



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Nerhegeb, Erised und Emarb:
Harry Potter auf Deutsch und Italienisch“

verfasst von / submitted by

Robin Max Reisenauer, 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 UG 2002
Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

„Words are, in my not so humble opinion, our most
inexhaustible source of magic.“

Albus Dumbledore

Vorwort

Seit ich mich zurückerinnern kann, ist meine große Leidenschaft das Geschichtenerzählen. Die Erzählung, die mich dabei am stärksten geprägt hat, ist *Harry Potter*. Der *Stein der Weisen* war das erste Buch, das ich aus eigener Motivation heraus gelesen habe. Zu der Zeit war die Romanreihe noch nicht abgeschlossen, der dritte Film war gerade in den Kinos. Und mich packte eine Begeisterung für Fantasiewelten, die mich bis heute nicht losgelassen hat. Mittlerweile sind zwanzig Jahre vergangen – und fast dreißig Jahre seit Erscheinen des ersten Romans. Nicht nur ich, sondern zahlreiche LeserInnen weltweit können in die Welt der Hexen und Zauberer eintauchen und mit jedem Mal eine neue Bedeutungsebene aufdecken. Harry Potter ist zu einem generationenübergreifenden Phänomen avanciert. Wenn sich J.K. Rowlings zauberhafte Romanreihe durch eines auszeichnet, dann dadurch, dass sie bereits den Jüngsten von uns verdeutlicht, welchen unbeschreiblichen Wert das Geschichtenerzählen hat. Geschichten erteilen uns nicht nur Lektionen im engeren Sinne, sie erlauben uns, Abenteuer zu erleben, Entdeckungen zu machen, Höhen und Tiefen zu erfahren, sodass wir, wenn die Zeit kommt, zu unseren ganz eigenen, realweltlichen Abenteuern aufzubrechen, ganz neue Entdeckungen zu machen, unsere ganz persönlichen Höhen und Tiefen zu erfahren, auf einen reichen Erfahrungsschatz zurückgreifen können, sehen können, dass wir uns die Fragen, die uns in unserer Gegenwart so quälen bereits mit unseren fiktiven Freunden stellen mussten – und damals auf ganz intuitive Antworten gestoßen sind. *Harry Potter* bietet uns zahlreiche Gelegenheiten, diese Fragen zu stellen – seien es philosophische, ethische, sozialpolitische, religiöse oder moralische Fragen – es gibt kaum eine Frage, die wir nicht mit einem emotional geladenen Ereignis in den *Harry-Potter*-Romanen verbinden können. Sie berühren auf einer zutiefst persönlichen Ebene, weshalb sich auch nicht nur englische ZauberschülerInnen, sondern Kinder und Erwachsene aus allen Regionen der Welt in diesen faszinierenden sieben Bänden wiederfinden. Dies verdanken wir unter anderem ÜbersetzerInnen, die den Zauber von Harry Potters Welt in ihre jeweiligen Kulturen übertragen haben. Magie ist ein zentrales Element der Welt Harry Potters. Magie ist Transformation. Metamorphose. Genau, wie das Übersetzen. Wer liest, geht auf eine geistige Reise. ÜbersetzerInnen öffnen damit Pforten in weitere Welten, sie geben uns Reiseziele und Pfade, die wir uns zuvor kaum erträumen konnten. Was braucht es dazu? Worin besteht die Magie des Übersetzens?

Die vorliegende Arbeit ist in einer Zeit der Unruhe entstanden. Ein Umzug, ein neuer Job – nichts Weltbewegendes. Die Auseinandersetzung über die gesellschaftlichen und

humanitären Auswirkungen geballter globaler Krisen allein in den letzten drei Jahren, die einem mit immer reißerischeren Schlagzeilen entgegenflattern – viel Weltbewegendes. Krisen kommen und gehen – selten bleibt Zeit innezuhalten und sich seiner seiner Einbettung ins Weltgeschehen zu besinnen – oder vielleicht doch lieber ein Buch zu lesen. Albus Dumbledore, vielleicht einer der weisesten Schuldirektoren der Literaturgeschichte, sagt in Band 4 „Differences of habit and language are nothing at all if our aims are identical and our hearts are open.“ – für mich liegt in diesem schönen Satz nicht nur ein Lebensmotto, sondern auch die Poetik des Übersetzens.

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin, Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb, für ihre umfangreiche und geduldige Unterstützung bedanken. Da ich diese Arbeit neben meiner beruflichen Tätigkeit verfasst habe, fiel es mir nicht immer leicht, die nötige persönliche Disziplin sowie das akademische Selbstvertrauen für ein so umfangreiches Projekt aufzubringen. Dank der Unterstützung von Frau Prof. Kolb, die mich laufend anleitete, auch spätabends und zu Ferienzeiten noch erreichbar war und immer hilfreiche Antworten parat hatte, ist dies nun endlich gelungen. Ich weiß ihre engagierte Betreuung, ihren scharfen Blick für Details und ihr merkbar ehrliches Interesse an der Arbeit mit Studierenden sehr zu schätzen.

Ich danke meiner Chefin, Claudia Hagendorfer, und meinen lieben KollegInnen, für ihre Flexibilität, die mir in den letzten Monaten auch spontane Abwesenheiten ermöglichten, sodass ich meine Forschungsarbeit vorantreiben konnte.

Besonderer Dank gilt meiner Familie, die mir nicht nur Hilfe beim Abtippen der Textbeispiele boten und meine Arbeit Korrektur lasen (danke, Mama!) sondern mir moralischen Beistand leisteten und mich in Phasen geringer Motivation antrieben, auch, wenn sie selbst genug um die Ohren hatten (danke, Opa!). Diese Arbeit ist euch gewidmet, in der Hoffnung, dass ich genauso viel Magie in eure Leben bringen kann, wie ihr es für mich tut! Um es mit den Worten Hagrids, meiner Lieblingsfigur der Romanreihe, zu sagen: „Family... Whatever yeh say, blood's important...“

Mayerling, September 2023

Inhalt

1. Einleitung	8
2. Funktionale Ansätze der Translationswissenschaft	9
2.1 Translationswissenschaftliche Entwicklungen im Vorfeld funktionaler Ansätze	10
2.1.1 Äquivalenz und Pragmatik	10
2.1.2 Dekonstruktion	11
2.1.3 Manipulation School und Sichtbarkeit	12
2.2 Skopostheorie	14
2.2.1 Definitionen	15
2.2.2 Funktionaler Charakter der Translation	16
2.2.3 Translatorisches Handeln	19
2.3 Holz-Mänttäriss Handlungstheorie.....	20
2.4 Nords funktionale Ansätze	20
2.4.1 Dokumentarisches und instrumentelles Übersetzen	21
2.4.2 Das Loyalitätsprinzip.....	22
2.4.3 Funktionale Ansätze und literarisches Übersetzen	23
2.5 Kritik an funktionalistischen Ansätzen.....	28
3. Forschungskontext	32
3.1 Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteratur	32
3.1.1 Begriffsdefinitionen.....	32
3.1.2 Historische und aktuelle Entwicklungen	33
3.1.3 Narratologie.....	37
3.1.4 Die Frage des Alters	38
3.2 Übersetzungsspezifische Konventionen und Probleme	40
3.2.1 Stilistische Aspekte.....	40
3.2.2 Kulturspezifika und Realien	42
3.2.3 Mündliche Rede.....	46
3.3 Forschungsüberblick zur Harry-Potter-Romanreihe.....	48

4. Methode.....	52
4.1 Analyse textexterner Faktoren	54
4.1.1 SenderIn und SenderInnenintention	54
4.1.2 EmpfängerIn	55
4.1.3 Medium	56
4.1.4 Ort und Zeit	57
4.1.5 Anlass und Textfunktion	58
4.2 Analyse textinterner Faktoren.....	59
4.2.1 Inhalt.....	59
4.2.2 Präsuppositionen.....	60
4.2.3 Lexik und Syntax.....	62
5. Analyse textexterner Faktoren nach Nord (2009).....	63
5.1 SenderIn und TextproduzentInnen, Anlass und Intention	63
5.1.1 Joanne K. Rowling, Autorin	63
5.1.2 Klaus Fritz, Übersetzer der deutschen Ausgabe	65
5.1.3 Marina Astrologo, Übersetzerin der italienischen Ausgabe	66
5.2 EmpfängerInnen	67
5.3 Situativer Kontext: Medium, Ort und Zeit.....	68
5.3.1 Ausgangstext	68
5.3.2 Zieltext Deutsch.....	69
5.3.3 Zieltext Italienisch	69
5.4 Zusammenfassung textexterner Faktoren	69
6. Analyse textinterner Faktoren nach Nord (2009)	70
6.1 Textinhalt.....	71
6.1.1 Aufbau der Romanwelt.....	71
6.1.2 Handlung des ersten Teils.....	73
6.2 Textanalyse	74
6.2.1 Analyse erstes Kapitel	75
6.2.2 Analyse neuntes Kapitel	99

6.2.3 Analyse siebzehntes Kapitel	109
7. Diskussion	121
8. Fazit	126
Bibliographie.....	128
Primärliteratur:	128
Sekundärliteratur:	128
Textbeispiele	138
Abstract.....	140

1. Einleitung

Ende der 1990er Jahre erschien in Großbritannien der Roman *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Nachdem das Manuskript bereits von zwölf Verlagen abgelehnt worden war, fand der Roman schließlich erheblichen Zuspruch und wurde bislang in 80 Sprachen¹ übersetzt. In den darauffolgenden Jahren erschienen sechs Fortsetzungen, acht Verfilmungen und zahlreiche Computerspiele. Mitte der 2010er Jahre folgten weitere Adaptionen in Form eines Theaterstückes und einer Spinoff-Filmreihe. *Harry Potter* wurde im *Guardian* als eine der meistverkauften Buchreihen aller Zeiten gelistet und wird entsprechend kontinuierlich in weitere Sprachen übersetzt. Angesichts des kommerziellen Erfolges der Reihe erscheinen ihre Übersetzungen relevant, handelt es sich schließlich um Texte, die von einem Millionenpublikum rezipiert wurden und eine der größten Buchreihen in ihren jeweiligen Sprachräumen vertreten. Doch nicht bloß aus diesem Blickwinkel ist die Übersetzung der *Harry-Potter*-Romane interessant. Es handelt sich um eine Kinder- (und später Jugend-)buchreihe², die von Beginn an auch ein erwachsenes Publikum anzog. Zugleich spielt die Fantasyerzählung in einer teils fiktiven Welt und weist daher zahlreiche Wortneuschöpfungen auf. Gerade der Umgang mit diesen Neuschöpfungen, aber auch der Erzählstil und das altersgruppengemäße Register wurden in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich behandelt.

Die vorliegende Arbeit versucht nun, solche Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Konkret werden die Sprachenpaare Englisch-Deutsch sowie Englisch-Italienisch untersucht. Mittels eines Übersetzungsvergleiches basierend auf dem englischsprachigen Ausgangstext sowie der deutschsprachigen und der italienischsprachigen Übersetzung sollen Rückschlüsse auf Übersetzungsprobleme und mögliche Übersetzungsstrategien gezogen werden. Als Untersuchungsmethode dient die übersetzungskritische Textanalyse nach C. Nord (2009), die sich ihrerseits auf Reiß' und Vermeers *Skopostheorie* stützt. Textinterne Faktoren des Ausgangs- und Zieltextes werden im Kontext der jeweiligen textexternen Faktoren analysiert und anhand ausgewählter Textpassagen miteinander verglichen. Dies erlaubt Rückschlüsse auf Übersetzungsentscheidungen auf Wort-, Satz- und Inhaltsebene. Besonders relevant für dieses Forschungsprojekt ist, wie bereits eingangs erwähnt, der Umgang mit Namen, Benennungen und intradiegetischen Neologismen sowie kulturellen Realien.

¹ Stand: 2022. Vgl.: National Library of Scotland, 2022 (<https://blog.nls.uk/harry-potter-and-the-80-translations/>)

² für eine genauere Diskussion dieser Differenzierung im Kontext der *Harry-Potter*-Buchreihe siehe Kapitel 5.2

Ziel ist festzustellen, inwiefern gattungsspezifische Übersetzungsprobleme auftreten und wie in den jeweiligen Sprachen damit umgegangen wurde. Nach den skoposorientierten Translationsmethodiken Reiß' & Vermeers sowie Nords werden Textfunktionen identifiziert und es wird untersucht, inwiefern die Übersetzungen diese Funktionen erfüllen. Zunächst erfolgt eine kurze Erläuterung der für diese Arbeit relevanten Theorien im Spektrum der funktionsorientierten Translationswissenschaft. Anschließend wird ein Überblick über die prägenden literarischen Eigenschaften und Übersetzungsprobleme der Kinder- und Jugendliteratur gegeben, die jeweiligen Kulturräume (Großbritannien als Erscheinungsland, Italien, deutschsprachiger Raum) werden in Hinblick auf ihre literarischen und übersetzungsrelevanten Aspekte beschrieben. Abschließend werden Ausschnitte aus dem ersten Teil der *Harry-Potter*-Buchreihe in den drei Sprachen Englisch, Deutsch und Italienisch analysiert.

Dieses Forschungsprojekt ist einzubetten in einen breiteren Forschungskontext im Bereich der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur, in welchem auch die *Harry-Potter*-Romane bereits in anderen Sprachkombinationen Untersuchungsgegenstand sind.

Die Forschungsergebnisse dieser Studie sollen Aufschluss über die individuellen Entscheidungen von ÜbersetzerInnen sowie sprachen- und gattungsspezifische Übersetzungsprobleme bei der Übersetzung eines kommerziell erfolgreichen Romans (120 Millionen verkaufte Exemplare bis 2021, vgl. Words Rated 2021) geben.

2. Funktionale Ansätze der Translationswissenschaft

Der wissenschaftliche Diskurs um das Thema Übersetzen durchläuft im 20. Jahrhundert eine prägende Entwicklung. Wurde bislang von rein linguistischen Prämissen ausgegangen (vgl. Stolze 2018: 96f), gilt inzwischen das Prinzip der *Funktionalität*. Anstelle einer gezielten Suche nach der perfekten Übertragung („Transkodierung“, vgl. Schreiber 1993: 36) sprachlicher Einheiten treten nun eine ergebnisoffenere Beschäftigung mit Rezeptionskontexten und die Frage nach dem *Zweck* des Textes. Während frühere Ansätze Texte als isoliertes Objekt betrachteten, werden diese in der funktionalen Translationswissenschaft als kommunikative Handlung innerhalb eines sozialen Kontextes verstanden (vgl. hierzu die *Skopostheorie* nach Reiß & Vermeer 1984). In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der Translation diskutiert (vgl. hierzu Marinetti 2011: 26). Übersetzungen werden als zweckgebundene Kommunikationshandlungen betrachtet. Es kommt zu einem Paradigmenwechsel in der Übersetzungswissenschaft (Snell-Hornby 2006: 35f). Dieses Kapitel gibt einen Überblick über die Entstehung und Prämissen funktionaler Ansätze in der Translationswissenschaft. Dabei wird im Detail auf Reiß' und

Vermeers *Skopostheorie* sowie Holz-Mänttärís *handlungstheoretische* Konzepte (1984) eingegangen. Die Begriffe *Funktionalität*, *Skopos* (Zweck) und *Handlung* werden als zentrale Konzepte moderner Translationswissenschaft erläutert. Im Anschluss folgt ein Überblick über Nords (1999, 2010, 2013) funktionale Ansätze und ihre Relevanz bei der Untersuchung literarischer Übersetzungen.

2.1 Translationswissenschaftliche Entwicklungen im Vorfeld funktionaler Ansätze

Das folgende Kapitel bietet einen Überblick über Theorien und Ansätze, die der funktionsorientierten Translationswissenschaft vorausgegangen sind.

