische habe es ihr ermöglicht, die Beziehung zur Sprache umzukehren und in gewisser Weise die Macht über die Sprache zurückzugewinnen (Klein-Lataud 2004: 41f). „La langue française ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère.“³ (Huston 2000: 64)

Ihre ersten Erfahrungen mit dem Schreiben sammelte Huston, als eine Zeitschrift sie um einen Text bat, den sie auf Französisch verfasste. Sie beschrieb diese Erfahrung als Vergnügen, das sie sich auf Englisch nicht hätte vorstellen können, weil das Englische zu stark vom universitären Kontext beeinflusst sei, sie die Sprache nicht mehr hören könne und sie diese als totes Gewicht mit sich herumtrage (Huston & Sebbar 1986b: 97). Eine andere Sprache anzunehmen, bedeutete für Huston, dem Ballast der eigenen sprachlichen Vergangenheit zu entkommen (Klein-Lataud 1996: 214).

³ "Die französische Sprache sprach nicht zu mir, sang nicht zu mir, wiegte mich nicht, schlug mich nicht, schockierte mich nicht und machte mir keine Angst. Sie war nicht meine Mutter." (Übers. S.M.)

Nancy Huston bringt die Fremdsprache mit dem Schreiben in Verbindung und Klein-Lataud (1996: 215) stellt sich die Frage, ob gerade diese Distanzierung die Literatur ausmacht. Ob der Wunsch zu schreiben vielleicht darauf zurückzuführen ist, dass Vertraute und das Familiäre fremd erscheinen zu lassen? Dazu sagt Huston Folgendes:

Écrire en français, c'était donc un double éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées deux fois étrangères, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune prise.⁴ (Huston & Sebbar 1986b: 196)

Für Nancy Huston ist die Fremdsprache also in zweifacher Hinsicht befreiend, da sie einerseits eine Befreiung von der Muttersprache sowie von der Vergangenheit, die mit der Muttersprache eng verwoben ist, in Aussicht stellt. Huston geht soweit, zu sagen, dass sie sich von ihrer Muttersprache erstickt fühle (Klein-Lataud 1996: 215).

Doch diese befreiende Entfremdung kann sich auch als Quelle von Ängsten erweisen. Huston habe unter Alpträumen gelitten, in denen sie einen immer stärkeren Akzent bekam, ihr Vokabular schrumpfte und sie das Gefühl hatte, die französische Sprache zu vergessen (Klein-Lataud 1996: 216). Huston fühlte sich in keiner Sprache so richtig zuhause, hatte den Eindruck, „doppelt halblingual“ zu sein. In der englischen Sprache fühlte sie sich nicht richtig angenommen, doch das übernommene Französisch blieb eine geliehene Sprache (Klein-Lataud 2004: 44). Huston beschreibt das Problem mit dem folgenden Bild: „Le problème, c'est que quand un visage humain passe plusieurs années sous un masque, il a tendance à se transformer. Non seulement il vieillit mais, à force de manquer de lumière et d'oxygène, il devient blême, flasque, bouffi.“⁵ (Huston 2000: 39)

Bereits in einem Brief an Leïla Sebbar verwendete sie dieses Bild der Maske als Metapher für ihre Zweisprachigkeit: „Mon 'vrai moi' transparaît de plus en plus à travers le masque du 'moi' français. Et l'on me condamne à retourner en Alberta. Il s'agit d'une

⁴ „Auf Französisch zu schreiben, war also eine doppelte Entfernung: erst schreiben, dann auf Französisch (oder eher umgekehrt: erst auf Französisch, dann schreiben). Mit anderen Worten: Ich musste meine Gedanken zweimal fremd machen, um sicherzugehen, dass ich nicht wieder in die Unmittelbarkeit zurückfalle, in die rohe Erfahrung, auf die ich keinen Einfluss hatte.“ (Übers. S.M.)

⁵ „Das Problem ist, dass ein menschliches Gesicht, wenn es mehrere Jahre unter einer Maske verbringt, dazu neigt, sich zu verändern. Es altert nicht nur, sondern wird durch den Mangel an Licht und Sauerstoff bleich, schlaff und aufgedunsen“ (Übers. S.M.)

condamnation. Rentrez chez vous, vous n'avez rien à faire ici, vous ne parlez même pas la langue.“⁶ (Huston & Sebban 1986b: 181)

Obwohl Huston ihre literarische Karriere mit französischen Texten begann, kehrte sie 1993 mit dem Roman *Plainsong*, den sie zuerst auf Englisch verfasste, zu ihrer Muttersprache zurück. Für Huston war es wahrscheinlich ein wichtiger Schritt, sich zu erlauben, ihre Muttersprache wieder aufleben zu lassen. Sie beschreibt diese Neuentdeckung nicht als eine bewusste Entscheidung, sondern als ein unfreiwilliges Ereignis: „[...] ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglaise.“⁷ (Klein-Lataud 2004: 45f) In einem Interview erklärte Huston, dass sie die französische Sprache mit Logik und Rationalität verbinde, während sie beim Schreiben englischer Texte aus ihren Emotionen schöpfe. „Si je veux écrire quelque chose que je peux scander, chanter, hurler, crier je vais l'écrire en anglais. Si je veux être plus contrôlé, plus maîtrisé, plus clave cinq que piano [...] je vais l'écrire en français.“⁸ (Lyonney 2021: 45'20“) Als Huston das erste Mal wieder auf Englisch schrieb, erklärte sie, dass Englisch in der Zwischenzeit fast zu einer Fremdsprache geworden sei, und der Schreibprozess mit ähnlichen Gefühlen und Gedanken behaftet sei, wie als sie begonnen hatte in ihrer Fremdsprache Französisch zu schreiben. (Klein-Lataud 1996: 217)

Mit der Zeit lernte Huston das Schreiben in ihrer Muttersprache wieder zu schätzen. Klein-Lataud (2004: 45f) schreibt dazu, dass die Versöhnung mit der Muttersprache bei Huston mit der Akzeptanz der eigenen Wurzeln einherging. Huston geht sogar so weit, in einem im Jahr 2008 geführten Interview zuzugeben, dass sie die englische Sprache mittlerweile sogar bevorzugte, da Französisch zu ihrer Alltagssprache geworden sei. Die beiden Sprachen hätten in ihrem Kopf sozusagen die Plätze getauscht. Sie merkt noch zusätzlich an, dass sie in ihrer Jugend die kalte Intellektualität, die eine Zweitsprache mit sich brachte, schätzte. Mit zunehmendem Alter sei eine innere Stärke gekommen, die es ihr erlaubte, die Emotionen, die mit der Muttersprache verbunden seien, zuzulassen (Feehily 2008). Huston gab in einem Interview (2021) an, dass unter anderem eine geheimnisvolle

⁶ "Mein 'wahres Ich' schimmert immer mehr durch die Maske des französischen 'Ichs' hindurch. Und ich werde dazu verurteilt, nach Alberta zurückzukehren. Es handelt sich um eine Verurteilung. Gehen Sie nach Hause, Sie haben hier nichts zu suchen, Sie sprechen nicht einmal die Sprache". (Übers. S.M.)

⁷ " [...] Es kam zu mir auf Englisch. Ich hörte englische Musik. Kirchenlieder, Lieder von Cowboys und Eisenbahnarbeitern. Ich musste es auf Englisch schreiben". (Übers. S.M.)

⁸ "Wenn ich etwas schreiben will, das ich skandieren, singen, brüllen, herausschreien kann, werde ich es auf Englisch schreiben. Wenn ich kontrollierter, beherrschter, eher ein Keyboard mit fünf Tasten als ein Klavier [...] sein will, werde ich es auf Französisch schreiben." (Übers. S.M.)

Taubheit in ihren Beinen dazu beigetragen habe, dass sie wieder anfang auf Englisch zu schreiben. Bis heute seien sich ihre Ärzt*innen nicht sicher, woher dieses Taubheitsgefühl stammte, Huston habe diese Krankheit jedoch als einen Hilferuf ihres Körpers gesehen, der sich entwurzelt fühlte. Dank dieser Erfahrung und der Begegnung mit Jacques Rey Charlier (Dichter, Schriftsteller und Künstler), der sie dazu ermutigt habe, wieder auf Englisch zu schreiben, habe sie zu ihren englischsprachigen Wurzeln zurückgefunden (Lyonney 2021: 41‘31“).

Bevor auf Identität im literarischen Kontext und insbesondere in Verbindung mit Huston eingegangen werden kann, soll der Begriff näher bestimmt werden. Lucius-Hoene definiert Identität als „die Art und Weise, wie Menschen sich selbst aus ihrer biografischen Entwicklung (Biografie) heraus in der ständigen Auseinandersetzung mit ihrer sozialen Umwelt wahrnehmen und verstehen.“ (Lucius-Hoene o. J.) Sie führt weiters aus, dass für die Bestimmung der Identität folgende Faktoren besonders wichtig sind: Geschlecht, Alter und soziale Herkunft, Ethnizität, Nationalität und Gruppenzugehörigkeiten, Beruf und sozialer Status, persönliche Eigenschaften sowie Kompetenzen (Lucius-Hoene o. J.).

Huston selbst machte sich im Laufe ihrer Karriere als Schriftstellerin ihre eigenen Gedanken zum Thema Identität. So schreibt sie etwa in *Nord perdu* über die Selbsteinschätzung des Identitäts-Ichs. Sie merkt an, dass es den Menschen durchaus bewusst sei, dass mehrere Facetten der eigenen Identität in einem Körper beheimatet sein können, die doch alle mit „Ich“ bezeichnet würden. Das Freundinnen-Ich, das Verwandten-Ich, das Leserinnen-Ich, das Spaziergängerinnen-Ich, das träumende Ich, das Bürgerinnen-Ich, das Nachbarinnen-Ich, das Musikerinnen-Ich, das schlafende, das trinkende, das lachende, das rauchende, das narzisstische, freundliche und vulgäre Ich. Alle „Ichs“ vereint formten die eigene Identität (Huston 2000: 106).

Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass Huston ihre Identität häufig mit ihrer Nationalität und Sprachzugehörigkeit in Verbindung setzt. Huston scheint zwischen zwei Sprachen, dem Französischen und Englischen, hin- und hergerissen. Als englischsprachige Kanadierin hätten das britische und das amerikanische Erbe ihre kulturelle Identität geprägt, doch als französischsprachige Pariserin habe sie sich für das Französische als ihre literarische Sprache entschieden. Wie auch oben schon dargelegt, verfasst sie anfangs die meisten ihrer Texte zuerst auf Französisch und übersetzte sie dann ins Englische (Dvořák 2004: ix). Heute schreibt Huston all ihre Essays auf Französisch und bei ihren Romanen macht sie die Originalsprache davon abhängig, welche Sprache die Protagonist*innen im Roman sprechen.

Huston gibt an, dass sie etwa die Hälfte ihrer Romane auf Englisch schreibe und sie dann ins Französische übersetze und umgekehrt (Lyonney 2021: 45‘20“).

In einem Interview sagte Huston dazu, dass sie ähnlich wie der Schriftsteller Romain Gary zwischen zwei Sprachen schwebe. Im Gegensatz zu Gary, der in den verschiedenen Sprachen, verschiedene Versionen für verschiedene Zielgruppen anfertigte, lege Huston jedoch Wert darauf, dass ihre Texte in beiden Sprachen rigoros dieselben seien (Argand, 2001). Auf diese Aussage Hustons soll im Rahmen der Analyse ihrer Übersetzungen näher eingegangen werden. Bleibt die Autorin wirklich so nahe am Text, wie sie selbst behauptet? Oder lassen sich doch für die Selbstübersetzung übliche Abweichungen vom Originaltext feststellen? Interessanterweise sagt Huston außerdem, dass sie während des Übersetzungsprozesses den Originaltext mithilfe der Übersetzung verbessere (Argand 2001). Diese Vorgehensweise, eine simultane/zeitnahe Übersetzung sozusagen, geht oft Hand in Hand mit einer möglichst hohen inhaltlichen Übereinstimmung der beiden Texte, wodurch Hustons Aussage noch mehr an Bedeutung gewinnt.

In *Lettres parisiennes* äußerte Huston zweideutige, gemischte und oft widersprüchliche Gefühle gegenüber Kanada. In einem ihrer Briefe erklärt Huston, dass sich ihr eigenes Land fremd für sie anfühle, schlimmer noch, dass es sich vertraut, aber dennoch leicht verzerrt anfühle, als wäre sie in einem Traum gefangen (Huston & Sebbar 1986b: 24). Aber als sie nach Frankreich zurückkehren muss, schreibt sie: „Je pleure. Je pleure d'avoir à quitter ces êtres qui me connaissent et me comprennent, au fond, mieux que les Français ne le feront jamais; je pleure l'immense, l'incomparable ciel canadien; je pleure la langue anglaise qui m'a accueillie avec tant de naturel.“⁹ (Huston & Sebbar 1986b: 24f) In einem weiteren Brief schreibt sie, dass das Französische ihr zwar die Möglichkeit gegeben habe, mit dem Schreiben zu beginnen, indem es ihr die Distanz und den Abstand verschafft habe, die sie persönlich für das Schreiben für notwendig erachtet habe, dass sie aber Bedenken habe, die französische Sprache für ihre kreative Arbeit gewählt zu haben (Klein-Lataud 2004: 41). In ihrem letzten Brief schreibt sie von ihrer Freude über einen Pariser Schneefall und wie kanadisch sich diese Freude anfühle. Sie stellt fest, dass der Schnee eine Verbindung „entre le Canada et la France, entre mon passé et mon présent, entre ma vie anglophone et ma vie francophone“¹⁰ darstelle. Dieses Bild führe dazu, dass sie ihr Exil als ermächtigend

⁹ "Ich weine. Ich weine, weil ich diese Menschen verlassen muss, die mich im Grunde besser kennen und verstehen, als es die Franzosen jemals tun werden; ich weine um den riesigen, unvergleichlichen kanadischen Himmel; ich weine um die englische Sprache, die mich so natürlich aufgenommen hat." (Übers. S.M.)

¹⁰ „zwischen Kanada und Frankreich, zwischen meiner Vergangenheit und meiner Gegenwart, zwischen meinem englischsprachigen und meinem französischsprachigen Leben.“ (Übers. S.M.)

betrachtet, als Quelle „d'énergie et d'émotion“ (Huston & Sebbar 1986b: 209). Sie führt weiter aus, dass das Exil, ebenso wie das Nomadentum, die Möglichkeit, sich in einer Zwischenwelt zu halten, begünstige und sieht diese Welt zwischen zwei Kulturen, zwei Sprachen als einen Ort der Freiheit (Klein-Lataud 2004: 40). Huston kommt zu dem Schluss, dass das Leben in Frankreich für sie bedeute, alle ihre Gewohnheiten zu verfremden, ihr Sozialleben, ihr Intimleben und später sogar die Beziehung zu ihrer Tochter (Huston & Sebbar 1986b: 212).

Neben der Thematisierung von „Identität“ in autobiografischen Werken baut sie ihre Erfahrungen mit diesem Thema auch in ihre fiktionalen Werke ein. Von der Erfahrung der Entsubstantialisierung des Seins bis zur Erfahrung der Selbsterziehung durch das Schreiben beschreibt Huston bei ihren Protagonist*innen die Gefühle der Selbstspaltung oder sie erfindet für sie plurale Identitäten, die nebeneinander bestehen und sich ergänzen (Gaboury-Diallo 2004: 49). Die Autorin erklärt dieses Vorgehen in ihrem Buch *Nord perdu*: „[i]l est tout simplement inadmissible que l'on ne dispose que d'une seule vie.“¹¹ (Huston 1999: 115)

In *Fault Lines* schreibt Huston über eine wenig bekannte Episode des Zweiten Weltkriegs. Mehr als 250.000 Kinder aus dem besetzten Polen und der Ukraine wurden entführt und in deutsche Adoptivfamilien vermittelt. Die blonden Kinder waren Teil von Heinrich Himmlers Projekt „Lebensborn“, mit dem er eine durch schwere Verluste vernichtete, „arische“ Rasse wiederbeleben wollte. Huston sagt, dass sich diese Episode des Kriegs gerade deshalb in ihr Gehirn eingebrannt habe, weil sie bei ihr Fragen zur Identität aufwerfe. Was mag so ein Kind fühlen, wenn es plötzlich aus dem ihm bekannten Umfeld gerissen wird und eine neue Identität annehmen muss? Mit diesem Schicksal hat Kristina zu kämpfen, eine der vier sechsjährigen Protagonistinnen des Romans. Als Deutschland zerbricht, muss Kristina feststellen, dass sie nicht nur adoptiert ist, sondern dass die deutsche Sprache, die sie spricht, nicht ihre eigene ist (Feehily 2008).

4. Deutsche Übersetzerinnen

Die deutsche Version des Romans *Fault Lines* ist 2009 unter dem Titel *Ein winziger Makel* im Rowohlt Verlag erschienen. Das Werk wurde von Uli Aumüller und Claudia Steinitz aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

¹¹ „[E]s ist einfach nicht hinnehmbar, dass man nur ein einziges Leben hat“. (Übers. S.M.)

4.1 Uli Aumüller

Uli Aumüller wurde 1945 in Bad Arolsen geboren. (Kritikatur o. J.) Heute lebt sie als freie Übersetzerin aus dem Englischen und Französischen in Berlin und ist unter anderem für ihre Übersetzungen der Texte von Albert Camus, Siri Hustvedt, Milan Kundera und Jean-Paul Sartre bekannt. Für ihre Übersetzungsleistungen erhielt sie den Paul-Celan-Preis und den Jane-Scatcherd-Preis (S. Fischer Verlage o. J.).

4.2 Claudia Steinitz

Claudia Steinitz wurde 1961 in Berlin geboren. Zu ihren erfolgreichsten Übersetzungen gehören unter anderem Texte von Nancy Huston, Claude Lanzmann, Yannick Haenel, Virginie Despentes und Emma Becker. Sie übersetzt Texte aus dem Französischen ins Deutsche und ihre hervorragende Leistung wurde bereits mit mehreren Preisen gewürdigt, z.B. mit dem Johann-Friedrich-von-Cotta-Übersetzerpreis der Landeshauptstadt Stuttgart und dem Jane-Scatcherd-Preis (Rowohlt o. J.a). Bereits mit sechzehn Jahren konnte sich Steinitz für Literatur und die französische Sprache begeistern und hat diese Leidenschaft mittlerweile seit 30 Jahren in ihren beruflichen Alltag integriert. Sie hat mittlerweile mehr als hundert Bücher, vorwiegend Romane, ins Deutsche übersetzt. Des Weiteren zeigt Steinitz soziales und politisches Engagement, indem sie unter anderem Übersetzerveranstaltungen und Seminare organisiert, Mentorate für angehende Übersetzer*innen veranstaltet und sich für die Seerettung auf dem Mittelmehr einsetzt (Edition Converso o. J.).

5. Zusammenfassung *Fault Lines*

Der Generationenroman *Fault Lines* von Nancy Huston erzählt die Geschichte von vier Kindern, die alle mit ihren eigenen komplexen Verwerfungen und Traumata zu kämpfen haben. Die Kinder verbinden nicht nur Familienbande, sondern auch ein Muttermal, das alle vier an unterschiedlichen Körperstellen tragen. Kristina (später Erra), eine der vier sechsjährigen Protagonist*innen, wächst als Lieblingskind einer führerverehrenden Familie in Deutschland auf. Als Deutschland den Krieg verliert, entdeckt Kristina, dass sie adoptiert wurde und dass die deutsche Sprache, die sie spricht, nicht ihre Muttersprache ist. In Kanada wird Kristina eine erfolgreiche Sängerin, aber als Mutter ist sie nicht in der Lage, ihrer Tochter Sadie Sicherheit zu geben, die zwar ihr charakteristisches Muttermal, aber nicht ihre Gelassenheit und Lebensfreude geerbt hat. In Sadies Augen ist Kristinas Boho-Lebensstil

keine Entschuldigung dafür, dass sie zu ihren strengen Großeltern abgeschoben wurde. Sadie wiederum, eine gestresste Intellektuelle, die Kind und Mann entwurzelt hat, um im Israel der 1980er Jahre über das Lebensborn-Projekt zu forschen, gibt ihre Traumata an Randall, ihren Sohn, weiter. Er ist nicht in der Lage, mit den Widersprüchen innerhalb der israelischen Gesellschaft und mit dem Krieg, der das Land spaltet, umzugehen.

Die schwierige Vergangenheit der Vorfahren beeinflusst nachhaltig auch das Leben von Sol, einem Wunderkind, das in Kalifornien in einer von George W. Bush geprägten wohlbehüteten Welt aufwächst. Sol sieht sich selbst als eine „sofortige unsichtbare allmächtige Lichtflut, die sich mühelos bis in die dunkelsten Ecken des Universums ergießt“ (Huston 2009: 13). Was seine Eltern nicht wissen: Sol ist süchtig nach Internetpornografie und beobachtet im Netz die Enthauptung amerikanischer Geiseln im besetzten Irak.

Damit schließt sich der Kreis. Vier Kindern könnte eine berauschende Zukunft bevorstehen, wären da nicht die düsteren Geister der Vergangenheit, die sie bis ins hohe Alter verfolgen.

6. Methode: Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord

In diesem Kapitel wird auf die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord näher eingegangen. Christiane Nord hat vor ihrer Pensionierung im Jahr 2005 rund 230 Publikationen zu mehreren großen Themenbereichen veröffentlicht und bei ihren Werken immer Wert auf Didaktik und die Anwendbarkeit des Funktionalismus gelegt. Neben dem Verfassen wissenschaftlicher Abhandlungen ist sie auch als Übersetzerin und Rezensentin sprach- und translationswissenschaftlicher Arbeiten, Übersetzungen und Büchern tätig (Mayer & Nord 2013: 2f). Mit der übersetzungsrelevanten Textanalyse verfolgt Nord einen praktischen Ansatz mit dem Ziel, eine methodische Grundlage für Übersetzungsübungen im Rahmen eines akademischen Umfelds zu schaffen. Das Modell zur Textanalyse dient als Ausgangspunkt für die Ausbildung von Berufsübersetzer*innen und soll vor allem bei der Analyse literarischer Texte, aber auch anderer Textgattungen eine wertvolle Hilfe sein (Nord & Gerbert 1993: 221). Nords Modell dient aber nicht nur als Leitfaden für die Anfertigung einer Übersetzung, sondern bietet auch einen geeigneten Rahmen für die Analyse bereits existierender Übersetzungen. Folgedessen soll im Rahmen dieser Masterarbeit, obwohl Nords Modell eigentlich nicht für einen Vergleich konzipiert ist, sondern für eine Ausgangstext-

Analyse vor der Übersetzung, das Modell zur Textanalyse für einen Vergleich zwischen dem Originaltext und der Selbst- bzw. Fremdübersetzung zum Einsatz kommen.

Die übersetzungsrelevante Textanalyse baut auf der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari, sowie auf der Skopostheorie von Vermeer auf. Alle drei beziehen sich auf die übersetzerische Praxis und können als anwendungsorientiert bezeichnet werden. In der Theorie des translatorischen Handelns steht die Frage „Was tut der*die Übersetzerin?“ im Mittelpunkt. Welche Faktoren beeinflussen das Handeln eines*einer Übersetzer*in? (Holz-Mänttari 1984: 17). Holz-Mänttari (1984) beschreibt translatorisches Handeln als „Produktionsprozess eines Handelnden [...] mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können.“ (Holz-Mänttari 1984: 17)

Die Skopostheorie wurde in den 1970er Jahren in Deutschland von Hans J. Vermeer entwickelt. Bei dieser Theorie steht nicht der Ausgangstext als solcher im Mittelpunkt, sondern der der Zweck eines Textes, der dann auch die Übersetzungsstrategie bestimmen sollte. Vermeer stellt fest, dass jede Handlung einen Zweck hat, somit wird auch mit jeder Übersetzung ein bestimmtes Ziel verfolgt (Reiß & Vermeer 1984: 96).

Für Christiane Nord sind die kommunikative Funktion des Ausgangstextes bzw. die Faktoren einer kommunikativen Situation, in der diese Funktion erfüllt ist, von besonderer Bedeutung. Diese Faktoren werden bei Nord als „textexterne Faktoren“ bezeichnet. Dem gegenüber werden die „textinternen Faktoren“ vom Kommunikationsinstrument Text abgeleitet. Werden diese textexternen Faktoren textintern thematisiert, wird von „Metakommunikation“ gesprochen“. In Abb. 2 wird das Zusammenspiel von textexternen und textinternen Faktoren mithilfe sogenannter W-Fragen übersichtlich dargestellt (Nord 2009: 39f).

Wer übermittelt wem wozu über welches Medium wo wann warum einen Text mit welcher Funktion	Worüber sagt er/sie was (was nicht) in welcher Reihenfolge unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente in welchen Worten in was für Sätzen in welchem Ton
Mit welcher Wirkung?	

Abb. 2: W-Fragen, die sich auf die textinternen und textexternen Faktoren beziehen (Nord 2009: 39f).

Betrachtet man Abb. 2, kann festgestellt werden, dass die textexternen Faktoren mithilfe der Fragen nach dem*der Textproduzent*in/Sender*in (wer?), der Sender*innenintention (wozu?), dem*der Adressat*in (wem?), dem Medium/Kanal (über welches Medium?) sowie Ort, Zeit und Anlass (wo? Wann? Warum?) näher betrachtet werden. Durch die Beantwortung dieser W-Fragen ergibt sich schlussendlich auch die Antwort auf die Frage nach der möglichen Textfunktion (mit welcher Funktion?).

Die textinternen Faktoren hingegen werden mithilfe der Fragen nach der Thematik (worüber?), dem Textinhalt (was?), den Präsuppositionen (was nicht?), dem Textaufbau (in welcher Reihenfolge?) sowie nonverbalen Elementen wie Lexik (in welchen Worten?), Syntax (in welchen Sätzen) und suprasegmentalen Merkmalen (in welchem Ton?) erfasst. Die Frage nach der Wirkung (mit welcher Wirkung?) kann als übergreifender Faktor bezeichnet werden. Sie wird durch die Kombination von textexternen und textinternen Faktoren beantwortet. Nord weist darauf hin, dass die Situation vor dem Text entsteht und es somit sinnvoll ist, die Analyse der textexternen Merkmale jener der textinternen Merkmale voranzustellen. Dieses Verfahren wird „Top down“-Verfahren genannt (Nord 2009: 40f). Im Zuge dieser Masterarbeit werden die von Nord genannten Faktoren nicht nur auf die Analyse des Ausgangstextes angewendet, sondern auch vergleichend auf die zu betrachtenden Übersetzungen; zudem wird nicht auf alle textinternen Faktoren, die von Nord besprochen werden, eingegangen. Vielmehr sollen die von Nord genannten textinternen Faktoren als Basis dienen, aus denen die für diese Arbeit relevanten ausgewählt und die durch weitere Faktoren, die sich aus dem untersuchten Material ergeben, ergänzt werden.

6.1 Textexterne Faktoren

Bevor im Rahmen dieser Masterarbeit auf die verschiedenen textexternen Faktoren eingegangen wird, werde ich den Begriff „textexterne Situation“ erläutern. Nord versteht unter einem „textexternen“ Situationsfaktor konkrete (nicht fiktive) Situationen, in denen der Text die Aufgabe als Kommunikationsinstrument ausfüllt. Nord (2009: 41-44) spricht davon, dass Daten gesammelt werden, die es ermöglichen, die Situation eines Textes in einem „systematischen Rahmen“ zu verankern, sodass schlussendlich „jeder Text in Bezug auf jeden möglichen Translationsskopus im Rahmen dieses Schemas analysiert werden kann“. Im Folgenden soll näher auf die textexternen Faktoren eingegangen werden, die bei der Untersuchung des Werkes *Fault Lines* von Nancy Huston die Rahmenbedingungen bilden.

6.1.1 Sender*innenpragmatik

Bevor in diesem Abschnitt auf die Sender*innenpragmatik näher eingegangen wird, muss festgestellt werden, dass Nord in der übersetzungsrelevanten Textanalyse zwischen Sender*in und Sender*innenintention unterscheidet. Dies kommt daher, da man zwar einerseits in jedem Text Merkmale findet, die sich auf die Biographie der Sender*innen beziehen (allgemeingültig für jeden Text des*der Sender*in). Andererseits zeichnen sich die verschiedenen Texte von bestimmten Sender*innen durch unterschiedliche Intentionen, die den Adressat*innen vermittelt werden sollen, aus (Nord 2009: 42).

Neben der Unterscheidung zwischen Sender*in und Sender*innenintention pocht Nord auch auf die Unterscheidung zwischen Sender*in eines Textes und Textproduzent*in. Sender*innen sind meist Personen (oder Institutionen), die mithilfe des Textes etwas erreichen wollen bzw. eine Mitteilung aussenden wollen. Dem gegenüber erstellen Textproduzent*innen nach den Vorgaben der Sender*innen und, indem sie allgemeingültige Vertextungsregeln und -konventionen beachten, den gewünschten Text. Die Frage, ob es sich bei Sender*in und Textproduzent*in um dieselbe Person handelt, lässt sich oftmals mithilfe des Textumfelds beantworten (Nord 2009: 46f).