2.1.1 Äquivalenz und Pragmatik

Unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg sind Übersetzungsdiskurse zunehmend von der Suche nach zuverlässiger maschineller Übersetzung geprägt. Die Translationswissenschaft hat sich noch nicht vollständig als eigene Disziplin emanzipiert, daher werden Übersetzungen als Teilbereich linguistischer Forschung behandelt (vgl. Prunč 2012: 35 sowie Snell-Hornby 2006: 35). Konzepte dieser Epoche setzen eine deckungsgleiche Übertragbarkeit sprachlicher Inhalte, eine genaue Entsprechung eines Elements in der Ausgangssprache mit einem Element in der Zielsprache, voraus. Die Programmierung präziser Regeln soll eine *Umkodierung* ermöglichen, die zu einer perfekten, verlustfreien Übersetzung („fully automatic high quality translation“) führt (vgl. Kade 1968: 203). Bis in die 1970er Jahre wird versucht, Sprachregeln für ideale Übersetzungen zu präzisieren. Ambiguitäten werden zunächst ausgeschlossen oder gelten als durch präzisere Regeln lösbar. Es wird angenommen, dass sich Inhalte in Form von grammatischen „Bausteinen“ möglichst verlustfrei von einer Sprache in eine andere übertragen lassen. Dieses als *Äquivalenz* bezeichnete Ideal (vgl. Stolze 2018: 96f) schlägt sich mitunter in den Theorien der *Leipziger Schule* und der *Stylistique Comparée* nieder, welche sich zum Ziel setzten, sprachenpaarspezifische „Übersetzungsgrammatiken“ zu erstellen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmet sich die linguistische Forschung schließlich vermehrt textpragmatischen Fragestellungen (Snell-Hornby 2006: 35ff). Die Übersetzungsforschung zieht nun auch Missverständnisse, Ambiguitäten und die Unübersetzbarkeit von Inhalten in Betracht (vgl. Schreiber 1993: 43ff). VertreterInnen solcher Strömungen, darunter Roman Jakobson, der beispielsweise zwischen intralingualer, interlingualer und intersemiotischer Übersetzung unterscheidet, lösen sich zwar noch nicht gänzlich vom Äquivalenzbegriff, beginnen aber, außersprachliche Faktoren miteinzubeziehen. Vorreiter

in diesem Bereich ist auch Eugene Nida, der mit seinen Theorien der *funktionalen* und *dynamischen Äquivalenz* bereits der Übersetzung einen Spielraum einräumt (vgl. Prunč 2012: 106).

Die Bewegung hin zu einer funktionsorientierten Translationswissenschaft birgt nicht bloß einen thematischen, definitorischen Paradigmenwechsel, auch Methode und Zweck der Wissenschaft ordnen sich nach neuen Prinzipien. Will die äquivalenzorientierte Translationswissenschaft noch von vordefinierten, beobachtbaren und damit objektiven Prinzipien ausgehen, befasst sich die funktionsorientierte Translationswissenschaft auch mit normativen Erwägungen (vgl. Snell-Hornby 2006: 63-66). Die Frage nach dem Ermessensspielraum von ÜbersetzerInnen reiht sich in den Kanon translationswissenschaftlicher Fragestellungen. Die Beschäftigung mit dem Konzept der *Unübersetzbarkeit* (u.a. bei Jakobson 1981) und dem *Translatzweck* (Reiß & Vermeer 1984) wirft ethische Fragen auf, zum Beispiel, wem ÜbersetzerInnen letztendlich verpflichtet sind (vgl. Holz-Mänttär's Handlungstheorien 1984). Es lässt sich argumentieren, dass funktionalistische Ansätze gar eine Forderung nach Reform verkörpern.

2.1.2 Dekonstruktion

In den 1960er Jahren beginnt Jacques Derrida, die vorgebliche Eindeutigkeit und Selbstverständlichkeit von Konzepten in philosophischen Schriften zu hinterfragen. Auch die Gegenüberstellung und Gegensätzlichkeit, die Begrifflichkeiten zugeschrieben werden (zum Beispiel im Begriffspaar *Sprache*³ und *Schrift*), wird nach Derrida der Komplexität ihrer Beziehungen zueinander nicht gerecht (Britannica 2020). Die Untersuchung und Infragestellung, die *Dekonstruktion* dieser Konzepte und ihrer Struktur hinterfragt auch die Gültigkeit von Variablen wie „Text“ und „Bedeutung“. Derrida zufolge kann die *Bedeutung* einer sprachlichen Äußerung (in gesprochener oder schriftlicher Form) nicht außerhalb der Äußerung existieren oder dieser zuvorkommen, sondern ist jedenfalls abhängig von der Bedeutung, die LeserInnen dem Text beimessen. Die Bedeutung des geschriebenen Wortes ist grundsätzlich nicht festgelegt und zumindest theoretisch bei jedem Rezeptionsvorgang variabel, außerdem abhängig von den umgebenden Sprachzeichen, die kontextuell Auswirkungen auf die Bedeutung des Wortes haben. Derrida nennt diese Bedeutungsaufschiebung *Différance*. Dies steht im Gegensatz zum vermeintlichen „Mythos“ der *AutorInnenintention*, die in der Literaturforschung pro-

³ „Sprechen“

pagiert wird (vgl. Stolze 2018: 33). Nach Derrida ist jegliche Realität Teil des Textes, es „gibt kein TextÄußeres“ (Derrida 1983: 274). Aus Derridas These, dass die Beziehung zwischen Zeichen und Sinn nicht gegeben ist, sondern konstruiert wird, ergibt sich die bei späteren Ansätzen zentrale Frage nach den Machtverhältnissen, die auf Texte einwirken (vgl. hierzu auch Prunč 2012: 284).

2.1.3 Manipulation School und Sichtbarkeit

In den 1960er Jahren wird strikt zwischen literarischer und nicht-literarischer Übersetzung unterschieden. Während die Übersetzung nicht-literarischer Texte als Teilbereich der Linguistik angesehen werden, ist die Übersetzung literarischer Werke aufgrund ihrer inhaltlichen und sprachlichen Komplexität eine Domäne der Literaturwissenschaft (vgl. Snell-Hornby 2006: 36). Eine Gegenbewegung bilden Mitte der 1970er Jahre die *Descriptive Translation Studies* mit dem Ziel, sämtliche Übersetzungsfragen in einer gemeinsamen Forschungsrichtung zu fassen (Prunč 2012: 231). Hier entsteht die *Manipulation School*. Zu ihren bedeutenden VertreterInnen zählen unter anderen André Lefevere in den Niederlanden und Susan Bassnett in Großbritannien. Mittels Fallstudien werden literarische Übersetzungen untersucht. Der Begriff „manipulation school“ geht aus einer Aussage Theo Hermans’ hervor, der im Vorwort eines Sammelwerks vermerkt, dass „jede Übersetzung [...] einer gewissen Manipulation“ (Hermans 1985: 11) bedürfe. Die Manipulation School sieht Übersetzung stets in eine kulturell und sprachlich prägende Umgebung eingebettet, die sich auf die Eigenschaften des Zietextes auswirkt. Dabei ist sie vordergründig an den im Entstehungskontext einer Übersetzung herrschenden Machtverhältnissen interessiert. Unter dem Begriff *Patronage* (Lefevere 2017: 11ff) werden solche Machtverhältnisse untersucht. Übersetzung stellt immer eine Art *Neuschreibung* („rewriting“) dar (ibid.: vii), die im Rahmen bestimmter Ideologien erfolgt. Diese Neuschreibung geschieht unter Einfluss der jeweils aktuell herrschenden Machtverhältnisse (Snell-Hornby 2006: 48f). In der manipulationistischen Forschung werden Muster erfasst, die sich in der Übersetzung literarischer Texte niederschlagen. Es wird aufgezeigt, dass Phänomene wie ausgangskulturelle Realien in verschiedenen Kontexten oftmals ähnlichen *Manipulationen* unterliegen. Der Begriff *Neuschreibung* umfasst dabei nicht nur die Übersetzung im klassischen Sinne, sondern jegliche Form der Adaption eines Ausgangstextes, so auch Verfilmungen und Comics. Ebenso fallen Metatexte in diesen Bereich. Ein weiterer Begriff, der in diesem Zusammenhang aufkommt, ist *Aneignung*. Diese beschreibt die Über-

führung „fremdkultureller“ Texte in den kulturellen Kontext des Aneignenden (Stolze 2018: 150f).

Die *Manipulation School* geht davon aus, dass Veränderungen und Anpassungen der Eigenschaften eines Ausgangstextes in einer Übersetzung unvermeidbar sind. Verglichen werden die unterschiedlichen Veränderungen, die beispielsweise bei mehreren Übersetzungen eines Originalwerks vorgenommen werden. Als Voraussetzung für die Beschäftigung mit *Manipulation* gilt die Annahme, dass jegliche Betrachtung eines Textes bereits unweigerlich eine Interpretation mit sich bringt. Daher könne man nur die Funktion des Ausgangstextes mit der Funktion der Zieltexte vergleichen, nicht aber seine inhaltlichen Aspekte. Das Konzept eines für sich allein stehenden Werkes, dessen Sinn unabhängig von einem gegebenen zeitlichen und kulturellen Rahmen stabil bleibt, wird in Frage gestellt (Lefevere 2017 10-14).

Ein vergleichbarer Ansatz findet sich bei Venuti, der sich mit seinem Konzept *Domestication/ Foreignization* der Problematik der Sichtbarkeit der Übersetzung. Venuti kritisiert das Konzept der *fluent translation*, einer Übersetzung, die die grammatikalischen sowie stilistischen und idiomatischen Strukturen eines ausgangssprachlichen Textes so verändert, dass sie den Konventionen der Zielsprache entsprechen und *RezipientInnen* den zielsprachlichen Text nicht mehr als Übersetzung wahrnehmen. Sprachliche wie inhaltliche Aspekte des Ausgangstextes können somit verändert und durch zielsprachlich konventionelle Mittel ersetzt werden, um den Text der Zielkultur zuzuführen. Die Übersetzung ist in diesem Fall *domesticated*, dem zielsprachlichen Kontext zugeführt. Die dadurch erzielte, vermeintliche *Transparenz* sei jedoch eine Illusion, die durch den Anschein von Natürlichkeit im zielsprachlichen Kontext nur verschleiert werde (Venuti 1995: 4ff). Venuti schlägt eine abweichende Übersetzungsmethode vor: Bei der *foreignizing translation* wird bewusst mit Konventionen der Zielsprache gebrochen, um die Fremdartigkeit des übersetzten Textes hervorzuheben oder auf sprachliche oder kulturelle Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkontext aufmerksam zu machen (ibid: 15f). Für Venuti ist die Unterscheidung zwischen *domestic* und *foreign* eine ethische Erwägung, Ziel ist, ethnozentrische Übersetzungsmethoden und Ideologien zu hinterfragen (ibid: 19f).

2.2 Skopostheorie

Im Jahr 1984 veröffentlichten Katharina Reiß und Hans J. Vermeer ihre *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Sie untersuchen und hinterfragen das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext, wobei sich eine zunehmende Gewichtung des Zieltextes erkennen lässt. Bis zum damaligen Zeitpunkt gängige Translationsnormen werden angefochten und neue Konzepte, die vor allem außersprachliche Elemente in den Translationsprozess miteinbeziehen, vorgestellt. Mit dem Satz „Der Zweck heiligt die Mittel“ (ibid.: 101) lässt sich knapp subsumieren, welche Richtung die *Skopostheorie* einschlägt. Translation ist demnach *zweckgebunden*. Ein Translat bedient ein bestimmtes Publikum in einem bestimmten Kontext, der für die Erstellung des Translates bestimmend ist. Im Mittelpunkt der Theorie steht der *Zweck* eines Translates, sein *Skopos*. Die Tatsache, dass Translation einem *Zweck* folgt, führt zu einer weiteren wichtigen Erkenntnis: Translation ist eine gezielte *Handlung*. Die *Skopostheorie* soll das Verständnis dieser *Handlung* fördern. In einem Aufsatz von 1994 begründet Vermeer die Motivation und Notwendigkeit hinter der Translationstheorie:

1. Die Theorie soll die Handlung für Handelnde nachvollziehbar machen.
2. Die Theorie macht Bedingungen für Handlungsentscheidungen explizit und erleichtert somit eine Entscheidung.
3. Diese *Entscheidungskriterien* machen Handlungen begründbar und geben Handelnden Argumente für ihre Entscheidungen (Vermeer 1994: 35).

Darüber hinaus liegt in theoretischen Erwägungen eine Grundbedingung für Translation, da jeder Translationshandlung etliche Entscheidungsprozesse auf sprachlicher und kultureller Ebene zugrunde liegen, die sich unweigerlich auf eine theoretische Grundlage stützen müssen (ibid.).

Bereits in der Einleitung wird spezifiziert, dass die AutorInnen „keine in sich geschlossene und abgeschlossene Theorie“ versprechen. Zugleich wird betont, dass man noch an einer primär sprachlich orientierten *Translatologie* festhalte und diese noch als Unterbereich der Pragmatik einordne. Kulturtransfer werde nur insoweit besprochen, wie er für eine funktionale Theorie der Translation relevant sei. Wiederum fordert Vermeer bereits 1978 in seinem Artikel *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*, zusätzlich zur Abfassung sprachlicher Grammatikregeln eine *Kulturgrammatik* zu erstellen. Diese solle sich mit Wörtern auseinandersetzen, die zwar lexikalisch verlustfrei übertragbar sind, jedoch abweichende Konnotationen in der Zielkultur aufweisen – als Beispiel wird das Wort „Frühstück“ genannt,

das im deutschsprachigen Raum (zumindest nach Ansicht Vermeers, hier sei auf das Erscheinungsjahr hingewiesen) zuhause im Kreis der Familie konsumiert werde, während „desayuno“ im Spanischen ebenfalls die erste Mahlzeit des Tages beschreibt, diese jedoch auf dem Arbeitsweg in einer Bar eingenommen werde. In Vermeers Aufsatz von 1978 finden sich überdies bereits für die spätere *Skopostheorie* und funktionsorientierte Ansätze fundamentale Begriffe. Es wird von *Handlung* und *Intentionalität* sowie *Transfer* gesprochen. Translation wird als „Transfer in ein Kulturgefüge“ verstanden, eine Idee, die sich schließlich als zentrales Element der *Skopostheorie* erweist.

2.2.1 Definitionen

Jeder Theorie liegen präzise Definitionen zugrunde, so auch der allgemeinen Translations-
theorie. *Translation* gilt als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen. Zugunsten einer möglichst allgemeinen Theorie beruft man sich auf Gemeinsamkeiten des Übersetzens und Dolmetschens. Dort, wo unterschieden wird, gilt als Hauptkriterium für Übersetzungen ihre Fixiertheit und Korrigierbarkeit. Verdolmetschungen hingegen sind zeitlich gebunden und einmalig, daher nur beschränkt korrigierbar (Reiß & Vermeer 1984: 3-8). In weiterer Folge wird sich dieses Kapitel auf Übersetzungen beschränken, da diese den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bilden.

Unter *Kommunikation* ist eine sprachliche Form der *Interaktion* zu verstehen. *Interaktion* wiederum ist ein Austausch zwischen zwei Parteien. Ein/eine *ProduzentIn* erstellt einen Text und sendet ihn (in welcher Form auch immer) an eine/n *RezipientIn* (*RezipientIn* ist hier schlicht die empfangende Partei, es kann sich um eine Person oder einen Personenkreis handeln). Beide Beteiligten sind *KommunikationspartnerInnen* in einer *Kommunikationssituation*. Die *Kommunikationssituation* speist sich aus kulturellen Vorbedingungen, aktuellen äußeren Gegebenheiten (den Umständen, die die Kommunikationshandlung umgeben) sowie inneren und sozialen Bedingungen zwischen den *KommunikationspartnerInnen*. Aus diesem Blickpunkt versteht sich die Translationstheorie als Produkt einer Textproduktions- und -rezeptionstheorie (ibid: 18f).

Sprache bezeichnet ein semiotisches Gefüge aus Zeichen, die auf andere Phänomene deuten. Reiß und Vermeer nennen drei Bedingungen zur Definition von Sprache: *Zeichenhaftigkeit* (Zeichen deuten auf anderes hin), *Gefügehaftigkeit* (zwischen Zeichen besteht eine Beziehung) und *Kommunikationsfähigkeit* (Zeichen sind überindividuell interpretierbar). Lautsprache nimmt dabei eine gesonderte Rolle ein, da Schriftsprache bisweilen unabhängig von

Lautsprache einen eigenen Zweck entwickelt. Als Beispiele werden die nicht mehr lautübliche Orthographie der englischen Sprache sowie die arabische Schrift als Merkmal des Korans genannt. Als Unterebene von Sprache wird *Lekt* genannt. Dabei wird zwischen *Paralekten* (Nationalsprachen), *Regiolekten* und *Soziolekten* unterschieden. Darüber hinaus werden stilistische Unterscheidungen festgelegt, beispielsweise zwischen formeller Sprache und Umgangssprache. Es wird, analog zu Jakobson, zwischen inter- und intralingualem Transfer unterschieden (ibid.: 20-24).

Im Zentrum der Theorie Reiß' und Vermeers stehen die Begriffe *Skopos/Zweck* und *Funktion*. Sie werden meist synonym gebraucht und beschreiben den Kontext, in dem ein Text rezipiert werden soll und die Wirkung, die er idealerweise entfaltet. Da die Definition dieser Begrifflichkeiten nach dem Verständnis der *Skopostheorie* bereits Teile der Theorie selbst beinhaltet, werden diese in den folgenden Kapiteln genauer erläutert.