Bei der Ermittlung der Sender*innendaten im Rahmen der übersetzungsrelevanten Textanalyse spielen besonders die Autor*innen bei der Textgestaltung eine wichtige Rolle, außerdem darf die Beziehung zwischen Sender*in und Empfänger*in nicht außen vorgelassen werden. Relevante Daten zum*zur Sender*in können im Fall von literarischen Werken meist über das Textumfeld (Quellenangabe, Klappentext, Fußnoten etc.) ermittelt werden. Sollte dies nicht möglich sein, müssen sie anderweitig recherchiert werden (Internet,

Bücher etc.). Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Sender*innen selbst oder jemanden aus ihrem Umkreis zu befragen oder die Informationen aus dem Text selbst zu entnehmen (Nord 2009: 48ff).

Im Fall der hier vorliegenden Masterarbeit gibt es sowohl beim englischen Original als auch bei der französischen Selbstübersetzung des Romans *Fault Lines* eine Überschneidung von Senderin und Textproduzentin. In beiden Fällen ist die Autorin Nancy Huston sowohl Senderin als auch Textproduzentin. Bei der deutschen Version übernehmen die zwei deutschen Übersetzerinnen die Rolle der Textproduzentinnen, die auf Basis der Vorlage der Autorin (die die Senderin bleibt) und auf Auftrag des deutschen Rowohlt Taschenbuch Verlags (Medium/Kanal, gleichzeitig Auftraggeber) die deutsche Übersetzung generierten.

6.1.2 Sender*innenintention

Nord stellt die Faktoren Intention, Textfunktion und Wirkung in Relation zueinander. So geht es bei der Frage nach der Intention vor allem um die Frage: „was will der*die Sender*in mit dem Text bei den Empfänger*innen bewirken?“. Dabei soll festgehalten werden, dass die Wirkung mit der Innensicht der Rezipient*innen in einer bestimmten Rezeptionssituation zusammenhängt, während die Intention aus der Perspektive des*der Sender*in geboren wird (Nord 2009: 51). Für die Übersetzung und in diesem Fall auch für die Selbstübersetzung ist es von zentraler Bedeutung, die Erwartungen der Zieldtext-Adressat*innen jenen der Ausgangstext-Adressat*innen gegenüberzustellen (Nord, 2009: 42). Während die Intention und die Wirkung eng mit der Innensicht von Sender*innen/Rezipient*innen verknüpft sind, kann die Textfunktion „von außen“ bestimmt werden. Manche Textfunktionen lassen auf eine bestimmte Sender*innenintention schließen und im Idealfall sind die drei Faktoren Intention, Funktion und Wirkung sogar kongruent. Ein Beispiel dafür wäre, wenn die Intention der Sender*innen sich mit der erzeugten Wirkung bei den Empfänger*innen überlappt und diese Wirkung dann auch noch konventionell auf eine bestimmte Funktion schließen lässt (Nord 2009: 51f).

Die Sender*innenintention entspringt meist der Frage „Was will der*die Sender*in dem*der Empfänger*in mitteilen?“ Diese Frage wird vom*von der Sender* häufig nicht explizit, sondern implizit durch den Text beantwortet, der*die Empfänger*in rezipiert den Text als das Ergebnis der Sender*innenintention. Dadurch wird klar, dass nicht nur textexterne Faktoren, wie Sender*in, Adressat*in, Medium, Ort, Zeit, Anlass und

Textfunktion dabei helfen, die Sender*innenintention zu bestimmen, sondern auch textinterne Merkmale wichtige Hinweise liefern können. Bei der Ermittlung der Sender*innenintention wird ein besonderes Augenmerk auf Rolle, die der*die Sender*in in Bezug zu seinem*ihrem Text und zum*zur Empfänger*in einnimmt, gerichtet, außerdem müssen eventuell der Lebenslauf des*der Autor*in, wichtige Meilensteine, die mit dem Werk zusammenhängen und alle übrigen Werke im Kontext der Literaturgeschichte Beachtung in der Analyse finden (Nord 2009: 53f).

Fault Lines ist ein literarischer Text, der der Gattung der Unterhaltungsliteratur angehört. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, dass Huston ihre Leser*innen unterhalten möchte. Zudem wird diese These durch die Art und Weise, wie der Text geschrieben wurde, und wie die Perspektiven der vier Protagonist*innen aneinandergereiht wurden, untermauert. Der Roman ist in vier Kapitel unterteilt, die jeweils aus der Sicht eines*r anderen Protagonist*in geschrieben wurden. Das erste Kapitel behandelt einen Ausschnitt aus dem Leben des sechsjährigen Sol, des Urenkels der Protagonistin des vierten Kapitels. Vom Urenkel wechselt die Perspektive zum Enkel Randall, dann zur Tochter Sadie und schließlich zu Kristina/Erra. Alle Protagonist*innen sind zum Zeitpunkt ihrer Erzählungen sechs Jahre alt. Man spürt deutlich, dass die Autorin diese Perspektive eines Kindes gewählt hat, um sich freier ausdrücken zu können, um den Leser*innen eine andere Sicht auf die Welt zu ermöglichen, vor allem, da sie in ihrem Roman sehr ernste Themen wie Krieg oder Pornographie anspricht. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Huston ihre Leser*innen gleichzeitig unterhalten, informieren und wahrscheinlich auch zum Nachdenken anregen möchte. Ihre Intention ist es, transgenerationale Traumata aufzuzeigen. Auf jede Aktion folgt eine Reaktion, die sogar generationenübergreifend wirken kann. Sie selbst meint dazu in einem Interview (2012): “*Fault lines* is very specifically about that, how we hand things down, from one generation to another [...] it’s about how completely unexpected the transmission is [...]” (Huston 2012: 1’21”) Diese Intention gilt auch für die Übersetzung.

6.1.3 Empfänger*innenpragmatik

In vielen Analyseansätzen nimmt der*die Rezipient*in des Ausgangstextes eine entscheidende Rolle ein. Bei der Übersetzung eines Textes muss darauf geachtet werden, dass der Zieltext oftmals ein anderes Publikum anspricht als der Ausgangstext. Das Zielpublikum zeichnet sich vielfach durch andere Wissensvoraussetzungen, eine andere Einstellung zum im Text thematisierten Sachverhalt oder ein anderes gesellschaftliches Umfeld aus. Außerdem

gehören die Empfänger*innen des Zietexts häufig einer anderen Kultur an. All diese Faktoren müssen bei einer Übersetzung mit einbezogen werden. Ein besonderes Augenmerk muss laut Nord auf die Wissensvoraussetzungen des Zielpublikums gelegt werden, denn diese setzen voraus, dass bestimmte Informationen bekannt sind. Für den Faktor Wissensvoraussetzung spielt auch die Aktualität des Themas eine große Rolle. Je aktueller ein Thema, desto eher kann davon ausgegangen werden, dass mehr Menschen mit der Thematik vertraut sind (Nord 2009: 55-58).

Bei der Rezeption des Textes durch den*die Empfänger*in muss zwischen drei Faktoren unterschieden werden, der Rezeptionsabsicht, der Erwartung des*der Rezipient*in an den Text und der Reaktion des*der Rezipient*in auf den Text. Bei der Ermittlung der Daten zur Empfänger*innenpragmatik müssen sowohl die Ausgangstextrezipient*innen und ihr Verhältnis zum*zur Ausgangstextsender*in als auch die Zietextadressat*innen in die Analyse mit einbezogen werden. Dabei spielen u. a. auch die Zietextrezipient*innen eine Rolle für das Vertextungsverhalten des*der Translator*in. Wie die Sender*innendaten können auch die Empfänger*innendaten aus textinternen Merkmalen, dem Textumfeld, dem Medium oder den Informationen zum*zur Sender*in und seiner*ihrer Intention ermittelt werden (Nord 2009: 59f).

Für die Bestimmung der Empfänger*innenpragmatik im Rahmen dieser Masterarbeit muss zunächst zwischen den Empfänger*innen des Ausgangstextes und den Empfänger*innen der Übersetzungen unterschieden werden. Welche Wissensvoraussetzungen hat die jeweilige Zielgruppe? Die Geschichte in *Fault Lines* erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte und umfasst historische Begebenheiten, die, solange man sich nicht näher mit dem Thema Zweiter Weltkrieg und vor allem mit dem Lebensborn-Projekt auseinandergesetzt hat, für alle Zielgruppen gleichermaßen fremd sein dürften. Somit gelten sowohl für das Zielpublikum des Ausgangstextes als auch für das Zielpublikum der Übersetzung ähnliche Voraussetzungen. Huston dürfte davon ausgegangen sein, dass das Zielpublikum nicht über die geschilderten Ereignisse Bescheid weiß und somit behutsam in die Materie eingeführt werden muss und dasselbe dürfte für die Fremdübersetzerinnen als Textproduzentinnen gegolten haben. Bei der Übersetzung muss genau abgewogen werden, ob kulturelle Spezifika, wie z.B. Maßeinheiten, Währungen, ausgangssprachentypische Redewendungen usw. an das Zielpublikum angepasst werden sollen.

Obwohl es quasi unmöglich ist, ohne eine Befragung konkreter Leser*innen auf die Wirkung zu schließen, ist Huston trotzdem der Meinung, dass das positive Feedback von Leser*innen darauf schließen lässt, dass sich ihre Intention als Senderin mit der erzeugten

Wirkung bei den Empfänger*innen überlappt. Dies hat sie 2012 in einem Interview zum Ausdruck gebracht.

The readership response which has been overwhelmingly positive to the book in France and French Canada, has also been overwhelmingly reassuring to me [...] (Text Publishing 2012 4'40"), „[...] the fact that people really entered into the book and identified with their [the children's] pain and also their wonder [...] I was really deeply moved that people could acknowledge the seriousness of that time of life. (Text Publishing 2012: 5'14")

6.1.4 Medium/Kanal

Das Medium kann als Transportmittel gesehen werden, mit dessen Hilfe der*die Sender*in einen Text an den*die Empfänger*in übermittelt. Spricht man von einem Medium oder Kanal, muss zunächst zwischen der mündlichen und schriftlichen Textübermittlung unterschieden werden (teilweise gibt es auch Überschneidungen). Im Rahmen dieser Masterarbeit soll nur die schriftliche Textübermittlung näher beleuchtet werden. Das Medium gibt wichtige Hinweise auf die Größe und Abgrenzung des Adressat*innenkreises sowie auf den Anlass für die Kommunikation und die Intention des*der Sender*in. Normalerweise spielt das Medium eine wichtige Rolle, was die Erwartung der Empfänger*innen an die Textfunktion anbelangt. Ein besonderes Augenmerk muss bei der Analyse des Mediums den medienspezifischen Merkmalen zuteilwerden, da genau nachgeprüft werden muss, inwieweit diese Merkmale auch in der Zielkultur gelten.

In der Regel erkennt der*die Rezipient*in sofort, um welches Medium es sich handelt, denn die Wahl eines Mediums geht häufig mit kulturspezifischen oder allgemeingültigen Konventionen einher (Nord 2009: 61-65).

Bei dem von Nancy Huston für die Kommunikation gewählten Medium Buch handelt es sich um ein Instrument für die schriftliche Kommunikation. Das Trägermedium grenzt den Adressat*innenkreis auf jene Menschen ein, die Bücher lesen. Weiters kann der Adressat*innenkreis noch auf Menschen eingegrenzt werden, die Bücher zu Unterhaltungszwecken, voraussichtlich in ihrer Freizeit lesen, da es sich um ein unterhaltendes, teilweise informierendes Buch handelt. Die medienspezifischen Merkmale, zu denen unter anderem das Cover, der Klappentext und weitere für Bücher charakteristische Merkmale gehören, sind wichtig, um die Erwartungen der Empfänger*innen an die Textfunktion zu erfüllen.

Die Cover (U1) aller drei Bücher sind ähnlich gestaltet. Sie sind in gedeckten Farben gehalten und auf jedem Cover ist eine weibliche Figur zu erkennen. Auf dem Cover der

englischen Version ist ein junges Mädchen abgebildet, das sich mit der rechten Hand ans Herz fasst. Der Titel *Fault Lines* sowie der Name der Autorin ist relativ groß im unteren Drittel des Buches angebracht. Im oberen Drittel sowie unter der Überschrift und dem Autorinnennamen sind einige Preise aufgezählt, die das Werk gewonnen hat. Auf der U1 der französischen Selbstübersetzung sieht man die Silhouette einer Frau, die durch einen Schleier hindurchgeht. Auf der anderen Seite des Schleiers ist eine Spiegelung der Silhouette abgebildet. Der Name der Autorin, sowie der Titel des Buches *Lignes de faille* sind mittig, am rechten Rand des Buches angebracht. Darunter steht klein das Wort „roman“. Über dem Titel und dem Autorinnenname ist das Logo des Verlags abgedruckt. Auf der deutschen Übersetzung ist groß das Bild einer Frau abgedruckt, die ihr Spiegelbild mit ihrer linken Hand berührt. Im obersten Fünftel des Buches ist groß der Name der Autorin sowie der Titel *Ein winziger Makel* abgedruckt. Darunter steht in einer kleineren Schriftgröße das Wort „Roman“. Am linken Buchrand sieht man das Logo des Verlags.

Die Aufmachungen der U4 weichen schon mehr voneinander ab. Der Klappentext auf dem englischen Original ist sehr kurz gehalten, dafür nehmen Zitate aus Rezensionen einen relativ großen Platz ein. Auf der U4 der französischen Selbstübersetzung ist neben einem längeren Klappentext auch eine kurze Biografie der Autorin abgedruckt. Die deutsche Version kommt ohne Biografie aus, dafür ist auch hier der Klappentext wieder relativ lang, außerdem ist ein Zitat aus einer Rezension in einer Zeitschrift abgedruckt.

Fault Lines sowie die französische Selbstübersetzung und die deutsche Übersetzung erfüllen die medienspezifischen Merkmale in einem hohen Maße, wodurch das Medium von den Empfänger*innen eindeutig als Roman erkannt wird.

Auch der Verlag kann Einblicke in Hinsicht auf die Größe und Abgrenzung des Adressat*innenkreises geben. Jeder Verlag hat ein Verlagsprogramm und positioniert sich damit auf dem Markt. Durch die Veröffentlichung des Verlagsprogrammes wird auch die Erwartungshaltung der Empfänger*innen an die Textfunktion beeinflusst.

McArthur & Company wurde 1998 von Kim McArthur in Toronto, Ontario gegründet und 2013 nach fünfzehn Jahren Betrieb wieder geschlossen. McArthur & Company war ein kleiner, unabhängiger Verlag, der internationale Belletristik und Sachbücher für Erwachsene und Kinder führte (Toronto Star 2013).

Actes Sud (o. J.b) ist ein französischer Verlag, der 1978 in Arles von Hubert Nyssen gegründet wurde. Der Verlag hat ein sehr großes und vielseitiges Verlagsprogramm, das neben Belletristik und Sachbücher für Erwachsene, auch eine eigene Sparte für Kinderbücher, Jugendbücher, Comics und weitere im Angebot hat. Das Verlagsprogramm

spricht also ein sehr buntes Publikum an. Im Jahr 2021 lag der Umsatz von Actes Sud bei ca. 61,8 Millionen Euro. Gegenüber dem Vorjahr war das ein Anstieg von 11,77 % (infonet o. J.).

Der Rowohlt Buchverlag wurde 1908 in Leipzig von Ernst Rowohlt gegründet. Das Verlagsprogramm umfasst eine bunte Vielfalt an Krimis, Thrillern, Sachbüchern sowie Kinder- und Jugendbüchern (Rowohlt Verlag, o. J.b). Ähnlich dem Actes Sud Verlag erwirtschaftete der Rowohlt Verlag im Jahr 2021 einen Umsatz von insgesamt 66,5 Millionen Euro. Der Umsatz ist von 2020 auf 2021 um 15,5 Prozent gestiegen (Statista 2023).

Dem kleinen, unabhängigen McArthur & Company Verlag (den es mittlerweile gar nicht mehr gibt) stehen zwei große, international tätige Verlage gegenüber, die jährlich Umsätze in Millionenhöhe generieren. Dies beeinflusst natürlich wesentlich den Adressat*innenkreis, der durch einen hohen Bekanntheitsgrad und ein hohes Marketingbudget dementsprechend größer ausfällt.

6.1.5 Ortspragmatik

Die Ortspragmatik im Sinne von Nord bezieht sich vor allem auf den Ort der Textproduktion (das Zentrum für eine „relative Geographie“), sie kann aber auch mit dem Ort der Textrezeption zusammenhängen.

Besonders wichtig im Zusammenhang mit der Ortspragmatik ist die kulturell-politische Situation eines Landes. Ein Text, der in einem Land ohne Pressefreiheit verfasst wird, muss anders gelesen werden als ein Text, der in einem „freien“ Land erschienen ist. Je genauer der Ort der Textproduktion bestimmt werden kann, desto besser können im Text vorkommende deiktische Ausdrücke richtig erfasst werden. Das gilt sowohl für den Ziel- als auch für den Ausgangstext.

Mithilfe der Daten zur Ortspragmatik können Verbindungen zur Kulturzugehörigkeit des*der Sender*in, zum*zur Empfänger*in, dem Medium, dem Anlass sowie zu den textinternen Merkmalen hergestellt werden. Die Erhebung dieser Daten findet häufig im Textumfeld (Erscheinungsort, Quellenangaben etc.) statt, außerdem können sie textextern in der Sekundärliteratur recherchiert werden und teilweise wird angenommen, dass die Daten zum Weltwissen der Rezipienten gehören. Auch textintern gibt es oftmals Hinweise auf den Ort der Textproduktion (Nord 2009: 66-69).

Der für die Ortspragmatik wichtige Ort der Textproduktion der Originalausgabe (McArthur & Company, Toronto) sowie der Selbstübersetzung (Actes Sud, Arles) ist im Falle

von *Fault Lines* Paris, wo Huston seit 1977 lebte und arbeitete (Feehily 2008). Bevor Huston nach Paris zog, lebte sie unter anderem in Kanada und Deutschland (Wilhelm 2006: 42). Huston hat somit Verbindungen zur englischsprachigen, französischsprachigen und deutschsprachigen Kultur und lässt diese auch in ihre Texte einfließen, die sich oft durch diese Kulturräume bewegen. Auch der Erscheinungsort spielt eine wichtige Rolle bei der Ortspragmatik. Die englische Fassung wurde im Jahr 2007 vom kanadischen Verlag McArthur & Company erstmals veröffentlicht, die mir vorliegende Taschenbuchausgabe wurde jedoch 2008 veröffentlicht. Die französische Version wurde bereits 2006 vom französischen Verlag Actes Sud herausgegeben und in den USA wurde *Fault Lines* erst 2008 von Grove/Atlantic verlegt (Feehily 2008). In Kapitel 4.4 *Rezeption in Frankreich und Kanada* wurde von Davey (2004) festgestellt, dass Huston vor allem in Kanada und Frankreich Erfolge feierte, jedoch in anderen englischsprachigen Ländern weniger beliebt war. Dies könnte der Grund dafür gewesen sein, dass die Veröffentlichung in den USA erst ein Jahr nach der Veröffentlichung der englischen Version in Kanada erfolgte. Die deutsche Übersetzung *Ein winziger Makel* ist in Deutschland entstanden und wurde 2009 im Rowohlt Taschenbuch Verlag in Reinbek bei Hamburg veröffentlicht.

6.1.6 Zeitpragmatik

Da Sprachen einem immerwährenden Wandel unterworfen sind, spielt der Zeitpunkt der Textproduktion eine wichtige Rolle. Nord (2009: 69ff) schreibt, dass der Gebrauch einer Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt ein zu dem Zeitpunkt „historisch eingeschliffenes Verständnis“ widerspiegelt. Nicht nur sprachliche Veränderungen sind zeitbedingt, sondern auch Textsorten- und Gattungskonventionen verändern sich mit der Zeit und somit auch die Erwartungshaltung der Empfänger*innen an einen Text. Der Faktor Zeit ist oftmals besonders wichtig bei der Entscheidung, ob ein Text überhaupt übersetzt werden soll. Ist der Text überhaupt noch relevant? Sollte die Antwort auf diese Frage ein „Ja“ sein, kann es in bestimmten Fällen sinnvoll sein, die Zeitpragmatik explizit zu erwähnen. Die Zeitfaktoren haben also Einfluss auf die textexternen Faktoren Sender*in, Intention, Empfänger*in, Medium, aber auch auf die textinternen Merkmale. (Nord 2009: 69ff) Die Zeitpragmatik kann sich aus dem Erscheinungsdatum des Textes oder anderen Angaben im Textumfeld ergeben. Hinweise können jedoch auch im Text enthalten sein oder sie werden durch das Weltwissen des*der Rezipient*in vorausgesetzt (Nord 2009: 73).

Die Zeitpragmatik bezieht sich nicht nur auf den Zeitpunkt der Produktion des Ausgangstexts, sondern auch auf die Produktion und Rezeption der Übersetzung/Selbstübersetzung (Nord 2009: 72). Im Rahmen der Selbstübersetzung macht es einen großen Unterschied, ob es sich um eine simultane/zeitnahe oder eine verzögerte Selbstübersetzung handelt. Entsteht eine Übersetzung zeitgleich mit dem Originaltext, gibt es laut Christine Loserl kaum inhaltliche Differenzen. Bei einer verzögerten Selbstübersetzung hingegen kann es durchaus zu Unterschieden kommen. Loserl spricht in diesem Fall von einem geistigen Reifungsprozess, einer geänderten Sichtweise oder einer möglichen veränderten Situation im Umfeld des*der Autor*in die zu diesen Abweichungen führen (Loserl 2011: 39).

Um die Frage Nords nach der Relevanz des Textes gleich vorwegzunehmen. Ja, der Text ist immer noch relevant. Obwohl die Geschichte mehrere Generationen überspannt und sich somit Teile der Handlung in den Jahren 1944-45, 1962, 1982 und 2004 zu tragen, beschäftigt sich *Fault Lines* mit wichtigen geschichtlichen Ereignissen, die auch in unserer modernen Gesellschaft von hoher Relevanz sind. Nancy Huston schrieb *Fault Lines* zuerst auf Englisch und übersetzte das Werk dann ins Französische, wobei die französische Ausgabe im Jahr 2006 veröffentlicht wurde (Montpetit 2006) und die englische Version ein Jahr später in 2007. Die deutsche Übersetzung erschien 2009. Die französische und die englische Version erschienen kurz nacheinander. Auf Grund dieses geringen zeitlichen Abstands und des Umstands, dass Huston selbst in einem im Jahr 2006 gegebenen Interview bekannte, dass ihr die Selbstübersetzung beim Überarbeiten der Texte helfe und sie aus diesem Grund grundsätzlich alle ihre Texte in beide Richtungen übersetze, bevor sie die Manuskripte an ihre Verlage schickt (Wilhelm 2006: 45), könnte es sein, dass es sich auch im Falle von *Fault Lines* um eine simultane Selbstübersetzung handelt und es somit laut Christine Loserl kaum Differenzen geben sollte (Loserl 2011: 39). Diese ungewöhnliche Konstellation wird in Kapitel 8 im Rahmen der Analyse näher untersucht. Auf Grund der zeitlichen Nähe der deutschen Übersetzung zur Veröffentlichung der englischen und französischen Version ist zu sagen, dass es in der Zwischenzeit wohl kaum sprachliche Veränderungen gegeben hat und sich auch die Textsorten- und Gattungskonventionen nicht verändert haben.

6.1.7 Kommunikationsanlass

Beim Thema Anlass für die Textproduktion muss zwischen dem Anlass, aus dem der Text produziert, und dem Anlass, für den ein Text produziert wird, unterschieden werden. Ersterer spiegelt die Innensicht des*der Textproduzent*in und seine*ihre Motivation zur Textproduktion wider, zweiterer stellt den*die Textrezipient*in und seine*ihre Motivation für die Textrezeption in den Vordergrund. Der Anlass für die Produktion eines Textes gibt Hinweise auf die Sender*innenintention und die Textfunktion. Dadurch können vor allem Rückschlüsse auf den*die Sender*in, auf die Intention des*der Sender*in, sowie auf den*die Empfänger*in und seine Erwartung auf das Medium gemacht werden. (Nord, 2009: 74f)

Die Daten zum Kommunikationsanlass können oftmals dem Text oder Textumfeld entnommen werden, oder sie werden vom*von der Rezipient*in vorausgesetzt. Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Anlass im Text nur eine untergeordnete Rolle spielt, so z. B., wenn er nur der Auslöser für die Texterstellung war, sich der*die Autor*in im Text jedoch mit einem anderen Thema beschäftigt. Der Kommunikationsanlass ist häufig im Feld des*der Textproduzent*in bzw. Sender*in zu suchen, daraus ergeben sich Hinweise auf den Anlass für eine Translation. Hinweise auf den Kommunikationsanlass liefern vor allem die Situationsfaktoren Medium, Ort und Zeit sowie die Textfunktion. (Nord, 2009: 75ff)

Als Kommunikationsanlass kann bei *Fault Lines* davon ausgegangen werden, dass Huston in ihrer Funktion als Autorin ihre Leser*innen vordergründig unterhalten möchte. Gleichzeitig verpackt sie jedoch auch eine Vielzahl an Informationen über verschiedene politische Konflikte und Kriege im Text, somit kann davon ausgegangen werden, dass es ihr ein Anliegen ist, diese geschichtlichen Ereignisse literarisch zu bearbeiten und ihre Leser*innen darüber zu informieren. Bei den Übersetzungen kann davon ausgegangen werden, dass diese erstellt wurden, um einen noch größeren potentiellen Leser*innenkreis zu erreichen. Ob ein Buch übersetzt wird, liegt unter anderem daran, wie erfolgreich sich die Originalausgabe verkauft hat. Wenn die Verkaufszahlen gut genug waren, stehen die Chancen für eine Übersetzung besser, um das Buch noch weiteren Leser*innen zugänglich zu machen.

6.1.8 Textfunktion

Unter dem Begriff Textfunktion versteht Nord (2009: 77):

die kommunikative Funktion bzw. die Kombination aus den kommunikativen Funktionen eines Textes in seiner konkreten Situation (...), wie sie sich aus der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass einer kommunikativen Handlung ergibt. (Nord 2009: 77)

Bestimmte Textfunktionen kommen sehr häufig vor, sodass für diese Texte Textsortenkonventionen bestehen. Somit können Textsorten als Resultat bestimmter kommunikativer Handlungstypen gesehen werden. Nord stellt fest, dass die Textfunktion textextern bestimmt werden muss, während die Textsorte an die textinternen Merkmale eines Textes gebunden ist (Nord 2009: 77ff).

Laut Nord (2009: 80) ist in der funktional orientierten Translation vor allem die Zieltext-Funktion von großer Bedeutung, allerdings spielt auch die Ausgangstext-Funktion eine wichtige Rolle. In diesem Kontext gilt es zwischen dokumentarischer und instrumenteller Translation zu unterscheiden. In der dokumentarischen Übersetzung geht es um eine ausgangskulturelle Kommunikationshandlung zwischen Kommunikationspartner*innen in der Ausgangs-Kultur. Als Beispiel für den literarischen Kontext soll hier die „exotisierende“ Übersetzung genannt werden, die in einem literarischen Text das „Fremde“ für die Zieltext-Rezipient*innen in den Vordergrund stellt. Dem gegenüber steht die instrumentelle Übersetzung als selbstständiges Kommunikationsinstrument in einer Kommunikationshandlung der Zielkultur. Den Zielempfänger*innen ist oft gar nicht bewusst, dass sie es mit einem Translat zu tun haben. Ein Beispiel für eine instrumentelle Übersetzung ist die korrespondierende Übersetzung. Dazu gehört u. a. die Übersetzung literarischer Texte, die im literarischen Kontext der Zielkultur mit dem Ausgangstext auf eine Stufe gestellt und stark einbürgernd übersetzt werden (Nord 2009: 80).