2.2.2 Funktionaler Charakter der Translation

Voraussetzung für eine Translationstheorie ist für Reiß und Vermeer die Schaffung einer Textproduktionstheorie. *Text* sei als Informationsangebot eines/einer *ProduzentIn* an eine/n *RezipientIn* verstanden. Wird nun ein Translat erstellt, so stellt dieses ein *Informationsangebot* eines/einer *TranslatorIn*, der/die hier sowohl die Rolle des/der *RezipientIn* wie auch des/der *ProduzentIn* einnimmt, über das ursprüngliche Informationsangebot dar (Reiß & Vermeer 1984: 19). Somit lässt sich die *Skopostheorie* nachfolgend in drei Bereiche teilen: *Produktion*, *Rezeption*, *Translation* bzw. *Reproduktion*.

Reiß und Vermeer sehen menschliche Interaktion als ein durch ein Zusammenspiel mehrerer äußerer und innerer Faktoren geprägtes komplexes System. Sowohl *ProduzentIn* als auch *RezipientIn* einer Nachricht nehmen mit ihrer jeweiligen Prädisposition Einfluss auf das Kommunikationsgeschehen. Diese Prädisposition speist sich mitunter aus dem kulturellen Hintergrund, der jeweils eigenen Erfahrung und Biographie der KommunikationspartnerInnen sowie ihrer Beziehung zueinander. Kommunikation findet stets in Abhängigkeit von diesen Dimensionen statt. Selbst Sprache als Kommunikationsmedium ist ihrem Einfluss unterworfen (1984: 18f). Reiß und Vermeer beschreiben diese Faktoren wie einen Spiegel, der die Wahrnehmung des Individuums mehrfach bricht. Es handelt sich um individuelle und kulturelle Erfahrungen, die das Handeln des Individuums prägen.

An erster Stelle nennen Reiß und Vermeer die kulturelle Prägung des Individuums. Durch Zugehörigkeit zu Gemeinschaft(en) übernimmt der Mensch im Zuge der *Enkulturation*

die Sichtweisen und Gepflogenheiten der ihn umgebenden Kollektive. Dies äußert sich sowohl auf sozialer als auch auf sprachlicher Ebene (durch Übernahme der sprachlichen Eigenheiten seines kulturellen Umfeldes). Eine Ebene darunter liegt die individuelle Gesinnung. Diese kann soziale Konventionen manifestieren, aber auch durchbrechen (1984: 24). Die dritte Ebene wird von Reiß & Vermeer als „Varianten der Realität bezeichnet“ und repräsentiert gewissermaßen erdachte Welten – fiktive Welten, Wunschwelten, Spekulationen. Diese können vereinzelt als real wahrgenommen werden. Für die Sprache besonders relevant ist die Ebene der *Fixierung* – hierbei werden kulturelle und individuelle Sichtweisen in der Sprache manifestiert. Es entstehen Ausdrucksmittel, die nicht zwingend den zum jeweiligen Zeitpunkt aktuellen Zeitgeist widerspiegeln, aber durch oftmalige Wiederholung als „normal“ empfunden werden (z.B. Idiome wie „die Sonne geht auf“ – ein auch heutzutage noch übliches Idiom, obwohl inzwischen Konsens herrscht, dass die Erde um die Sonne kreist und dabei immer jeweils ein geographischer Bereich der Erde dem Licht abgekehrt ist, die Sonne also physikalisch nicht „aufgeht“). Das Fundament bildet schließlich eine kulturelle Wertehierarchie. In verschiedenen kulturellen Kontexten werden bestimmte Gegenstände gegenüber anderen kulturell als wertvoller erachtet⁴. Reiß und Vermeer nennen als Beispiel den Vergleich zwischen den Automarken Citroën und Mercedes – deren Unterscheidung und Werteordnung stark von der kulturellen Zugehörigkeit der BetrachterInnen abhängt. Auch Wertvorstellungen beeinflussen Kommunikation (1984: 24). Diese Ebenen (Reiß und Vermeer sprechen von „Brechungen“) stellen letztlich *Translationsprobleme* dar (1984: 25-30).

Für die Übersetzung eines Textes sind nicht allein dessen schriftlicher Inhalt, sondern auch die Textproduktion und -rezeption umgebenden Umstände ausschlaggebend. TranslatorInnen sind nicht an einer objektiven „Wahrheit“ interessiert, die es aus einem Text herauszulesen gilt (1984: 26), sondern an dem *Wert* des über den Text transportierten Ereignisses, der den Text und die Textproduktion umgebenden kulturellen Situation sowie möglichen *Wertänderungen*, die eine Übersetzung mit sich bringen kann (1984: 29). Für TranslatorInnen ergibt sich daraus die Notwendigkeit fundierter Kenntnisse der Normen und Werte in den zu vermittelnden Kulturen, gewissermaßen der *Brechungen*, durch die die beteiligten Kulturen eine angenommene Realität ordnen. Kultur kann dabei sowohl räumliche (im Sinne geographisch ausgedehnter Sprachräume) wie auch zeitliche Kontexte (verschiedene

⁴ Reiß und Vermeer sprechen an dieser Stelle ausschließlich von Gegenständen, dennoch liegt der Gedanke nahe, dass auch Ideen und Konzepte solchen Wertehierarchien unterworfen sind.

Epochen und damit verbundene Normabweichungen) umfassen. Zeitliche Faktoren sind damit für eine Übersetzung ebenso relevant wie räumliche. So stellt beispielsweise eine Überarbeitung der Lutherbibel auch einen Translationsvorgang dar, da zwischen zwei Kulturen (frühzeitlicher und gegenwärtiger deutschsprachiger Raum) vermittelt wird. Durch den funktionalistischen Zugang erhoffen sich Reiß und Vermeer, das Problem der Wertänderung bei der Übersetzung zu berücksichtigen (1984: 28f).

Reiß und Vermeer kommen zu dem Schluss, dass ein Translat bereits seinerseits eine Interpretation eines Textes darstellt, sozusagen ein „Informationsangebot über ein Informationsangebot“ (1984: 88). Der/die TranslatorIn rezipiert den Ausgangstext, seine/ihre Wahrnehmung wird, wie oben beschrieben, auf mehreren Ebenen, durch seinen/ihren soziokulturellen Hintergrund, *gebrochen*. Diese Brechungen haben Einfluss auf die Produktion und schließlich auch auf die Rezeption des Translates.

Ausschlaggebend ist, wie der/die TranslatorIn den Ausgangstext einordnet. Je nach Wahrnehmung und Wertekonstrukt kann ein/eine TranslatorIn ein und denselben Text mannigfaltig auffassen – so zum Beispiel als Abenteuer- oder historischen Roman. Die Textmerkmale, die der/die TranslatorIn vordergründig wahrnimmt oder denen er/sie die größere Bedeutung beimisst, bestimmen schlussendlich etwaige Übersetzungsentscheidungen und den Charakter des Translates. Auch die *Textfunktion*, die der/die TranslatorIn dem Text zuschreibt und schließlich für das Zielpublikum bestimmt, beeinflusst die *Rezeption* des Translates. Die von dem/der AutorIn beabsichtigte Zielgruppe ist nicht immer dieselbe, die der/die TranslatorIn identifiziert und für die er/sie schließlich das Translat intendiert. Reiß und Vermeer argumentieren überdies, dass zeitliche und kulturelle Distanz zwangsläufig eine *Funktionsänderung* mit sich bringen (1984: 57ff). Ein Text wird in einem bestimmten kulturellen und zeitlichen Kontext verfasst und bedient ein bestimmtes Publikum. Wird er nun von seinem ursprünglichen Kontext losgelöst rezipiert – sowohl in seiner Originalform als auch in übersetzter Form – ändert sich zumindest teilweise auch die Interpretation desselbigen:

Wir möchten also noch einmal betonen: ein Text i s t kein Text, sondern wird als je der und der Text rezipiert und, z.B. durch einen Translator interpretiert, in je eigener Weise tradiert.

(Reiß & Vermeer 1984: 58)

Somit lässt sich feststellen, dass für Reiß und Vermeer die Funktion eines Textes – sei diese nun festgelegt oder von dem/der *RezipientIn* bestimmt – bei der Übersetzungsarbeit im Vordergrund steht. Es gilt der *Primat des Zwecks* (1984: 96).

2.2.3 Translatorisches Handeln

Reiß und Vermeer sehen ihre Translationstheorie als eine erweiterte, komplexere Handlungstheorie. Im Vergleich mit allgemeinen Handlungstheorien, nach denen einer Handlung immer eine Einschätzung eines bestehenden Zustandes und eine höhere Bewertung eines Zielzustandes vorausgeht, ist einer Translationshandlung bereits eine Primärhandlung in Form der Ausgangstextproduktion vorausgegangen. Im Verlauf der Übersetzungsarbeit müssen TranslatorInnen laufend Bewertungen vornehmen und Entscheidungen treffen (1984: 95-104). Beruft man sich weiter auf Handlungstheorien, so ergibt sich der Schluss, dass jede (sprachliche) Äußerung eine Handlung ist und als solche einen bestimmten *Zweck* verfolgt. Daraus ergibt sich schließlich die Frage, welchen Zweck in diesem Fall eine Übersetzung erfüllt. Jeder Translationshandlung ist also ein *Zweck*, ein *Skopos* oder eine *Funktion* (Reiß und Vermeer verwenden diese Termini synonym) übergeordnet. Reiß und Vermeer beschreiben ihr Verständnis von Funktionalität mit vier Thesen:

1. Handlungen unterliegen kulturspezifischen Normen. Auch Normenbrüche sind letztlich normabhängig.
2. Handelnde haben ein Repertoire an Handlungsvarianten zur Verfügung. Form und Anzahl der Varianten sind zweck- und kulturabhängig.
3. Handlungen sind interaktiv – auf eine Aktion folgt zwangsläufig eine Reaktion. Auch „Nichtreagieren“ ist als Reaktion zu werten.
4. Auch Reaktionen auf Handlungen liegen innerhalb eines Spektrums von Handlungsvarianten (1984: 96f).

Handlungen finden innerhalb einer gegebenen Situation statt. Die in dieser Situation gültigen Normen sind kulturspezifisch. Handlungen erheben grundsätzlich Anspruch auf Situationsadäquatheit. Für Translation ergibt sich daraus folgender Grundsatz: Ein Translat hat der Zielsituation zu entsprechen. Der Ausgangstext verliert an Rang, zumindest ist er nicht mehr der Richtwert für eine gelungene Übersetzung. Während ÄquivalenztheoretikerInnen Ausgangstextkonformität anstreben, richtet sich die Skopostheorie nach (Ziel-) *Situationsadäquatheit*. Der Zieltext muss in der Zielsituation die Funktionen erfüllen, also die Reaktionen hervorrufen, die unter Berücksichtigung der Zielkultur definiert wurden (1984: 101ff). Vermeer spricht später auch von einer „Entthronung“ des Ausgangstextes (Vermeer 1986 a: 42).

2.3 Holz-Mänttärís Handlungstheorie

Justa Holz-Mänttärí entwickelt zeitgleich mit der Veröffentlichung der *Skopostheorie* ein eigenes Handlungskonzept. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Rollen, die Handelnde einnehmen (vgl. Prunč 2012: 167). Das Handlungsmodell beschreibt die Tätigkeit, Arbeitsteilung und Kooperation von SpezialistInnen. *Kooperation* ist notwendig, wenn ein/e handelnde/r SpezialistIn (*Aktant*) eine Aufgabe (einen *Zweck*) nicht mehr nur durch eigene Kompetenz erfüllen kann. Es erfolgt Arbeitsteilung, die jedoch bestimmten Regeln unterliegen muss. *AktantInnen* müssen explizit oder implizit hinsichtlich ihrer Verantwortungen übereinkommen. Dabei ordnen sie sich individuellen und sozialen Rollen unter. Individuelle Rollen betreffen sämtliche persönlichen Merkmale, die sich auf das Handeln der Betroffenen auswirken. Soziale Rollen ergeben sich aus den gesellschaftlichen⁵ Dispositionen, die den Betroffenen zugeschrieben werden. Handlungsmöglichkeiten ergeben sich aus der *Rollenzuweisung* (Holz-Mänttärí 1984: 40f). Translation ist demnach ein *komplexes Handlungsgefüge*, innerhalb dessen TranslatorInnen eine ExpertInnenrolle einnehmen, die ihnen von einer/m *InitiatorIn* zugewiesen wird (1984: 31). Wie Prunč ergänzend anmerkt, ist dabei möglicherweise eine Kooperation mit anderen ExpertInnen notwendig, sofern einzelne Handlungsbereiche die Kompetenzen der/s TranslatorIn übersteigen. Wichtig ist daher ein Bewusstsein der/s TranslatorIn über seine/ihre Handlungs- und Entscheidungskompetenzen (2012: 171). Holz-Mänttärís Ansatz führt die Aussagen der *Skopostheorie* weiter und löst die Translationshandlung ein wenig weiter vom Ausgangs- und Zieltext ab – der Ausgangstext ist hier Teil der Auftragsinformation, der Zieltext Teil des Produktes.

2.4 Nords funktionale Ansätze

Christiane Nord stützt sich in ihren Arbeiten zur literarischen Übersetzung auf Reiß und Vermeers funktionale Theorie. Diese lässt sie jedoch nicht uneingeschränkt gelten. Im vorliegenden Kapitel wird nun genauer auf Nords Übersetzungsverständnis und ihre Ergänzungen zur *Skopostheorie* eingegangen.

⁵ „Gesellschaft“ ist hier im Sinne des Umfeldes der Handelnden zu verstehen, nicht zwingend ist eine Global- oder Nationalgesellschaft gemeint

2.4.1 Dokumentarisches und instrumentelles Übersetzen

In ihren Theorien knüpft Nord an Reiß und Vermeer an und bezeichnet Text als *Informationsangebot*. Eine Übersetzung ist, gemäß der *Skopostheorie*, ein sekundäres Informationsangebot. Nord ist an dem Verhältnis interessiert, in dem ein Ausgangstext zu seinem Zieltext – ein primäres zum sekundären Informationsangebot – steht. Sie unterscheidet zwischen zwei Arten: Ein Zieltext kann „Dokument“ einer Kommunikationshandlung sein oder als Kommunikationsinstrument in einer neuen Kommunikationshandlung fungieren (2010: 18). Daraus ergibt sich für Nord eine Unterteilung in dokumentarisches und instrumentelles Übersetzen.

Ziel einer *dokumentarischen* Übersetzung ist es, bestimmte Elemente einer Kommunikationshandlung möglichst unverfälscht in der Zielsprache abzubilden, sie gewissermaßen zu „dokumentieren“. Die Kommunikationshandlung kann dabei nicht in ihrer Gesamtheit getreu wiedergegeben werden, es rücken automatisch einzelne Teilaspekte in den Vordergrund. Eine dokumentarische Übersetzung zeichnet sich durch höhere Sichtbarkeit des/der ÜbersetzerIn, bzw. der „Übersetztheit“ des Textes aus (Nord 2010: 20). Eine geläufige Form dokumentarischen Übersetzens ist die *Interlinearübersetzung*, bei der die morphosyntaktische Struktur eines ausgangssprachlichen Kommunikationsinhaltes in den zielsprachlichen Text übernommen wird. Priorisiert wird der Transfer der grammatikalischen Eigenschaften einer ausgangssprachlichen Kommunikationshandlung. Dadurch verliert jedoch die Wahrung der Textfunktion an Bedeutung. Anwendung findet diese Form der Übersetzung häufig im Fremdsprachenunterricht, wo Lernende durch Abbildung der fremdsprachlichen Strukturen in ihrer Unterrichtssprache die Grammatik ihrer Lernsprache kennenlernen (ibid.). Bei einer *wörtlichen Übersetzung* hingegen werden zwar Textfunktion und Situation ebenfalls außer Acht gelassen, die syntaktische Struktur des Ausgangstextes wird jedoch nicht bedingungslos übernommen, sondern formal den Regeln der Zielsprache angepasst, wodurch eine Sinnerfassung für *RezipientInnen* möglich wird (ibid.: 21). Weitere *dokumentarische* Übersetzungsweisen bestehen in der *philologischen* Übersetzung und der *exotisierenden* Übersetzung. Bei der *philologischen* („verfremdenden“) Übersetzung wird versucht, die grammatischen Strukturen der Zielsprache soweit möglich auszureizen, um die Idiomatik der Ausgangssprache nachzubilden und LeserInnen die kulturell-linguistisch bedingten Denkmuster der Ausgangssituation möglichst nahezubringen. Dabei entsteht ein grundsätzlich sinnvoller Text, der jedoch für LeserInnen der Zielsprache ungewöhnlich erscheint. Die *exotisierende* Übersetzung übernimmt schließlich im Ausgangstext referenzierte Aspekte der

Ausgangskultur und übersetzt diese sprachlich korrekt, ohne dabei aber auf Funktionskonstanz zu achten, sondern LeserInnen Aspekte der Ausgangskultur zu vermitteln, die ihnen womöglich nicht geläufig sind (ibid.: 21f).