Die Textfunktion wird am besten mit Hilfe der Textsortenbezeichnung ermittelt. Da für die Ermittlung der Textfunktion außerdem die Analyse der textexternen Faktoren bedeutend ist, wird die Textfunktion als letzte der textexternen Faktoren untersucht. Aus der Verbindung zwischen Sender*in, Empfänger*in, Medium und Anlass ergeben sich bestimmte Präsignale, die auf eine Textfunktion hinweisen. Daraufhin folgt die Analyse der textinternen Faktoren eines Textes, die die Erwartung hinsichtlich der Textfunktion entweder bestätigen oder widerlegen. (Nord 2009: 80f)

Um die Frage nach der Textfunktion zu beantworten, muss zuerst die Einbettung des Textes in den literarischen Kontext näher beleuchtet werden. Actes Sud (o. J.a) listet den Roman in der Kategorie „Romans, nouvelles, récits“ (Romane, Kurzgeschichten,

Erzählungen). Es handelt sich somit um einen literarischen Text, der der Unterhaltungsliteratur angehört. Literarische Texte haben in den meisten Fällen das Ziel, eine Geschichte ästhetisch darzustellen, außerdem kann davon ausgegangen werden, dass die Textfunktion vor allem darauf abzielt, zu unterhalten. Da Huston auch wahre historische Begebenheiten in ihren Text einfließen lässt, besteht bis zu einem bestimmten Grad auch eine Informationsfunktion. Diese Textfunktion gilt nicht nur für das Originalwerk, sondern auch für die Selbstübersetzung und die Fremdübersetzung.

Der Text wird aus der Perspektive von vier jeweils sechsjährigen Kindern geschrieben. Dabei handelt es sich, ausgehend vom ersten Protagonisten Sol, um den Sohn, den Vater, die Großmutter und die Urgroßmutter. Der Handlungsstrang dreht sich nicht nur um Ausschnitte aus dem Leben der Protagonist*innen, sondern auch um das Thema Zweiter Weltkrieg und das Lebensborn-Projekt. Je weiter die Autorin mit ihren Protagonist*innen in die Zeit zurückreist, desto enger sind die Lebensstränge mit diesem Teil der Geschichte verwoben, doch ihre Ausläufer reichen bis in die Gegenwart.

6.1.9 Die Interdependenz der textexternen Faktoren

Beim Betrachten von Abb. 3 fällt sofort auf, dass die textexternen Faktoren nicht nur miteinander in Beziehung stehen, sondern auch mit den textinternen Merkmalen zusammenhängen.

Deshalb muss bei der Analyse der Faktoren eine bestimmte Reihenfolge beachtet werden. Ein wichtiges Prinzip der übersetzungsrelevanten Textanalyse ist die Rekursivität: Die Analyse ist nämlich ein Prozess, bei dem möglicherweise mehrere Durchgänge nötig sind, um zu einem Ergebnis zu kommen, bei dem Erwartungen aufgebaut, bestätigt oder korrigiert werden, sich das vorhandene Wissen weiterentwickelt und sich dadurch das eigene Verständnis stetig verändert (Nord 2009: 83ff). Das gilt für die prospektive Textanalyse ebenso wie für einen retrospektiven Übersetzungsvergleich.

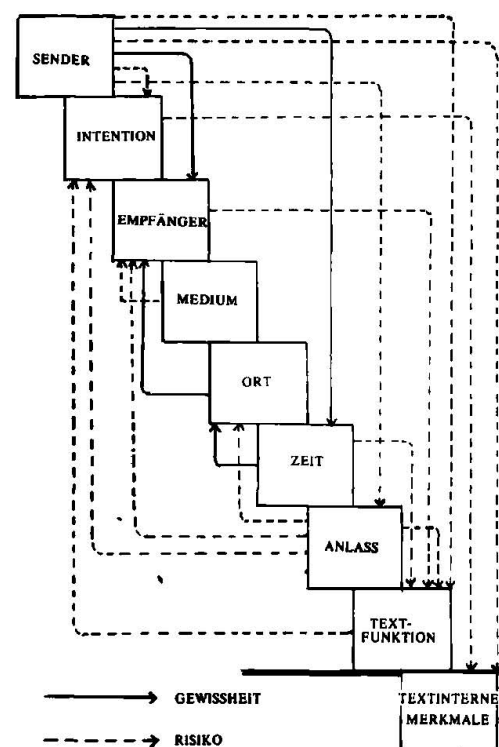


Abb. 3: Die Interdependenz der textexternen Faktoren (Nord 2009: 83ff).

6.2 Textinterne Faktoren

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass sich die drei Romane kaum voneinander unterscheiden. Liest man die Werke jedoch gleichzeitig, Zeile für Zeile, und sucht nach Unterschieden, wird schnell klar, dass es daran nicht mangelt. Diese Abweichungen habe ich in die folgenden Kategorien textinterner Faktoren eingeteilt: Kulturspezifische Aspekte, Satzzeichen, Inkonsistenz, Präzision, Änderungen, Auslassungen/Hinzufügungen, Sprachregister, stilistische Mittel und Symbolik sowie Layout.

Die textinternen Faktoren lassen sich in die nonverbalen sowie verbalen Elemente zur Übermittlung einer Botschaft einteilen. Die nonverbale Ebene besteht vor allem aus dem Textaufbau, der äußeren Textgestaltung. Darunter fallen Absätze, Überschriften, Seitenzahlen usw. Zu den verbalen Elementen gehören unter anderem die Lexik und die Syntax, die nicht nur informative, sondern auch stilistische Zwecke erfüllen. (Nord 2009: 89) Nord weist darauf hin, dass die Situation vor dem Text entsteht und es somit sinnvoll ist, die Analyse der textexternen Merkmale jener der textinternen Merkmale voranzustellen. (Nord 2009: 40f) Bei der Analyse der textinternen Faktoren möchte ich mich an Nords Modell orientieren, allerdings werde ich Punkte ergänzen, die für eine umfassende Analyse von Hustons Texten unerlässlich sind, wie z. B., wie oben bereits erwähnt, Auslassungen, Hinzufügungen oder den Umgang mit Sprachregistern.

Einige dieser Kategorien können den Übersetzungsuniversalien zugeordnet werden. Dabei handelt es sich laut Baker (1993: 243, zitiert nach Laviosa Braithwaite 2001: 288) um sprachliche Merkmale, die in übersetzten Texten weitestgehend unabhängig von den, in den Übersetzungsprozess involvierten Sprachpaaren, auftreten. Diese Merkmale wurden hauptsächlich im Rahmen kontrastiver Analysen von Übersetzungen und ihren Ausgangstexten festgelegt (Laviosa-Braithwaite 2001: 288). Sie zählt folgende Merkmale zu den Übersetzungsuniversalien: Vereinfachung, Vermeidung von Wiederholungen, Explizitheit, Normalisierung, Diskursübertragung und die charakteristische Verteilung von lexikalischen Einheiten (Laviosa-Braithwaite 2001: 288).

Bei der Vereinfachung (Simplification) kann zwischen drei Arten von Vereinfachungen unterschieden werden, der lexikalischen, syntaktischen und stilistischen Vereinfachung (Laviosa-Braithwaite 2001: 288). Die Lexikalische Vereinfachung wird von Blum-Kulka und Levenston (1983: 119, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 288) als der Prozess und/oder das Ergebnis des Auskommens mit weniger Worten definiert. Bei der syntaktischen Vereinfachung wird eine komplexe Syntax im Zieltext vereinfacht dargestellt (Vanderauwera

1985, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 289). Stilistische Vereinfachung beinhaltet die Tendenz, lange Sequenzen und Sätze aufzubrechen, aufwändige Formulierungen durch kürzere Kollokationen zu ersetzen, Wiederholungen und überflüssige Informationen zu reduzieren oder auszulassen, Umschreibungen zu verkürzen und teilweise ganze Sätze und Wörter wegzulassen. Somit kann also auch die Reduzierung und Weglassung von Wiederholungen der stilistischen Vereinfachung zugeordnet werden (Vanderauwera 1985, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 289).

Es gibt zwei Phänomene, die laut Blum-Kulka (1986, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 289) die Explizitheit des Zieltextes erhöhen. Erstens können Verschiebungen der Arten von Kohäsionsmarkern, die im Zieltext eingesetzt werden, die Präzision im Vergleich zum Ausgangstext verändern und zweitens kann das Einfügen zusätzlicher Wörter (Explikation) die Explizitheit im Zieltext erhöhen.

Bei der Normalisierung geht es darum, dass eine Verschiebung der Interpunktion, der lexikalischen Gestaltung, des Stils, der Satzstruktur und der Textorganisation hin zu in der Zielkultur etablierten und akzeptierten Konventionen eine Veränderung im Zieltext mit sich bringt (Vanderauwera 1985: 93, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 289).

Toury (1995: 275, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 289f) geht davon aus, dass Übersetzer*innen dazu neigen, bei Übersetzungen bestimmte Aspekte der Diskursstruktur, der Satzorganisation oder rhetorische Merkmale des Ausgangstextes auf den Zieltext zu übertragen. Dabei handelt es sich um die Diskursübertragung, die auch zu den Übersetzungsuniversalien gehört. Hierbei gilt das Gesetz der Interferenz.

Baker (1993: 245, zitiert nach Laviosa-Braithwaite 2001: 290) meint, dass der Zieltext häufig nicht mit dem Ausgangstext übereinstimmt, was die Positionierung oder Häufigkeit bestimmter Wörter, Phrasen oder grammatischer Strukturen angeht. Es kann gesagt werden, dass sich jeder Text durch die charakteristische Verteilung von lexikalischen Einheiten auszeichnet. Dabei handelt es sich um eine Übersetzungsuniversalie, die laut Laviosa-Braithwaite (2001: 290) besondere Beachtung verdient, da sie die charakteristische Verteilung von Zielsprache-Elementen betrifft.

6.2.1 Kulturspezifische Aspekte

Für diese Masterarbeit spielt vor allem die Frage nach der Einbindung der Textthematik in einen konkreten kulturellen Kontext (Popovic [1977]1981: 105) eine wichtige Rolle, da dadurch häufig auf möglicherweise im Text vorhandene Präsuppositionen und ihren Einfluss

auf die Übersetzung geschlossen werden kann. Dabei ist es wichtig zu vermerken, dass der kulturelle Kontext sowohl ausgangssprachlich als auch zielsprachlich verankert oder universell gültig sein kann (Nord 2009: 95).

Albrecht (2005: 8) meint dazu, dass die kulturspezifischen Aspekte von einer besonderen Bedeutung für die Übersetzung sind. Sie bestimmen, ob die Übersetzung vom Zielpublikum als äquivalent und dadurch qualitativ voll wahrgenommen wird. In dem unten angeführten Beispiel versucht Huston durch die nähere Beschreibung der Form des Brotes (*pain de mie* = Toastbrot) ein ähnliches Bild in den Köpfen der französischsprachigen Leser*innen hervorzurufen, das englischsprachige Leser*innen, die in den USA oder in Kanada aufgewachsen sind, sowieso schon haben, wenn sie das Wort *sandwich* hören. Wenn im nordamerikanischen Raum von einem Sandwich die Rede ist, wird das nämlich immer mit Toastbrot gemacht. In Europa werden jedoch auch belegte Brötchen als Sandwiches bezeichnet, weshalb Huston im Französischen hier eine Paraphrase, eine Erklärung des kulturell bedingten Begriffes für angebracht hält. Interessanterweise entscheiden sich die deutschen Übersetzerinnen dazu die Erklärung zu streichen, obwohl laut Rowohlt Verlag nur die französische Fassung als Vorlage für die Übersetzung diente und der Begriff auch in Deutschland missverstanden werden könnte.

She makes me mayonnaise sandwiches and cut the crusts off for me, but even then I eat only half or a quarter of the sandwich and it's enough. (4)	Elle me fait des sandwichs à la mayonnaise avec du pain de mie en enlevant la croute mais, même là j'en mange la moitié ou le quart et ça me suffit. (17)	Sie macht mir Mayonnaise-Sandwiches und schneidet die Kruste ab, aber selbst dann esse ich nur die Hälfte oder ein Viertel, und das reicht mir. (14)
--	--	---

Das nächste Beispiel macht die Notwendigkeit, Kulturspezifika zu übersetzen, besonders deutlich. Die Marke Stetson ist weltweit für ihre qualitativ hochwertigen und hochpreisigen Cowboyhüte bekannt. Das könnte der Grund dafür sein, dass Huston in der französischen Selbstübersetzung den generischen *cowboy hat* zum *Stetson* umgewandelt. Da sich die deutschen Übersetzerinnen an der französischen Version orientiert hatten, haben auch sie auf den Cowboyhut verzichtet und dafür die Marke Stetson genannt. Diese Übersetzungsstrategie Hustons hat mich im ersten Moment stutzig gemacht, *chapeau de cow-boy* ist doch auch in Frankreich ein gängiger Begriff. Es könnte sein, dass Huston hier den *chapeau de cow-boy* zugunsten des *Stetson* fallen gelassen hat, um die gute Qualität des Hutes hervorzuheben.

Dadurch kann jedoch davon ausgegangen werden, dass weniger Leser*innen den Begriff kennen, was dem Lesefluss schaden würde.

I think of heaven as one big Texas in the sky, with God rambling around in a cowboy hat and boots and checking to make sure everything's in order on his ranch. (5)	Je pense au paradis comme à un grand Etat du Texas dans le ciel, avec Dieu qui se balade sur son ranch en Stetson et en bottes de cowboy, vérifiant que tout est sous contrôle, (18)	Ich denke an das Paradies wie an einen großen Staat Texas im Himmel, mit Gott, der mit Stetson und in Cowboystiefeln auf seiner Ranch herumläuft und sich vergewissert, dass alles unter Kontrolle ist, (15)
--	---	---

Nachfolgend hat Huston den Begriff *softball* mit *base-ball* übersetzt und aus *hardball* wird *vrai baseball avec une balle dure*. Diese Übersetzung ist gleich auf zwei Ebenen interessant. Erstens, weil der Begriff *softball* im Französischen auch gebräuchlich ist (ebenso im Deutschen) und die Umwandlung in *base-ball* dadurch gar nicht nötig gewesen wäre. Außerdem hat *playing hardball* im Englischen auch eine metaphorische Bedeutung, die in den Übersetzungen verloren geht. Es bedeutet alles zu tun, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, auch, wenn das heißt, unfaire Mittel einzusetzen (Harper Collins o. J.). Im unten angeführten Beispiel könnte es sein, dass Huston sich bewusst für *softball* und *hardball* entschieden hat, da dadurch die Kluft, die Sol überbrücken muss, um genauso gut wie die Erwachsenen spielen zu können, deutlich sichtbar wird. Im Französischen ist zwar *softball* gemeinhin bekannt (es gibt über 6,5 Millionen französischsprachige Ergebnisse auf Google), *hardball* jedoch nicht (nur 91.000 französischsprachige Ergebnisse, nachdem ich die Schlagworte „Film“ und „Série“ bei der Suche ausgeklammert habe, da eine TV-Produktion so heißt). Ich denke, das könnte ein Grund sein, weshalb sich Huston dafür entschieden hat, *hardball* mit *vrai baseball avec une balle dure* zu übersetzen, um die Kluft zwischen einem Kinderspiel und richtigem Baseball zu wahren. Die deutschen Übersetzerinnen haben sich in diesem Fall konsequent an ihren Ausgangstext gehalten.

Summer is playing softball with Dad up in Central Park. (79)	L'été c'est les jeux de base-ball avec p'pa à Central Park.	Im Sommer Baseball mit Paps im Central Park. (101)
---	--	---

(...) I hook my fingers into the wire fence and hike myself up and watch the big guys playing hardball . (80)	(...) j'accroche mes doigts dans le grillage et me hisse en haut pour regarder les grands jouer au vrai baseball avec une balle dure . (134)	(...) ich stecke die Finger durch das Gitter und ziehe mich hoch, um die Großen richtig Baseball mit einem harten Ball spielen zu sehen. (102)
--	---	---

Generell scheint Huston kulturspezifische Termini und Einheiten für ihr Zielpublikum verständlich darstellen zu wollen. Auch im folgenden Beispiel hat sich Huston dazu entschieden, die Temperatur von Grad Fahrenheit im Englischen zu Grad Celsius im Französischen zu ändern, damit die Leser*innen nicht wegen einer unbekannten Temperatureinheit aus dem Lesefluss gerissen werden. Allerdings kann festgestellt werden, dass Huston bei der französischen Übersetzung nicht konsequent vorgegangen ist. -20 °F müsste eigentlich mit -29°C übersetzt werden, Huston übersetzte es jedoch mit -20°C (das wäre -4°F). Um es genau zu nehmen, hat sie auch das *seventy above* nicht richtig übersetzt, 70°F wären 21°C, das würde jedoch niemand in einem mündlichen Gespräch so genau angeben, weshalb Hustons Entscheidung hier einem flüssigen Leseerlebnis zugutekommt. Die deutschen Übersetzerinnen sind der französischen Fassung treu geblieben.

Sadie how many times do I have to tell you not to come downstairs in your bare feet. It's twenty degrees below zero outside.' 'But it's seventy above inside!' (157-158)	„Sadie, combien de fois dois-je te dire de ne pas venir à la cuisine pieds nus ? Il fait moins vingt dehors. - Mais il fait vingt dedans ! (254)	“Sadie, wie oft muss ich dir noch sagen, dass du nicht barfuß in die Küche kommen sollst? Draußen sind minus zwanzig Grad .“ „Aber drinnen sind plus zwanzig !“ (189-190)
--	--	---

Das nächste Beispiel ist außergewöhnlich, weil Huston mit der französischen Übersetzung sehr nahe am Original bleibt, die deutschen Übersetzerinnen jedoch den Begriff *Schweinebaumel* einführen, anstatt bei einer wörtlichen Übersetzung zu bleiben. Ich selbst kannte das Wort als Südtirolerin nicht und musste erst nachschlagen, was es bedeutet. Leider habe ich nichts zur Wortherkunft finden können, allerdings gehe ich davon aus, dass der Begriff in Deutschland besser bekannt ist als in anderen deutschsprachigen Ländern.

Hanging from my knees on the parallel bars. (79)	M'y suspendre par les genoux , tête en bas. (133)	Am Gerüst Schweinebaumel machen. (101)
---	--	---

Hier haben wir wieder ein ähnliches Bild wie im Beispiel mit dem Schweinebaumeln. Huston bleibt mit *saucer* sehr dicht am englischen *mop it up*. Im Deutschen haben sich die Übersetzerinnen für *aufstippen* entschieden, was laut Duden (o. J.c) ein Wort ist, das besonders im norddeutschen Raum bekannt ist. Obwohl das Wort also eine passende Übersetzung für *saucer* ist, ist es nicht im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt. Hier wäre die Überlegung anzustellen, ob eine geläufigere Übersetzung nicht vielleicht mehr Sinn machen würde, um den Lesefluss nicht zu stören.

(...) I can mop it up with the buttered toast careful careful not to drip any yolk onto the table (...) (158)	(...) je peux le saucer avec mon pain beurré – attention de ne pas laisser tomber une seule goutte de jaune sur la table (...) (255)	(...) ich kann es mit meinem Buttertoast aufstippen – nur nichts auf den Tisch tropfen lassen (...) (190)
--	---	--

6.2.2 Eigennamen

Die Eigennamen bleiben in der Selbstübersetzung sowie in der Fremdübersetzung unübersetzt, mit einer Ausnahme. Sol nennt seine Urgroßmutter Erra im Original liebevoll *G.G.* was eine beliebte Abkürzung für Great Grandma im Englischen ist. In der französischen Selbstübersetzung ändert Huston *G.G.* zu *AGM*, was wiederum eine Kurzform für arrière-grand-mère ist. *AGM* ist jedoch keine weit verbreitete Kurzform, wie *G.G.* (oder Gigi). Auch die deutschen Übersetzerinnen haben sich für eine Kurzform, nämlich *UGM*, entschieden. Auch diese Kurzform ist nicht weit verbreitet, sie wird am ehesten im Kontext der Ahnenforschung verwendet. Für Kinder ist die Abkürzung *G.G.* durchaus sinnvoll, da sie leicht auszusprechen ist. *AGM* und *UGM* sind jedoch nicht so einfach auszusprechen und dadurch geht eine wichtige Funktion verloren.

Palm Sunday early G.G. here visiting Mom & Dad still asleep (3)	Dimanche des Rameaux très tôt AGM chez nous en visite	Palmsontag frühmorgens UGM zu Besuch bei uns
--	--	---

	Maman et papa encore endormis (15)	Mom und Dad schlafen noch (13)
--	------------------------------------	--------------------------------

6.2.3 Satzzeichen

Interessanterweise scheint es so, als würde Huston auf der ersten Seite ihres Romans, sowohl bei der englischen als auch bei der französischen Version, keinen geltenden Normen folgen, was die Satzzeichen, die Groß- und Kleinschreibung sowie die Anordnung von Sätzen anbelangt. Es handelt sich eher um die ungeordnete Aneinanderreihung von Bewusstseinsinhalten, somit kann davon ausgegangen werden, dass Huston hier die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms anwendet. Beim Lesen wird der Eindruck erweckt, dass es sich um ein bewusst eingesetztes Stilmittel handelt, um den eigentümlichen Charakter Sols hervorzuheben.

Alle drei Versionen sind identisch, was die fehlenden Satzzeichen angeht. Außerdem haben alle Fassungen den letzten Satz durch zwei Zeilenabstände, vor Satzbeginn und nach Satzende, besonders hervor. Die englische und die französische Version unterscheiden sich jedoch auch in einigen Punkten voneinander, vor allem, was Zeilenumbrüche und Groß- und Kleinschreibung anbelangt. Interessanterweise wurde auch das &-Zeichen in der französischen Fassung zu *et* umgeändert. Aus einer Wortligatur wird also eine Konjunktion. Die deutsche Version orientiert sich größtenteils an der französischen Version, einzig der fehlende Zeilenumbruch nach *Roi Soleil* unterscheidet die deutsche Übersetzung von der französischen.

Palm Sunday early G. G. here visiting Mom & Dad still asleep A sunny Sunday sun sun sun sun king Sol Solly Solomon I'm like sunlight, all powerful, instantaneous and invisible, flowing effortlessly into the darkest corners of the universe	Dimanche des Rameaux très tôt AGM chez nous en visite Maman et papa encore endormis un dimanche ensoleillé soleil soleil soleil Roi soleil Sol Solly Solomon Je suis un flot de lumière instantané invisible et tout- puissant qui se répand sans	Palmsonntag frühmorgens UGM zu Besuch bei uns Mom und Dad schlafen noch ein sonniger Sonntag Sonne Sonne Sonne Sonnenkönig Roi Soleil Sol Solly Solomon Ich bin eine sofortige unsichtbare allmächtige Lichtflut die sich mühelos
---	--	---

capable at six of seeing illuminating understanding everything (3)	effort dans les recoins les plus sombres de l'univers capable à six ans de tout voir tout illuminer tout comprendre (15-16)	bis in die dunkelsten Ecken des Universums ergießt mit sechs Jahren fähig alles zu sehen alles zu erhellen alles zu verstehen (13)
---	--	---

In den folgenden Beispielen entschied sich Huston dafür, in der französischen Selbstübersetzung einen längeren Satz in zwei kürzere Sätze zu teilen, indem sie an einer passenden Stelle einen Schlusspunkt setzt. Hierbei handelt es sich um eine stilistische Vereinfachung (eine Übersetzungsuniversalie). Dadurch wird die Lesbarkeit in der französischen Version verbessert. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Version.

She makes me mayonnaise sandwiches and cut the crusts off for me, but even then I eat only half or a quarter of the sandwich and it's enough, I nibble at the bread and wet the small pieces with the saliva in my mouth and swish them up between my lips and gums to let them gradually dissolve because I don't want to actually swallow them. (4)	Elle me fait des sandwiches à la mayonnaise avec du pain de mie en enlevant la croûte mais, même là j'en mange la moitié ou le quart et ça me suffit. Je grignote de minuscules parcelles de mie de pain en les mouillant avec la salive dans ma bouche, ensuite je les pousse avec ma langue entre les lèvres et les gencives où elles se dissolvent tout doucement parce qu'en fait je n'ai pas envie de les avaler. (17)	Sie macht mir Mayonnaise-Sandwiches und schneidet die Kruste ab, aber selbst dann esse ich nur die Hälfte oder ein Viertel, und das reicht mir. Ich knabbre winzige Stückchen von dem Brot ab, feuchte sie im Mund mit Speichel an, schiebe sie mit der Zunge zwischen Lippen und Zahnfleisch, wo sie sich ganz langsam auflösen, weil ich sie eigentlich nicht herunterschlucken möchte. (14)
(...) Dad was a playwright-in-residence and Mom was studying history as usual but	(...) p'pa faisait une résidence comme dramaturge et m'man	(...) wo Paps einen Studienaufenthalt als Dramatiker hatte und Mom

she also joined the theatre club and they put on the play of <i>Alice Through the Looking Glass</i> (...) (81)	étudiait l'histoire comme d'habitude mais faisait aussi partie d'un club de théâtre. Ils ont monté la pièce <i>Alice de l'autre côté du miroir</i> (...) (137)	natürlich Geschichte studierte, aber auch in einem Theaterclub mitgemacht hat. Sie haben <i>Alice</i> einstudiert, (...) (103-104)
(...) but we still get to live in the school which is a lucky thing for us says Mama because we can wake up later than the other pupils (...) (235)	(...) mais quand même on a le droit de vivre dans l'école. Mère dit qu'on a de la chance parce qu'on peut se réveiller plus tard que les autres élèves (...) (376)	(...) aber wir haben trotzdem das Recht, in der Schule zu wohnen. Mutter sagt, wir hätten es gut, weil wir später aufstehen können als die anderen Schüler, (...) (277)
(...) he named me Randall after one of his friends who died, but Mom says it's no name for a Jewish boy (...) (82)	(...) il m'a nommé Randall pour un de ses amis qui est mort. M'man dit que ce n'est pas un nom pour un garçon juif, (...) (138)	(...) er hat mich nach einem verstorbenen Freund Randall genannt. Mom sagt, das ist kein Name für einen jüdischen Jungen, (...) (105)
(...) 'they keep their balance by looking straight in front of them every time they spin back to face the audience, try it Kristina' (233)	(...) elles gardent l'équilibre en regardant droit devant elles chaque fois qu'elles sont face au public. Tu veux essayer, Kristina ?" (373-374)	(...) „sie halten ihr Gleichgewicht, indem sie jedes Mal geradeaus schauen, wenn sie dem Publikum zugewandt sind. Willst du es mal probieren, Kristina?“ (275)
(...) a dozen painted wooden figures come sliding out, bowing and nodding, raising and lowering their arms and legs, (...) (235)	(...) une douzaine de personnages en bois en sortent. Ils hochent la tête et font des révérences, lèvent et baissent les bras et les jambes, (...) (376)	(...) ein Dutzend Holzfiguren herauskommen. Sie nicken mit dem Kopf und machen Verbeugungen, heben und senken Arme und Beine, (...) (277)

Auch in den nächsten Beispielen hat Huston im englischen Original und in der französischen Selbstübersetzung andere Satzzeichen verwendet, allerdings hat sie dieses Mal zwei Sätze zu

einem langen Satz in der französischen Version zusammengefügt. Genauso haben es dann auch die deutschen Übersetzerinnen übernommen.

I think of heaven as one big Texas in the sky, with God rambling around in a cowboy hat and boots and checking to make sure everything's in order on his ranch. Taking an occasional pot shot at a planet for the fun of it. (5)	Je pense au paradis comme à un grand Etat du Texas dans le ciel, avec Dieu qui se balade sur son ranch en Stetson et en bottes de cowboy, vérifiant que tout est sous contrôle, canardant une planète de temps à autre pour s'amuser. (18)	Ich denke an das Paradies wie an einen großen Staat Texas im Himmel, mit Gott, der mit Stetson und in Cowboystiefeln auf seiner Ranch herumläuft und sich vergewissert, dass alles unter Kontrolle ist, wobei er hin und wieder zum Spaß einen Planeten abschießt. (15)
(...) these incisors are my last stand. You lose the second set, you're done for. (80)	(...) celles-ci sont les dernières, si je les perds je suis fichu. (135)	(...) die hier sind also die letzten, wenn sie rausfallen, bin ich erledigt. (102)
(...) the wood of the toboggan screams and you think you might get hurt but you don't, all you do is turn violently over into a snowdrift. The strong thud of all the bodies clumped together when the toboggan comes to an abrupt halt. (80)	(...) le bois de la luge se met à vibrer et on pense qu'on va se faire mal mais non, ouf, la luge se retourne dans une congère, arrêtée net, et il y a le choc mat de tous les corps entassés ensemble. (135)	(...) das Holz des Schlittens fängt an zu zittern, und man denkt, man tut sich weh, aber nein, uff!, der Schlitten landet in einer Schneewehe und bleibt ganz plötzlich stehen, und die Körper prallen gegeneinander. (102)
Mom is much more interested in it than Dad which is ironic because Dad is the one who was born a Jew whereas Mom was born a Goy. She insisted on converting when she married Dad. (82)	M'man s'intéresse beaucoup plus à la question que p'pa ce qui est un comble parce que c'est p'pa qui est né juif alors que m'man est née goy et a insisté pour se convertir lors de leur mariage. (138)	Mom interessiert sich viel mehr dafür als Paps, das ist wirklich ein Ding, denn Paps ist richtiger Jude, während Mom als Goy geboren ist und unbedingt vor der Hochzeit Jüdin werden wollte. (104)

Die nächsten zwei Beispiele stehen exemplarisch für Hustons spezielle Strategie, was die Übersetzung von Anführungszeichen im französischen Text angeht. Huston setzt in der französischen Version nämlich nur Anführungszeichen an den Beginn und das Ende einer Unterhaltung, auch wenn während dieses Teils mehrere Personen zu Wort kommen. Das ist ein weiteres gutes Beispiel dafür, dass Huston nicht immer den geltenden Normen, was die Satzzeichensetzung anbelangt, folgt.