Gegenteilig zur dokumentarischen Übersetzung dient der *instrumentelle* Zieltext nicht zur bloßen (strukturellen) Abbildung einer ausgangskulturellen Kommunikationshandlung, sondern ist selbst eine gezielte Kommunikationshandlung. Der/die ÜbersetzerIn ist hier nicht mehr unbedingt sichtbar, das Zielpublikum muss den Text nicht zwingend als Übersetzung erkennen. Dadurch ist auch nicht unbedingt klar erkenntlich, inwiefern Zieltext und Ausgangstext ähnliche Funktionen erfüllen. Varianten reichen von *funktionskonstanten* Übersetzungen, bei denen Zieltext und Ausgangstext ähnliche Funktionen erfüllen, bis zu *korrespondierenden* Übersetzungen, die je nach Definitionskonstrukt kaum noch als Übersetzungen zu werten sind und sich fallweise bereits der *Neudichtung* annähern (ibid.: 23ff). Solche Fälle sieht Nord als Übersetzungen an, sofern sie im zielkulturellen Raum eine der *Intention* des/der AutorIn getreue Wirkung erzielen. In diesem Zusammenhang kommt auch die für Nords Konzepte zentrale Loyalitätsfrage auf (2010: 26f).

2.4.2 Das Loyalitätsprinzip

Das *Loyalitätsprinzip* kann gewissermaßen als Nords Bedingung für die Gültigkeit der *Skopostheorie* verstanden werden, wie sich in folgender Aussage zeigt:

Für eine allgemeine Theorie des Übersetzens, als die sich die Skopostheorie versteht, ist das [die freie Wahl des Übersetzungstyps] vertretbar; für eine Anwendung dieser Theorie in der konkreten Praxis des Übersetzens und damit auch in der Ausbildung ist jedoch eine Einschränkung zu machen [...]
(1999: 143)

ÜbersetzerInnen tragen bei der Wahl des Übersetzungstyps eine Verantwortung gegenüber *HandlungspartnerInnen* (einschließlich der/dem AutorIn des Ausgangstextes), deren Erwartungen es insoweit zu *respektieren* gilt, „daß er ihnen nicht ‘ein X für ein U’ vormacht“ (Nord 1999: 143). Nord präzisiert ihre Formulierung im darauffolgenden Absatz: Der Übersetzungsprozess ist mitunter ein „Aushandeln“ zwischen der *Intention* der/s AutorIn des Ausgangstextes⁶ und den Erfordernissen des Übersetzungsauftrages, der/die ÜbersetzerIn nimmt eine VermittlerInnenrolle ein (ibid.).

⁶ sofern diese feststellbar ist (vgl. Nord 1999: 143)

Ist die funktionsgeleitete *Skopostheorie* bewusst allgemein gehalten und damit auch weitgehend ergebnisoffen, sieht Nord in der Übersetzungspraxis dennoch die Notwendigkeit bestimmter Einschränkungen. Während die *Skopostheorie* von zahlreichen möglichen Textfunktionen ausgeht, die ein Translat mitunter vollkommen von seiner Ausgangssituation entkoppeln, sieht Nord durch kulturelle Faktoren sowie Erwartungshaltungen verschiedener Beteiligter eine Verpflichtung, die den/die TranslatorIn daran hindert, den *Translatskopos* vollkommen frei zu wählen. TranslatorInnen müssen bei ihren Entscheidungsprozessen auf einem komplexen Terrain von Erwartungshaltungen navigieren, die in der Ausgangs- und Zielkultur unterschiedlich gelagert sein können (Nord 2010: 32). Im selben Maße wie sich sprachliche Konventionen voneinander unterscheiden, können auch die Vorstellungen, was eine Übersetzung ist, verschieden sein (ibid.: 38ff). Hinzukommt, dass häufig weder der/die AutorIn des Ausgangstextes noch die *RezipientInnen* des Zieltextes mangels Kenntnis der jeweils fremden Kultur und Sprache die Qualität einer Übersetzung beurteilen sowie die Übersetzungsentscheidungen nachvollziehen können. Sie müssen sich also auf die Kompetenz und Integrität des/der ÜbersetzerIn verlassen (ibid.: 32). Um einen Orientierungsrahmen zu bieten, nach dem in solchen komplexen Systemen der *Translatskopos* gewählt werden kann, stellt Nord den Begriff *Loyalität* in den Raum. Dieser ist vom Begriff der *Treue* zu unterscheiden. *Treue* bezieht sich dabei auf den Versuch, eine linguistisch-formale Nähe zum Ausgangstext zu wahren, während *Loyalität* ein Verantwortungsverhältnis des Translators gegenüber *HandlungspartnerInnen* beschreibt. Solche *HandlungspartnerInnen* sind einerseits die *AuftraggeberInnen*, aber auch die *RezipientInnen* des Translates sowie die VerfasserInnen des jeweiligen Ausgangstextes. Ein/eine ÜbersetzerIn ist sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur zu *Loyalität* verpflichtet, erklärt sich also verantwortlich, die in den jeweiligen Kulturen gängigen Translationskonventionen wahrzunehmen (nicht unbedingt zu befolgen) und zwischen ihnen zu vermitteln (ibid.: 27-32).

2.4.3 Funktionale Ansätze und literarisches Übersetzen

In übersetzungswissenschaftlichen Diskursen nimmt die Übersetzung literarischer Texte oftmals eine gesonderte Rolle ein. Gegenüber Gebrauchstexten ist die Funktion eines literarischen Textes und dessen optimale Umsetzung seltener eindeutig feststellbar. Nord stellt die Frage nach einer theoretischen Grundlage für literarische Übersetzungen, die es ÜbersetzerInnen ermöglicht, auf Basis bestimmter Parameter zu handeln und sich nicht alleinig auf eine eigene „künstlerische Intuition“ verlassen zu müssen. Es stellt sich die Frage, inwiefern

die Bearbeitung künstlerischer Texte überhaupt wissenschaftlich fassbar und methodologisch nachvollziehbar sein kann (Nord 2013: 47f). Nord vergleicht das literarische Übersetzen mit der Arbeit eines Bildhauers⁷, dessen Arbeit sowohl unter handwerklichen als auch künstlerischen Prämissen gewertet wird. Um schließlich die Handwerklichkeit literarischer Texte herauszuarbeiten, gilt es zunächst zu definieren, welche Merkmale eines Textes *Literarizität* konstituieren. Nord bedient sich hier eines dynamischen Literaturbegriffes – *Literarizität* ist vordergründig eine Eigenschaft, die einem Text von *SenderInnen* und *RezipientInnen* zugeschrieben wird. Sie ergibt sich aus einem Zusammenspiel von *Intentionalität* auf der *SenderInnenseite* und spezifischen Erwartungshaltungen und deren (Nicht-)Erfüllung auf der *RezipientInnenseite*. Zur weiteren Bestimmung der *Literarizität* eines Textes nennt Nord fünf Parameter, die sie als „Signale“ bezeichnet: *SenderInnenintention*, *EmpfängerIn*, *ReferentIn*, *Kode* und *Wirkung*:

*SenderInnenintention*⁸: Die *SenderInnenintention* literarischer Texte ist weniger auf die Darstellung oder Abbildung realer Umstände ausgerichtet als auf die Vermittlung persönlicher Gedanken des/der AutorIn über einen Umstand.

EmpfängerIn: Die *EmpfängerInnenschaft* hegt eine Erwartungshaltung, die sich aus ihrem vorhandenen literarischen Hintergrund speist. Sie müssen also die literarischen Konventionen ihres Kulturkreises beherrschen, um einen literarischen Text als solchen (an)zuerkennen.

Referent: Ein literarischer Text bezieht sich auf fiktive Sachverhalte, die nicht unbedingt mit der jeweils kulturell anerkannten Realitätswahrnehmung in Verbindung stehen.

Kode: Die sprachliche Gestaltung eines Textes nimmt in literarischen Textgattungen einen besonders hohen Stellenwert ein und ist häufig ein Hauptmerkmal, an dem *Literarizität* bemessen wird.

⁷ Originalbenennung in Nords Werk, Anm. d. Aut.

⁸ Als *SenderIn* gilt laut Nord nur der/die UrheberIn des Ausgangstextes, also die Person oder Institution, die mit einer Kommunikationsabsicht die Produktion eines Ausgangstextes durch eine/einen *TextproduzentIn* initiiert (siehe Kapitel 4.1.1). TranslatorInnen sind grundsätzlich nicht *SenderInnen*, sondern *TextproduzentInnen*, da sie keine eigene Kommunikationsabsicht verfolgen (vgl. Nord 2009: 12).

Wirkung: Eine literarische Wirkung entsteht durch ein Zusammenspiel zwischen einem bestimmten, ausgewählten *Kode* und den jeweilig genrespezifischen Konventionen. (Nord 2013: 48ff)

Nord versteht literarische Texte als Kommunikationshandlungen. Als solche unterliegen sie kulturspezifischen Normen und Erwartungen. Beim Transfer in einen zielkulturellen/zielsprachlichen Kontext haben ÜbersetzerInnen spezifische Handlungsentscheidungen zu treffen. Dabei kann es bei literarischen Texten zu eigenen Problemstellungen kommen, vor allem, wenn auf der Seite der *EmpfängerInnen* Äquivalenzforderungen gestellt werden, die womöglich aufgrund der Relation des Ausgangs- und Zielkontextes zueinander nicht zu erfüllen sind (Nord 2013: 58ff). Nord fasst vier Szenarien, in denen eine Diskrepanz zwischen der Äquivalenzforderung des Zielpublikums⁹ und der tatsächlich umsetzbaren Textfunktion des Translates herrscht, in Hypothesen zusammen. Im Anschluss schlägt sie Lösungsstrategien vor, die sich auf skoposorientierte Methoden stützen.

Die erste Hypothese besagt, dass zielkulturelle *RezipientInnen* die übersetzerische Interpretation der *SenderInnenintention* für die tatsächliche *SenderInnenintention* halten (Nord 2013: 53). Es besteht die Äquivalenzforderung, dass die von dem/der *TextproduzentIn* interpretierte *Intention* der *AutorInnenintention* entspricht, was die Interpretationsoffenheit literarischer Texte und damit die geringe Wahrscheinlichkeit, dass die Interpretation des/der ÜbersetzerIn mit der *AutorInnen- (SenderInnen-)intention* übereinstimmt, nicht zulässt (ibid.: 59). Im Gegensatz zur ausgangskulturellen Situation, wo der/die *TextverfasserIn* auch gleichzeitig die Rolle des/der *SenderIn* einnimmt und seine/ihre *Intention* direkt vermitteln kann, ist der/die ÜbersetzerIn im Zielkontext ausschließlich *TextproduzentIn*. Er/sie selbst muss die *Intention* des/der AutorIn interpretieren und versuchen, diese möglichst *loyal* weiterzugeben. Erschwerend kommt bei literarischen Texten hinzu, dass diese häufig bewusst vage verfasst sind und die *AutorInnenintention* offenlassen, während diese beispielsweise in Fach- und Gebrauchstexten expliziter erscheint (ibid.: 53). In einem *skoposorientierten* Lösungsansatz interpretiert der/die ÜbersetzerIn nun den Ausgangstext und berücksichtigt

⁹ An dieser Stelle sei erwähnt, dass die genannten Äquivalenzforderungen keinesfalls selbstverständlich und auf sämtliche Übersetzungssituationen übertragbar sind. Nord fasst einige gängige Erwartungshaltungen an literarische Übersetzung zusammen und präzisiert, dass sich diese in „unserer Kultur“, also dem Entstehungskontext ihrer eigenen Theorie manifestieren.

dabei die verschiedenen Aspekte der Zielsituation. Er/sie legt sein/ihr Augenmerk nicht nur auf die *SenderInnenintention*, sondern erwägt, inwiefern das ausgangskulturelle Informationsangebot für den *ZieladressatInnenkreis* aufgrund dessen Wissensstandes nachvollziehbar ist. Idealerweise verfügt er/sie dabei über ausreichend Kenntnis der *AdressatInnengruppen* und ihrer Wissensstände (ibid.: 62).

Die zweite Hypothese besagt, dass die *Textfunktion* des Translates von den Vorkenntnissen der zielkulturellen *RezipientInnen* und ihrer Interpretation der bereits durch den/die ÜbersetzerIn interpretierten *SenderInnenintention* abhängt (ibid.: 53ff). Gefordert wird eine Äquivalenz der *Textfunktion*, das Translat soll dieselbe *Funktion* in der Zielsituation erfüllen wie der Ausgangstext in der Ausgangssituation. Der/die *VerfasserIn* des Ausgangstextes sendet seinen/ihren Kommunikationsinhalt aber unter Berücksichtigung des im ausgangskulturellen Raum gängigen Wissens, der ausgangskulturellen literarischen Normen und des ausgangskulturellen Gesamtkontextes. Dabei werden als selbstverständlich wahrgenommene Sachverhalte präsupponiert und bleiben für Außenstehende verborgen (ibid.: 59). Entsprechend muss der/die ÜbersetzerIn, vorausgesetzt, er/sie selbst hat die *SenderInnenintention* richtig interpretiert, die Textfunktion in der zielkulturellen Situation womöglich anpassen, um präsupponiertes Wissen zu explizieren. Ein *skoposorientierter* Kompromiss versucht nun abzuwägen, welche der im ausgangskulturellen Kontext vorgesehenen Textfunktionen auch in der Zielkultur umsetzbar sind. Der/die ÜbersetzerIn analysiert den Ausgangstext auf seine *Funktionen* hin und entscheidet, entweder selbst oder in Kooperation mit *AuftraggeberInnen* und AutorIn, welche *Funktionen* der Zieltext erfüllen soll und inwiefern sich die *SenderInnenintention* transferieren lässt. Schließlich wird zwischen *dokumentarischer* und *instrumenteller* Übersetzungsweise gewählt (ibid.: 62f).

Gemäß der dritten Hypothese fassen *RezipientInnen* die im Text beschriebene Welt in Abhängigkeit von ihrem eigenen Weltwissen und ihrem kulturellen Umfeld auf (ibid.: 55f). Für die Übersetzung wird eine Äquivalenz des Textweltverständnisses gefordert, *ZielrezipientInnen* sollen also die im Translat dargestellte Textwelt gleichermaßen verstehen wie die *AusgangsrezipientInnen* die Darstellung im Ausgangstext (ibid.: 60). Dies ist nicht immer gegeben – je nachdem, wie weit sich die Textwelt von der seitens der *RezipientInnen* als real empfundenen Welt entfernt, sind diese eher geneigt, den Text als literarisch aufzufassen und Gegensätzlichkeiten gegenüber ihrem eigenen Weltbild zu akzeptieren (ibid.: 55f). ÜbersetzerInnen müssen nun feststellen, inwiefern die Textwelt sich von der Realität sowohl des ausgangs- als auch des zielkulturellen Raums unterscheidet. Ist die Textwelt der ausgangs-

und der zielkulturellen Welt gleichermaßen fremd, muss bereits der/die AutorIn diese Unterschiede explizit beschreiben, wodurch auch in der Übersetzung an die zur Verfügung stehenden Informationen angeschlossen werden kann. Ist die Textwelt beispielsweise nur der ausgangskulturellen Welt verwandt, müssen bestimmte Präsuppositionen im Zieltext womöglich expliziert werden. Dem/der ÜbersetzerIn kommt die Verantwortung zu, über die Realisierung der Textwelt im Zieltext zu entscheiden. Diese kann entweder *dokumentarisch exotisierend* beibehalten oder dem/der *ZieladressatIn instrumentell angenähert* werden. Nord befindet beide Möglichkeiten für valide, merkt jedoch an, dass die *dokumentarische* Methode hier häufiger genutzt wird (ibid.: 63).

Der vierten Hypothese zufolge ist die Wirkung der sprachlichen Gestaltungsmittel in einem Text durch die jeweilige kulturelle Erwartungshaltung an *Literarizität* bedingt (ibid.: 56). Dies steht im Gegensatz zur Forderung nach Wirkungsäquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext (ibid.: 60). Literarische Texte sind im Vergleich zu diversen nicht-literarischen Texten nicht normiert. Zwar besteht jeweils eine literarische Tradition, die sprachästhetische Konventionen mit sich bringt, jedoch obliegt die Entscheidung über die Textgestaltung und deren Verhältnis zur jeweiligen literarischen Tradition dem/der VerfasserIn (56f). Der/die ÜbersetzerIn hat nun zu entscheiden, welche sprachlichen Gestaltungsmittel er/sie bei der Erstellung des Translates übernimmt. Dabei ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass die Relation zwischen ausgangssprachlichen Gestaltungsmitteln und ihrer Rezeptionswirkung deckungsgleich auf die Zielsituation übertragbar ist. Nord schlägt als *skoposorientierten* Lösungsansatz vor, dass der/die ÜbersetzerIn nach Analyse des Ausgangstextes abwägt, inwiefern der dort verwendete *Kode* die zielkulturelle *Textfunktion* erfüllt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass jeder literarische Text den *Kode* selbst prägt, indem er dessen Repertoire durch Konventionsbrüche erweitert. Dies bedeutet, dass auch dem Zielpublikum eine gewisse Kodeänderung zugemutet werden kann und soll (ibid.: 63f).