‘Have you made your bed, Sadie?’ ‘Yes’ I have made my bed Sadie (...) (157)	“Tu as fait ton lit, Sadie ? -Oui” , j’ai fait mon lit Sadie (...) (253)	„Sadie, hast du dein Bett gemacht?“ „Ja“, Sadie hat ihr Bett gemacht (...) (189)
‘Sadie how many times do I have to tell you not to come downstairs in your bare feet. It’s twenty degrees below zero outside.’ ‘But it’s seventy above inside!’ (157-158)	„Sadie, combien de fois dois-je te dire de ne pas venir à la cuisine pieds nus ? Il fait moins vingt dehors. - Mais il fait vingt dedans ! (254)	„Sadie, wie oft muss ich dir noch sagen, dass du nicht barfuß in die Küche kommen sollst? Draußen sind minus zwanzig Grad.“ „Aber drinnen sind plus zwanzig!“ (189-190)

Im folgenden Beispiel hat Huston in der französischen Version den ersten Satz mit einer weiteren Information ergänzt, die im englischen Original nicht vorkommt. Darauf werde ich weiter unten in der Analyse noch einmal eingehen. Diese Hinzufügung hat jedoch auch dazu beigetragen, dass die Satzzeichen nicht mehr mit der englischen Originalversion übereinstimmen. Während die hier abgebildete englische Version aus einem einzigen langen Satz besteht, teilt Huston den Text in der französischen Version in zwei Sätze. Es handelt sich also auch hier wieder um eine stilistische Vereinfachung. Außerdem ändert sie das Komma in der englischen Fassung zu einem Semikolon, wodurch eine stärkere Trennung der beiden Sätze als durch das Komma erreicht wird. Die deutschen Übersetzerinnen übernehmen die Interpunktion der französischen Version.

As soon as Grandma Sadie’s back is turned, Dad gets courageous and attacks her,	Dès que mamie Sadie a le dos tourné, papa devient soudain courageux et se met	Sobald Grandma Sadie ihm den Rücken kehrt, wird Dad plötzlich mutig und greift sie
---	---	--

once he said she was to blame for the death of his beloved father Aron who was a failed playwright at the age of forty-nine, and Mom said that as far as she knew Dad's father was killed by smoking cigarettes rather than by his wife, (...) (6)	à la critiquer parce qu'elle aime tellement donner des ordres et se mêler de ce qui ne la regarde pas. Une fois il a même dit que c'était la faute de sa mère si Aron son père bien-aimé, qui était un dramaturge raté, est mort à l'âge de quarante-neuf ans ; maman a dit que c'était absurde, qu'Aron avait été tué par les cigarettes et non par son épouse, (...) (20)	an, weil sie so gern herumkommandiert und sich in Sachen einmischt, die sie nichts angehen. Einmal sagte er sogar, seine Mutter wäre schuld, dass sein geliebter Vater, ein gescheiterter Dramatiker, mit neunundvierzig Jahren gestorben ist; Mom sagte, das wäre absurd, die Zigaretten hätten Aron umgebracht und nicht seine Frau, (...) (17)
--	--	--

Ganz ähnlich verhält es sich in diesem Beispiel, wo das Komma im Französischen durch einen Doppelpunkt ersetzt wurde. Die deutschen Übersetzerinnen haben die französische Variante übernommen.

(...) it's all perfectly arranged in drawers lined with red velvet, sparkling necklaces and bracelets in the bottom drawer, (...) (233-234)	(...) qui sont rangés dans des tiroirs tapissés de velours rouge : colliers et bracelets étincelants dans le tiroir du bas, (...) (374)	(...) in Schubladen, die mit rotem Samt ausgeschlagen sind: glitzernde Halsketten und Armbänder in der unteren Schublade, (...) (275)
---	---	---

Hier wird deutlich, dass sich Huston manchmal weder in der Originalversion noch in der französischen Selbstübersetzung an geltende Regeln hält. Während es im Englischen noch in Ordnung ist, keinen Doppelpunkt vor der direkten Rede zu verwenden (man würde jedoch ein Komma setzen), ist dies im Französischen immer notwendig. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich genauestens an die deutschen Interpunktionsregeln.

(...) I close the huge padded fingers quick as a wink and	(...) je referme les énormes doigts rembourrés et ça y	(...) schließe ich die riesigen gepolsterten Finger und habe
---	--	--

I've got that ball and I say 'You're out!' (80)	est, j'ai attrapé la balle et je crie "Éliminé !" (134)	ihn, ich habe den Ball gefangen und schreie: „Raus!“ (102)
(...) when I showed them to Mom she said 'But Randall, where are the stomachs? You forgot to draw the stomachs!' (81)	(...) quand je les ai montrés à m'man elle a dit : "Mais Randall, où sont les troncs ? Tu as oublié les troncs !" (136)	(...) als ich sie Mom gezeigt habe, hat sie gesagt: „Aber Randall, wo ist denn der Rumpf? Du hast ja den Rumpf vergessen!“ (103)
The Queen of Hearts yes, giving everyone orders in a no-nonsense voice and arbitrarily shouting 'Off with his head!' whenever it takes her fancy (...) (82)	La Reine de Cœur, ça oui, qui donne des ordres, parle d'une voix sans réplique et hurle à tout bout de champ "Qu'on lui coupe la tête !" (137)	Als Herzkönigin schon, die Befehle gibt und deren Stimme keinen Widerspruch duldet und die alle paar Minuten brüllt: „Schlagt ihr den Kopf ab!“ (104)

Interessanterweise weicht im nächsten Beispiel nicht Huston von der Originalversion ab, sondern die deutschen Übersetzerinnen, die in der deutschen Version den Schlusspunkt durch ein Ausrufezeichen ersetzen.

One thing I know is I'll never draw people without stomachs again. (81)	Une chose est sûre, c'est que je ne dessinerai plus les gens sans tronc. (136)	Eins steht fest, ich zeichne keine Menschen mehr ohne Rumpf! (103)
---	--	--

6.2.4 Inkonsistenz

Unter Inkonsistenz verstehe ich im Rahmen dieser Masterarbeit die unterschiedliche Übersetzung von einem Wort, das im Original immer gleich bleibt. Das kann dazu führen, dass der*die Leser*in den Zusammenhang verliert oder den Sinn des Textes nicht vollständig versteht.

Ein gutes Beispiel für eine inkonsistente Übersetzung ist das Wort Erdnuss, das in der französischen Version nicht immer gleich übersetzt wurde. Einmal verwendete die Autorin das Wort *arachide* und das nächste Mal *cacahuètes*. Man kann sowohl *beurre d'arachide* als auch *beurre de cacahuète* sagen, Google listet bei beiden Begriffen ungefähr gleich viele

Suchvorschläge. Beide Wörter werden im französischen Sprachgebrauch als Synonyme verwendet und sind als gleichwertig anzusehen (Wikipedia 2023a).

(...), yoghurt and cheese and pasta, peanut butter and bread and cereal, (...) (4)	(...) yaourt et fromage et pâtes, beurre d'arachide et pain et céréales, (...) (16)	(...), Joghurt und Käse und Nudeln, Erdnussbutter und Brot und Müsli, (...) (14)
(...), who was just then setting down a tray in front of him with an icy glass of beer and a bowl of peanuts , (...) (5)	(...), qui posait justement devant lui un plateau avec un verre de bière glacée et un bol de cacahuètes , (...) (18)	(...), die gerade ein Glas eisgekühltes Bier und eine Schale Erdnüsse vor ihn hinstellte, (...) (15)

Ein weiteres Beispiel für eine inkonsistente Übersetzung ist die französische Übersetzung des Worts *name*. Im englischen Original benutzt Huston zweimal das Wort *name* und im Französischen übersetzt sie es einmal zu *prénom* und einmal zu *nom*. Hier stellt sich die Frage, weshalb die Autorin dies macht, da klar ist, dass nur der Vorname gemeint sein kann. Man kann deutlich den Hang der Autorin, im Französischen Dinge klarer zu machen erkennen. Dabei geht es um die Explikation, eine der Übersetzungsuniversalien. Die deutschen Übersetzerinnen übersetzen *name* in beiden Fällen mit *Vornamen*.

It's actually Grandma Sadie who chose my name for me. She always regretted not giving Dad a Jewish name , (...) (6)	A vrai dire c'est mamie Sadie qui a choisi mon prénom . Elle avait toujours regretté de ne pas avoir donné un nom juif à mon père (...) (19)	Offen gestanden hat Grandma Sadie meinen Vornamen ausgesucht. Sie hatte immer bedauert, dass sie meinem Vater keinen jüdischen Vornamen gegeben hatte, (...) (16)
---	--	---

Der nächste Fall ähnelt dem vorhergegangenen Beispiel. Während Sol seine Großmutter im englischen Original immer *Grandma* nennt, wechselt Huston in der französischen Selbstübersetzung zwischen *grand-mère* und *mamie*. Gleichzeitig verwendet Huston im englischen Original manchmal das Wort *grandmother*, das sie im Französischen immer mit

grand-mère übersetzt. Interessanterweise ähnelt die deutsche Übersetzung in diesem Fall eher dem englischen Original, obwohl die deutschen Übersetzerinnen laut einer E-Mail des Rowohlt Verlages nur die französische Selbstübersetzung als Vorlage verwendeten. *Grandma* wird im Deutschen immer mit *Grandma* übersetzt, wohl auch deshalb, weil es zur Situation im Buch passt, dessen Handlung ja in den USA angesiedelt ist. und *grandmother* mit *Großmutter*, unabhängig davon wie die Übersetzung im französischen Ausgangstext lautet. Während die deutschen Übersetzerinnen die englischen kulturell bedingten Begriffe, die durch den Handlungsort logisch erscheinen verwenden, hat vor allem Huston bei der französischen Übersetzung den englischen Kontext reduziert bzw. neutralisiert, was der Übersetzungsuniversalie Normalisierung zugeordnet werden kann, die sich dadurch auszeichnet, dass der Ausgangstext den in der Zielsprache geltenden Normen und Konventionen angepasst wird. Dadurch entsteht ein Text, der besser lesbar und idiomatischer ist.

(...) my friend Brian's mom is fifty which is older than my Grandma Sadie. (5)	(...) la mère de mon ami Brian a cinquante ans, elle est plus vieille que ma grand-mère Sadie. (19)	(...) die Mutter meines Freundes Brian ist fünfzig, sie ist älter als meine Grandma Sadie. (16)
It's actually Grandma Sadie who chose my name for me. (6)	A vrai dire c'est mamie Sadie qui a choisi mon prénom (19)	Offen gestanden hat Grandma Sadie meinen Vornamen ausgesucht. (16)
That's about the extent of my grandmother's influence (...) (6)	L'influence de ma grand-mère sur ma vie s'arrête là (...) (20)	Damit endet der Einfluss meiner Großmutter auf mein Leben, (...) (16)

Ähnlich dem *Grandma*-Dilemma werden auch die englischen Benennungen für Vater und Mutter nicht konsistent von Huston übersetzt. Randall nennt seinen Vater in der englischen Originalversion *dad*, Huston übersetzt dies manchmal mit *p'pa*, manchmal mit *père*. Während *p'pa* sehr umgangssprachlich und vertraut ist, gehört *père* dem Standardfranzösisch an und könnte auch eine gewisse Distanz zum Benannten andeuten. Hier ist auffallend, dass Huston *p'pa* im Zusammenhang mit etwas Positivem benutzt (Baseball-Spielen mit Vater im

Park), ist im zweiten Satz *père* mit etwas Negativem verknüpft (Vater ist nicht besonders sportlich). Die Benennungen könnten von Huston bewusst gewählt worden sein, um die Einstellung Randalls zu seinem Vater herauszuarbeiten. Die deutschen Übersetzerinnen orientieren sich am französischen Ausgangstext, interessanterweise entscheiden Sie sich hier für eine Einbürgerung, im Gegensatz zum obigen Beispiel, bei dem durch die Verwendung von *Grandma* kulturelle Einflüsse sichtbar werden.

Summer is playing softball with Dad up in Central Park. My dad's not particularly athletic (...) (79)	L'été c'est les jeux de baseball avec p'pa à Central Park. Comme mon père n'est pas quelqu'un de spécialement sportif (...) (134)	Im Sommer Baseball mit Paps im Central Park. Weil mein Vater nicht besonders sportlich ist, (...) (101)
--	--	--

Das nächste Beispiel verhält sich ähnlich von der Problematik. Im vierten Kapitel nennt Kristina ihren Vater im Englischen immer *Papa* (Kristina wächst in Deutschland auf), während sie ihn in der französischen Version entweder *papa* (umgangssprachlich, vertraut) oder *père* (standardisiert) nennt. In diesem Fall ist es schwieriger Vermutungen anzustellen, weshalb Huston nicht kontinuierlich bei einer Benennung bleibt, was vor allem deshalb wichtig ist, weil Kinder in den meisten Fällen dazu tendieren, ihre Eltern immer gleich zu nennen. Da Huston das Buch aus der Sicht von vier verschiedenen Kindern geschrieben hat, ist es zumindest denkbar, dass sie den Überblick verloren hat und aus Versehen das Wort *père* verwendet hat, da *papa* kulturell besser zu Kristina passen würde. Die deutschen Übersetzerinnen orientieren sich auch hier wieder am französischen Ausgangstext.

The schoolyard is the same thing as the courtyard because the school is the same thing as the house because Papa is a teacher when he isn't a soldier (...) (234-235)	La cour de l'école c'est la même chose que la cour de la maison parce que l'école c'est notre maison parce que papa est maître d'école quand il n'est pas soldat (...) (375)	Der Schulhof und der Hof unseres Hauses sind ein und dasselbe, weil die Schule unser Zuhause ist, weil Papa Lehrer ist, wenn er nicht Soldat ist (...) (277)
--	---	---

He's taught me so much and his head is full of knowledge because he went to the university when he was young and so did Papa . (236)	Il m'a appris beaucoup de choses et sa tête est pleine de savoir parce qu'il est allé à l'université dans sa jeunesse et père aussi. (377)	Er hat mir vieles beigebracht, und sein Kopf ist voller Wissen, weil er in seiner Jugend studiert hat und Vater auch. (278)
---	---	--

Ganz ähnlich könnte man bei der Übersetzung von *Mommy* argumentieren. Während Sadie ihre Mutter, die sie vergöttert, im Englischen liebevoll *Mommy* nennt, übersetzt Huston das im Französischen einmal mit *maman*, das sich am Ausgangstext orientiert und dann wieder mit *ma mère*, das mehr Abstand zur Angesprochenen suggeriert. Auch hier entspricht die deutsche Übersetzung wieder dem französischen Ausgangstext.

(...) I'll grow up to be an excellent homemaker like herself and unlike Mommy who lives in Yorkville in a cruddy little flat (...)	(...) je devienne un jour une femme d'intérieur impeccable comme elle et pas comme ma mère qui habite à Yorkville dans une espèce de taudis grouillant (...) (256)	(...) damit ich eines Tages so eine tadellose Hausfrau werde wie sie und nicht wie meine Mutter , die in Yorkville in einer Bruchbude wohnt, (...)
(...) they swear and criticize the government and smoke cigarettes and call Mommy Krissy instead of Kristina (...) (159)	(...) ils disent des gros mots et critiquent le gouvernement et fument des cigarettes et appellent maman Krissy au lieu de Kristina (...) (256-257)	(...) sie benutzen Schimpfwörter und kritisieren die Regierung und rauchen Zigaretten und nennen Mama Krissy anstatt Kristina (...) (191)

6.2.5 Präzision

Nancy Huston entscheidet sich manchmal bewusst dazu, einen Satz in der Selbstübersetzung präziser oder weniger präzise zu formulieren. Dabei handelt es sich nicht wie bei Kapitel 8.7 um eine einfache Hinzufügung/Weglassung von Wörtern, sondern eher um eine Änderung des Satzes, die jedoch eine höhere oder weniger ausgeprägte Präzision mit sich zieht. Dies

wird aus dem unten angeführten Beispiel ersichtlich, bei dem die deutsche Übersetzung sehr nahe an der französischen Selbstübersetzung bleibt, während Huston im Original einen anderen Weg gegangen ist. Aus dem präzisen und sehr spezifischen *turns you into who you are* wird in der französischen Selbstübersetzung *devient nous*. Da das Kapitel relativ umfangreich ist, werde ich hier, um die Übersichtlichkeit zu wahren, zuerst die Beispiele listen, bei denen sich Huston in ihrer Übersetzung vom Ausgangstext entfernt. In einem zweiten Schritt werde ich Beispiele behandeln, bei denen die sich die deutschen Übersetzerinnen mehr Freiheiten herausnehmen.

Food circulates through your body and turns you into who you are , so you have to be careful about what you let in and what you keep out. (4)	La nourriture circule à travers notre corps et devient nous alors il faut faire très attention à ce qu'on laisse entrer en nous et ce qui doit rester dehors. (16)	Die Nahrung zirkuliert durch unseren Körper und wird wir , also müssen wir sehr darauf achten, was wir in uns hereinlassen und was draußen bleiben muss. (14)
--	---	--

Im nächsten Beispiel hat Huston das Adjektiv *growing* aus der englischen Version zu *petit* in der französischen Version abgeändert. Es handelt sich um eine Verallgemeinerung und dadurch um eine weniger präzise Aussage. Die Verallgemeinerung muss in die Kategorie Vereinfachung eingeordnet werden und gehört somit zu den Übersetzungsuniversalien. Die deutsche Übersetzung orientiert sich auch in diesem Fall dicht an der französischen Vorlage mit *kleiner*.

Dad wishes I'd eat like a normal growing American boy. (4)	Papa voudrait que je mange comme un petit garçon américain normal (17)	Dad hätte gerne, dass ich wie ein normaler kleiner amerikanischer Junge esse. (14)
---	---	---

Im nächsten Fall wurde der Begriff *cheering*, ein allgemeiner Begriff für laute Geräusche, die Menschen machen, um ihre Freude und Unterstützung auszudrücken, in der französischen Version zu *pousser des cris de joie* und in der deutschen Version, die nahe an der französischen Vorlage blieb, zu *Freudenschreie ausgestoßen* umgeändert. Damit sind die

französische Version sowie die deutsche Version präziser formuliert als die englische Version. Dies ist ein sehr gutes Beispiel für eine Explikationsuniversalie.

Dad sat there in front of the TV set and cheered . (5)	Papa s'est mis à pousser des cris de joie devant la télé : (18)	Dad hat vor dem Fernseher Freudenschreie ausgestoßen : (15)
---	--	--

In diesem Beispiel wird aus *these incisors* das weniger präzise *celles-ci*. Hier ist anzumerken, dass in allen drei Versionen vorher die Rede von den Milchzähnen war, nicht jedoch von den Schneidezähnen wie in der englischen Originalversion. Somit bezieht sich das französische *celles-ci* und damit auch das deutsche *die hier* auf die Gesamtheit der Zähne, nicht nur auf die Schneidezähne.

(...) these incisors are my last stand. (80)	(...) celles-ci sont les dernières, (...) (135)	(...) die hier sind also die letzten, (...) (102)
---	--	--

Im nächsten Beispiel übersetzt Huston *in myself* nicht auf Französisch, genauso übernehmen es die deutschen Übersetzerinnen.

I was really disappointed in myself (...) (81)	J'étais très déçu (...) (136)	Ich war sehr enttäuscht (...) (103)
---	-------------------------------	-------------------------------------

Der folgende Satz ist wieder ein gutes Beispiel dafür, wie Huston in der Selbstübersetzung eine präzisere Ausdrucksweise wählt als in der Originalversion. Der *rodent* wird zum *Loir, ce rongeur* (Siebenschläfer, der Nager). Die deutschen Übersetzerinnen ändern Siebenschläfer auf Deutsch richtigerweise zu *Haselmaus*, orientieren sich aber ansonsten sehr stark an der französischen Vorlage.

(...) as the lazy drowsy distracted rodent who keeps drifting off (...) (82)	(...) en Loir , ce rongeur paresseux et distrait qui n'arrête pas de somnoler (...) (137)	(...) als Haselmaus , dieses faule, zerstreute Nagetier , das ständig einschläft (...) (104)
---	---	--

In diesem Fall geht Huston bei der französischen Selbstübersetzung richtigerweise davon aus, dass die Leser*innen verstehen werden, dass mit *ça* das Jüdische gemeint ist.

(...) I'm Jewish too because Jewishness comes from your mother (...) (82)	(...) moi aussi je suis juif parce que ça vient de la mère (...) (138)	(...) deswegen bin ich jetzt auch Jude , weil es immer nach der Mutter geht (...) (105)
---	--	---

Es ist wichtig, dass Sadies Großeltern bei Sadie bessere Erziehungsarbeit leisten möchten als sie es bei Sadies Mutter Kristina getan hatten. *Cette fois-ci/Diesmal* will ihre Großmutter alles richtig machen. Durch das kleine Wort, das Huston in der französischen Übersetzung hinzufügt, bekommt der Satz eine Härte, eine Endgültigkeit, die ihm im Englischen fehlt.

She wants to get it right, she and Grandad failed with my mother, (...) (158)	Elle ne veut pas se tromper cette fois-ci , grand-papa et elle ont tout raté avec ma mère, (...) (254)	Diesmal will sie nichts falsch machen. Bei Mama haben Großpapa und sie alles verpatzt, (...) (190)
---	---	---

Das folgende Beispiel ist besonders interessant, da es zeigt, wie schwerwiegend eine leicht geänderte Formulierung den Sinn eines Satzes verändern kann. Während Sadie im englischen Original darauf hofft, dass ihre Mutter sie mit zu sich nimmt, damit sie bei ihr wohnen kann, wurde dies in der französischen Übersetzung so umgeändert, dass ihre Mutter sie zwar immer noch mitnimmt, allerdings verzichtete Huston auf den Zusatz, dass Sadie mit ihrer Mutter wohnen wird. Sadies Hoffnung ist in der Selbstübersetzung weniger konkret und wird dadurch abgeschwächt. Wenn man die beiden Texte vergleicht, kann man den Eindruck bekommen, dass Sadie es in der französischen Version ihrer unzuverlässigen Mutter nicht zutraut, Verantwortung zu übernehmen und ihre Tochter unter ihrem Dach großzuziehen.

(...) if I'm nice and obedient and do everything right Mommy will take me to live with her (...) (158)	(...) si je suis gentile et obéissante et comme-il-faut, maman me prendra avec elle (...) (255)	(...) wenn ich lieb und artig und gut erzogen bin, nimmt Mama mich mit (...) (190)
---	--	---

Die Übersetzung des sehr präzisen *bathroom scale* zu *balance* im Französischen und zu *Waage* im Deutschen ist eine kleine Veränderung, die keinen Einfluss auf die Handlung hat.

(...) if you cut off my hand and put it on the bathroom scale would it weigh more or less than the silver fork? (158)	(...) si on me coupait la main pour la mettre dans une balance , pèserait-elle plus ou moins lourd que la fourchette en argent ? (255)	(...) wenn man meine Hand abschneiden und auf eine Waage legen würde, wäre sie dann schwerer oder leichter als die Silbergabel?
--	---	--

Im nächsten Beispiel präzisiert Huston in der französischen Selbstübersetzung, wie viel Gewicht Ameisen genau tragen können, während aus dem englischen Text nur hervorgeht, dass Ameisen Lasten tragen können, die ein Vielfaches ihres eigenen Gewichts ausmachen. Genauso übernehmen es auch die deutschen Übersetzerinnen aus dem Französischen.

Ants carry loads many times their own weight . (158-159)	Les fourmis portent des charges cinq fois plus lourdes qu'elles. (255-256)	Ameisen tragen Lasten, die fünfmal schwerer sind als sie selbst. (191)
---	---	---

In der französischen Übersetzung gibt Huston dem Satz eine erhöhte Dringlichkeit, indem sie das simple *you have to be careful to keep the lid closed* umändert zu *il faut tenir le couvercle bien fermé*. Der Deckel muss also nicht mehr nur zu sein, er muss fest zugehalten werden. Genauso übernehmen es auch die deutschen Übersetzerinnen.

(...) you have to be careful to keep the lid closed when you turn the box upside down (...) (233)	(...) il faut tenir le couvercle bien fermé , ensuite on la repose (...) (373)	(...) muss man den Deckel fest zuhalten , dann stellt man es hin, (...) (275)
--	---	--

Im nächsten Beispiel geht es darum, dass Kristina mit einem Windrad in der Hand läuft, um die Farben der Flügel, die sich im Wind drehen, verschwimmen zu sehen. Während sie in der englischen Originalversion davon ausgeht, dass die Leser*innen das Konzept dieser kleinen Windräder kennen und somit keine weitere Erklärung, wie man das Windrad hält und was sich dann im Wind dreht, abgibt. Da im Satz davor bereits die Rede vom Windrad (Pronomen, das sich darauf bezieht: *them*) sowie von den bunten Flügeln (Pronomen, das sich

darauf bezieht: *they*) ist, kann es dem Leser durchaus zugemutet werden, den Satz zu verstehen. Es könnte sein, dass Huston die präzisere Beschreibung aus Gründen der besseren Verständlichkeit eingeführt hat, obwohl diese Ausführung wahrscheinlich nicht vonnöten gewesen wäre. Es handelt sich hier um ein sehr offensichtliches Beispiel der Explikationsuniversalie. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich hier sehr wortgetreu an die französische Vorlage.

(...) when you run with them they spin (...) (234)	(...) quand on court en tenant le bâton ça fait tourner le moulin (...) (374)	(...) wenn man sie unten am Stiel hält und läuft, drehen sich die Flügel , (...) (276)
---	--	---

Das Karussell, auf das sich das Pronomen *it* im untenstehenden Satz bezieht, kommt am Anfang desselben Satzes zur Sprache, weshalb auch unaufmerksamen Leser*innen klar sein sollte, dass damit das Karussell gemeint ist. Trotzdem scheint es Huston für notwendig zu erachten, in der französischen Selbstübersetzung näher auszuführen, wie genau Kristinas Schwester das Karussell anschiebt. Auch im weiteren Verlauf fügt Huston auf Französisch noch weitere Informationen hinzu. So stößt sie in der französischen Selbstübersetzung und konsequenterweise auch in der deutschen Fremdübersetzung *jeden vierten Balken an*, anstatt nur die Balken.

(...) Greta will push me, running along with it at first until she can't keep up, then standing still and shoving the bars as they go by to give them extra impetus, (...) (234)	(...) Greta me pousse, d'abord elle s'empare d'une barre et court avec le tourniquet mais quand ca prend de la vitesse elle arrête de courir et se contente de pousser une barre sur quatre pour redonner de l'élan, (...) (375)	(...) Greta stößt mich an, zuerst packt sie einen der Balken und läuft mit dem Karussell , aber wenn es Fahrt aufnimmt, läuft sie nicht weiter und stößt nur noch jeden vierten Balken an , um neuen Schwung zu geben, (...) (276)
--	--	--

Im folgenden Satz handelt es sich um eine weniger akkurate Wiedergabe des Originaltextes, aus den bemalten Holzfiguren werden einfach nur Holzfiguren. Es gibt keinen ersichtlichen

Grund, warum Huston das *painted* weggelassen hat. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Vorlage.

(...) when the clock strikes noon a set of doors opens in the tower and a dozen painted wooden figures come sliding out, (...) (235)	(...) quand l'horloge sonne midi des portes s'ouvrent et une douzaine de personnages en bois en sortent. (376)	(...) wenn die Uhr Mittag schlägt, Türen aufgehen und ein Dutzend Holzfiguren herauskommen. (277)
---	---	--

Eine kleine Änderung ist das englische *high notes* zu *les notes joyeuses* in der französischen Übersetzung. Hohe Töne werden zwar grundsätzlich eher mit einer fröhlichen Stimmung assoziiert, allerdings handelt es sich bei der Umformung zu *notes joyeuses* um eine Präzisierung. Die höhere Präzision hat jedoch keine Auswirkungen auf die Erzählung.

(...) the loud piping music fills me to overflowing, we're moving with no effort and I can feel myself beginning to mingle with the high notes and the blinking lights (...) (235-236)	(...) la musique forte et flûtée me remplit à ras bord, nous bougeons sans effort, je me laisse fondre dans les notes joyeuses et les lumières clignotantes (...) (377)	(...) die laute Drehorgelmusik erfüllt mich bis oben hin, wir bewegen uns mühelos, ich gehe in den fröhlichen Tönen und den blinkenden Lichtern auf (...) (278)
---	--	--

Bei den folgenden drei Beispielen divergieren sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen vom jeweiligen Ausgangstext, deshalb sollen sie zur Wahrung der Übersichtlichkeit separat gelistet werden.