Nord schließt mit der Bemerkung, dass der literarischen Übersetzung durchaus eine gewisse künstlerische Eigenständigkeit zugesprochen werden kann, Voraussetzung dafür allerdings – wie in den meisten Künsten – die Auseinandersetzung mit und Beherrschung von handwerklich soliden Methoden ist. Im Fall des „Übersetzungshandwerks“ zählt dazu die Fähigkeit, vor Erstellung des Translates die Ausgangs- und Zielsituation sowie die Auftragslage zu analysieren und ein Bewusstsein für die Tragweite der getroffenen Übersetzungsentscheidungen zu entwickeln. Dem/der ÜbersetzerIn soll damit ein Handlungsrahmen geboten werden, der seine/ihre professionelle Verantwortlichkeit

berücksichtigt. Im Mittelpunkt steht die Verantwortung des/der ÜbersetzerIn, seine/ihre *Loyalität* gegenüber den *HandlungspartnerInnen* (Nord 2013: 64).

2.5 Kritik an funktionalistischen Ansätzen

Während die *Skopostheorie* in der Übersetzungsforschung weitgehend als Paradigmenwechsel betrachtet wird, wird sie an manchen Stellen auch kritisiert. Siever spricht regelrecht von einem übersetzerischen „Glaubenskrieg“ (2010: 152). Ein Großteil der Kritik bezieht sich auf die vermeintliche Regellosigkeit, die durch die Loslösung von linguistischen Prinzipien folgt. Das vorliegende Kapitel erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit hinsichtlich der Darlegung kritischer Äußerungen. Vielmehr soll anhand ausgewählter Beispiele illustriert werden, dass die *Skopostheorie* in der Translationswissenschaft keineswegs den Charakter der Allgemeingültigkeit genießt und, wie jede wissenschaftliche Theorie, auch Fragen offenlässt. Die Kritik an der *Skopostheorie*, sofern sie sich nicht mit funktionalistischen Argumenten entkräften lässt, soll mögliche Mängel an der Theorie aufzeigen, sodass diese in der Methodik der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden können.

Schreiber greift funktionale Ansätze im Kontext eines Vergleichs diverser Übersetzungsbegriffe auf. Er kommt zu dem Ergebnis, dass keine der stark variierenden vorhandenen Definitionen des Terminus „Übersetzung“ ausreichend ist (1993: 3ff). Die *Skopostheorie* sieht er durch ihren vermeintlich engen Fokus auf kulturelle Faktoren als „irreführend“ an. Schreiber begründet seine Kritik damit, dass durchaus Fälle existieren, in denen kulturelle Aspekte der Kommunikationssituation bewusst ausgespart werden, jedoch sehr wohl ein sprachlicher Transfer stattfindet. Als Beispiel nennt er das Szenario *Sprachunterricht* (ibid.: 21). Nord berücksichtigt jedoch auch solche Szenarien durch die Unterscheidung zwischen dokumentarischer und instrumenteller Übersetzung, wobei die *Textfunktion* der Wort-für-Wort-Übersetzungen im Sprachunterricht als *dokumentarisch* zu werten ist. Für Schreiber ist Kultur dennoch nur ein Teilaspekt mancher Übersetzungsproblematiken, keineswegs jedoch ausschlaggebendes Definitionskriterium.

Ein weiterer Kritikpunkt liegt in der vermeintlichen Überbetonung des Translatzwecks. Zwar räumt Schreiber ein, dass Übersetzen als „finalistische Tätigkeit“ durchaus zweckgebunden ist, warnt jedoch davor, durch Beschränkung der Übersetzungsfragen auf den Translatzweck eine „unüberschaubare Ausweitung des Übersetzungsbegriffs“ zu verursachen (tatsächlich ist diese Ausweitung und „Generalisierung“ ja genau das Ziel Reiß und Vermeers, wie diese betonen). Schreiber plädiert für einen reformierten Übersetzungsbegriff, einen

Kompromiss zwischen dem (seiner Ansicht nach) zu eng gefassten linguistischen und zu allgemeinen funktionalistischen Übersetzungsbegriff (ibid.: 22).

Laut Koller und Berg Henjum liegt die Problematik der *Skopostheorie* in ihrer „Unvereinbarkeit mit der Auffassung von Übersetzungswissenschaft als empirisch-induktive Wissenschaft“. Sie verteidigen das Konzept *Treue* als Übersetzungskriterium. Die Abkehr von traditionellen Übersetzungsbegriffen ist ihrer Ansicht nach „höchst problematisch“ (2020: 247). Auch hier findet sich eine Definitionskritik – der Begriff des „Translates“ und der „Translation“ als Handlung sei zu weit gefasst. Die Rede ist gar von einer *Aufhebung* der empirischen Grundlage einer spezifischen Translatologie zugunsten einer „allgemeinen Textverarbeitungswissenschaft“ (ibid.: 248). Ein/eine ÜbersetzerIn würde dem/der *ZielrezipientIn* nicht gerecht, wenn diese/r nicht mit besten Mitteln versuche, den Ausgangstext möglichst „treu“ in die Zielsprache zu übertragen (ibid.). Ein späteres Kapitel ist dem Textverständnis gewidmet. Hier erwähnen Koller und Berg Henjum die Schwierigkeit, sich bei mehrdeutigen literarischen Texten der „Intention des Originals“ anzunähern. Sie behaupten, dass es

[...] eine Sinn- und Interpretationsautonomie unabhängig von der historisch bedingten Rezeption nicht gibt. Verstehen und Interpretation eines literarischen Textes ergeben sich in der Dialektik von immanenter Sinnintention des Textes und historischen Rezeptionsvoraussetzungen der LeserInnen. (ibid.: 139)

In diesem Punkt nähern sie sich wiederum Nords Konzeption funktionaler Theorien an.

Nord widmet der Kritik an funktionaler Translationswissenschaft ein eigenes Kapitel in ihrem Werk *Translating as a Purposeful Activity* (2018) und antwortet auf zehn Kritikpunkte. Die Kritikpunkte entstammen teilweise expliziten Kritiken bestimmter translationswissenschaftlicher VertreterInnen, andere wiederum ergeben sich implizit aus Kommentaren zu „moderner Translationswissenschaft“ im Allgemeinen (Nord 2018: 100). Nachfolgend werden die Kritiken und Nords Antworten kurz zusammengefasst.

1. **Nicht alle Handlungen sind intentional.** KritikerInnen der *Skopostheorie* weisen insbesondere auf künstlerische Werke hin, die keinen klar definierten *Zweck* erfüllen. Martín de León verweist außerdem auf die Einflüsse mehrerer Interessensgruppen in einem übersetzerischen Handlungssetting und fordert eine nuanciertere Diskussion der *Intentionalität* (2008). Nord antwortet, dass die *Skopostheorie* nur zielgerichtetes Agieren als „Handlung“ betrachtet, die Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel also konstitutives Element des Begriffs „Handlung“ ist. Überdies können sich die Begriffe

Funktion und *Zweck* auf den Translationsprozess, das fertige Translat oder auch Teilaspekte der Translation beziehen (2018: 101).

2. **Nicht alle Translate haben einen Zweck.** Diese Kritik behauptet, dass Translate auch entstehen können, ohne dass sie auf spezifischen Entscheidungen gründen (außer „den Ausgangstext wiederzugeben“). Nord hält fest, dass in jedem Translationsvorgang bewusst oder unbewusst entschieden wird, wenn bestimmte Übersetzungsmöglichkeiten anderen vorgezogen werden. Die Entscheidung für eine Übersetzungsmöglichkeit ist also notwendigerweise Teil des Translationsprozesses (ibid.: 101f).
3. **Funktionale Ansätze verletzen die Vorgaben der äquivalenzorientierten „translation proper“.** Insbesondere bei Koller findet sich diese Kritik. Ohne einen Äquivalenzanspruch sei die Zielsetzung eines Translates zu vage formuliert und nicht nachvollziehbar. Nord verweist auf die Konzepte des *dokumentarischen* und *instrumentellen* Übersetzens als Möglichkeit der bewussten Annäherung an einen Übersetzungsauftrag (ibid.: 103ff).
4. **Die Skopostheorie birgt keine neuen Erkenntnisse.** Die bloße Feststellung, dass ein Translat einen Zweck erfülle, sei an sich noch keine Errungenschaft, daher biete die *Skopostheorie* keinen Mehrwert. Nord erwidert, dass nicht die Zweckmäßigkeit der Übersetzung an sich, sondern die Pluralität der möglichen *Zwecke* für die Translation relevant ist und die Entscheidungsprozesse innerhalb dieses Funktionsspektrums den Kern der *Skopostheorie* ausmacht, was durchaus eine neue Denkrichtung in der Translationswissenschaft ausmacht (ibid.: 104ff).
5. **Funktionale Theorien sind nicht empirisch belegt.** Nord bekräftigt, dass es sich bei der *Skopostheorie* um einen theoretischen Ansatz handelt, der wie andere Ansätze einer Untersuchung durch empirische Studien bedarf, genau wie äquivalenzorientierte Ansätze. Da die *Skopostheorie* Ausbildungskontexten entstammt und einen praktischen Handlungsrahmen bieten will, sind unweigerlich normative Ansprüche vorhanden (ibid.: 106f).
6. **Funktionale Ansätze machen „SöldnerInnen“ aus ÜbersetzerInnen.** Als praktischer Handlungsrahmen unter Berücksichtigung der Dimension des Übersetzungsauftrages macht die *Skopostheorie* ÜbersetzerInnen zu den DienerInnen eines/einer *AuftraggeberIn*. Nord erwidert, dass ein funktionaler Handlungsrahmen dem/der ÜbersetzerIn die Selbstsicherheit gibt, gegenüber dem/der *AuftraggeberIn* als kompetente/r ExpertIn aufzutreten und eigenverantwortlich geeignete Strategien zu wählen, um den Translat-skopos zu erfüllen (ibid.: 107f).

7. **Funktionale Ansätze vernachlässigen das Original.** Durch die sprichwörtliche „Entthronung“ des Ausgangstextes wird befürchtet, dass sich funktionalistisch orientierte ÜbersetzerInnen die Freiheit nehmen, einen Ausgangstext von seiner ursprünglichen Aussage zu entfremden. Nord merkt an, dass diese Kritik aus einem rein linguistischen Textverständnis hervorgeht, während sich die *Skopostheorie* auf soziokulturelle Prämissen stützt. Funktionalistische Ansätze versuchen indes, Verständnislücken, die aus Unterschieden in soziokulturellen Kontexten entstehen, flexibel zu überbrücken. Es werde also nicht der Ausgangstext selbst „entthront“, sondern die Vorgabe, dessen Struktur zu replizieren (ibid.: 109f).
8. **Funktionale Ansätze sind eine bloße Adaptionstheorie.** Diese Kritik geht davon aus, dass funktionale Ansätze grundsätzlich nach Eingriffen in den Ausgangstext verlangen und eine genaue Wiedergabe des Ausgangstextes grundsätzlich ablehnen. Nord verweist jedoch auf *dokumentarische* Übersetzungen, deren Skopos eben die möglichst genaue Wiedergabe struktureller Elemente des Ausgangstextes ist (ibid.: 110).
9. **Funktionale Ansätze sind bei literarischen Übersetzungen nicht anwendbar.** Da dem Ausgangstext bei literarischen Übersetzungen ein besonderer Wert zugesprochen wird, sind Eingriffe im Sinne funktionalistischer Theorien hier weniger zulässig als bei Gebrauchstexten, weshalb das Modell in diesem Fall keine Anwendung finden kann. Nord verweist auf das *Loyalitätsprinzip*, welches dem/der ÜbersetzerIn insbesondere bei literarischen Texten, ein Verantwortungsverhältnis gegenüber *AusgangstextproduzentInnen*, *ZieltextempfängerInnen* und *AuftraggeberInnen* zuweist und somit funktionale Ansätze auch für literarische Übersetzungen anwendbar macht (ibid.: 110ff).
10. **Funktionale Ansätze sind kulturellrelativistisch orientiert.** Nord räumt ein, dass solche Tendenzen durchaus bestehen, sieht diese jedoch nicht als negativ an. Zwar besteht die Gefahr, den Wert der Funktionalität misszuverstehen und Kulturen als feste Kategorien zu betrachten, die Grundidee ist aber, universalistischen Annahmen äquivalenzorientierter Ansätze entgegenzuwirken und eine flexiblere, offenere Umgangsweise mit unterschiedlichen *EmpfängerInnengruppen* zu ermöglichen (ibid.: 112).

Nords Beitrag zur funktionalen Translationswissenschaft kann als Erweiterung und Optimierung der *Skopostheorie* verstanden werden. Ihr Ansatz ist für die Analyse literarischer Texte besonders geeignet, da offene Fragen der *Skopostheorie* durch Präzisierungen wie das *Loyalitätsprinzip* und die Erweiterung durch das Konzept der dokumentarischen und

instrumentellen Übersetzungsweisen gezielter behandelt werden können. Nord selbst betrachtet funktionale Translationsdiskurse als Errungenschaft, die zu einer Professionalisierung der übersetzerischen Tätigkeit geführt haben (2012: 35). Dennoch ist auch die funktionale Translationswissenschaft, wie sich in den oben angeführten Kritiken zeigt, keine allgemeingültig anwendbare Theorie, auch wenn sie grundsätzlich dieses Ziel verfolgt. Es lohnt sich jedoch, ihre Errungenschaft – die Erkenntnis, dass Übersetzungsszenarien dynamisch und individuell sind und ihnen mit einer gewissen Flexibilität zu begegnen ist – hervorzuheben und für die Untersuchung und Bewertung von Übersetzungsprozessen und -produkten zu nutzen.

3. Forschungskontext

Die nachfolgenden Kapitel sollen eine kontextuelle Grundlage schaffen, in die sich die Forschungsergebnisse der geplanten Masterarbeit integrieren lassen. Zunächst erfolgt ein Überblick über die Besonderheiten kinder- und jugendliterarischer Werke sowie übersetzungsspezifische Eigenheiten dieser Literaturform. Im Anschluss werden vier translationswissenschaftliche Studien zu den *Harry-Potter*-Romanen beleuchtet.

3.1 Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteratur

Nachfolgend werden elementare Eigenschaften der Kinder- und Jugendliteratur diskutiert und Nords Textkonzepten gegenübergestellt.

3.1.1 Begriffsdefinitionen

Der Begriff *Kinder- und Jugendliteratur*¹⁰ lässt sich, je nach Kultur und Kontext, nach verschiedenen Kriterien eingrenzen. Grob gefasst beschreibt der Terminus Literatur, die für Kinder und Jugendliche verfasst wurde (vgl. Kümmerling-Meibauer 2020: 5ff). Darüber hinaus kann jedoch auch Literatur, deren VerfasserInnen selbst Kinder und Jugendliche sind (ein prominentes Beispiel ist Anne Frank und ihr Tagebuch), in diesen Bereich fallen (vgl. Lathey 2016: 2). Ungeachtet der VerfasserInnen hat Kinder- und Jugendliteratur die Kohorte Heranwachsender als Hauptzielgruppe, wobei die Grenzen in modernen Kontexten durch das *Crossover-Phänomen* zunehmend verschwimmen (hierauf wird in späteren Kapiteln genauer

¹⁰ Im deutschsprachigen Raum werden sowohl Kinderliteratur als auch Jugendliteratur unter einem Dachbegriff zusammengefasst. Für die vorliegende Arbeit ist eine solche Einteilung sinnvoll, da die Rezipientengruppen im Fall der *Harry-Potter*-Romane fließend ineinander übergehen (siehe hierzu Kapitel 3.1.4).

eingegangen). Kinder- und Jugendliteratur umfasst einen Großteil der Genres, die auch von der Erwachsenenliteratur bedient werden. Auch Sachliteratur wird eigens für Kinder verfasst und fällt damit in diesen Bereich sowie unveröffentlichte oder nicht in schriftlicher Form festgehaltene Erzählungen, Tagebücher und weitere Texte, die in manchen Fällen von Kindern produziert, jedenfalls aber von ihnen rezipiert werden (Kümmerling-Meibauer 2020: 5ff).

Die Eingrenzung von Kinder- und Jugendliteratur hängt also von soziologischen Faktoren wie der *EmpfängerInnengruppe*, aber auch von textimmanenten Faktoren wie der *Textfunktion* und dem *Textinhalt* ab. Ausschlaggebend ist die *AdressatInnengruppe* im Kindes- und Jugendalter, sowie die im Text behandelten Themen (und gegebenenfalls Auslassung oder Zensur ebendieser).

3.1.2 Historische und aktuelle Entwicklungen

Dieses Kapitel widmet sich der Entstehung von Kinder- und Jugendliteratur als eigene, separat diskutierte literarische Gattung. Es wird dargelegt, welche Entwicklungen Kinder- und Jugendliteratur in ihrer Entstehung beeinflusst haben, welche Bedeutung sie für den aktuellen literarischen Diskurs hat und welche *RezipientInnenschaft* tatsächlich Kinder- und Jugendliteratur liest. Es erfolgt ein kurzer Umriss der jüngeren Literaturgeschichte und ihres Einflusses auf moderne Erscheinungsformen. Dabei ist zu beachten, dass die *Harry-Potter*-Romane bereits zwischen 1997 und 2007 erschienen sind, die historische Darstellung also mit diesem Zeitraum abschließt.

Zunächst ist festzulegen, auf welchen Prämissen eine historische Darstellung der Entwicklungen im Bereich Kinder- und Jugendliteratur fußt. Historische Studien stehen, genau wie Studien anderer Disziplinen auch, in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Auswahl der Forschungsdaten, der Anordnung und Methodologie ihrer Auswertung, weshalb eine gewisse Subjektivität nicht auszuschließen ist. Diese Subjektivität wird auch im Diskurs um translationshistorische Fragestellungen bereits diskutiert (vgl. hierzu Wakabayashi 2018: 251ff). Demnach sind historische Studien ihrerseits narrative Texte, die ihren Kommunikationsinhalt nach bestimmten Strukturen und Konventionen ordnen. Hinzukommt, dass auch die Kategorien, die einer Historie der Kinder- und Jugendliteratur zugrundeliegen, nicht immer klar definiert sind – beispielsweise existieren variable Definitionen der Begrifflichkeiten „Kindheit“ und „Jugend“ (vgl. Rudd: 9ff). Die in diesem Kapitel beschriebenen Phänomene sind daher als Trends zu verstehen, die sicherlich einen Einfluss auf literarische und translatorische Entwicklungen hatten, jedoch kein Abbild der gesamten translatorischen oder

literarischen Landschaft darstellen. Sie sind ein Ausschnitt aus einer historischen Realität, an die es sich nur durch deskriptive Betrachtung einzelner feststellbarer Phänomene und ihrer Zusammenhänge annähern lässt (vgl. Adamo 2006: 81ff).

Gemäß Stevenson finden sich bereits in der Antike Hinweise darauf, dass einzelne Texte, wie die *Fabeln* von Äsop und die *Ilias*, auch von Kindern rezipiert wurden. Eine eigene, auf Kinder ausgerichtete Literatur ist nicht nachgewiesen (2010: 184). Kinder rezipieren bis in die frühe Neuzeit, sofern ihnen dies möglich ist, hauptsächlich instruktive Lektüre, welche ihnen Manieren oder (christlich-)moralische Pflichten vermitteln sollte. Dabei ist zu beachten, dass in dieser Epoche ein Großteil der Kinder nicht lesen lernt und bereits in einem jungen Alter harte Arbeit verrichten muss (vgl. Rowe Townsend 1996: 3ff). Einen Wendepunkt bildet die Erfindung der Druckerpresse Gutenbergs, die die Massenverbreitung literarischer Texte befördert. Nach wie vor sind Kinder eher *MitleserInnen* als *AdressatInnen* ihrer Lektüre, in schriftlichen Quellen findet jedoch der erhebliche Einfluss bestimmter Werke (zum Beispiel Malorys *Le Morte d'Arthur*) bei jungen LeserInnen Erwähnung (Stevenson 2010: 184). Weiterhin umfassen Texte, die sich direkt an Kinder wenden, hauptsächlich Lehrbücher und religiöse Inhalte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts rücken Volkserzählungen und Märchen zunehmend in den Mittelpunkt des literarischen Kanons (Stevenson 2010: 186). Nacheinander erscheinen Märchensammlungen in verschiedenen Sprachräumen, angefangen mit Charles Perraults *Histoires, ou Conte du Temps Passé, Avec les Moralités* (1697). Einen hohen Bekanntheitsgrad erlangen schließlich Grimms *Kinder- und Hausmärchen* im Jahr 1812 (Levy & Mendlesohn 2016: 15f,19). Zentrale Motive vieler Märchenerzählungen sind der Kampf zwischen Gut und Böse, die Gegensätzlichkeiten zwischen Arm und Reich und der Stellenwert der Familie (ein wiederkehrendes Motiv ist die *böse Stiefmutter*). Märchen haben einen moralischen Fokus, Abschluss bildet zumeist eine Moralbotschaft. Während Märchen ihre Ursprünge in altertümlichen Volksmythen haben, ist ihre Überlieferung durch die Brüder Grimm von einer christlich-neuzeitlichen Weltansicht geprägt (Lerer 2008: 212ff). Der Einfluss der Märchen ist nachhaltig und schlägt sich in späteren kinderliterarischen Werken nieder, so auch in den mythologisch geprägten Werken J.R.R. Tolkiens, dessen erster Roman *Der kleine Hobbit* sich hauptsächlich an Kinder wendet. Lerer identifiziert auch in *Harry Potter* Elemente, die er auf Märchen zurückführt (2008: 222ff). Die stilistischen Merkmale des Märchens werden auch von deutschen AutorInnen der Romantik übernommen. So übernimmt zum Beispiel E.T.A. Hoffmann in seinem Kunstmärchen *Nußknacker und Mäusekönig* (1816) fantastische und metaphorische Elemente des klassischen Märchens und setzt diese in einen (zum Erscheinungszeitpunkt) gegenwärtigen Kontext. Die Figuren sind für den soziokulturellen Kontext der Er-

zählung realistischer und bieten den LeserInnen mehr Identifikationsmöglichkeiten. E.T.A. Hoffmann greift damit einer Entwicklung vor, die im späteren Verlauf des Jahrhunderts in einer länderübergreifenden Popularität fantastischer Kindererzählungen mündet (Ewers 2004: 3ff). In diese Zeit fällt auch die Popularität sogenannter (besonders im englischen Sprachraum verbreiteter) *Chapbooks*, kurzer Taschenbücher, die zumeist Volksmärchen und einfache Erzählungen enthielten und sich ursprünglich an ein erwachsenes Publikum richteten, schließlich aber vermehrt von jüngeren LeserInnen rezipiert wurden. Zeitgleich sehen Verlagshäuser darin eine neue LeserInnengruppe, an die Texte vermarktet werden können. Somit erscheinen vermehrt Romane, die sich an kindlichen Lesern orientieren, dabei aber nicht mehr einen ausschließlich erzieherischen Zweck erfüllen. Es entsteht eine eigene, von der Erwachsenenliteratur getrennte Kinder- und Jugendliteratur (Nelson 2022: 14f).

Ein Werk, welches im Kontext kinderliterarischer Forschung häufig Erwähnung findet, ist Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice im Wunderland*). Die Erzählung sticht aufgrund ihrer inhaltlichen und stilistischen Merkmale heraus. Durch Sprachspiele und Reime mit Neuwortschöpfungen bricht Carroll mit den Konventionen zeitgenössischer Literatur (Nelson 2022: 23f). Im Vergleich mit anderen, zu der Zeit erschienenen Werken scheint *Alice im Wunderland* keine Moralbotschaft zu vermitteln – Carroll selbst bezeichnet den Inhalt der Erzählung als „nonsense“ (Kirk 2013: xii).

Im Jahr 1860 kommt es zur Vereinigung Italiens und damit zur Entstehung eines italienischen Nationalstaates. Damit einhergehend wird versucht, eine Nationalsprache und -literatur zu schaffen (Kreyder 2004: 1). Autoren der Epoche beteiligen sich an der Diskussion, so steht beispielsweise Alessandro Manzoni für die Festlegung des Florentinischen als italienische Standardsprache ein (Boero & De Luca 2009: 19). In Florenz erscheint auch Collodis *Pinocchio* (1883), nach wie vor ein bekanntes Werk der italienischen Literatur (Boero & De Luca 2009: 43f sowie Kreyder 2004: 1f). Ähnlich wie in *Alice im Wunderland* kehrt der Autor hier von einer moralisch-belehrenden Erzählposition ab, was *Pinocchio* in ähnlichem Maße von zeitgenössischen Werken, wie zum Beispiel De Amicis' *Cuore* („Herz“), abhebt (Marrone 2002: 58).

Das späte 19. Jahrhundert ist von der Industrialisierung geprägt. In Werken aus dieser Epoche wird auch der Umgang mit Technologie thematisiert – ein Beispiel sind Jule Vernes' und H.G. Wells' spekulative Erzählungen, die häufig von futuristischen Erfindungen handeln (Lerer 2008: 254f). Neuerungen in der Buchdrucktechnik ermöglichen die Gestaltung bunter Buchcover und Illustrationen, wie sie auch für moderne Kinderbücher charakteristisch sind (Stevenson 2010: 191). Auch fantastische Erzählungen finden sich vermehrt im Kinder- und

Jugendbereich. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnen fantastische Erzählungen wieder an Popularität. In den USA erscheint *Der Zauberer von Oz*, in Großbritannien veröffentlicht Beatrix Potter an Fabeln angelehnte Tiergeschichten. Ein prägendes Werk ist Tolkiens *Der kleine Hobbit* (Moran 2022: 77ff). Ein weiteres Phänomen, welches sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders im Kinder- und Jugendbereich herauskristallisiert, ist die Serialisierung. Erzählungen werden in fortsetzbaren Reihen veröffentlicht, häufig in festgelegten, regelmäßigen Abständen. In einigen Fällen wird von den Urhebern ein grobes Handlungsmuster vorgegeben, die tatsächliche Schreiarbeit wird Ghostwritern überlassen. Beliebt sind vor allem Kriminalgeschichten, in denen die Hauptfiguren als Kinderdetektive agieren. Ein bekanntes Beispiel solcher Buchreihen sind die *Hardy Boys*- sowie die *Nancy Drew*-Reihe. Während Buchserien erheblichen kommerziellen Erfolg verzeichnen, werden sie in Kritiken negativ bewertet (ibid.: 79f).

Die Weltkriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sorgen für Stagnation bei der Produktion neuer (Kinder- und Jugend-)Literatur. In Großbritannien erholen sich Verlags-häuser nur langsam von den Kriegsschäden. Kinderliterarische Werke aus der Zeit beschäftigen sich mit der Realität des Krieges (Rowe Townsend 2004: 6f). Im Jahr 1956 erscheint der Roman *The Silver Sword* von Ian Serraillier, welcher die Zeit des Nationalsozialismus in Polen aus kindlicher Sicht erzählt. In *Fireweed* (1969) von Jill Paton Walsh werden die Ereignisse des Blitzkrieges in London beschrieben (Rowe Townsend 1996: 189ff). Im deutschsprachigen Raum ist Kinder- und Jugendliteratur nach dem zweiten Weltkrieg noch von national-sozialistischen Einflüssen geprägt. Offenkundig NS-nahe Bücher werden zwar nicht mehr verlegt, jedoch werden Werke von Autoren mit Naheverhältnis zum NS-Regime weiterhin publiziert. Die alliierten Besatzungsmächte greifen in den Buchmarkt ein, um national-sozialistisches Gedankengut aus der Öffentlichkeit zu entfernen und deutschen LeserInnen „abzugewöhnen“. Zunächst werden die Folgen des Krieges kaum thematisiert – Literatur aus der Zeit zeichnet häufig ein idealisiertes Szenario idyllischen Landlebens mit intakten Familien. Eine Trendwende tritt ein, als im Jahr 1949 das *Tagebuch der Anne Frank* publiziert wird und auch junge LeserInnen mit der Realität des Holocaust konfrontiert. Im selben Jahr gründet sich die Bundesrepublik Deutschland, wodurch das deutsche Verlagswesen nicht mehr dem direkten Einfluss der alliierten Besatzungsmächte unterliegt (Benner 2020: 51-54). Ebenfalls im Jahr 1949 entsteht in Italien das Verlagsprogramm *Universale Economica* mit dem Zweck, nach den Jahren des Faschismus durch Neuauflage größtenteils italienischer Literaturklassiker wieder eine „italienische Kultur“ aufzubauen. Unter der Kategorie *Grandi Avventure* werden Klassiker der Kinderliteratur geführt (Boero & De Luca 2009: 214f).

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlangt Fantasyliteratur kommerziellen Erfolg. C.S.S. Lewis (*Narnia*-Buchreihe), J.R.R. Tolkien (*Der Herr der Ringe*) und Ursula K. LeGuin (*Erdsee*-Saga) spielen eine Vorreiterrolle, sowie Otfried Preußler und Michael Ende im deutschsprachigen Raum und Italo Calvino in Italien. Der Trend setzt sich in den 1990er Jahren mit umfangreichen Buchreihen fort, darunter Philip Pullmans *His Dark Materials* und letztlich auch *Harry Potter*, die einen nachhaltigen Erfolg verzeichnen (vgl. Levy & Mendlesohn 2016: 164).

3.1.3 Narratologie

Narratologie befasst sich mit Erzähltechniken und -strukturen. Ziel ist festzustellen, wie bestimmte Erzählformen auf ein bestimmtes Publikum wirken. Modernere Strömungen versuchen zudem, die formalen Aspekte einer Erzählung unter den Gesichtspunkten der im Erscheinungskontext herrschenden politisch-ideologischen Rahmenbedingungen zu analysieren. Für Übersetzungen ist Narratologie insoweit ausschlaggebend, als dass sie die Dimension der Textwirkung systematisch analysiert. Zwar orientiert sich Nords Analysemethode, welche dieser Arbeit als Basis dient, nicht direkt an narratologischen Kriterien, das vorliegende Kapitel soll jedoch durch Berücksichtigung narratologischer Aspekte einer systematischen Annäherung an die grundlegenden Eigenschaften von Kinder- und Jugendliteratur dienen. Interessant ist dabei die Art, wie sich Ideen und Ideologien in Kinder- und Jugendliteratur wiederfinden.

Das Konzept der Narratologie unterscheidet zwischen *story* (Geschichte) und *discourse* (sprachliche Mittel, die zur Vermittlung der Geschichte genutzt werden). Es liegt also eine klare Trennung zwischen dem *Erzählten* und der *Erzählung* vor. Stephens sieht die Geschichte (*story*) als für LeserInnen unerreichbar an. Sie kann lediglich durch Rezeption der unter *discourse* gefassten Erzählmittel rekonstruiert werden. Die Geschichte, wie sie von LeserInnen verstanden wird, ist somit Produkt des Rezeptionsprozesses (Stephens 2010: 52).

Eine dritte Komponente des narratologischen Modells berücksichtigt die Struktur und Abfolge erzählter Inhalte unter der Kategorie *plot*. Stephens sieht in *plot* ein Abhängigkeitsverhältnis – eine Handlung ist, manchmal mehr, manchmal weniger offensichtlich, die logische Folge einer anderen Handlung. Zumeist ist das Element *story* für alle *RezipientInnen* intersubjektiv bestimmbar und nachvollziehbar. Gegenüber steht die Ebene *significance*, welche die versteckte Bedeutung, sozusagen die implizite *Botschaft* eines Textes abdeckt. Diese ist deutlich interpretationsoffener und lässt sich weniger deutlich bestimmen (ibid.: 53). Die Bedeutung (*significance*) einer Erzählung ist variabel und abhängig von der Erzählweise

(*discourse*) und den Umständen, die den Erzählakt umgeben. Auch Erwartungshaltungen, die *RezipientInnen* womöglich hegen, haben Einfluss auf das Erzählte (*story*). Stephens sieht die Textbedeutung als ein Zusammenspiel zwischen *discourse*, *story* und dem Erzählkontext (ibid.: 55).