Es gibt keine wortwörtliche Übersetzung von *amble-jog* im Französischen, deshalb paraphrasiert Huston den Begriff in der französischen Selbstübersetzung mit *pas de joggeur tranquille*. Außerdem wird auch der Auftrag von Aron, Randalls Vater, der in diesem Fall den Ball holt, präziser. Aus einem lockeren Lauf dahin, wo der Ball liegt, macht Huston *il se contente d'aller la chercher d'un pas de joggeur tranquille*, sie inkludiert neben dem Hinlaufen zum Ball also auch noch die Absicht, den Ball zurückzubringen.

Interessanterweise ähnelt die deutsche Übersetzung hier eher der englischen Version, da die Absicht, den Ball zurückzubringen von den deutschen Übersetzerinnen komplett ignoriert wird.

(...) he sort of amble-jogs over to where the ball is lying so I get bored a bit but at least he looks like he's having fun. (80)	(...) il se contente d'aller la chercher d'un pas de joggeur tranquille alors je m'ennuie un peu mais au moins il a l'air de s'amuser. (134)	(...) sondern trottet in lockerem Joggingschritt hin , deswegen langweile ich mich ein bisschen, aber ihm scheint es wenigstens Spaß zu machen. (101-102)
--	---	--

Obwohl sich das Gespräch um Randalls Zeichnungen dreht, erinnert Huston in der englischen Originalversion ihre Leser*innen noch einmal daran, dass Randall ja vergessen habe die Bäuche zu zeichnen (*forgot to draw the stomachs*), während diese Erinnerung an das Zeichnen in der französischen und deutschen Übersetzung entfällt.

Der darauffolgende Satz ist konträr zum ersten Beispiel. In der englischen Version geht Huston davon aus, dass die Leser*innen verstehen, dass sich das *their heads* auf die Menschen bezieht, während sie dies auf Französisch noch einmal extra betont mit *la tête des gens*. Die deutschen Übersetzerinnen verzichten auf die Präzisierung.

(...) when I showed them to Mom she said 'But Randall, where are the stomachs? You forgot to draw the stomachs!'	(...) quand je les ai montrés à m'man elle a dit : "Mais Randall, où sont les troncs ? Tu as oublié les troncs !"	(...) als ich sie Mom gezeigt habe, hat sie gesagt: „Aber Randall, wo ist denn der Rumpf? Du hast ja den Rumpf vergessen!“
(...) everybody's arms and legs sprouted directly out of their heads , (...) (81)	(...) les bras et les jambes sortaient directement de la tête des gens , (...) (136)	(...) die Arme und Beine wuchsen direkt aus dem Kopf , (...) (103)

After going to the toilet ist eine allgemeine Aussage, im Gegensatz zu *après avoir fait pipi*, das spezifischer ist und sich auf die Handlung des Urinierens bezieht. Während die deutschen Übersetzerinnen diesen Teil aus der französischen Version übernehmen, haben sie ein paar Wörter weiter eine kleine Änderung in der deutschen Übersetzung vorgenommen. Inhaltlich drücken sowohl der französische als auch der deutsche Satz aus, dass eine längere Zeit

vergangen ist, in der Sadies Großmutter nichts gegessen hat, der Unterschied liegt in der Angabe der Zeitspanne (seit Stunden vs. *die ganze Nacht*).

Gran weighs herself every morning (<i>after going to the toilet and before breakfast</i> , she says that's the time of day when you weigh the least because it's been hours since you ate) (159)	Grand-maman se pèse tous les matins (<i>après avoir fait pipi et avant de prendre son petit déjeuner</i> , elle dit que c'est le moment de la journée où on pèse le moins parce qu'on n'a rien mangé depuis des heures) (256)	Großmama wiegt sich jeden Morgen (<i>nachdem sie Pipi gemacht hat und bevor sie frühstückt</i> , sie sagt, das ist der Moment am Tag, wo man am wenigsten wiegt, weil man die ganze Nacht nichts gegessen hat) (191)
--	---	--

Bei den nächsten Beispielen handelt es sich um Textpassagen, bei denen sich die deutschen Übersetzerinnen stärker von der französischen Vorlage entfernt haben als Huston von der englischen. Hier erinnert Huston im Original und in der Selbstübersetzung die*den Leser*in daran, dass Aron Randalls Vater ist. In der deutschen Version schreiben die Übersetzerinnen nur *Vater*, sie drücken sich also weniger präzise aus als Huston und lassen den Namen entfallen, wahrscheinlich um eine Wiederholung zu vermeiden, da bereits im nächsten Satz wieder der Name *Aron* steht.

(...) once he said she was to blame for the death of his beloved father Aron who was a failed playwright at the age of forty-nine, and Mom said that as far as she knew Dad's father was killed by smoking cigarettes rather than by his wife, (...) (6)	Une fois il a même dit que c'était la faute de sa mère si Aron son père bien-aimé, qui était un dramaturge raté, est mort à l'âge de quarante-neuf ans ; maman a dit que c'était absurde, qu'Aron avait été tué par les cigarettes et non par son épouse, (...) (20)	Einmal sagte er sogar, seine Mutter wäre schuld, dass sein geliebter Vater , ein gescheiterter Dramatiker, mit neunundvierzig Jahren gestorben ist; Mom sagte, das wäre absurd, die Zigaretten hätten Aron umgebracht und nicht seine Frau, (...) (17)
---	---	---

Im nächsten Beispiel haben die deutschen Übersetzerinnen aus dem *baseball diamond* das *Baseballfeld* gemacht, es handelt sich um eine Verallgemeinerung. Während *Baseballfeld*

geläufiger ist und sicherlich alle Leser*innen wissen, was damit gemeint ist, gibt es doch einen grundlegenden Unterschied zwischen den zwei Begriffen. Sie unterscheiden sich nämlich in ihrer Größe und ihrer Funktion. Der *baseball diamond* ist ein kleinerer Bereich innerhalb des gesamten Baseballfeldes und dient als Spielfeld für die Spieler, während das *Baseballfeld* das Baseball Diamond sowie den Outfield-Bereich umfasst.

When I get tired we go over to the baseball diamond , (...) (80)	Quand je suis fatigüe on va au diamant , (...) (134)	Wenn ich müde bin, gehen wir zum Baseballfeld , (...) (102)
---	---	--

Während Huston den englischen und französischen Leser*innen zutraut, aus dem Kontext zu verstehen, dass es sich bei den *Catskills* um Erhebungen handelt (Hügel oder Berge scheint hier zweitrangig), sehen es die deutschen Übersetzerinnen vonnöten, die Leser*innen darauf hinzuweisen, dass es sich um die *Catskills Mountains*, um Berge handelt. Hier bedienen sich die deutschen Übersetzerinnen einer Explikationsuniversalie.

Tobogganing in the Catskills . (80)	Faire de la luge dans les Catskills . (135)	In den Catskills Mountains Schlitten fahren. (102)
--	--	---

Der deutsche Text ist weniger präzise, was das genaue Datum angeht. Aus dem Kontext ist jedoch verständlich, dass es sich um den letzten Frühling handelt, weshalb es für die Leser*innen kein Problem sein dürfte.

Last spring I brought a whole slew of drawings home from kindergarten, (...) (81)	Au printemps dernier j'ai rapporté de l'école maternelle une pile de dessins, (...) (136)	Im Frühling habe ich einen ganzen Stapel Zeichnungen aus dem Kindergarten mit nach Hause gebracht, (...) (103)
--	--	---

Hier zeigt sich, dass auch Fremdübersetzerinnen nicht immer alles genau übernehmen. Während Huston den Titel des Theaterstücks sehr treu übersetzt hat, haben die deutschen Übersetzerinnen *Alice hinter den Spiegeln* einfach als *Alice* übersetzt. Ich finde es schwer nachzuvollziehen, weshalb sie diese Entscheidung getroffen haben.

(...) they put on the play of Alice Through the Looking Glass (...) (81)	Ils ont monté la pièce Alice de l'autre côté du miroir (...) (137)	Sie haben Alice einstudiert, (...) (104)
---	---	---

Beim nächsten Beispiel bedeuten beide Sätze dasselbe, allerdings ändert sich die sprachliche Ausdrucksweise. *Chanter en harmonie* bezieht sich auf die Fähigkeit, eine zusätzliche stimmliche Komponente zu einer Melodie hinzuzufügen, während *die zweite Stimme zu singen* zwar dasselbe bedeutet, die deutsche Ausdrucksweise ist jedoch spezifischer. Bei der zweiten Stimme handelt es sich um eine spezifische stimmliche Rolle, die in einem musikalischen Arrangement oder einer Gruppe von Sängern eingenommen wird.

Grandpa is teaching me to sing harmony so that the Christmas carols will be even more beautiful (...) (236)	Grand-père m'apprend à chanter en harmonie pour que les cantiques de Noël soient encore plus merveilleux (...) (377)	Großvater bringt mir bei, die zweite Stimme zu singen , damit die Weihnachtslieder dieses Jahr noch herrlicher klingen (...) (278)
--	---	---

6.2.6 Änderungen

Unter dem Begriff Änderung möchte ich Änderungen in der Selbst- bzw. Fremdübersetzung näher beleuchten, die nicht in die Kategorie „mehr oder weniger Präzision“ passen, oder sogar eine Sinnverschiebung mit sich bringen. Ähnlich dem Kapitel 8.5 Präzision, ist auch das Kapitel Änderungen sehr umfangreich, weshalb ich wieder zuerst jene Textpassagen gelistet habe, bei denen Huston von der englischen Vorlage divergierte, während die deutschen Übersetzerinnen nahe am Ausgangstext geblieben sind, gefolgt von Passagen, bei denen sowohl Huston als auch die Fremdübersetzerinnen etwas verändert haben und schlussendlich jene Textstellen, bei denen die deutschen Übersetzerinnen bei der Übersetzung bestimmter Passagen von der Vorlage abweichen.

Im ersten Beispiel änderte Huston das Wort *sunlight* in der französischen Version zu *flot de lumière*, die deutsche Übersetzung blieb mit *Lichtflut* der französischen Vorlage treu.

I'm like sunlight , all-powerful, instantaneous and invisible, flowing	Je suis un flot de lumière instantané invisible et tout-puissant qui se répand sans	Ich bin eine sofortige unsichtbare allmächtige Lichtflut die sich mühelos
---	--	--

effortlessly into the darkest corners of the universe (3)	effort dans les recoins les plus sombres de l'universe (15-16)	bis in die dunkelsten Ecken des Universums ergießt (13)
---	--	---

Das nächste Beispiel wurde bereits im Kapitel Präzision besprochen, da es sich um eine Simplifizierung handelt, die französische Übersetzung ist weniger präzise als das englische Original. Allerdings gibt es hier auch eine grundlegende Änderung. Huston ändert auch das Pronomen im Satz. So spricht Sol nicht mehr von du/dir/dein, sondern von wir/uns/unser. Es findet eine Verschiebung von der zweiten Person Singular (du) zur ersten Person Plural (wir) statt und damit auch ein Perspektivenwechsel.

Food circulates through your body and turns you into who you are, so you have to be careful about what you let in and what you keep out. (4)	La nourriture circule à travers notre corps et devient nous alors il faut faire très attention à ce qu' on laisse entrer en nous et ce qui doit rester dehors. (16)	Die Nahrung zirkuliert durch unseren Körper und wird wir , also müssen wir sehr darauf achten, was wir in uns hereinlassen und was draußen bleiben muss. (14)
--	---	---

Hier ändert Huston die Stimmung des Satzes, indem sie *allowing into my body* in der französischen Selbstübersetzung zu *permettre de pénétrer dans mon corps* ändert. Das würde zwar auch in die Kategorie Präzision (Explikation) fallen, da jedoch auch eine Bedeutungsverschiebung stattfindet, habe ich mich dazu entschieden das Beispiel unter Änderungen aufzulisten. Die deutsche Übersetzung ist auch in diesem Fall sehr nahe an der französischen Selbstübersetzung. Das Verb *pénétrer/eindringen* ändert die Stimmung im Satz, der Akt der Nahrungsaufnahme erscheint fast gewaltsam.

I can't allow just anything into my body : (6)	Je ne peux pas permettre à n'importe quoi de pénétrer dans mon corps : (16)	Ich kann nicht dulden, dass etwas x-Beliebiges in meinen Körper eindringt : (14)
---	--	---

In diesem Fall ändert Huston in der französischen Selbstübersetzung das *because* zu einem *et*. Die deutsche Version hält sich an die französische Version.

she only gives me foods I like because they circulate with ease, (...) (4)	Elle me donne seulement les nourritures qui me plaisent et qui circulent facilement, (...) (16)	Sie gibt mir nur das zu essen, was ich mag und was leicht zirkuliert, (...) (14)
---	--	---

Da Nancy Huston bei der Selbstübersetzung im nachfolgenden Beispiel *Muslims* mit *Arabes* übersetzt hat, hat sie eine stereotypische Verbindung geschaffen. Muslime sind jedoch Menschen, die dem Islam als Religion folgen (Oxford Learner's Dictionary (o. J.b)), während Araber einer ethnischen Gruppe angehören, die in verschiedenen Teilen des Nahen Ostens und Nordafrikas lebt und eine gemeinsame Sprache und Kultur hat (Oxford Learner's Dictionary (o. J.a)).

You wouldn't want to give Solly the impression that all Muslims are terrorists, would you? I'm sure there are Muslims living right here in California who are very nice people, (...) (5)	On ne voudrait pas laisser croire à Solly que tous les Arabes sont des terroristes, n'est-ce pas ? Je suis sûre qu'il y a des Arabes très gentils ici même en Californie, (...) (18)	Solly soll doch nicht den Eindruck bekommen, alle Araber wären Terroristen, oder? Ich bin sicher, dass es sehr nette Araber gibt, sogar hier bei uns in Kalifornien, (...) (5)
---	--	--

Im nachfolgenden Beispiel hat Huston die Aussage von Sol über seine Mutter zu einer negierten Aussage im Französischen umgewandelt. Aus *it was okay with her* wird *elle n'y voyait pas d'inconvénience*. Auch im nächsten Satz wird aus dem sehr starken Wunsch *she basically wants for everybody to be as happy as possible* der weitaus weniger emotional aufgeladene Satz *elle veut que tout le monde s'entende*. Durch diese Änderungen entsteht in den Köpfen der Leser*innen ein anderes Bild dieser Figur.

Interessant ist in diesem Absatz auch die Aussage *I guess*, die im Aktiv geschrieben ist und das Pronomen *ich* als Subjekt enthält. Somit bringt dieses Wortgefüge direkt Sols Meinung zum Ausdruck. Diese aktive Bestätigung geht in der französischen Selbstübersetzung und in der deutschen Fremdübersetzung verloren.

(...) she didn't want to miss her chance a second time and Mom said it was okay with her . Mom's an easygoing person, she basically wants for everybody to be as happy as possible , and I guess Sol can be a Christian name too. (6)	(...) elle n'a pas voulu rater le coche une deuxième fois et maman a dit qu' elle n'y voyait pas d'inconvénient . Ma mère est quelqu'un de très accommodant, elle veut que tout le monde s'entende et sans doute que Sol peut être un nom chrétien aussi. (19-20)	(...) deshalb wollte sie in der Generation nach ihm die Gelegenheit nicht ein zweites Mal verpassen, und Mom hatte nichts dagegen . Meine Mutter ist sehr umgänglich, sie möchte, dass alle miteinander auskommen , und bestimmt ist Sol auch ein christlicher Name. (16)
--	--	--

Der nächste Absatz ist ein gutes Beispiel dafür, dass Selbstübersetzer*innen sich beim Übersetzen mehr Freiheiten herausnehmen können als Fremdübersetzer*innen. Huston streicht in der französischen Selbstübersetzung die Hälfte des ersten Satzes sowie einen Teil gleich am Anfang des zweiten Satzes (in der folgenden Tabelle zur besseren Übersicht hellblau markiert) aus der englischen Originalversion. Weshalb Huston eine so wichtige Information wie jene, dass Sols Großmutter Sadie im Rollstuhl sitzt, streicht, könnte damit zusammenhängen, dass der Umstand, dass Sadie gehbehindert ist und einen Rollstuhl braucht, auf der nächsten Seite noch einmal erwähnt wird. Möglicherweise fand Huston eine einmalige Erwähnung etwas später im Text als passender. Außerdem jongliert sie mit weiteren Satzteilen und fügt sie an anderen Stellen, teilweise stark verändert, ein. Ich habe die entsprechenden Textstellen im Auszug jeweils in derselben Farbe markiert, damit man sehen kann, wohin sie verschoben wurden. Eine der auffallendsten Änderungen ist die folgende. Aus *she'd try to interfere with us and boss us around like Dad says she always does* wird im Französischen *parce qu'elle aime tellement donner des ordres et se mêler de ce qui ne la regarde pas*. Der Satz hat also immer noch den gleichen Sinn, allerdings wurde er doch sehr frei übersetzt.

That's about the extent of my grandmother's influence in my life because luckily she lives far away in Israel	L'influence de ma grand-mère sur ma vie s'arrête là parce que par bonheur elle habit loin de chez nous en	Damit endet der Einfluss meiner Großmutter auf mein Leben, weil sie zum Glück weit entfernt wohnt, in
---	---	---

and I almost never see her except in the photos she sends us which are always close-ups so you can't see she's sitting in a wheelchair. I say luckily because if she lived any closer she'd try to interfere with us and boss us around like Dad says she always does. Even though he's her own son he dislikes her, but at the same time he's scared of her and doesn't dare to stand up to her so whenever she comes here for a visit there's quite a lot of tension in the air which upsets my mother. As soon as Grandma Sadie's back is turned, Dad gets courageous and attacks her, (...) (6)	Israël et je ne la vois presque jamais. Je dis par bonheur parce que mon père ne l'aime pas beaucoup mais en même temps elle lui fait peur et il n'ose pas vraiment lui tenir tête, alors il y a pas mal de tension chaque fois qu'elle vient chez nous en visite ce qui bouleverse ma Mère. Dès que mamie Sadie a le dos tourné, papa devient soudain courageux et se met à la critiquer parce qu'elle aime tellement donner des ordres et se mêler de ce qui ne la regarde pas, (...) (20)	Israel, und ich sie fast nie sehe. Ich sage zum Glück, weil mein Vater sie nicht besonders mag, aber gleichzeitig macht sie ihm Angst, und er wagt nicht, ihr wirklich die Stirn zu bieten, also gibt es jedes Mal, wenn sie uns besucht, erhebliche Spannungen, was meine Mutter aus dem Gleichgewicht bringt. Sobald Grandma Sadie ihm den Rücken kehrt, wird Dad plötzlich mutig und greift sie an, weil sie so gern herumkommandiert und sich in Sachen einmischt, die sie nichts angehen. (16-17)
--	--	--

In diesem Beispiel geht es darum, dass Sols Vater Randall seiner Mutter die Schuld am Tod des Vaters gibt. Zwischen der englischen und der französischen Fassung gibt es eine Verschiebung der Tonalität, aber auch eine Bedeutungsverschiebung. Während die englische Version vage andeutet, dass Sols Mutter denkt, dass das Rauchen Arons Vater umgebracht hat, vertritt sie ihre Meinung in der französischen Version deutlich vehementer, was durch den Zusatz *c'était absurde* dargestellt wird. Außerdem wird aus *Dad's father* in der

englischen Version, *Aron* in der französischen Version, dadurch müssen die Leser*innen gar nicht erst überlegen, wer denn jetzt der Vater des Vaters war.

(...) once he said she was to blame for the death of his beloved father Aron who was a failed playwright at the age of forty-nine, and Mom said that as far as she knew Dad's father was killed by smoking cigarettes rather than by his wife, (...)	Une fois il a même dit que c'était la faute de sa mère si Aron son père bien-aimé, qui était un dramaturge raté, est mort à l'âge de quarante-neuf ans ; maman a dit que c'était absurde , qu' Aron avait été tué par les cigarettes et non par son épouse, (...) (20)	Einmal sagte er sogar, seine Mutter wäre schuld, dass sein geliebter Vater, ein gescheiterter Dramatiker, mit neunundvierzig Jahren gestorben ist; Mom sagte, das wäre absurd , die Zigaretten hätten Aron umgebracht und nicht seine Frau, (...) (17)
---	--	--

Der größte Unterschied zwischen sagen und schreien liegt in der Lautstärke und Intensität der Kommunikation. Wenn man etwas sagt, spricht man normalerweise in einer normalen Lautstärke und Tonlage. Beim Schreien hingegen wird die Stimme lauter und intensiver, oft um Aufmerksamkeit zu erregen oder starke Emotionen auszudrücken. Schreien wird oftmals als aggressiv wahrgenommen, während sagen neutraler ist.

(...) I close the huge padded fingers quick as a wink and I've got that ball and I say 'You're out!' (80)	(...) je referme les énormes doigts rembourrés et ça y est, j'ai attrapé la balle et je crie "Éliminé !" (134)	(...) schließe ich die riesigen gepolsterten Finger und habe ihn, ich habe den Ball gefangen und schreie : „Raus!“ (102)
--	---	---

Inhaltlich drücken beide Sätze aus, dass der Verlust der Zähne negative Auswirkungen hat. Es gibt jedoch einen feinen Unterschied in der Sprache und im Ausdruck zwischen der englischen und der französischen Version. Die englische Version ist metaphorischer und bildlicher, Huston verwendet metaphorische Ausdrücke aus dem Bereich des Kampfes, während sich die französische und die deutsche Version durch eine mündliche Ausdrucksweise auszeichnen.

(...) these incisors are my last stand. You lose the second set, you're done for . (80)	(...) celles-ci sont les dernières, si je les perds je suis fichu . (135)	(...) die hier sind also die letzten, wenn sie rausfallen, bin ich erledigt . (102)
---	---	--

Im nächsten Beispiel liegt der Unterschied zwischen dem englischen Original und der französischen Selbstübersetzung in der Art und Weise, wie die Reaktion des Holzes beschrieben wird. Während im Englischen eine Reaktion beschrieben wird, die hörbar ist, macht sich in der französischen Version die Intensität der Situation durch ein Zittern des Holzes bemerkbar, das durchaus tonlos sein kann.

(...) the wood of the toboggan screams and you think you might get hurt but you don't, all you do is turn violently over into a snowdrift. (80)	(...) le bois de la luge se met à vibrer et on pense qu'on va se faire mal mais non, ouf, la luge se retourne dans une congère, (...) (135)	(...) das Holz des Schlittens fängt an zu zittern , und man denkt, man tut sich weh, aber nein, uff!, der Schlitten landet in einer Schneewehe und bleibt ganz plötzlich stehen, (...) (102)
--	--	---

Huston übersetzt in der französischen Version *stomach* mit *tronc*. Diese Entscheidung ist fragwürdig, da Kinder den Bereich zwischen Brust und Becken eher mit Bauch, als mit *Rumpf* (dt. Übersetzung) bezeichnen. *Rumpf* ist meiner Meinung nach kein kindergerechter Ausdruck, sondern wird eher im medizinischen oder sportlichen Kontext verwendet. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich wortgetreu an die französische Vorlage.

One thing I know is I'll never draw people without stomachs again. (81)	Une chose est sûre, c'est que je ne dessinerai plus les gens sans tronc . (136)	Eins steht fest, ich zeichne keine Menschen mehr ohne Rumpf! (103)
(...) when I showed them to Mom she said 'But Randall, where are the stomachs ?	(...) quand je les ai montrés à m'man elle a dit : "Mais Randall, où sont les troncs ?	(...) als ich sie Mom gezeigt habe, hat sie gesagt: „Aber Randall, wo ist denn der

You forgot to draw the stomachs! ' (81)	Tu as oublié les tronc s !" (136)	Rumpf ? Du hast ja den Rumpf vergessen!" (103)
--	--	--

Während *She wants to get it right* sich auf eine bestimmte Situation in der Gegenwart oder Zukunft bezieht, in der Sadies Großmutter etwas richtig machen möchte, impliziert *Elle ne veut pas se tromper cette fois-ci*, dass sie in der Vergangenheit möglicherweise Fehler gemacht hat und nun entschlossen ist, diese nicht zu wiederholen. Die deutschen Übersetzerinnen orientieren sich an der französischen Vorlage.

She wants to get it right , she and Grandad failed with my mother, (...) (158)	Elle ne veut pas se tromper cette fois-ci , grand-papa et elle ont tout raté avec ma mère, (...) (254)	Diesmal will sie nichts falsch machen . Bei Mama haben Großpapa und sie alles verpatzt, (...) (190)
---	---	--

Im nächsten Beispiel drücken alle drei Versionen aus, dass es mehrere Ekstasen gibt, aber *Une MYRIADE d'extases* und *Eine Myriade von Ekstasen* betonen die unbestimmte, aber sehr große Anzahl der Ekstasen im Vergleich zu *A scattering of ecstasies*, das eher eine kleinere Anzahl von Ekstasen vermuten lässt.

A scattering of exstasies. (233)	Une MYRIADE d'extases. (373)	Eine Myriade von Ekstasen. (275)
---	-------------------------------------	---

Hier hat Huston in der französischen Selbstübersetzung einige Änderungen vorgenommen. Zuerst einmal hat sie das *spin back*, also ein Verb, das eine Bewegung ausdrückt, zu *sont*, ein Verb, das in diesem Kontext eher einen Zustand ausdrückt, abgeändert. Im nächsten Teil wurde aus einer Aufforderung *try it Kristina* eine Frage *Tu veux essayer, Kristina ?*

'Real ballerinas can spin as much as fifty times on tiptoe', says Grandma, 'they keep their balance by looking straight in front of them every time they spin	Les vraies ballerines, dit grand-mère, peuvent faire jusqu'à cinquante pirouettes debout sur la pointe des pieds, elles gardent l'équilibre en regardant droit devant elles chaque fois	„Richtige Ballerinen können bis zu fünfzig Pirouetten auf einer Zehenspitze drehen“, sagt Großmutter, „sie halten ihr Gleichgewicht, indem sie jedes Mal geradeaus schauen, wenn sie dem
--	--	---

back to face the audience, try it Kristina' (233)	qu'elles sont face au public. Tu veux essayer, Kristina ?" (373-374)	Publikum zugewandt sind. Willst du es mal probieren, Kristina?" (275)
--	---	--

Im nächsten Beispiel gibt es eine kleine Sinnverschiebung. Während Huston im englischen Original schreibt, dass Kristina die Pirouette nicht auf Zehenspitzen probiert, schreibt sie in der französischen Selbstübersetzung, dass Kristina es auf beiden Füßen, nicht nur auf einem versucht. Dabei ist unklar, ob sie die Pirouette trotzdem noch auf Zehenspitzen oder auf dem Fußballen dreht. Am Ende des Satzes steht im englischen Original, dass Kristina das Sich-im-Kreis-drehen geliebt hat (*loving it*), während Huston dies in der französischen Übersetzung umändert zu *essoufflée et exaltée*, sie integriert also neben dem Ausdruck von Begeisterung noch den Umstand, dass Kristina außer Atem ist, was nach mehreren Drehungen auf einem Bein durchaus realistisch ist. Die deutschen Übersetzerinnen orientieren sich in diesem Beispiel größtenteils an der französischen Version, allerdings schwächen sie das *être exaltée* ab zu [*ich bin*] *außer mir*. Die Freude, die Kristina durch die Pirouetten empfindet, ist nicht mehr so präsent.

(...) so I try it, though not on tiptoe , whirling and whirling with my arms stretched out till I'm gorgeously dizzy and fall to the floor, loving it , (...) (233)	(...) alors j'essaie, non sur un pied mais sur les deux , tournoyant avec les bras en croix jusqu'à ce que j'aie le vertige et que je tombe par terre, essoufflée et exaltée . (374)	Also probiere ich es, nicht auf einem Fuß, sondern auf beiden , und drehe mich mit ausgestreckten Armen, bis mir schwindlig wird und ich außer Atem bin und außer mir zu Boden falle. (275)
---	--	---

Rhinestones sind wörtlich übersetzt auf Deutsch Strasssteine, die oft aus Glas oder Kunststoff hergestellt werden. Das englische Original und die französische Übersetzung sagen somit das gleiche aus, nämlich, dass es einen Unterschied zwischen echten und falschen Schmucksteinen gibt, allerdings ändert Huston den Wortlaut ab, vielleicht, um den Unterschied zwischen den echten und falschen Diamanten nochmal für alle deutlich zu machen, die mit dem Wort Strass im Französischen nichts anfangen können. Da Huston in der französischen Selbstübersetzung zweimal von Diamanten ausgeht (einmal den richtigen

und einmal den falschen), wird auch impliziert, dass die Unterscheidung der beiden gar nicht so einfach ist.

Des Weiteren beschreibt Huston im englischen Text die aktive Handlung einer Person, den Stein gegen das Licht zu halten, während sie in der französischen Version darüber schreibt, dass das Licht durch die Steine hindurchfällt. Das Licht wird zum Subjekt, das selbstständig eine Handlung durchführt.