Eine grundsätzliche Unterscheidung besteht zwischen *AutorIn* und *ErzählerIn*. Der/die ErzählerIn ist dabei eine *implizite* Person, die das Geschehen aus einer bestimmten Perspektive vorträgt. Ein relevanter Analysefaktor ist die *Fokalisierung* der Erzählung. Fokalisierung beschreibt einerseits die tatsächliche Erzählperspektive, die der/die ErzählerIn einnimmt, in zweiter Instanz aber auch implizit oder explizit vorhandene Positionen zu den im Text behandelten Themen. Genette (2010: 121f) unterscheidet zwischen *Nullfokalisierung* (allwissende/r ErzählerIn), *interner Fokalisierung* (ErzählerIn berichtet aus Sicht einer handelnden Figur) und *externer Fokalisierung* (ErzählerIn berichtet aus einer Außensicht und kann, im Gegensatz zur *Nullfokalisierung*, nicht in die Innenwelt der Figuren blicken). Bei Kinder- und Jugendliteratur wird zumeist in der ersten oder dritten Person erzählt, wobei gerade in der Kinder- und Jugendliteratur häufig die Ich-Perspektive aus Sicht einer handelnden Figur gewählt wird. Grundsätzlich sind mehrere *Fokalisierungen* möglich, der Text kann also aus Sicht mehrerer Figuren erzählt werden – was bei Kinder- und Jugendliteratur eher unüblich ist (ibid.: 55f). Der Unterschied zwischen *story* und *discourse* zeigt sich deutlich in der Abfolge. Während *story* linear verläuft, kann durch *discourse* die Abfolge erzählter Handlungen umgekehrt werden (eine Erzählung kann zum Beispiel beim Ende der Handlung einsetzen und dann durch Rückblenden beschreiben, wie es zu dem Ende gekommen ist). Stephens definiert die Erzählung durch ihren Anfang und ihr Ende – diese Faktoren begrenzen die erzählenswerten Ausschnitte der beschriebenen Handlung und repräsentieren Marker für den relevanten Inhalt. Die Frage, (ob), wie und an welcher Stelle eine Handlung abgeschlossen wird, gibt Hinweise auf die inhärente Bedeutung einer Erzählung (ibid.: 58ff).

Durch Berücksichtigung narratologischer Fragestellungen lässt sich die Wechselwirkung zwischen soziokulturellen Umfeldern und genutzten Erzählweisen analysieren. Der Einfluss und die Repräsentation kultureller Merkmale im Text werden somit sichtbar.

3.1.4 Die Frage des Alters

Unter dem Begriff *Crossover-Literatur* (bisweilen auch „All-Age-Literatur“) wird Literatur verstanden, deren *RezipientInnenkreis* unterschiedliche Altersgruppen umfasst. Dies beinhaltet sowohl Werke, die sich primär an junge *RezipientInnen* richten und aufgrund bestimmter Merk-

male auch für Erwachsene interessant sind, als auch solche, die sich von vornherein an ein breiteres Publikum wenden. Blümer zählt als prominente Beispiele Pullmans Buchreihe *His Dark Materials* (deutsch „Der Goldene Kompass“), Rowlings *Harry-Potter*-Romane sowie die *Twilight*- und die *Hunger Games*-Reihe (2020: 9).

Während die Überlappung von Kinder-, Jugend- und Erwachsenenliteratur im größeren Ausmaß erst Ende der 1990er-Jahre auftritt, stößt die Etablierung einer gemeinsamen Literaturgattung für Kinder und Erwachsene mitunter auf mediale Kritik, die vor dem Verlust einer eigenen Kinderliteratur durch Adressierung Erwachsener warnt (ibid.). Dabei lässt sich bereits in früheren Werken eine *Mehrfachadressiertheit* feststellen, so sind zum Beispiel Grimms Märchen explizit als „Kinder- und Hausmärchen“ ausgewiesen, wobei „Hausmärchen“ auf einen breiteren *AdressatInnenkreis* hinweist. Jedoch können auch nicht mehrfachadressierte Texte letztlich von unterschiedlichen *RezipientInnengruppen* gelesen werden. Texte können eine Doppelsinnigkeit aufweisen, durch die sie auf mehrere Arten rezipiert werden können. Solche Texte enthalten einerseits Botschaften, die für Kinder zugänglich sind, aber auch solche, die ausschließlich von Erwachsenen verstanden und bewertet werden. Die Erzählung ermöglicht somit mehrere *implizite Leser*, die das Werk je auf ihre eigene Art interpretieren (2020: 10f).

Blümer unterscheidet zwischen älteren, mehrfachadressierten oder doppelsinnigen Texten und dem *Crossover-Phänomen*, welches sie als Neuerscheinung der Jahrtausendwende erachtet. Bezeichnend für das neuartige Phänomen ist der sichtbare Vermarktungsaufwand, der die *Mehrfachadressiertheit* als Verkaufspunkt in den Vordergrund rückt. So werden bestimmte Kinder- und Jugendbücher der 1990er- und 2000er Jahre explizit als *Crossover*-Bücher vermarktet. Erkennbar ist dies beispielsweise an den eigens für Erwachsene umgestalteten Buchcovern für eine Sonderausgabe der *Harry-Potter*-Romane (2020: 12). Falconer hingegen sieht die Entstehung eines *Crossovers* (welches sich ihrer Ansicht nach mit der Gattung *Young Adult Fiction* überschneidet), nicht ausschließlich durch Marketingfaktoren bedingt. Vielmehr ist das moderne *Crossover* eine Folge historischer Entwicklungen und eng an *Young Adult Fiction* (Jugendliteratur/Literatur für junge Erwachsene) gekoppelt, die bereits früher Werke wie *Animal Farm*, *The Catcher in the Rye* und *Lord of the Flies* hervorgebracht hat (2010: 87f). Sie äußert darüber hinaus eine These, weshalb *Young Adult*-Literatur in modernen Gesellschaften an Beliebtheit gewinnt. Demzufolge ist durch technologischen Wandel das Identitätskonzept des Menschen zunehmend instabil, weshalb sich auch Erwachsene vermehrt in Literatur wiederfinden, die sich mit Identitätsfragen in Krisenlagen befasst. Solche Krisen und

Umbrüche sind Kernthema der Jugendliteratur, da das Erwachsenwerden seinerseits eine Umbruchsphase darstellt, in der eigene Identitätswahrnehmungen und Wertvorstellungen hinterfragt und neugedacht werden (2010: 94,98).

Zusammenfassend ist festzustellen, dass moderne Kinder- und Jugendliteratur sich gelegentlich durch eine *Mehrfachadressiertheit* oder zumindest doppelsinnige Inhalte auszeichnet, was, zum Teil durch soziokulturelle Umstände bedingt, ein gesteigertes Interesse in älteren *EmpfängerInnenkohorten* bewirkt. Eine funktionale Übersetzung versucht nun, mögliche *AdressatInnengruppen* und Mehrdeutigkeiten zu identifizieren und für die Zielkultur zu berücksichtigen (dies wird in den folgenden Kapiteln genauer ausgeführt).

3.2 Übersetzungsspezifische Konventionen und Probleme

Obwohl, wie in Kapitel 3.1.1 umrissen, keine einheitliche Definition für Kinder- und Jugendliteratur existiert, sind dennoch Merkmale identifizierbar, die eine Abgrenzung ermöglichen. Erzählungen des Kinder- und Jugendgenres wenden sich primär an Kinder und Jugendliche. Dies geschieht sowohl auf inhaltlicher Ebene (durch Fokalisierung auf, bzw. Auslassung von bestimmten Themen) als auch auf sprachlicher (*discourse*) Ebene, wo eine eher kindgerechte Sprache zur Anwendung kommt. Wie unter anderem durch *Crossover-Phänomene* festzustellen ist, können Erzählungen mehrfachadressiert sein, indem sie mehrere explizite *AdressatInnengruppen* umfassen, aber auch doppelsinnig, indem durch unterschiedliche Inhaltsebenen mehrere implizite LeserInnengruppen angesprochen werden. Dies kann mitunter auch durch gesellschaftliche Phänomene geschehen, indem Erwachsene plötzlich ein gesteigertes Interesse an den Fragestellungen von Kinder- und Jugendliteratur zeigen. Dabei kommt es zu spezifischen Übersetzungsproblemen. Besonders, wenn der Übersetzungsentscheidung funktionale Methoden und Zielsetzungen zugrundeliegen, stellt sich unter anderem die Frage nach der Textfunktion und dem *AdressatInnenkreis*. Das vorliegende Kapitel fasst aktuelle Erkenntnisse über Translationsprobleme in der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur zusammen.

3.2.1 Stilistische Aspekte

Bei der Formulierung eines kindgerechten Stils stellt sich zunächst (im Sinne einer funktionalen Translation) die Frage, für wen Kinder- und Jugendliteratur übersetzt wird. Hier zeigt sich, dass junge LeserInnen zwar einen beachtlichen Anteil des Buchmarktes ausmachen und, wie in den vorigen Kapiteln beschrieben, HauptadressatInnengruppe kinder- und jugendliterarischer Texte

sind, jedoch als eigene *RezipientInnenschaft* in translationswissenschaftlichen Studien bislang wenig Beachtung finden (Alvstad 2019: 159-162).

Lathey beschreibt als einen maßgeblichen Übersetzungsfaktor die Sekundäradressierung erwachsener (Mit-)LeserInnen. Diese lässt sich auf unterschiedliche Motivationen zurückführen. Möglich ist, dass der/die AutorIn den Segen eines/einer erwachsenen Mit- oder VorleserIn sucht, indem er/sie ideologische oder moralische Aussagen miteinflechtet. Andererseits kann er/sie, besonders für jüngere Altersklassen, auch versuchen, Erwachsenen, die den Text häufig gemeinsam mit dem Kind rezipieren, einen inhaltlichen Unterhaltungswert zu bieten (Lathey 2016: 16). So finden sich bisweilen ironische Anspielungen und Verweise auf kulturelle Phänomene, die nur für den/die erwachsenen LeserIn wahrnehmbar sind. Für ÜbersetzerInnen stellt sich die Frage, inwiefern eine solche Sekundäradressierung übersetzt werden kann (und soll), indem etwaige Anspielungen übernommen werden. Als Beispiel nennt Lathey zwei deutsche Übersetzungen des Kinderbuches *Winnie the Pooh*, die sich in ihrer Übernahme humoristischer Elemente des Ausgangstextes grundlegend voneinander unterscheiden (ibid.). Ein grundlegendes Übersetzungsproblem besteht in der Übersetzung des Erzähltons („narrative voice“). Die Art, wie sich ein/eine AutorIn an die LeserInnenschaft wendet, äußert sich in sprachlichen Feinheiten, mit denen in der Translation gezielt umzugehen ist. Um die *Intention* des/der AutorIn bestmöglich zu erfassen und geeignete Methoden zu finden, um diese auch in der Zielkultur umzusetzen, kann eine genaue Recherche der Lebensumstände und Biographie sowie die Rezeption weiterer Werke des/der AutorIn hilfreich sein (Lathey 2016: 17). Der Umgang mit dem Erzählton des Ausgangstextes kann jedoch auch stark von den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln in der Zielsprache abhängen, so lassen sich stilistische und narrative Elemente des Ausgangstextes womöglich nicht vollständig wirkungskonstant übertragen. Darüber hinaus sind in einem Kulturraum A gängigen Erzählmethoden in einem Kulturraum B nicht zwingend identisch (ibid.: 20). Die Wahl sprachlicher Ausdrucksmittel auf syntaktischer und lexikalischer Ebene hängt von kulturellen Faktoren ab. Je nach Kulturraum können hinsichtlich des Erzählregisters in Kinder- und Jugenderzählungen unterschiedliche Konventionen herrschen. Hinzukommt, dass ÜbersetzerInnen gelegentlich aus eigener Motivation heraus stilistische Änderungen vornehmen, weil sie den Text verschönern oder vereinfachen wollen (vgl. hierzu Alvstad 2019: 162). Lathey empfiehlt bei der Übersetzung einen leicht verständlichen, dynamischen Erzählstil anzustreben, da Kinder einfachere, weniger komplexe Übersetzungen bevorzugen (Lathey 2016: 30).

Problematisch gestaltet sich auch die Übersetzung geschlechterspezifischer Pronomina. Häufig enthalten Erzählungen für Kinder nicht-menschliche Fantasiefiguren, Fabelwesen und

sprechende Tiere. Ihre Geschlechtlichkeit ist an das Genus der Tierbezeichnung in der Ausgangssprache gebunden. Ein Fuchs wäre somit in einem deutschen Roman eine männliche Figur. In der Zielsprache könnte das Wort für „Fuchs“ jedoch ein weibliches Genus haben, wodurch die Figurenkonzeption verschiedenartig aufgefasst wird. ÜbersetzerInnen müssen dabei die *Intention* hinter der Figur möglichst genau erfassen und kreative Lösungen für den Zieltext finden (ibid.: 31).

Ein herausfordernder und für die narrative Ordnung der Erzählung relevanter Übersetzungsaspekt ist die verwendete Erzählzeit. In manchen Sprachräumen wird für Kinderliteratur primär das Präsens verwendet. Dabei stellt sich die Frage, ob diese Erzählzeit bei Übersetzung in einen Sprachraum, nach dessen Konventionen Kinderbücher im Präteritum erzählt werden, beibehalten oder angepasst wird. Aber auch Zeit- und Verbaspekte, die in der Ausgangssprache gängig, aber Zielsprache nicht vorhanden sind, können Übersetzungsschwierigkeiten verursachen (ibid.: 32f).

Grundsätzlich ist anzunehmen, dass Kinder als *RezipientInnen* häufig über einen weniger ausgereiften kulturellen und sprachlichen Horizont verfügen, weshalb ihre sprachlichen Gewohnheiten und Erwartungen bei der Übersetzung in besonderem Maße zu berücksichtigen sind, auch, wenn (legitim) entschieden wird, sie an neue Stil- und Erzählmöglichkeiten heranzuführen.

3.2.2 Kulturspezifika und Realien

Translation ist, wie in den vorigen Kapiteln beschrieben, vor allem ein kultureller Vermittlungsprozess. Dabei kommt dem/der TranslatorIn die herausfordernde Aufgabe zu, ausgangs- und zielkulturelle Gegebenheiten genau zu kennen und im Interesse beider Seiten zu handeln. Dies erfordert auch die Abwägung, wie stark interveniert oder eben auch nicht interveniert wird. In manchen Fällen ist vonseiten des/der TranslatorIn mehr Intervention gefragt, besonders dann, wenn Wissenslücken zwischen Ausgangs- und Zielkultur bestehen, die der/die TranslatorIn – entweder durch sichtbare Kommentare, Abwandlungen oder Ergänzungen – überbrücken muss (Lathey 2016: 37). Gelegentlich gibt es Formkonventionen zu erfüllen, die ein zielsprachlicher Verlag vorgibt oder im Verlagswesen des Zielkulturraums allgemein erwartet werden.

Ebenso sind ideologische und moralische Vorstellungen kulturellen Konventionen unterworfen. Gepflogenheiten, die in einem ausgangskulturellen Setting als selbstverständlich erachtet und daher nicht explizit beachtet werden, können in der Zielkultur als ungewöhnlich

oder auch anstößig wahrgenommen werden. Derartige Unterschiede werden bei Kinder- und Jugendliteratur besonders spürbar, ist hier das Spektrum „zumutbarer“ Kulturbarrrieren schließlich stärker beschränkt. Insbesondere Themen wie Gewalt, Sexualität und Suchtverhalten werden in verschiedenen Kulturräumen in unterschiedlichen Ausmaßen akzeptiert oder tabuisiert (Alvstad 2019: 163ff).

Bei der Übersetzung literarischer Texte zwischen verschiedenen Kulturräumen stellt sich also grundsätzlich die Frage, inwiefern die im Ausgangstext beschriebene Welt an den/die LeserIn – oder er/sie umgekehrt an diese Welt – herangeführt werden soll. Da erwachsene LeserInnen im Durchschnitt aufgrund ihrer Lebenserfahrung auf einen größeren interkulturellen Erfahrungsschatz zurückgreifen können, akzeptieren sie auch mehr „fremdkulturellen“ Inhalt, ohne den Bezug zur Erzählung zu verlieren. Gerade für Kinder und Jugendliche, die eine eher eingeschränkte Welterfahrung haben, ist diese Fragestellung zentral (Lathey 2016: 38f).

In translatorischen Settings hat sich der Begriff *Realie* etabliert, um lexikalische Einheiten zu beschreiben, die auf kulturspezifische Phänomene referenzieren und somit die für Ausgangs- und Zielkultur unterschiedlich wahrnehmbar und nachvollziehbar sind. Je nach Textinhalt und Distanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur erfordert die Übersetzung solcher *Realien* in einer Erzählung unterschiedliche Umgangsstrategien (Johansen 2018: 42).

Eine inzwischen selten angewendete Methode ist das Konzept *Relocation*. Hier wird die gesamte Handlung inklusive sämtlicher Figuren in ein Setting der Zielkultur transponiert, wodurch prinzipiell eine neue Erzählung entsteht. *Relocation* wird inzwischen als ungeeignet angesehen, da das kulturelle Setting eines Romans maßgeblich zu dessen Wirkung und Aussage beiträgt. Wird nun das geographische oder kulturelle Setting des Ausgangstextes geändert, kommt es zu Wirkungsverschiebungen und Abweichungen in der Textaussage (Lathey 2016: 38f).