Grandma teaches me how to tell the difference between diamonds and rhinestones , diamonds have more colours in them when you hold them up to the light. (234)	Grand-mère m'apprend à distinguer entre les vrais et les faux diamants , les vrais ont plus de couleurs quand la lumière les traverse. (374)	Großmutter bringt mir bei, echte von falschen Diamanten zu unterscheiden, die echten haben mehr Farben, wenn Licht hindurchfällt. (276)
---	--	---

Im nächsten Beispiel gibt es eine Bedeutungsverschiebung zwischen dem Original und der Selbstübersetzung. Während Kristina im englischen Text lernt, allein Schwung zu holen, versucht sie es in der französischen Version nur. Das bedeutet, dass sie es vielleicht gar nicht schaffen wird am Ende selbstständig zu schaukeln, vielleicht bleibt es beim Versuch und es kommt nie zum Lernerfolg. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Version.

Then I learn to gain impetus all by myself, (...) (234)	Ensuite j'essaie de prendre de l'élan toute seule, (...) (375)	Dann versuche ich , allein Schwung zu holen, (...) (276)
--	---	---

Im nächsten Beispiel gibt es einen Unterschied in der Sprache, die Huston verwendet. Während *I can just sit back and let it happen* bedeutet, dass sich Kristina entspannt zurücklehnen und die Dinge auf natürliche Weise geschehen lassen kann, drückt *je peux me laisser aller au plaisir du mouvement* aus, dass sich Kristina dem Vergnügen der Bewegung hingeben kann.

(...) I can just sit back and let it happen. (234)	(...) je peux me laisser aller au plaisir du mouvement. (375)	(...) ich kann mich der Freude an der Bewegung hingeben. (277)
---	--	---

Die subtile Änderung von *twelve o'clock* zu *fin de matinée* ist hier durchaus sinnvoll, da auch die Satzstruktur von Huston geändert wurde. Im Englischen bezieht sich das *twelve o'clock* auf den Zeitpunkt, wenn Kristina und ihre Mutter fertig sind mit dem Lebensmitteleinkauf auf dem Markt. In der französischen Version bezieht sich *fin de matinée* auf den Zeitpunkt, wenn die beiden die Lebensmittel einkaufen. Die deutschen Übersetzerinnen orientieren sich hier sehr wortgetreu an der französischen Vorlage.

(...) sometimes if we're out shopping for vegetables and it gets to be twelve o'clock Mama takes me there especially, (...) (235)	(...) parfois, si on est sorties en fin de matinée pour acheter des légumes, mère m'amène là exprès (...) (376)	(...) manchmal, wenn wir am späten Vormittag Gemüse einkaufen, geht Mutter eigens mit mir dorthin, (...) (277)
--	--	---

Im folgenden Beispiel ändert Huston *a black horse (a white one)* zu *le cheval noir (le blanc)*, sie ändert also den unbestimmten Artikel *a* zum bestimmten Artikel *le*. Das ergibt in diesem Kontext durchaus Sinn, da sie auf ein bestimmtes Pferd auf dem Karussell verweist.

I'm on a black horse, Greta's on a white one in front of me, (...) (235)	Moi je monte sur le cheval noir, Greta devant moi sur le blanc, (...) (377)	Ich steige auf das schwarze Pferd, Greta vor mir auf das weiße, (...) (278)
--	---	---

Im untenstehenden Beispiel ändert Huston in der französischen Version *I'm awake* zu *C'est l'éveil*. *I'm awake* ist im Aktiv geschrieben und enthält das Pronomen ich als Subjekt sowie das Verb sein als Kopulaverb und das Adjektiv wach als Prädikatsnomen. Der Satz drückt aus, dass die Person, die spricht, wach ist. Der englische Satz ist im Aktiv geschrieben. *C'est l'éveil* ist im Gegensatz dazu kein Satz im Aktiv oder Passiv, sondern ein einfacher Satz in der Grundform mit dem Verb sein als Kopulaverb und dem Subjekt es. Der Satz gibt lediglich eine Tatsache wieder und drückt aus, dass es gerade Tag ist. Das Wort *Erwachen* in der deutschen Übersetzung ist ein Substantiv und beschreibt den Vorgang des Aufwachens.

I'm awake. (3)	C'est l'éveil. (15)	Erwachen. (13)
-----------------------	----------------------------	-----------------------

Im nächsten Beispiel ändert Huston das *you* in der englischen Fassung, durch das der*die Leser*in direkt angesprochen wird in das generische *on* (im Deutschen *man*). Außerdem ändert sie das englische *pavement* zu *pavés* (im Deutschen *Pflastersteine*). Aus dem Text geht nicht hervor, in welcher Art von Straße Randall mit seiner Familie lebt, allerdings könnte Asphalt überall sein, während Pflastersteine auf eine hochpreisige Gegend schließen lässt.

Außerdem ändern die deutschen Übersetzerinnen das Wort *meurtri* zu *wehtun*. Während der Finger also in der englischen und französischen Version zerschrammt wird oder zumindest optische Blessuren davonträgt, schmerzt er in der deutschen Version nur. Dadurch findet eine Sinnverschiebung statt, die Schwere der Verletzung wird heruntergeschraubt.

Im letzten Satz kommt es in beiden Übersetzungen zu Veränderungen. Während Huston in der französischen Version aus dem *click* einen *petit bruit sec* gemacht hat, was beim Lesen andere Töne im Kopf erzeugt, ändern die deutschen Übersetzerinnen *agréable* zu *lustig* und der *petit bruit sec* wird wieder zum *Klacken*. Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Autorinnen der Texte in der englischen und der deutschen Version Lautmalerei eingesetzt haben, um die Töne, die Murmeln beim Zusammenprallen von sich geben, besser zu beschreiben.

Each season has its games you can lose yourself in . Springtime is marbles, as soon as the pavement is dry enough to play. Flicking them hard until my third fingernail is bruised . The satisfying click of their collision. (79)	Chaque saison a ses jeux où on peut s'oublier . Le printemps c'est les billes, dès que les pavés sont assez secs pour y jouer. Des chiquenaudes si puissantes que l'ongle du majeur en est meurtri . L' agréable petit bruit sec de leurs collisions. (133)	Jede Jahreszeit hat ihre Spiele, bei denen man alles andere vergisst . Im Frühling mit Murmeln spielen, sobald die Pflastersteine trocken genug sind. So kräftig schnipsen, dass der Nagel am Mittelfinger wehtut . Das lustige Klacken , wenn sie aneinanderstoßen. (101)
--	---	--

Alle drei Versionen beschreiben Randall, der sich nach einer beängstigenden Rodelpartie erleichtert fühlt und vor Freude lacht, in die französische Version baut Huston jedoch mit *tanguant et titubant* eine Alliteration ein, die es in der englischen Version so nicht gibt. Die deutschen Übersetzerinnen haben die Alliteration in der Übersetzung nicht berücksichtigt, die

Situation des sich Freuens wird jedoch intensiviert, da Randall nicht mehr nur lacht, sondern er *lacht sich halb tot*. Hier ist wichtig festzustellen, dass die Wirkung, die durch das Polysyndeton (zweimal and/et/und) erzeugt wird, sowohl im englischen Original als auch in den beiden Übersetzungen eine ähnliche ist.

You get to your feet groggy with relief and stagger and laugh . (80)	Soulagé, on se relève, tanguant et titubant , et on rigole . (135)	Erleichtert steht man auf, taumelt und stolpert und lacht sich halb tot . (103)
--	--	---

Sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen halten sich in diesem Fall nicht an die jeweilige Vorlage. Während Huston *maybe (maybe)* zu *on se dit* ändert und somit eine relativ große Veränderung durchführt, da die Wiederholung, die dem Satz einen ganz eigenen, melancholischen Klang verleiht, wegfällt, ändern die deutschen Übersetzerinnen das französische man (*on*) zu *du*, dadurch fühlt man sich als Leser*in direkt angesprochen.

(...) and maybe (maybe) the more you learn the more they'll love you (...) (81)	(...) et on se dit que plus on apprend, plus ils vont t'aimer (...) (136-137)	(...) und du denkst , je mehr du lernst, desto lieber werden sie dich haben, (...) (103)
--	--	---

Die Änderung im nächsten Beispiel betrifft den Einschub *he's like that*, der sich auf das Verhalten oder die Persönlichkeit einer Person bezieht, während *c'est tout à fait son genre* oder *das passt genau zu ihm* sich auf das Zusammenspiel vom Verhalten von Randalls Vater und seinen individuellen Merkmalen oder Vorlieben bezieht.

Interessanterweise haben die deutschen Übersetzerinnen, obwohl sie das *sort of* nicht von der englischen Version in die französische Version übertragen haben, mit *so* ein ähnliches Wort wieder eingeführt, wahrscheinlich um die Aussage lebendiger und überzeugender zu gestalten.

I have no difficulty picturing Dad as Tweedledum because he's like that, sort of roly-poly and amusing, (...) (81-82)	C'est très facile d'imaginer p'pa en Tweedle-Dum parce que c'est tout à fait son genre , rondouillet et rigolo, (...) (137)	Paps als Tweedle-Dum kann ich mir sehr gut vorstellen, das passt genau zu ihm, so rund und lustig, (...) (104)
--	--	---

Im nächsten Beispiel hat Huston das englische *arbitrarily* in der französischen Selbstübersetzung mit der Redewendung *à tout bout de champ* gelöst, was so viel heißt wie dauernd, immer wieder. Die deutsche Übersetzung ist mit *alle paar Minuten* wieder ein bisschen konkreter.

Whenever it takes her fancy wurde von Huston wohl als überflüssig angesehen, da der Ausdruck der Willkürlichkeit in der französischen Selbstübersetzung sowie in der deutschen Fremdübersetzung nur durch *à tout bout de champ* bzw. *alle paar Minuten* ausgedrückt wird.

The Queen of Hearts yes, giving everyone orders in a no-nonsense voice and arbitrarily shouting ‘Off with his head!’ whenever it takes her fancy (...) (82)	La Reine de Cœur, ça oui, qui donne des ordres, parle d’une voix sans réplique et hurle à tout bout de champ “Qu’on lui coupe la tête !” (137)	Als Herzkönigin schon, die Befehle gibt und deren Stimme keinen Widerspruch duldet und die alle paar Minuten brüllt: „Schlagt ihr den Kopf ab!“ (104)
---	---	--

Im nächsten Beispiel verwendet Huston im Original den Begriff *Jewishness*, um das Konzept des Jüdischseins oder der jüdischen Identität zu beschreiben, während sie in der Selbstübersetzung den Begriff *Juden* verwendet, um die jüdische Bevölkerung oder Gemeinschaft zu beschreiben. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Vorlage.

Der Ausdruck *which is ironic* wird im Englischen dazu verwendet, um auf eine ironische oder widersprüchliche Situation hinzuweisen, während *qui est un comble* und *das ist wirklich ein Ding* eher dazu verwendet werden, auf eine unerwartete, besonders bemerkenswerte oder extreme Situation hinzuweisen. *Qui est un comble* kann, muss allerdings nicht, negativ konnotiert sein.

Die deutschen Übersetzerinnen haben im folgenden Absatz eine zeitliche Verschiebung in die Übersetzung eingebaut. Während Huston sowohl im Original als auch in der Selbstübersetzung davon schreibt, dass Sadie die Hochzeit als Anlass genommen hat, zum Judentum zu konvertieren, haben die deutschen Übersetzerinnen das so übersetzt, dass Sadie *unbedingt vor der Hochzeit* noch zum Judentum konvertieren wollte. Der zeitliche Aspekt

bekommt durch die Verwendung von *unbedingt* vor eine Dringlichkeit, die in den beiden Versionen von Huston fehlt.

(...) one of their favourite subjects to fight about is Jewishness . Mom is much more interested in it than Dad which is ironic because Dad is the one who was born a Jew whereas Mom was born a Goy. She insisted on converting when she married Dad . (82)	(...) un de leurs sujets de dispute préférés c'est les juifs . M'man s'intéresse beaucoup plus à la question que p'pa ce qui est un comble parce que c'est p'pa qui est né juif alors que m'man est née goy et a insisté pour se convertir lors de leur mariage . (138)	(...) ein Lieblingsthema sind die Juden . Mom interessiert sich viel mehr dafür als Paps, das ist wirklich ein Ding , denn Paps ist richtiger Jude, während Mom als Goy geboren ist und unbedingt vor der Hochzeit Jüdin werden wollte . (104)
---	--	---

Im nächsten Beispiel geht in der Selbstübersetzung die Eindringlichkeit und die Gewichtigkeit, die tausend Jahre haben, verloren, da Huston *millennia* mit *petits siècles* übersetzt, was so viel heißt, wie Jahrhunderte. Wiederholungen (auch wenn hier nicht das Wort direkt, aber dennoch die Zahl, um die es geht, wiederholt wird) wirken normalerweise bedeutungsverstärkend und sie heben eine Idee oder einen Gedanken hervor, außerdem erzeugen sie einen bestimmten Rhythmus. Auf all dies hat Huston in der Selbstübersetzung verzichtet und auch die deutschen Übersetzerinnen schreiben *Jahrhunderte*, da sie sich an die französische Version halten.

(...) Dad (whose own name is Aron) says that given the way Jews have been treated over the past couple of thousand years there's no point in Jewish kids calling attention to themselves just now, they might as well keep a low profile for the	P'pa (qui lui-même s'appelle Aron) dit que vu la manière dont les juifs ont été traités ces derniers millénaires , ce n'est peut-être pas une mauvaise idée que les enfants juifs gardent un profil bas pendant quelques petits siècles , (...) (138-139)	Paps (der selbst Aron heißt) sagt, wenn man sich anguckt, wie die Juden in den letzten paar tausend Jahren behandelt wurden, ist es vielleicht keine schlechte Idee, dass die jüdischen Jungs ein paar Jahrhunderte unauffällig bleiben, (...) (105)
---	---	--

next few millennia (...) (82-83)		
---	--	--

Im nächsten Beispiel haben sich die deutschen Übersetzerinnen dazu entschieden, *frotter* (wortwörtlich: reiben, einreiben) durch *einseifen* zu ersetzen. Dies wirkt im ersten Moment ein wenig ulkig, da man das Wort einseifen mit Schaum und Wasser verbindet. Wenn man länger darüber nachdenkt, ist es aber durchaus eine passende Übersetzung, da die Bewegung die gleiche ist und der Schnee den Schaum ersetzt.

Leaping on the other guys, rubbing their faces in the snow, panting, jostling, wrestling, pounding. (80)	Sauter sur les autres, leur frotter le visage avec de la neige, lutter et se cogner et se bousculer jusqu'à ce qu'on perde le souffle. (135)	Sich auf die anderen stürzen, sie mit Schnee einseifen , kämpfen und schubsen und sich balgen, bis man ganz außer Atem ist. (102)
---	---	--

Im nächsten Beispiel haben die deutschen Übersetzerinnen einen Perspektivwechsel vorgenommen. In allen drei Versionen spricht Sadie mit sich selbst und erklärt, dass sie ihr Bett gemacht hat. Im englischen Original und in der französischen Übersetzung klingt es so, als würde Sadie sich selbst antworten, während sie im Deutschen über sich selbst in der 3. Person spricht.

'Have you made your bed, Sadie?' 'Yes' I have made my bed Sadie (...) (157)	"Tu as fait ton lit, Sadie ? -Oui", j'ai fait mon lit Sadie (...) (253)	„Sadie, hast du dein Bett gemacht?“ „Ja“, Sadie hat ihr Bett gemacht (...) (189)
---	---	--

Einen subtilen Unterschied gibt es im nächsten Beispiel. Es geht darum, dass sich Sadie die Frage stellt, ob ihre Großmutter am meisten sie selbst ist, wenn sie sich schön herrichtet, oder morgens, bevor sie jemand zu Gesicht bekommt. Während Huston in den beiden von ihr geschriebenen Versionen danach fragt, welche denn nun die richtige Großmutter ist, ändern die deutschen Übersetzerinnen dies zu *wann* sie die echte Großmutter ist.

An interesting thing to think about is the question of which is the real Gran (...) (157)	Une question intéressante est de savoir laquelle est la <i>vraie</i> grand-maman (...) (253)	Es ist eine interessante Frage, wann sie die <i>echte</i> Großmama ist (...) (189)
--	---	---

Im nächsten Beispiel gibt es zwischen der französischen Vorlage und der deutschen Übersetzung eine Verschiebung in der Art der Musik. Während Huston von *musique forte et flûtée* schreibt, übersetzen dies die deutschen Übersetzerinnen mit *laute Drehorgelmusik*. Die Übersetzung lässt in den Köpfen der Leser*innen ein komplett anderes Bild entstehen als von der Autorin beabsichtigt.

(...) the loud piping music fills me to overflowing, we're moving with no effort and I can feel myself beginning to mingle with the high notes and the blinking lights (...) (235-236)	(...) la musique forte et flûtée me remplit à ras bord, nous bougeons sans effort, je me laisse fondre dans les notes joyeuses et les lumières clignotantes (...) (377)	(...) die laute Drehorgelmusik erfüllt mich bis oben hin, wir bewegen uns mühelos, ich gehe in den fröhlichen Tönen und den blinkenden Lichtern auf (...) (278)
---	--	--

Hier handelt es sich um eine kleine Änderung vonseiten der deutschen Übersetzerinnen, die jedoch eine große Wirkung auf den Text hat. Während Huston im englischen Original von *blinds* und in der französischen Version von *stores* (also Jalousien oder Rollos) spricht, schreiben die deutschen Übersetzerinnen von *Vorhängen*. Das verändert zwar nichts an der Geschichte, verzerrt in diesem Fall jedoch das Bild, das in den Köpfen der Leser*innen entsteht. Hier handelt es sich wahrscheinlich um einen Fauxami¹², denn Stores sind auf Deutsch leichte Vorhänge. Die Übersetzerinnen haben sich jedoch nicht dafür entschieden das französische Wort *stores* mit dem deutschen *Stores* zu übersetzen (das hätte noch Sinn ergeben, da Stores auch winzige Löcher haben, durch die das Licht fallen kann.), sondern mit Vorhängen und normale Vorhänge haben keine Löcher, durch die Lichtstrahlen einfallen könnten. Handelt es sich also um zerschlissene Vorhänge? Gehäkelte Vorhänge? Die Leser*innen werden an dieser Stelle möglicherweise aus dem Lesefluss gerissen.

¹² In mehreren Sprachen in gleicher oder ähnlicher Form vorkommendes Wort, das jedoch von Sprache zu Sprache verschiedene Bedeutungen hat (Duden o. J.b).

(...) I lie there in the darkened bedroom looking at the stabs of sunlight coming through tiny holes in the blinds and trying to make a pattern out of them. (236)	(...) allongée dans la chambre sombre j'étudie les rais de lumière qui passent par les minuscules trous dans les stores et j'essaie d'en faire un motif. (378)	(...) ich liege im dunklen Schlafzimmer und beobachte die Lichtstrahlen, die durch die winzigen Löcher in den Vorhängen scheinen, und versuche ein Muster daraus zu machen. (279)
---	---	--

6.2.7 Auslassungen / Hinzufügungen

Oft wird bei der kritischen Betrachtung von Selbstübersetzungen angemerkt, dass sich Selbstübersetzer*innen größere Freiheiten beim Verfassen der Übersetzung herausnehmen, vor allem Auslassungen und Hinzufügungen werden in diesem Zuge oft genannt.

Im unten angeführten Beispiel fehlt der temporale Nebensatz *when I wake up*, sowohl in der französischen Selbstübersetzung als auch in der deutschen Übersetzung. *Première pensée du matin* ist ein einfacher Satz in der Grundform, der das Substantiv *pensée* und das Substantiv *matin* enthält. Der Satz gibt lediglich eine Tatsache wieder und drückt aus, dass der erste Gedanke am Morgen gemeint ist. In der deutschen Version weist *mein erster Gedanke am Morgen* darauf hin, dass es sich um den ersten Gedanken handelt, den die Person am Morgen hat, wenn sie aufwacht. *Mein erster Gedanke am Morgen* enthält das Pronomen *mein* als Possessivpronomen, das Adjektiv *erster* als Attribut zum Substantiv *Gedanke* und das Substantiv *Morgen*.

(...), six years old and a genius, first thought every morning when I wake up . (3)	(...), j'ai six ans et je suis un génie, première pensée du matin. (15)	(...), ich bin sechs Jahre alt und ein Genie, mein erster Gedanke am Morgen. (13)
--	---	--

Im nächsten Beispiel sieht man in der deutschen Übersetzung eine (nicht notwendige?) Hinzufügung. Während in der französischen und englischen Version jeweils nur einmal das Wort *Roi soleil* bzw. *sun king* in der jeweiligen Sprache verwendet wurde, so haben die deutschen Übersetzerinnen neben dem deutschen *Sonnenkönig* auch noch das französische (jedoch auch im Deutschen bekannte) *Roi Soleil* stehen lassen, obwohl damit der Sprachrhythmus nicht mehr mit den beiden anderen Versionen übereinstimmt. Es könnte aber

durchaus sein, dass das *Roi Soleil* stehen gelassen wurde, um eine Überleitung von *Sonnenkönig* zu *Sol(omon)* zu schaffen

Maman et papa encore endormis un dimanche ensoleillé soleil soleil soleil Roi soleil Sol Solly Solomon (15)	Mom & Dad still asleep A sunny Sunday sun sun sun sun king Sol Solly Solomon (3)	Mom und Dad schlafen noch ein sonniger Sonntag Sonne Sonne Sonne Sonnenkönig Roi Soleil Sol Solly Solomon (13)
---	--	---

Hier lässt Huston den Teil *my hair is combed* in der französischen Selbstübersetzung weg. Diese Änderung hat keine Auswirkungen auf den Verlauf der Geschichte, eventuell hat Huston diesen Satzteil aus Versehen nicht übersetzt. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Version.

In a flash I'm washed and dressed, my hair is combed and my bed is made. (4)	En un éclair je suis débarbouillé et habillé, mon lit est fait. (16)	Wie der Blitz bin ich gewaschen und angezogen, ist mein Bett gemacht. (13)
---	--	--

Im nächsten Beispiel hat Huston einerseits den Satzteil *quick as a wink*, der sich auf die Aktion der Finger bezieht, aus der französischen Selbstübersetzung entfernt, dafür hat sie *et ca y est* hinzugefügt, was sich auf die Aktion des Ballfangens bezieht. Dadurch verlegt sie den Fokus innerhalb des Satzes. Die deutschen Übersetzerinnen folgen ihrem Beispiel und legen den Fokus auch auf das Fangen des Balles, allerdings wird durch die Wiederholung des Wortes *habe* noch zusätzlich der Fokus auf den Fänger gelegt. Dadurch wird bei den Leser*innen der Eindruck erweckt, dass der Randall stolz darauf ist, den Ball gefangen zu haben. Diese Fokussierung des Fänger-Ichs ist im Englischen und im Französischen nicht so stark herausgearbeitet.

(...) I close the huge padded fingers quick as a wink and I've got that ball (...) (80)	(...) je referme les énormes doigts rembourrés et ca y est , j'ai attrapé la balle (...) (134)	(...) schließe ich die riesigen gepolsterten Finger und habe ihn , ich habe den Ball gefangen (...) (102)
--	---	--

Während Huston sowohl im englischen Original als auch in der französischen Übersetzung jeweils zwei Aktionen beschreibt, die Randall mit dem Herumtollen in Laubhaufen in Verbindung bringt, schreiben die deutschen Übersetzerinnen nur noch, dass sich Randall in die Laubhaufen hineinschmeißt. Dadurch verändert sich die Rhythmik des Satzes.

Fall is the huge floaty piles of dead leaves you can run through and roll around in like a crackling crunching cushion. (80)	L'automne c'est les énormes tas flottants de feuilles mortes, comme un coussin crépitant où on peut se jeter et se rouler . (135)	Im Herbst die riesigen schwebenden Laubhaufen, wie knisternde Kissen, in die man sich reinschmeißen kann . (102)
---	--	---

Huston führt in der französischen Selbstübersetzung das kleine Wörtchen *ouf* (im deutschen Text *uff!*) ein und erzeugt dadurch eine Klangmalerei, die dazu dient, die Situation zu veranschaulichen. Man kann sich besser vorstellen, wie erleichtert Randall darüber ist, dass beim Schlittenfahren nichts passiert ist. Das Wörtchen *ouf* betont diese Erleichterung.

(...) the wood of the toboggan screams and you think you might get hurt but you don't, all you do is turn violently over into a snowdrift. (80)	(...) le bois de la luge se met à vibrer et on pense qu'on va se faire mal mais non, ouf , la luge se retourne dans une congère, (...) (135)	(...) das Holz des Schlittens fängt an zu zittern, und man denkt, man tut sich weh, aber nein, uff! , der Schlitten landet in einer Schneewehe und bleibt ganz plötzlich stehen, (...) (102)
---	---	---

Hier haben sich die deutschen Übersetzerinnen dazu entschieden, einen Teil des Satzes zu streichen, nämlich die Stelle, an der Randall erklärt, dass er Spielen lieber mag als alle anderen Aktivitäten. Die Übersetzerinnen verkürzen das in der deutschen Version auf Spielen mache ich am liebsten. Der Sinn bleibt der gleiche und der Satz wird einfacher zu lesen.

I'd always rather be playing than doing anything else because you can lose yourself completely. (81)	Je préfère les jeux à toutes les autres activités parce qu'on peut s'oublier complètement. (136)	Spielen mache ich am liebsten, weil man dabei alles andere vergisst. (103)
---	---	--

Im nächsten Beispiel hat Huston in der französischen Selbstübersetzung noch den Zusatz eingebaut, dass die ganze Prozedur der Konvertierungszeremonie ein Zirkus war. Während die Leser*innen davor nur erahnen konnten, was Aron von dieser Idee hielt, ist aus dem französischen Text viel klarer ersichtlich, dass er nicht begeistert davon war, dass Sadie zum Judentum konvertierte. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich an die französische Vorlage.

Dad doesn't give a damn about religion but he loved her so much that he agreed to the ceremony (...) (82)	P'pa s'en fout de la religion mais il était si amoureux de m'man qu'il a accepté tout le cirque de la cérémonie (...) (138)	Paps pfeift auf die Religion, aber er war so verliebt in Mom, dass er den ganzen Zirkus mit der Zeremonie mitgemacht hat (...) (104-105)
--	--	---

Im nächsten Beispiel hat Huston eine Aneinanderreihung von Adjektiven auf ein einzelnes Adjektiv, *on insiste* (im Deutschen übersetzt mit *wir betteln*), verkürzt. Dadurch verliert der Satz zwar an Intensität und Dringlichkeit, der Sinn bleibt jedoch der gleiche.

Greta and I beg Mama to let us ride on the carousel in the park, pleading cajoling and insisting until she relents although we can't afford it she says. (235)	Avec Greta on supplie mère de nous laisser faire un tour sur le manège au square, on insiste tellement qu'elle finit par céder même si elle dit qu'on n'a pas assez d'argent. (377)	Greta und ich bitten Mutter, uns mit dem Karussell im Park fahren zu lassen, wir betteln so lange, bis sie schließlich nachgibt, obwohl sie sagt, wir könnten es uns nicht leisten. (277-278)
---	--	--

6.2.8 Sprachregister

Die Verwendung eines adäquaten Sprachregisters ist in der unterhaltenden Literatur von größter Wichtigkeit, da es einem Text eine gewisse Lebendigkeit und Diversität einhauchen kann.

In dem unten angeführten Beispiel benutzt Huston in der französischen Version sowie in der englischen Originalfassung Wörter, die dem Sprachgebrauch eines 6-jährigen Kindes

zugeordnet werden können (en. *poop*, fr. *caca*). Hier fällt die deutsche Übersetzung aus dem Rahmen, da das Wort *Häufchen* wahrscheinlich nicht von Kindern verwendet werden würde.

My poop has to come out the right colour and consistency, this is part of the circulation. (4)	Mon caca en sortant doit avoir la bonne couleur et la bonne consistance, ça fait partie de la circulation. (16)	Mein Häufchen muss beim Herauskommen die richtige Farbe und Beschaffenheit haben, es ist Teil der Zirkulation. (14)
---	--	--

Auf Seite 14 in der deutschen Übersetzung findet sich noch ein weiteres Beispiel, dafür, dass die deutschen Übersetzerinnen von der französischen Vorlage divergieren. *Knabbre* kann dadurch, dass das e fehlt, einem umgangssprachlichen Sprachregister zugeordnet werden. Der Ausdruck könnte zwar durchaus von einem Kind stammen, allerdings müssten die Übersetzerinnen konstant in diesem Sprachregister verbleiben, was sie nicht machen. Das englische Original und die französische Selbstübersetzung bedienen sich der Standardsprache.

I nibble at the bread and wet the small pieces with the saliva in my mouth and swish them up between my lips and gums to let them gradually dissolve because I don't want to actually swallow them. (4)	Je grignote de minuscules parcelles de mie de pain en les mouillant avec la salive dans ma bouche, ensuite je les pousse avec ma langue entre les lèvres et les gencives où elles se dissolvent tout doucement parce qu'en fait je n'ai pas envie de les avaler. (17)	Ich knabbre winzige Stückchen von dem Brot ab, feuchte sie im Mund mit Speichel an, schiebe sie mit der Zunge zwischen Lippen und Zahnfleisch, wo sie sich ganz langsam auflösen, weil ich sie eigentlich nicht herunterschlucken möchte. (14)
--	--	---

Wie aus dem nächsten Beispiel ersichtlich wird, haben sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen den Sinn der Redewendung *to kingdom come* beibehalten und sie adäquat in die jeweilige Sprache übersetzt. Es gibt jedoch einige Unterschiede in der Formulierung und Wortwahl zwischen den Sprachen. Die Ausdrucksweise *to kingdom come*, die der englischen Umgangssprache entstammt, wurde im Französischen zu *anéantir l'espèce humaine en un clin d'œil* geändert. Die deutsche Übersetzung ist am nächsten an der Standardsprache mit der

Formulierung *die menschliche Gattung im Handumdrehen zu vernichten*, der umgangssprachliche Aspekt geht in der Übersetzung verloren.

With the most powerful weapons system capable of blasting the whole human species to kingdom come (5)	Dote du système d'armement le plus performant, capable d'anéantir l'espèce humaine en un clin d'œil. (18)	Mit dem schlagkräftigsten Waffensystem, das imstande ist, die menschliche Gattung im Handumdrehen zu vernichten. (15)
--	--	--

Dieser Ausschnitt aus dem Roman wurde bereits in der Kategorie Änderungen besprochen, da Huston *Muslim terrorists* zu *terroristes arabes* geändert hat. Auch in Hinsicht auf das Sprachregister gibt es jedoch einige Auffälligkeiten zwischen den beiden Versionen. In der französischen Version hat Huston eine beleidigende Sprache verwendet, die gewalttätige Handlungen gegenüber arabischen Terroristen impliziert. Die deutsche Version ist ähnlich. Der Ausdruck *sales terroristes arabes/dreckigen arabischen Terroristen* ist besonders abwertend und verallgemeinernd. Die englische Version ist weniger beleidigend, aber der Begriff *muslim terrorists* impliziert, dass alle Muslime potenzielle Terroristen sind.

I hope all those Muslim terrorists know what's in store for them. (5)	On les aura tous, ces sales terroristes arabes ! jusqu'au dernier ! (18)	Wir kriegen sie alle, diese dreckigen arabischen Terroristen! Bis zum letzten! (15)
--	---	--

In den drei folgenden Beispielen bedient sich Huston sowohl im Original als auch in der Selbstübersetzung der Umgangssprache, während die deutschen Übersetzerinnen die Standardsprache für die Übersetzung gewählt haben:

, Yeah , you're right, Tessie, I'm sorry' (5)	“ Ouais , Tessie, je m'excuse, t'as sûrement raison” (19)	„ Ja , Tessie, entschuldige, du hast natürlich recht“ (15)
I have no difficulty picturing Dad as Tweedledum because he's like that, sort	C'est très facile d'imaginer p'pa en Tweedle-Dum parce que c'est tout à fait son	Paps als Tweedle-Dum kann ich mir sehr gut vorstellen, das passt genau zu ihm, so rund und lustig, (...) (104)

of roly-poly and amusing, (...) (81-82)	genre, rondouillet et rigolo, (...) (137)	
„ Nope , sorry, I’m full up’ (160)	“ Eh non ! Désolé, je n’ai plus de place !” (258)	„ Nein . Tut mir leid, ich habe keinen Platz mehr!“ (192)

Im nächsten Beispiel ändert sich nicht nur das Register, die englische Version wirkt nämlich durch das fehlende I vor *hate* besonders umgangssprachlich und mündlich, sondern auch die Intensität der Gefühle sind eine andere, wenn man die englische und französische Version mit der deutschen vergleicht. *Hate* und *J’ai horreur* drücken sehr starke Gefühle aus. *Ich kann diese großen Fellpantoffeln nicht ausstehen* drückt auch Abneigung aus, allerdings in abgeschwächter Form.

Hate these big furry slippers, Mommy’s Christmas present, the word present as usual meaning absent (...) (158)	J’ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noel de ma mère, un présent qui comme d’habitude me parle de son absence (...) (254)	Ich kann diese großen Fellpantoffeln nicht ausstehen , ein Weihnachtsgeschenk meiner Mutter, das Geschenk ist da weil sie wie immer weg war (...) (190)
---	---	--

Im nächsten Beispiel weicht der deutsche Text meiner Meinung nach durch die Verwendung des Ausdrucks *Nutte* in der Intensität stark von der französischen Vorlage und dem englischen Original ab. Während das französische *putain* in Frankreich ganz ähnlich wie in Deutschland das Wort *Scheiße* benutzt wird, ist das nicht der Fall bei *Nutte*. Wenn man auf der Straße einfach so *Nutte* ruft, wird man sich sicherlich verwirrte Blicke einhandeln, da sich *Nutte* immer auf eine Person, nicht aber auf eine Situation bezieht. Wichtig ist hier auch noch anzumerken, dass *Nutte* und *Himmelherrgott* normalerweise nicht Ausdrücke sind, die von Kindern gebraucht werden. *Nutte* ist dafür zu spezifisch und *Himmelherrgott* hört sich eher nach einem Schimpfwort an, das im Sprachgebrauch älterer Personen gebräuchlich ist. Die englischen und französischen Schimpfwörter könnten durchaus auch Kindern bekannt sein.

(...) deep down I say all sorts of forbidden stuff including swearwords like	(...) dans mon for intérieur je dis toutes sortes de choses interdites y compris des gros	(...) insgeheim sage ich alle möglichen verbotenen Sachen, auch Schimpfwörter
--	---	---

shit and hell and damn and cripes, (...) (159)	mots comme merde et putain et bon Dieu, (...) (256)	wie Scheiße und Nutte und Himmelherrgott, (...) (191)
---	--	--

6.2.9 Stilistische Mittel und Symbolik

Huston spielt in ihren Texten sehr gerne mit der jeweiligen Sprache, sie experimentiert mit verschiedenen stilistischen Mitteln und Symbolik, um eine bestimmte Wirkung bei den Leser*innen zu erzeugen oder zu verstärken.

In den zwei unten angeführten Beispielen erkennt man Hustons Begeisterung für Wiederholungen, sowohl im englischen Original als auch in der französischen Selbstübersetzung. Das steht im scharfen Kontrast zu den Ergebnissen der Analyse von Ben-Ari Nitsa (1998), die zu dem Schluss kam, dass die Vermeidung von Wiederholungen die vorherrschende Norm in Übersetzungsprozessen ist und dass sie in allen Sparten der Translationspraxis zu finden ist. Die Vermeidung von Wiederholungen gehört auch, wie in der Einleitung zu Kapitel 8. besprochen, zu den Übersetzungsuniversalien. Deshalb ist es wichtig anzumerken, dass Huston als Selbstübersetzerin offenbar bewusst nicht dem automatischen Impuls vieler Übersetzer*innen nachgibt, Wiederholungen zu vermeiden. Im englischen Text verwendet sie zweimal das Wort *best possible* in einem Satz. Bei der französischen Selbstübersetzung entscheidet sie sich dafür das zweite *possible* entfallen zu lassen, wodurch die Wirkung der Wiederholung abgeschwächt wird, allerdings wiederholt sich immer noch das *meilleur*. In der deutschen Version wurde jegliche Wiederholung aus dem Text gestrichen, wodurch die Wirkung dieser Textstelle eine ganz andere ist. Genau das Gleiche passiert auch im zweiten und dritten Beispiel, während die Wiederholung in der englischen und französischen Version einigermaßen ähnlich ist, geht sie in der deutschen Fassung ganz verloren. Die deutschen Übersetzungen unterstützen also die Aussage Ben-Ari's (1998), dass Übersetzer*innen Wiederholungen grundsätzlich vermeiden.

God gave me this body and mind and I have to take the best possible care of them so I can put them to the best possible use. (4)	Dieu m'a donné ce corps et cet esprit et je dois en prendre le meilleur possible pour en tirer le meilleur bénéfice. (17)	Gott hat mir diesen Körper und diesen Geist gegeben, und ich muss bestmöglich für sie sorgen, um den besten Nutzen aus ihnen zu ziehen. (15)
--	---	--

I throw and throw and throw the ball until my shoulder aches, and he catches it, sometimes. (79)	Je lance la balle encore et encore , à en avoir mal à l'épaule, et lui l'attrape, parfois. (134)	Ich werfe den Ball immer wieder , bis mir die Schulter wehtut, und er fängt ihn, manchmal. (101)
(...) my thighs squeeze the horse's huge hard body and my hands squeeze the pommel, (...) (235)	(...) mes cuisses serrent le corps énorme et dur de L'animal et mes mains serrent son pommeau, (...) (377)	(...) meine Beine schmiegen sich um den gewaltigen, harten Leib des Tieres, und meine Hände halten sich am Sattelknauf fest , (...) (278)

Huston hält es für nötig, in der französischen Version das konjugierte Verb *s'entendre* zwei Mal hintereinander zu wiederholen. Dadurch bekommt der zweite Satz einen anderen Rhythmus, der Umstand, dass sie sich nicht verstehen, wird stärker hervorgehoben. Bei der deutschen Übersetzung verhält es sich ebenso.

How did they think they could get along ? They don't , that's for sure. (82)	Comment pouvaient-ils croire qu'ils s'entendraient ? Ils ne s'entendent pas , ça c'est sûr. (138)	Wie konnten sie sich nur einbilden, dass sie sich verstehen würden? Sie verstehen sich nicht , so viel steht fest. (104)
--	---	--

Die Wiederholung ist eine rhetorische Figur, bei der in diesem Fall Wörter wiederholt werden, um eine verstärkte Betonung zu erzeugen und die Dringlichkeit und Schnelligkeit der Aktion zu unterstreichen. Huston hat sowohl in der englischen als auch in der französischen Version eine Wiederholung gewählt, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Die deutschen Übersetzerinnen haben die Wiederholung nicht übernommen, allerdings erfüllt auch die Aussage *aber dalli!* den Zweck, die Dringlichkeit zu veranschaulichen, daher ist der Wegfall dieses Stilmittels hier nicht gravierend.

'Now scoot, I'll cover your egg to keep it warm for you, quick quick! ' (158)	"Allez ouste, je te garderai l'œuf au chaud - vite, vite ! " (254)	„Mach schon, ich halte dein Ei warm – aber dalli! “ (190)
--	---	--

‘Now go upstairs and get ready for school, quick quick! ’ (159)	“Maintenant remonte dans ta chambre et prépare-toi pour l’école – allez, vite, vite ! ” (256)	„Geh jetzt rauf in dein Zimmer und mach dich für die Schule fertig – aber dalli! “ (191)
--	--	---

Huston setzt, besonders im englischen Original, gerne Wiederholungen ein, um einer Aktion mehr Bedeutung zu geben. Die Dringlichkeit der Situation bleibt auch im Französischen erhalten, durch das kleine Wörtchen *attention*. Im Deutschen wird die Dringlichkeit der Situation herabgestuft, da ein Hinweis, sich vorsichtig zu verhalten fehlt.

(...) I can mop it up with the buttered toast careful careful not to drip any yolk onto the table (...) (158)	(...) je peux le saucer avec mon pain beurré – attention de ne pas laisser tomber une seule goutte de jaune sur la table (...) (255)	(...) ich kann es mit meinem Buttertoast aufstippen – nur nichts auf den Tisch tropfen lassen (...) (190)
--	---	---

Interessanterweise hat Huston im nächsten Beispiel die Wiederholung erst in der französischen Übersetzung eingefügt, während es in den vorhergegangenen Beispielen eher andersherum war. Dies könnte aber auch dem Umstand geschuldet sein, dass man sowohl *a few* als auch *some* mit *quelques* übersetzen kann. Vielleicht handelt es sich bei diesem Beispiel also gar nicht um eine bewusst eingesetzte Wiederholung.

(...) there might be a few psychiatrists who can’t find any patients and sit around all day twiddling their thumbs and waiting for the phone to ring, or some crazies who desperately ring up all the psychiatrists in the phone book (...) (160)	(...) peut-être qu’il y a quelques psychiatres qui ne trouvent pas de patients et passent leur temps à se tourner les pouces en attendant que le téléphone sonne, ou alors quelques fous qui appellent désespérément tous les psychiatres dans l’annuaire (...) (258)	(...) vielleicht gibt es ein paar Psychiater, die keine Patienten finden und Däumchen drehen, während sie darauf warten, dass das Telefon klingelt, oder auch ein paar Verrückte, die verzweifelt bei allen Psychiatern anrufen, die im Telefonbuch stehen (...) (192)
---	---	--

Hier handelt es sich um eine Alliteration, bei der aufeinanderfolgende Wörter in einem Satz denselben Anfangsbuchstaben haben. Das erzeugt eine klangliche Wiederholung und gibt dem Text eine ansprechende Melodie. Während Huston den englischen Text mit einer Alliteration, bestehend aus drei Wörtern, verfasst hat, haben die französische und deutsche Version jeweils nur noch zwei Wörter, die Alliteration wird jedoch in beiden Fällen beibehalten.

Fall is the huge floaty piles of dead leaves you can run through and roll around in like a crackling crunching cushion . (80)	L'automne c'est les énormes tas flottants de feuilles mortes, comme un coussin crépitant où on peut se jeter et se rouler. (135)	Im Herbst die riesigen schwebenden Laubhaufen, wie knisternde Kissen , in die man sich reinschmeißen kann. (102)
--	---	---

Huston verwendet eine Aufzählung, sie reiht mehrere ähnliche oder verwandte Wörter aneinander, um eine starke Wirkung zu erzeugen, die Beschreibung zu verstärken und gleichzeitig den Rhythmus zu betonen. Dadurch entsteht ein besonders lebhaftes und dynamisches Bild. Das gleiche stilistische Mittel setzt Huston auch in der französischen Version ein, allerdings handelt es sich im Französischen bei einem Teil der Verben um reflexive Verben, sodass der Rhythmus verändert wird und Huston fügt *jusqu'à ce qu'on perde le souffle* hinzu, was weiter dazu beiträgt, dass der Sprech-/Leserhythmus verlangsamt wird.

Leaping on the other guys, rubbing their faces in the snow, panting, jostling, wrestling, pounding . (80)	Sauter sur les autres, leur frotter le visage avec de la neige, lutter et se cogner et se bousculer jusqu'à ce qu'on perde le souffle . (135)	Sich auf die anderen stürzen, sie mit Schnee einseifen, kämpfen und schubsen und sich balgen, bis man ganz außer Atem ist . (102)
--	--	--

Mit der Lautmalerei, auch Onomapoetika genannt, werden außersprachliche Geräusche oder Laute, die der menschlichen Sprache entstammen in Form von Text ausgedrückt. (Pons, o. J.). Wie man anhand des Beispiels gut erkennen kann, hat Huston in der englischen Version die Lautmalerei als Stilmittel eingesetzt, davon kam sie in der französischen Version jedoch

wieder ab und die deutschen Übersetzerinnen haben sich an die französische Version gehalten.

The whoosh of the toboggan when it gets going real fast (...) (80)	Le crissement de la luge quand elle se met à aller très vite (...) (135)	Das Knirschen des Schlittens, wenn er ganz schnell wird (...) (102)
---	---	--

Das nächste Beispiel ist besonders interessant, da es sich hier um die Übersetzung eines Wortspiels handelt. Bereits Richters hat sich in ihrer Dissertation (2012) und in einem Beitrag für das 2022 erschienene Werk *Humour in Self-Translation* mit Wortwitz und Wortspielen in der Selbstübersetzung von Nancy Huston beschäftigt. Im folgenden Beispiel sehen wir eine Übersetzung, an der auf den ersten Blick nichts auszusetzen ist, allerdings wird auf den zweiten Blick klar, dass es sich bei *the word present as usual meaning absent* um ein Wortspiel handelt. *Present* heißt nämlich gleichzeitig Geschenk und anwesend sein. Das Gleiche gilt im Französischen, da hat sich Huston jedoch bei der Übersetzung von *Christmas present* für die weitaus geläufigere Version *cadeau de Noel* entschieden. Dies tut dem Wortspiel jedoch keinen Abbruch, da *présent* immer noch Geschenk heißt. Bei der deutschen Übersetzung könnte man argumentieren, dass die Übersetzerinnen mit *da* und *weg* haben, den Gegensatz anzudeuten, allerdings ist erkennbar, dass sie keine wirklich adäquate Übersetzung für das Wortspiel gefunden haben und somit auf eine Erklärung der Situation ausgewichen sind.

Hate these big furry slippers, Mommy's Christmas present , the word present as usual meaning absent (...) (158)	J'ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noel de ma mère, un présent qui comme d'habitude me parle de son absence (...) (254)	Ich kann diese großen Fellpantoffeln nicht ausstehen, ein Weihnachtsgeschenk meiner Mutter, das Geschenk ist da weil sie wie immer weg war (...) (190)
---	---	--

Hier handelt es sich beim Kompositum (Wörter, die durch die Verbindung von zwei oder mehr Wörtern entstehen) *comme-il-faut* um ein rhetorisches Stilmittel, das einen schnelleren Rhythmus vorgibt. In der englischen Originalversion und der deutschen Übersetzung gibt es keine Komposita.

(...) if I'm nice and obedient and do everything right Mommy will take me to live with her (...) (158)	(...) si je suis gentile et obéissante et comme-il-faut , maman me prendra avec elle (...) (255)	(...) wenn ich lieb und artig und gut erzogen bin, nimmt Mama mich mit (...) (190)
---	---	---

Ah und *O Gott* sind Ausdrücke, die verwendet werden, um Emotionen oder Reaktionen auf bestimmte Situationen auszudrücken. Sie dienen beide als Ausrufe, allerdings sind sie nicht bedeutungsgleich und werden in unterschiedlichen Kontexten eingesetzt. *Ah* wird normalerweise verwendet, um Erstaunen, Verwunderung oder Überraschung auszudrücken. *O Gott* wird häufig verwendet, um Schock, Entsetzen, Angst oder sogar Verzweiflung auszudrücken. Es ist eine stärkere emotionale Reaktion.

„ Ah why would anyone choose this profession? (...) (160)	« Ah , pourquoi ai-je choisi un métier pareil ? (...) (259)	„ O Gott , warum habe ich mir nur so einen Beruf ausgesucht? (...) (193)
--	--	---

6.2.10 Layout

Im Kapitel Layout möchte ich vor allem auf die Schriftart eingehen, da die optische Gestaltung ansonsten relativ einheitlich zwischen den drei Versionen ist. Hierbei möchte ich auf die scheinbar willkürliche Variation von Kursivschreibung, Schriftstärke und Großbuchstaben aufmerksam machen. Die Verwendung der aktiven Auszeichnung von Text hängt im literarischen Kontext weitgehend von den stilistischen Entscheidungen des*der Autor*in ab. Es gibt keine festen Regeln dafür, wann und wie Kursivschreibung, eine bestimmte Schriftstärke usw. verwendet werden sollte, es hängt nämlich von den Absichten des*der Autor*in und dem Kontext des Textes ab. Diese Auszeichnungsmerkmale dienen dazu, eine bestimmte Textstelle zu betonen, die Gedanken und die Innenwelt der Charaktere darzustellen, oder auch um fremdsprachige Ausdrücke kenntlich zu machen. Bei den untersuchten Büchern kann festgestellt werden, dass es zwischen den Versionen große Unterschiede in der Benutzung dieser Auszeichnungsmerkmale gibt, wie man aus den folgenden Beispielen entnehmen kann.

(...) which I'm not sure what that means, repressed . (6)	(...) ce don't je ne suis pas sûr ce que ça veut dire, refoulé . (20)	(...) wobei ich mir nicht sicher bin, was das bedeutet, verdrängt . (17)
Oh, no ! I forgot to draw the stomachs again ! (81)	Oh non ! J'ai encore oublié les troncs ! (136)	O nein ! Ich habe schon wieder den Rumpf vergessen! (103)
Anyway that actually is how they first met (...) (82)	Mais c'est bien comme ça qu'ils se sont rencontrés (...) (137)	Aber genau so haben sie sich kennengelernt (...) (104)
My dad is so laid back and my mom is so stressed-out, (...) (82)	Mon père est tellement cool et ma mère est tellement stressée, (...) (138)	Mein Vater ist so cool und meine Mutter ist so gestresst, (...) (104)
How did they think they could get along? (82)	Comment pouvaient-ils croire qu'ils s'entendraient ? (138)	Wie konnten sie sich nur einbilden , dass sie sich verstehen würden? (104)
An interesting thing to think about is the question of which is the real Gran (...) (157)	Une question intéressante est de savoir laquelle est la vraie grand-maman (...) (253)	Es ist eine interessante Frage, wann sie die echte Großmama ist (...) (189)
Hate these big furry slippers, Mommy's Christmas present, the word present as usual meaning absent (...) (158)	J'ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noel de ma mère, un présent qui comme d'habitude me parle de son absence (...) (254)	Ich kann diese großen Fellpantoffeln nicht ausstehen, ein Weihnachtsgeschenk meiner Mutter, das Geschenk ist da weil sie wie immer weg war (...) (190)
(...) Gran is watching, my Fiend is also watching as always (...) (158)	(...) grand-maman me surveille, l'Ennemi aussi, comme toujours, (...) (255)	(...) Großmama überwacht mich, der FEIND auch, wie immer, (...) (190)
A scattering of extasies. (233)	Une MYRIADE d'extases. (373)	Eine Myriade von Ekstasen. (275)
Then he started his explanation all over again	Ensuite il a recommencé mais en venant cette fois	Dann hat er es noch einmal erklärt, aber diesmal, indem

crouching next to me instead of across from me. (236)	s'accroupir à côté de moi au lieu d'en face. (378)	er neben mir statt mir gegenüber in die Hocke gegangen ist. (278)
--	--	--

6.2.11 Diskussion

Mit *Fault Lines* ist Nancy Huston zu ihren englischsprachigen Wurzeln zurückgekehrt. Sie schrieb *Fault Lines* zuerst auf Englisch und überersetzte das Werk ins Französische, als ihr englischsprachiger Verlag das Projekt ablehnte. Aus diesem Grund erschien die französische „Originalausgabe“ im Jahr 2006 (Montpetit 2006) und die englische Version erst ein Jahr später. Wie Huston selbst in einem Interview mit Mi-Kyung Yi (2001) zugab, schrieb sie seit *Plainsong* (1993) immer zuerst eine Originalversion, entweder auf Englisch oder Französisch und übersetzte diese dann, wobei ihr die Selbstübersetzung nach eigenen Angaben bei der Revision des Textes helfe. Das Buch wird sozusagen übersetzt, noch bevor Huston die Originalversion überhaupt an einen Verlag schickt.

Huston selbst hat von sich gesagt, dass es ihr wichtig sei, dass ihre Texte in beiden Sprachen rigoros dieselben sind (Argand 2001). Nachdem meine Analyse nun abgeschlossen ist, kann ich bestätigen, dass Huston Wert darauf legt, dicht am Ausgangstext zu übersetzen. Im Wesentlichen können sich die Leser*innen des selbstübersetzten Buches darauf einstellen, an der gleichen Handlung teilzunehmen, dieselben Figuren anzutreffen und die gleichen Emotionen zu erfahren, wie die Leser*innen der Originalversion. Ich habe trotzdem einige Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen feststellen können, bis hin zu Situationen, in denen sich Huston viel mehr Freiheiten bei der Übersetzung des Textes herausnimmt als die deutschen Übersetzerinnen. Dadurch bestätigt sich Perrys (1981: 181) These, dass sich Selbstübersetzer*innen kühne Abweichungen vom Ausgangstext erlauben, die, wenn sie von einem*r „normalen“ Übersetzer*in vorgenommen worden wären, wahrscheinlich nicht als angemessen durchgehen würden. Gleichzeitig habe ich auch feststellen können, dass die deutschen Übersetzerinnen nicht immer rigoros der französischen Vorlage gefolgt sind, wobei die Eingriffe jedoch kleiner ausfallen als bei Huston. In den nächsten Absätzen werde ich also darauf eingehen, inwieweit Huston sich bei der Übersetzung vom Ausgangstext entfernt und wie (ob?) sich die Übersetzungsstrategie der deutschen Übersetzerinnen Uli Aumüller und Claudia Steinitz von Hustons Strategie als Selbstübersetzerin unterscheiden.

In allen drei Romanen wurden bestimmte Elemente umgewandelt. Am konsequentesten hat sich Huston bei der Übersetzung von kulturspezifischen Aspekten vom Ausgangstext entfernt, bei kulturell bedingten Begriffen wie Entfernungen, Temperaturen, Gewicht, Markennamen, kulinarischen Besonderheiten, kulturspezifischen Sportarten oder Ausdrücken. Es kann also gesagt werden, dass sich sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen meist für die Einbürgerung fremder Begriffe entschieden haben, um diese Fremdheit in der Übersetzung zu minimieren. So werden aus den *mayonnaise sandwiches* (S. 4) in der französischen Übersetzung *des sandwiches à la mayonnaise avec du pain de mie* (S. 17), Huston hebt in diesem Beispiel hervor, dass es sich um Toastbrot handelt. Diese Strategie ermöglicht es den Leser*innen, einen Text flüssig zu lesen, ohne Begriffe nachschlagen zu müssen oder sich im Text nicht zuhause zu fühlen.

Zu den Übersetzungsstrategien, die Huston bei der Übersetzung der von mir analysierten Seiten nutzt, gehört unter anderem die Paraphrasierung, bei der ein Begriff umschrieben wird, es erfolgt eine relativ freie Übertragung in die andere Sprache. Ebenso gehören die Ersetzung eines Wortes durch ein ähnlich konnotiertes Wort in der Zielsprache und die Umwandlung (z. B. von Temperatureinheiten) dazu. Bei den deutschen Übersetzerinnen kann beobachtet werden, dass sie sich ziemlich stark an der französischen Vorlage orientieren, allerdings muss hier gesagt werden, dass Frankreich und Deutschland kulturell näher beieinander liegen als die USA/Kanada und Frankreich. Somit gibt es weniger kulturell bedingte Unterschiede. Interessanterweise ist die größte Veränderung, die die deutschen Übersetzerinnen durchgeführt haben, die Verwendung von Ausdrücken, die spezifisch für den Norden Deutschlands sind, wie z. B. *aufstippen* (S. 190) oder *Schweinebaumel* (S. 101), anstatt gebräuchlichere Benennungen zu wählen.

Am wenigsten verändert haben sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen bei der Übersetzung von Eigennamen. Nur G.G. (S. 3) wurde aus dem Englischen von Huston zu AGM (*arrière-grand-mère*) (S. 15) umgewandelt und im Deutschen von AGM zu UGM (Urgroßmutter) (S. 13). Ansonsten behält Huston konsequent alle Eigennamen bei und die deutschen Übersetzerinnen tun es ihr gleich.

Für Huston sind Satzzeichen ein wichtiges Stilmittel. So scheint es z.B. auf der ersten Seite im englischen Original sowie in der französischen Selbstübersetzung (genauso wie in der deutschen Übersetzung) als würde beim Einsatz der Satzzeichen sowie bei der damit zusammenhängenden Groß- und Kleinschreibung keinen Regeln gefolgt werden. Das Fehlen von Satzzeichen kann bei Huston als bewusst eingesetztes stilistisches Mittel angesehen werden, um den Bewusstseinsstrom des Protagonisten Sol zu verdeutlichen. Diese Strategie

zieht Huston jedoch nicht bis zum Ende durch, bereits auf der zweiten Seite hält sie sich wieder an die geltenden Normen zum Setzen von Satzzeichen, abgesehen von Satzzeichen, die eine direkte Rede begleiten. Hier nimmt sich Huston relativ viele Freiheiten, benutzt im Französischen nicht die gebräuchlichen Guillemets, und lässt auch mal den Doppelpunkt vor der direkten Rede weg. Relativ häufig kommt es vor, dass Huston längere Sätze in der französischen Selbstübersetzung durch einen Schlusspunkt in zwei kürzere Sätze teilt. Dies ist eine Praxis, die häufig bei Übersetzungen zum Einsatz kommt, um einen Text zu Vereinfachen. Dadurch sind manche Sätze für die Leser*innen leichter zu verdauen. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzungsuniversalie. Andersherum fügt sie auch zwei Sätze in der französischen Version zu einem langen Satz zusammen und erwartet somit mehr Konzentration und Ausdauer von den Lesenden. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich in den meisten Fällen akribisch genau an die französische Vorlage. Ein einziges Mal verändern sie ein Satzzeichen. Aus einem Punkt wird im Deutschen ein Ausrufezeichen.

Eine Frage, die mich besonders interessiert hat, bevor ich diese Analyse durchgeführt habe, ist die Frage nach der Inkonsistenz. Wie einheitlich übersetzt Huston bestimmte Wörter bei der Selbstübersetzung? Wie wichtig ist Konsequenz in der Übersetzung für sie und für die deutschen Übersetzerinnen? Hier konnte ich feststellen, dass es sowohl in der französischen als auch in der deutschen Übersetzung Ausdrücke oder Begriffe gibt, die auf mehr als eine Art und Weise übersetzt wurden. Dies ist der Fall bei *peanut butter* (S. 4) und *peanuts* (S. 5), die in der französischen Übersetzung zu *beurre d'arachide* (S. 16) und *cacahuètes* (S. 18) werden. Auch übersetzt Huston *Grandma* (S. 5-6) einmal mit *grand-mère* (S. 19) und ein anderes Mal mit *mamie* (S. 18), während die deutschen Übersetzerinnen beide Male das englische *Grandma* (S. 16) übernehmen. In einem anderen Beispiel wird *prénom* und *nom* (S. 19) von den deutschen Übersetzerinnen beide Male mit *Vornamen* (S. 16) übersetzt.

Ein weiterer Bereich, den ich mir im Rahmen der vorliegenden Analyse genauer angeschaut habe, ist die Präzision. Ich habe hier zwischen zwei Fällen unterschieden, Situationen, in denen die Übersetzung präziser oder weniger präzise formuliert ist. Manchmal nutzen sowohl Huston als auch die deutschen Übersetzerinnen die Übersetzung dazu, dem Roman Details hinzuzufügen, während in anderen Fällen Details als irrelevant für die Übersetzung betrachtet werden und somit weggelassen werden. Beide Strategien können den Übersetzungsuniversalien zugeordnet werden. Laviosa-Braithwaite (2001) schreibt in diesem Zusammenhang von Explizitmachung und Vereinfachung. Von 23 Fällen, in denen Sätze präziser oder weniger präzise formuliert wurden, gehen 18 Änderungen auf das Konto von Huston. So wird mit sich selbst enttäuscht sein (S. 81) einfach zu enttäuscht sein (S.136) oder

aus der Badezimmerwaage (S. 158) wird eine Waage (S. 255). Huston lässt jedoch nicht nur Details weg, sondern macht die Übersetzung in manchen Fällen auch detailreicher, so werden aus den Ameisen, die mehrere Male ihr eigenes Gewicht tragen können (S. 158-159), Ameisen die Lasten tragen können, die fünfmal schwerer sind als sie selbst (S. 255-256). Sieben Mal haben die deutschen Übersetzerinnen den Zieltext um Details ergänzt oder Informationen weggelassen. Ein gutes Beispiel für eine weniger präzise Übersetzung ist die Änderung von *Ils ont monté la pièce Alice de l'autre côté du miroir* (S. 137) im Französischen zu *Sie haben Alice einstudiert* (S. 104) im Deutschen. Im Titel des Filmes sind wichtige Informationen enthalten, die die deutschen Übersetzerinnen einfach übergehen. In manchen Fällen sind Details aber auch irrelevant - in der französischen Version zeichnet Randall Menschen, deren Arme und Beine direkt aus dem Kopf der Menschen wachsen (S. 136), aber in der deutschen Übersetzung wachsen die Arme und Beine nur noch *direkt aus dem Kopf* (nicht mehr aus dem Kopf der Menschen) (S. 103).

Den größten Unterschied bei den Übersetzungen habe ich in einer Kategorie festgestellt, die ich Änderungen genannt habe. Hierunter verstehe ich Änderungen, die sich weder einwandfrei der Kategorie Präzision noch der Kategorie Hinzufügungen/Auslassungen zuordnen lassen. Es geht um Änderungen, die nicht dazu dienen den Leser*innen mehr Details zu geben, oder ihnen Informationen vorzuenthalten. So ändert Huston in der französischen Version z. B. *I'm awake* (S. 3) zu *C'est l'éveil* (S. 15) und die deutschen Übersetzerinnen ändern dies nochmal zu *Erwachen* (S. 13). Dies ist eine kleine Änderung, über die kaum jemand stolpern würde. Im nächsten Beispiel kann man jedoch sehen, wie gravierend sich solche Änderungen auf die Sinnesebene eines Textes auswirken können. Aus Muslimen (S. 5) werden Araber (S. 18) in der französischen Selbstübersetzung. Muslime mit Arabern gleichzusetzen ist jedoch nicht richtig. Muslime sind Menschen, die dem Islam als Religion folgen, während Araber einer ethnischen Gruppe angehören. Obwohl auch die deutschen Übersetzerinnen Änderungen am Text vorgenommen haben, kann ich doch feststellen, dass Huston nicht nur öfter etwas am Text geändert hat, sondern diese Änderungen sind auch gravierender. Das wohl beeindruckendste Beispiel dafür ist ein Absatz auf Seite 6 im englischen Original, den Huston in der Selbstübersetzung komplett verändert hat. Sie hat nicht nur die Reihenfolge der Sätze geändert, sondern auch den Satzbau verändert und einige Textpassagen weggelassen.

Huston steht zu ihrem Wort, den Leser*innen beider Sprachgruppen dasselbe Leseerlebnis zu bieten. Es gibt relativ wenige Auslassungen oder Hinzufügungen und schon gar keine, die die Handlung verändern würden. Wohl aber gibt es über den gesamten Text

verteilt kleinere Änderungen in dieser Kategorie, aus *pleading, cajoling and insisting* (S. 235) wird *on insiste* (S. 377) im Französischen. In einem Absatz fügt Houston in der französischen Selbstübersetzung das kleine Wörtchen *ouf* (S. 135) hinzu, um die Erleichterung, die Randall in dem Moment fühlt zu verdeutlichen. Insgesamt halten sich die deutschen Übersetzerinnen in dieser Kategorie sehr eng an die französische Vorlage und fügen nur an wenigen Stellen kleine Veränderungen durch, wie in diesem Beispiel, wo aus erster Gedanke am Morgen (S. 15), *mein erster Gedanke am Morgen* (S. 13) wird.

Die Kategorie Sprachregister ist aus dem Grund besonders interessant, da dies die einzige Kategorie ist, in der die deutschen Übersetzerinnen sich bei der Übersetzung mehr von ihrem Ausgangstext entfernen als Huston von dem ihren. Die deutschen Übersetzerinnen benutzen nämlich vorwiegend die Standardsprache, während Huston, je nachdem welcher Charakter gerade spricht, im Sprachregister variiert. So wird aus *rondouillet* (S. 137) im Französischen z. B. einfach nur *rund* (S. 104) im Deutschen (im Englischen *rolly-poly* (S. 81-82)), aus *Ouais* (S. 19) wird *Ja* (S. 15) (*Yeah* (S. 5) im Englischen). Ein einziges Mal bedienen sich auch die deutschen Übersetzerinnen der Umgangssprache und benutzen, als Sol ein Stück Brot isst, das Wort *knabbre* (S. 14) anstatt *knabbere*. Durch das fehlende e kann *knabbre* dem umgangssprachlichen Sprachregister zugeordnet werden. Auch, was die Sprachintensität betrifft, weichen die deutschen Übersetzerinnen in einem konkreten Beispiel vom Original ab. *putain* (S. 256) wird im Französischen ganz ähnlich wie im Deutschen das Wort Scheiße benutzt, die deutschen Übersetzerinnen haben dies jedoch zu *Nutte* (S. 191) abgeändert, was sich nicht auf eine Situation, sondern eine konkrete Person bezieht, dadurch klingt die Übersetzung härter, die Sprache wirkt nicht mehr kindgerecht.

Bei der Analyse der stilistischen Mittel und Symbolik im Text ist vor allem die Begeisterung Hustons für Wiederholungen anzumerken. Vor allem im Englischen setzt sie Wiederholungen bewusst als Stilmittel ein, aber sie versucht diese Vorliebe auch ins Französische zu übertragen, was ihr in den meisten Fällen sehr gut gelingt. Für die deutschen Übersetzerinnen scheinen Wiederholungen in der Übersetzung nicht an vorderer Stelle zu stehen. Sie übertragen zwar den Sinn, durch das Weglassen von Wiederholungen ist die Wirkung dieses Stilmittels, Dringlichkeit und Rhythmus zu erzeugen, jedoch nicht mehr vorhanden. Laviosa-Braithwaite (2001) merkt dazu an, dass die Übersetzungsstrategie, Wiederholungen wegzulassen oder zumindest zu reduzieren, zu den Übersetzungsuniversalien gehören. Huston scheint also in diesem Fall von den „typischen“ Übersetzungsstrategien abzuweichen.

Wie bereits in Kapitel 2.2 erwähnt, ist die Übersetzung von Wortspielen und Wortwitz besonders schwierig, man merkt jedoch, dass Huston diesem schwierigen Part besondere Wichtigkeit beimisst und es zumindest versucht, was ihr in diesem Beispiel auch sehr gut gelungen ist. Aus *Hate these big furry slippers, Mommy's Christmas present, the word present as usual meaning absent* (S. 158) wird im Französischen *J'ai horreur de ces grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noel de ma mère, un présent qui comme d'habitude me parle de son absence* (S. 254). Das Wortspiel mit Geschenk/da sein klappt in beiden Sprachen wunderbar. Dieses Beispiel unterstreicht das Fazit, das Richters (2022) nach ihrer Analyse von Wortwitz und Wortspielen in den vier Büchern *Plainsong/Cantique des plaines* (1993/1993) und *Slow Emergencies/La virevolte* (1996/1994) fällt. Sie kommt nämlich zu dem Schluss, dass Huston Wortspiele und -witz in den meisten Fällen recht erfolgreich in die Zielsprache übersetzt. Hierbei muss gesagt werden, dass Richters zwei Bücher und ihre Selbstübersetzungen analysiert hat, ich jedoch nur die ersten 4 Seiten eines jeden Kapitels in *Fault lines/Lignes de faille* (2008/2006), wobei mir auf dieser stark begrenzten Seitenanzahl nur ein Wortspiel begegnet ist. Dadurch sehe ich mich nicht dazu in der Lage, umfassende Schlussfolgerungen zum Thema Humor in der Selbstübersetzung bei Nancy Huston zu ziehen. Bei diesem einen Beispiel, das mir untergekommen ist, ist jedoch auffallend, dass Huston den Wortwitz gut ins Französische übertragen konnte, während die deutschen Übersetzerinnen das Wortspiel komplett weglassen haben. Ein wichtiger Teil von Sadies zynischem Charakter bleibt dadurch im Deutschen unsichtbar.

Als letzte Kategorie möchte ich auf das Layout in den drei Büchern eingehen. Während die optische Gestaltung im Großen und Ganzen relativ ähnlich ist, gibt es vor allem Unterschiede bei den Auszeichnungsmerkmalen, also Kursivschreibung, Schriftstärke und Großbuchstaben. Während Huston Wörter oft mit Kursivschreibung (vor allem im Französischen) betont, setzen die deutschen Übersetzerinnen dieses Auszeichnungsmerkmal nur sparsam ein. Allerdings ist auch Huston nicht immer beständig zwischen den Übersetzungen, oft betont sie vor allem im Französischen Wörter durch die Kursivschreibung, die im Englischen nicht betont werden. Interessant ist hier auch der Einsatz von Großbuchstaben. Einmal entscheiden sich die deutschen Übersetzerinnen dazu *FEIND* (S. 190) großzuschreiben, obwohl das Wort in der französischen Vorlage in keiner Weise hervorgehoben war. Einmal schreibt Huston *MYRADE d'extases* (S. 373) groß, obwohl es in der Originalfassung klein geschrieben ist. Auch die deutschen Übersetzerinnen schreiben es wieder klein.

7. Schlussbemerkung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass ich nach meiner Analyse ein ähnliches Fazit ziehen kann wie bereits Richters (2012) in ihrer Dissertation. Huston hält sich relativ genau an den Originaltext, sie bietet den Leser*innen der französischen Übersetzung ein ähnliches Leseerlebnis wie den Leser*innen der Originalversion. Trotzdem musste ich feststellen, dass sich Huston größere Freiheiten bei der Änderung von Sätzen, bei Hinzufügungen und Auslassungen sowie beim Einsatz von Satzzeichen herausnimmt, hierbei handelt es sich um Änderungen auf der Satzebene. Zu diesem Ergebnis ist auch Richters bei der Analyse von *Plainsong*, *Slow Emergencies* und *The Mark of the Angel* gelangt, sodass gesagt werden kann, dass Huston bei der Übersetzung ihrer Werke einer Linie treu bleibt. Sie erzählt zwar all ihren Leser*innen, unerheblich in welcher Sprache, dieselbe Geschichte, allerdings nimmt sie sich auch die Freiheit heraus, die Übersetzung zu verbessern, zu korrigieren und bis zu einem gewissen Grad Details zu ändern. Was all diese Dinge anbelangt, halten sich die deutschen Übersetzerinnen ziemlich rigoros an die französische Vorlage. Die deutschen Übersetzerinnen nehmen die französische Vorlage auf der pragmatischen Ebene der Sprache, die sich mit der Verwendung von Sprache im Kontext der Kommunikation und sozialen Interaktion befasst, nicht so ernst. Während Huston auf den Seiten, die ich analysiert habe, stets versucht hat, sprachliche Phänomene wie Wortwitz, Wortspiele und Sprachregister so gut als möglich zu übersetzen, haben die deutschen Übersetzerinnen diese Feinheiten oft (der Einfachheit halber?) weggelassen.

8. Bibliographie

Primärliteratur

Huston, Nancy (2006). *Lignes de faille*. Paris: Actes Sud.

Huston, Nancy (2008). *Fault Lines*. Toronto: McArthur.

Huston, Nancy (2009). *Ein winziger Makel*. (Aumüller, Uli & Steinitz, Claudia, Übersetz.). Reinbek: Rowohlt.

Sekundärliteratur

Actes Sud (o. J.a). Lignes de faille. <https://www.actes-sud.fr/node/14318> (Stand: 27.03.2023).

Actes Sud (o. J.b). Historique. <https://www.actes-sud.fr/historique> (Stand: 12.07.2023).

Anselmi, Simona (2012). *On self-translation: an exploration in self-translators' teloi and strategies*. Milano: LED.

Argand, Catherine (2001). Entretien avec Nancy Huston. *L'express*, 01.03.2001.
https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html (Stand: 02.02.2023).

Averis, Kate (2019). Nancy Huston's Translingual Literary Universe. *L'Esprit Créateur* 59 (4), 109-123. <https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/744082/pdf> (Stand: 08.04.2023).

Baker, Mona & Chesterman, Andrew (2008). Ethics of Renarration. *Cultus* 1, 10-33.
<https://www.monabaker.org/2015/04/17/ethics-of-reparation/> (Stand: 02.02.2023).

Ben-Ari, Nitsa (1998). The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a "Universal" of Translation? *Meta* 43 (1), 68–78.
<https://doi.org/10.7202/002054ar> (Stand: 09.08.2023).

Birnbaum, Isabella (2013). *Samuel Becketts Romantrilogie in Selbstübersetzung*. Diplomarbeit, Universität Wien.
<https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1298002/get> (Stand: 02.02.2023).

Cojean, Annick. (2021). Nancy Huston: "Il y a toujours une petite fille qui hurle en moi". *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/23/nancy-huston-il-y-a-toujours-une-petite-fille-qui-hurle-en-moi_6081180_3246.html (Stand: 01.03.2023).

Davey, Frank (2004). Big, Bad, and Little Known: The Anglophone-Canadian Nancy Huston. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 3-21.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).

Dazinger, Julia (2020). *L'identité plurilingue et pluriculturelle – L'influence de l'exil sur l'identité dans l'œuvre de Nancy Huston*. Diplomarbeit, Universität Wien.
<https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1362453/get> (Stand: 08.04.2023).

- Dore, Margherita (Hg.) (2022). *Humour in Self-Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. https://web-p-ebSCOhost-com.uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzMzODc4MDBfX0F00?sid=4f1ba8d9-e01f-4227-bb73-504117d0d059@redis&vid=0&format=EB&lpid=lp_I&rid=0 (Stand: 01.04.2023).
- Duden (o. J.a). Diglossie. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diglossie> (Stand: 09.08.2023).
- Duden (o. J.b). Fauxami. <https://www.duden.de/node/45463/revision/1317634> (Stand: 09.08.2023).
- Duden (o. J.c). Stippen. <https://www.duden.de/rechtschreibung/stippen> (Stand: 09.08.2023).
- Duval-Smith, Peter, Burstall, Christopher & Nabokov, Vladimir (1962). Vladimir Nabokov on his life and work. Vladimir Nabokov interviewed by Peter Duval-Smith and Burstall Christopher for BBC. *Listener* (68), 856–858.
- Dvořák, Marta (2004). Introduction. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg.) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, ix-xiii. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).
- Edition Converso (o. J.). Claudia Steinitz. <https://www.edition-converso.com/menschliche-kraftfelder/claudia-steinitz.html> (Stand: 02.02.2023).
- Encyclopaedia Britannica (2008). Nancy Huston. <https://www.britannica.com/biography/Nancy-Huston> (Stand: 02.02.2023).
- Feehily, Gerry (2008). Biography - Nancy Huston: A view from both sides. *Independent*, 22.02.2008. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/biography-nancy-huston-a-view-from-both-sides-785331.html> (Stand: 02.02.2023).
- Fitch, Brian T. (1988). *Beckett and Babel: An investigation into the status of the Bilingual work*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Gaboury-Diallo, Lise (2004). L'altérité assumée dans *La virevolte* et *Instruments des ténèbres*. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg.) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 49-59. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).
- Gallagher, Mary (2004). Nancy Huston Ou La Relation Proliférante. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg.) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 23–36. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).
- Gefen, Rina & Weissbrod, Rachel (2021). Collaborative self-translation in the screenplays of *The Godfather* trilogy. *Journal of Screenwriting* 22 (1), 39-54. https://doi.org/10.1386/josc_00047_1 (Stand: 27.03.2023).

- Gentes, Eva (2016). *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur*. Inaugural-Dissertation, Heinrich-Heine-Universität. <https://d-nb.info/1135724474/34> (Stand: 02.02.2023).
- Grutman, Rainier (2020³). Self-translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. Milton: Routledge, 514-518. (Stand: 02.02.2023).
- Harper Collins (o. J.). play hardball. <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/play-hardball#:~:text=Definition%20von%20play%20hardball&text=If%20someone%20plays%20hardball%2C%20they,involves%20being%20harsh%20or%20unfair>. (Stand: 03.08.2023).
- Hokenson, Jan Walsh & Munson, Marcella (2007). *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation*. Manchester: St. Jerome.
- Holzschuh, Julia (2012). *Selbstübersetzung bei Ilse Losa*. Diplomarbeit. Universität Wien. <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1293098> (Stand: 02.02.2023).
- Homel, David (o. J.). Once Abroad, Always Abroad. Interview mit Nancy Huston. Books in Canada. http://www.booksincanada.com/article_view.asp?id=394 (Stand: 02.02.2023).
- Huston, Nancy (1995). *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*. Paris/Montréal: Actes Sud/Leméac.
- Huston, Nancy (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*. Paris/Montréal: Actes Sud/Leméac.
- Huston, Nancy (2000). *Nord perdu, suivi de Douze France*. Paris/Montréal: Actes Sud/Leméac.
- Huston, Nancy & Sebbar, Leïla (1986a). Lettres parisiennes. *Communications* 43 (1), 249–265. <https://doi.org/10.3406/comm.1986.1650> (Stand: 05.02.2023).
- Huston, Nancy & Sebbar, Leïla (1986b). *Lettres parisiennes*. Autopsie de l'exil, correspondance entre Nancy Huston et Leïla Sebbar. Paris: Barrault Éditions.
- Infonet (o. J.). Actes Sud. <https://infonet.fr/entreprises/34088397400016-actes-sud/#:~:text=Sur%20l'ann%C3%A9e%202021%2C%20ACTES,de%2061%20773%20804%20%E2%82%AC> (Stand : 12.07.2023).
- Klein-Lataud, Christine (1996). Les voix parallèles de Nancy Huston. *TTR* 9 (1), 211–231. <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1996-v9-n1-ttr1484/037245ar.pdf> (Stand: 05.02.2023).
- Klein-Lataud, Christine. 2004. Langue et lieu de l'écriture. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg.) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 39-48. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).

- Kritikatur – Das Kulturportal (o. J.). Uli Aumüller. https://www.kritikatur.de/Uli_AumueLLer (Stand: 05.02.2023).
- Lalagianni, Vassiliki & Moura, Jean-Marc (2014). *Espace méditerranéen : écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam: Rodopi.
- Laviosa-Braithwaite, Sara. (2001) Universals of Translation. In: Baker, Mona (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 288-291.
<https://docenti.unimc.it/gilliansusan.philip/teaching/2017/17161/files/universals-of-translation> (Stand: 10.08.2023).
- Lorre, Christine (2004). Création et procreation dans La virevolte. In: Dvořák, Marta & Koustas, Jane (Hg.) *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 75-92. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpf59> (Stand: 02.02.2023).
- Loserl, Christine (2011). *Übersetzung und Selbstübersetzung im Werk von Ariel Dorfman*. Diplomarbeit. Universität Wien. <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1278048> (Stand: 02.02.2023).
- Lucius-Hoene, Gabriele (o. J.). Identität. *Dorsch - Lexikon der Psychologie*.
<https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/identitaet> (Stand: 05.02.2023).
- Lyonney, Thierry (2021). Nancy Huston: la quête de l'identité. [Videoclip 59'03"]
<https://www.youtube.com/watch?v=BTKKzg-pS6w> (Stand: 13.04.2021).
- Mayer, Felix & Nord, Britta (2013). *Aus Tradition in die Zukunft. Perspektiven der Translationswissenschaft. Festschrift für Christiane Nord*. Berlin: Rank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Montpetit, Caroline (2006). Littérature – Nancy Huston remporte le prix Femina. *Le Devoir*, 31.10.2006. <https://www.ledevoir.com/lire/121679/litterature-nancy-huston-remporte-le-prix-femina> (Stand: 27.03.2023).
- Neather, Robert (2020³). Self-translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. Milton: Routledge, 70-75.
<https://doi.org/10.4324/9781315678627> (Stand: 02.02.2023).
- Nord Christiane & Gerbert, Manfred (1993). Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse [Review of Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse]. *Multilingua* 12 (2), 221.
- Nord, Christiane (2009⁴). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Oxford Learning's Dictionary (o. J.a). Arab.
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/arab_1?q=arab (Stand: 18.08.2023)

- Oxford Learning's Dictionary (o. J.b). Muslim.
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/muslim_1?q=Muslim (Stand: 18.08.2023)
- Perry, Menakhem (1981). Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers: The case of Mendele Mokher Sforim. *Poetics Today* 2 (4), 181–192.
- Pivato, Joseph (2016a). Nancy Huston. <https://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/nhuston/nhuston.php> (Stand: 30.03.2023).
- Pivato, Joseph (2016b). Nancy Huston Meets le Nouveau Roman. https://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/nhuston/nouveau_roman.php.php (Stand: 30.03.2023).
- Pons (o. J.). Lautmalerei in verschiedenen Sprachen.
<https://de.pons.com/p/wissensecke/wortschatz-to-go/lautmalerei> Stand: 15.08.2023).
- Popovič, Anton (1981). Übersetzung als Kommunikation. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 92–111.
- Reiß Katharina & Vermeer J. Hans (1989). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Richters, Marlisa Amanda (2012). *Nancy Huston: The Ways of Self-Translating. Nancy Huston: Estrategias de autotraducción*. Dissertation. Universidad de León.
https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/2152/tesis_22d9b0.PDF?sequence=1 (Stand: 05.02.2023).
- Richters, Marlisa Amanda (2022). Punning herself. Nancy Huston's puns in two self-translated novels. In: Dore, Margherita (Hg.) *Humour in Self-Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 42–61. <https://web-p-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=b2fef514-895e-42c6-a4f3-2099f85b9bf7%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=3387800&db=nlebk> (Stand: 01.04.2023).
- Rowohlt Verlag (o. J.a). Claudia Steinitz. <https://www.rowohlt.de/uebersetzer/claudia-steinitz-13191> (Stand: 05.02.2023).
- Rowohlt Verlag (o. J.b). Über den Rowohlt Verlag. <https://www.rowohlt.de/verlag> (Stand: 12.07.2023).
- Rulyova Natasha (2020). *Joseph Brodsky and collaborative self-translation*. Bloomsbury Academic. <https://ebookcentral-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/lib/univie/reader.action?docID=6348472&ppg=1> (Stand: 01.04.2023).
- S. Fischer Verlag (o. J.). Uli Aumüller. <https://www.fischerverlage.de/uebersetzer/uli-aumueller-1004806> (Stand: 05.02.2023).

- Statista (2023). Umsatz der Rowohlt Verlag GmbH in den Jahren 2017 bis 2021.
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1279961/umfrage/umsatz-von-rowohlt/>
 (Stand: 12.07.2023).
- Tanqueiro, Helena (2000). Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator-Dialectic. In: Beeby, Allison, Ensinger, Doris, & Presas, Marisa (Hg) *Investigating Translation: Selected papers from the 4th international congress on translation, Barcelona*. Amsterdam: John Benjamins, 55-63.
- Text Publishing (2012). Nancy Huston on FAULT LINES. [Videoclip 6'06"]
https://www.youtube.com/watch?v=F8_MLy6OGMM (Stand: 27.03.2023).
- Toronto Star (2013). McArthur & Company publishing house closes after 15 years.
https://www.thestar.com/entertainment/books/2013/06/07/mcarthur_company_publishing_house_closes_after_15_years.html (Stand: 12.07.2023)
- Varney, Jennifer (2008). Deconstruction and Translation: Positions, Pertinence and the Empowerment of the Translator. *Journal of Language & Translation* 9 (1), 113-131.
- Wikipedia, l'encyclopédie libre (2023a). *Beurre de cacahuètes*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Beurre_de_cacahu%C3%A8tes. (Stand: 02.02.2023).
- Wikipedia, l'encyclopédie libre (2023b). *Nancy Huston*.
http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nancy_Huston&oldid=202402889. (Stand: 02.02.2023).
- Wilhelm, Jane Elisabeth (2006). Autour de Limbes/Limbo: un hommage à Samuel Beckett de Nancy Huston. *Palimpsestes* (online) 18, 59-85.
<https://journals.openedition.org/palimpsestes/547> (Stand: 02.02.2023).
- Yi, Mi-Kyung (2001). Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi Kyung YI. *Horizons philosophiques* 12 (1), 1–16.
<https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2001-v12-n1-hphi3193/801192ar/> (Stand: 18.08.2023).

9. Abstract

Nancy Huston ist eine Romanautorin, die ihre Werke sowohl auf Englisch als auch Französisch verfasst und ihre Texte auch in die jeweils andere Sprache übersetzt.

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Inwiefern unterscheidet sich die literarische Selbstübersetzung *Lignes de faille* von Nancy Huston von der Originalfassung *Fault Lines*? Wie unterscheidet sich die Übersetzungsstrategie der Fremdübersetzerinnen Uli Aumüller und Claudia Steinitz von Hustons Strategie als Selbstübersetzerin?“ beschäftigt sich mit der Frage, ob Selbstübersetzer*innen andere Übersetzungsstrategien anwenden als Fremdübersetzer*innen und ob dies Auswirkungen auf die fertige Übersetzung hat. Diese Frage wird mithilfe der Übersetzungsrelevanten Textanalyse nach Christiane Nord, einem anwendungsorientierten Ansatz, beantwortet.

Im Theorieteil wird der aktuelle Forschungsstand zur Selbstübersetzung sowie zu Nancy Huston näher beleuchtet, während im praktischen Teil der Arbeit die Analyse der textexternen und textinternen Faktoren einen großen Platz einnimmt. Bei der Untersuchung der textexternen Faktoren werden Daten gesammelt, die eine Einordnung des Textes in einen systematischen Rahmen ermöglichen, während bei der wissenschaftlichen Betrachtung der textinternen Faktoren die Übertragung von kulturspezifischen Aspekten, Satzzeichen, Inkonsistenz, Präzision, Änderungen, Auslassungen/Hinzufügungen, Sprachregister, stilistischen Mitteln und Symbolik vom Englischen ins Französische und vom Französischen ins Deutsche verglichen werden.

Durch eine umfangreiche Analyse wird klar, dass sich Huston relativ genau an den Originaltext hält, sie erlaubt sich jedoch größere Freiheiten bei der Änderung von Sätzen, bei Hinzufügungen und Auslassungen sowie beim Einsatz von Satzzeichen als die Fremdübersetzerinnen. Die deutschen Übersetzerinnen halten sich insgesamt mehr an die französische Vorlage, übertragen jedoch oft sprachliche Phänomene wie Wortwitz, Wortspiele und Sprachregister nicht ins Deutsche.