Eine weniger invasive Methode besteht in der *Vermittlung (Mediation)* der *Realie* – hier wird nicht in das Setting des Ausgangstextes eingegriffen, sondern der ausgangskulturelle Kontext durch zusätzliche Informationen, Kommentare und/oder Vermarktungstechniken an die Zielkultur herangeführt. Dies geschieht zum Beispiel durch Abdruck einer Buchempfehlung eines/einer im zielkulturellen Raum berühmten AutorIn auf dem Buchcover oder einschlägige Vorwörter. Für den/die ÜbersetzerIn selbst besteht die Möglichkeit, den/die LeserIn durch ergänzende Kommentare und Erklärungen im Text sanft an ihm/ihr unbekannte Phänomene heranzuführen und Wissenslücken zu schließen. Dabei ist darauf zu achten, dass der Erzählfluss nicht gestört wird und LeserInnen nicht in ihrem Leseerlebnis behindert werden (ibid.: 39).

Schwierig gestaltet sich auch die Übersetzung von (Eigen-)Namen. Kinder reagieren sensibler auf kulturelle Marker, weshalb ihnen eher auffällt, wenn Figuren ungewohnte Namen tragen. Aus diesem Grund werden Namen bei Kinder- und Jugendliteratur häufiger an im Zielkulturellen Raum üblichere Namen angepasst. Auch bei den *Harry-Potter*-Romanen wurde diese Methode stellenweise angewendet. Befürworter dieser Methode argumentieren, dass ein Roman für Kinder schwerer zugänglich ist, wenn dieser über zahlreiche aus ihrer Sicht ungewöhnliche Namen verfügt. Ein Gegenargument ist die Wahrung einer logischen Textwelt – wenn eine Dissonanz zwischen den Figurennamen und dem Handlungssetting besteht, kann dies das Leseerlebnis stören. Lathey merkt ergänzend an, dass gerade Klassiker der Kinderliteratur wie *Pinocchio* und *Hänsel und Gretel* international bekannt sind, obwohl die Originalnamen beibehalten wurden (2016: 44f). Eine Abwandlung der Figurennamen kann zudem die Bedeutung der Handlung maßgeblich beeinflussen. Manchmal steckt im Namen einer Figur bereits ein Handlungsmotiv oder ein Hinweis auf bestimmte Aspekte der Erzählung. In anderen Fällen hat der Name eine sehr konkrete Bedeutung, die sich einfach in die andere Sprache übertragen lässt, wie zum Beispiel Pippi „Langstrumpf“ (og. „Långstrump“) oder „Wurmschwanz“ in den *Harry-Potter*-Romanen, Bilbo „Beutlin“ (og. „Baggins“) im *Herr der Ringe* (ibid.).

Johansen (2018) untersucht, wie in Kinder- und Jugenderzählungen kulturbedingte Wissenslücken überbrückt werden. Dabei wird zwischen geographischen, ethnographischen und soziopolitischen Realien unterschieden. Geographische *Realien* umfassen sämtliche Konzepte, die die geographische Umwelt einer Gesellschaft, ihres Umganges mit dieser Umwelt sowie in dieser Umwelt verankerte Phänomene beschreiben. Ethnographische *Realien* umfassen sämtliche kulturelle, religiöse und alltagsbezogene Inhalte wie zum Beispiel Nahrung, Kunst, Berufe oder Währungen. Soziopolitische *Realien* beinhalten sämtliche Kategorien, die die gesellschaftliche Ordnung einer Kultur bedingen – den Aufbau des politischen Apparates, die Rollen und Machtverhältnisse in dieser Gesellschaft sowie territoriale und militärische Aspekte (Johansen 2018: 42ff). *Realien* können *transliteriert*, *übersetzt* oder *ZielrezipientInnen* *zugeführt* werden. Bei der *Transliteration* wird mit dem Zeichensystem der Zielsprache versucht, das Wort der Ausgangssprache im Wortlaut abzubilden. Wird die Realienbezeichnung übersetzt, kann dies auf mehrere Arten geschehen – die ausgangssprachliche Benennung kann zum Beispiel durch einen zielsprachlich kongruenten Terminus ersetzt werden. Existiert in der Zielsprache noch kein kongruentes Konzept, ist auch die Schaffung eines Neologismus möglich. Letztlich lässt sich die ausgangssprachliche Bezeichnung *transliterieren* und durch eine Erklärung ergänzen oder durch eine generischere Bezeichnung ersetzen. Zu beachten ist

vordergründig die *Textfunktion*. Wird beispielsweise der erzieherische Aspekt betont, der aus der Tradition der Literatur für junge LeserInnen hervorgeht, findet sich häufig die erklärende Übersetzung. Andererseits werden Elemente, die in der Zielkultur für ungeeignet befunden werden, zuweilen ausgelassen oder adaptiert. Klingberg (1986: 18f) spricht von „cultural context adaptation“ und nennt Elemente, die besonders jungen LeserInnen Verständnisprobleme bereiten können. Dazu zählt er Verweise auf literarische Werke, historische Wissensinhalte und religions- oder politikbezogene Anspielungen. Er empfiehlt, jungen LeserInnen denselben Grad an *Fremdartigkeit* zuzutrauen, den man auch einem erwachsenen Publikum zutrauen würde. Anpassungen und Erklärungen sind demnach nur insoweit notwendig, als dass sie Wissenslücken überbrücken, die erwachsene LeserInnen aufweisen. In weiterer Folge nennt er diverse Umgangsstrategien:

1. Zusätzliche Erklärung: Das ausgangskulturelle Element wird wortwörtlich übernommen und mit einer Erklärung ergänzt.
2. Umformulierung: Der Inhalt des Ausgangstextes wird so umformuliert, dass das ausgangskulturelle Element keine Erwähnung mehr findet.
3. Erklärende Übersetzung: Die Funktion des ausgangskulturellen Elementes wird erklärt, die Originalbenennung wird nicht übernommen.
4. Erklärung außerhalb des Textes: Das ausgangskulturelle Element wird außerhalb der Erzählung in Form einer Fußnote oder einer Erwähnung in Vor-/Schlusswort erklärt.
5. Ersetzung durch zielkulturelles Äquivalent
6. Ersetzung durch ähnliches zielkulturelles Element
7. Vereinfachung: Ein komplexes, spezifisches ausgangskulturelles Element wird durch ein allgemeineres, zugänglicheres Konzept ersetzt.
8. Auslassung: Wörter, Sätze oder ganze Passagen werden nicht in den Zieltext übersetzt.
9. Lokalisierung: Das gesamte kulturelle Umfeld der Ausgangserzählung wird im Zieltext an die Zieltextsituation angepasst und durch zielkulturelle Faktoren ersetzt.

Klingberg rät grundsätzlich zur größtmöglichen Beibehaltung ausgangskultureller Elemente. In seltenen Fällen ist eine erklärende Übersetzung geeignet. Auslassungen oder Lokalisierungen sind sparsam zu verwenden, damit junge LeserInnen ihren kulturellen Horizont erweitern können (vgl. Johansen 2018: 46).

3.2.3 Mündliche Rede

Wie Lathey beschreibt, werden literarische Figuren häufig durch ihre Redeweise charakterisiert (2016: 71). Daher bilden Dialoge und mündliche Rede einen wichtigen Bestandteil der Erzählung und spielen schließlich auch in der Übersetzung eine wesentliche Rolle. Hinzu kommt, dass Figuren in Kinder- und Jugendbüchern häufig Wortspiele oder charakteristische Sprechweisen – zum Beispiel ungewöhnliche Wortwahl oder (orthographisch markierte) Aussprache – auffallen. Dies erzeugt humoristische Effekte oder unterstreicht bestimmte Figureneigenschaften (zum Beispiel, wenn in einer Fabel Sprechmuster den charakteristischen Tierlauten nachempfunden werden). Der/die *TextproduzentIn* kreiert solche besonderen Sprechmuster in der Ausgangssprache nach ausgangssprachlichen Regeln. Auch in Dialogen vorkommende (fiktive und reale) Dialekte, die das Setting einer Erzählung unterstreichen, sind an die Ausgangssprache gekoppelt und stellen bei der Übersetzung besondere Herausforderungen. Lathey stellt fest, dass ÜbersetzerInnen eine fundierte Kenntnis kindlicher Sprechmuster und Sprachgewohnheiten haben müssen, um in der Zielsprache wirkungskonstante Lösungen zu finden (2016: 71). In Jugendbüchern spielen Slang und Jugendsprache eine zentrale Rolle, da diese die Authentizität der Figuren sichert, aber auch deren individuelle Hintergründe unterstreicht – zum Beispiel, wenn unterschiedliche Figuren aus verschiedenen sozialen Milieus stammen. Hier wird gelegentlich redaktionell eingegriffen, wenn der zielsprachliche Verlag bestimmte Figurendarstellungen oder dialogische Inhalte für ungeeignet befindet. Besonders Kraftausdrücke und rohe Sprache werden zensiert oder zugunsten gehobenerer, im zielsprachlichen Raum als geeigneter angesehener Sprache geändert. Dies bewirkt eine Verschiebung der Figurencharakterisierung in der Zielsprache (2016: 75ff). Lathey nennt als Beispiel eine Übersetzung des Romans *Emil und die Detektive* aus 1931, in welcher ein Dialekt der Berliner Arbeiterklasse, den die Jugendlichen im Original sprechen, einer gehobeneren Variante des Englischen weicht. Solche „Verschönerungen“ fanden bei britischen Übersetzungen aus dieser Zeit häufig Anwendung (ibid.: 76ff). Lathey stellt fest, dass zwar ein Trend zu einer Liberalisierung der Sprache besteht, indem eigene Sprachregister bei Jugendlichen mittlerweile weitgehend akzeptiert werden, sieht aber weiterhin eine Herausforderung bei der Übersetzung charakteristischer Sprechweisen bestimmter Figuren. Als Beispiel nennt sie die Übersetzung der Sprechweise der Figur Hagrid in den *Harry-Potter*-Romanen. Dieser spricht im Original eine kolloquiale Sprache, die ihn als eher einfachen Mann mit niedrigerem Status gegenüber anderen Erwachsenen in Hogwarts darstellen soll. Hagrid wird zu einer wichtigen Bezugsperson für die jugendlichen Hauptfiguren, unter anderem aufgrund seiner geringeren

hierarchischen Distanz zu den SchülerInnen. Mit Hagrids Jargon wurde in verschiedenen Übersetzungssprachen verschiedenartig umgegangen. In manchen Sprachen wurde auf Regionalisierung gesetzt, sodass sich Hagrid durch einen Regiolekt von der Hochsprache der übrigen Figuren abhebt, in anderen Sprachen wurde ein eigener Dialekt kreiert, um Hagrid ein individuelles Auftreten zu ermöglichen und Assoziationen der Figur mit bestimmten realen Regionen oder Gesellschaftsschichten zu vermeiden. Die Entscheidungen richteten sich nach LeserInnengewohnheiten und -erwartungen, sowie einer Abwägung, wie die Figur Hagrid auf LeserInnen wirken sollte (ibid.: 85ff).

Auch Regiolekte können in manchen Ausgangstexten als spezifische Figurenhabiti vorkommen. Regiolekte können bestimmte geographische Settings kennzeichnen, beispielsweise wenn Figuren auf Reisen sind und der Ortswechsel über sprachliche Merkmale kommuniziert wird, außerdem können sie die Eigenschaften einer bestimmten Figur unterstreichen oder diese besonders hervortreten lassen. Bei einer Übersetzung könnte nun einfach ein Regiolekt der Zielsprache genommen werden, um ein ähnliches Prinzip darzustellen. Lathey rät jedoch grundsätzlich von der Transposition des ausgangssprachlichen Regiolektes in einen Regiolekt der Zielsprache ab, da dies die intradiegetische Logik der Erzählung stören würde. Wie in Kapitel 3.2.2 beschrieben, ist *Relocation* inzwischen eine unübliche Übersetzungsmethode. Lathey nennt jedoch Ausnahmen, in welchen die Einführung eines zielsprachlichen Regiolektes durchaus sinnvoll erscheinen kann. Steht das geographische Setting einer Erzählung nicht im Vordergrund und einzelne Figuren sind in der Ausgangssprache durch einen Regiolekt charakterisiert, ohne dass dessen Herkunft spezifiziert wird, so kann die Übernahme eines in der Zielsprache ähnlich von der Standardsprache abweichenden Regiolektes effektiv sein. Auch, wenn eine Region der Zielsprache in der Erzählung vorkommt, ist es durchaus angebracht, diese in der Übersetzung durch Anwendung der dort üblichen Sprachfärbung hervorzuheben, selbst, wenn dies nicht im Ausgangstext geschehen ist (ibid.: 83ff).

Bei der Übersetzung mündlicher Rede und dialogischer Inhalte ist auf die *Intention* des/der *SenderIn* zu achten. Die Wahl der dialogischen Darstellungsmittel hängt von der intendierten Figurenkonzeption ab. Auch die Beziehung zwischen ausgangskulturellen Sprachvarianten und den dargestellten Figuren und Regionen ist zu berücksichtigen. Im Durchschnitt werden Ansätze bevorzugt, die die Authentizität der Figuren und des Handlungssettings wahren.

3.3 Forschungsüberblick zur Harry-Potter-Romanreihe

Die *Harry-Potter*-Romane eignen sich als Korpora für translationswissenschaftliche Forschung, da sie auf dem modernen Kinder- und Jugendliteraturmarkt große Relevanz erlangt haben und sowohl reale Kulturspezifika als auch einen reichhaltigen Fundus an Neologismen und fiktiven Elementen enthalten, die in der Übersetzung spezifische Herangehensweisen erfordern. Lucia et al. (2011) stellen in Bezug auf die Buchreihe fest:

while pertaining to the fantasy genre, [J.K. Rowling's heptalogy] is not only well-anchored in British settings and realities, but also characterized by a high number of invented words, and names, the great majority of which are based on the English language. (2011: 90)

Strukturell macht *Harry Potter* Anleihen bei klassischen englischen Internatsromanen, ergänzt diese jedoch mit fantastischen Elementen. Im Text finden sich spezifische Neologismen, deren Bedeutung je nach Sprache schwer übersetzbar ist (Lucia et al. 2011: 92). Aus der Kombination dieser Faktoren ergeben sich spezifische *Übersetzungsprobleme*, die bereits in mehreren Studien behandelt wurden. Das vorliegende Kapitel beschreibt vier dieser Studien.

Lucia et al. (2011) vergleichen die rumänische und die deutsche Übersetzung der *Harry-Potter*-Romane und stellen fest, dass in der deutschen Übersetzung weitgehend ausgangskulturorientiert übersetzt wurde, während die rumänische Übersetzung stärker in den Text eingreift, um die Erzählung an das Zielpublikum heranzuführen. So wurden in der deutschen Übersetzung Namen und Wortschöpfungen seltener abgewandelt, während in der rumänischen Übersetzung sämtliche Namen und Benennungen durch rumänische Wortschöpfungen ersetzt wurden. Anredeformen wie „Mr.“ werden im Deutschen übernommen, um an das Ausgangssetting zu erinnern, im Rumänischen werden sämtliche Anredeformen angepasst (2011: 93). Ähnlich verhält es sich im Übrigen mit der italienischen Übersetzung, wie in nachfolgenden Kapiteln noch genauer beschrieben wird. Als Besonderheit der *Harry-Potter*-Romane gilt, dass die Zielgruppe der Erzählung mit dem Voranschreiten der Buchreihe mitaltert. Der erste Teil startet als Kinderbuch, während der letzte Teil bereits dem *Young Adult*-Genre zuzuordnen ist. Erkennbar ist dies an der wechselnden Fokalisierung und Erzählweise, die Lucia et al. in einer narratologischen Analyse ermitteln. Im ersten Roman tritt der/die ErzählerIn am Anfang durch direktes Ansprechen des/der LeserIn und die Verwendung der ersten Person im Plural („our story“) sichtbar auf. Diese Erzählform wird in der deutschen Übersetzung abgeschwächt, lediglich das Element „unsere Geschichte“ wird übernommen. Im weiteren Verlauf wird größtenteils in der dritten Person erzählt, fokalisiert wird auf die Hauptfigur Harry Potter, abwechselnd mit Nebenfiguren wie seinen Pateneltern. In einzelnen Fällen, wie zum Beispiel im

vierten Band, greift der/die ErzählerIn der Handlung vor und sagt einzelne Ereignisse voraus. In der rumänischen Übersetzung werden einzelne Stellen stärker betont als dies im Ausgangstext der Fall ist, unter anderem auch durch Abwandlung oder Ergänzung von Satzzeichen (2011: 94ff).

Mit der Übersetzung von Namen und Benennungen beschäftigt sich auch Rachut (2017). Er analysiert die kontextuelle Verwendung dreier Eigennamen im englischen Ausgangstext und vergleicht sie schließlich mit der polnischen und russischen Übersetzung. Gewählt wird ein Anthroponym, nämlich der Name der Hauptfigur (Harry Potter), ein Zoonym (Fluffy, der Name eines Wachhundes) sowie ein Ergonym (The Mirror of Erised, dt. „Der Spiegel Nerhegeb“). Bei der Untersuchung des Anthroponyms betont Rachut die symbolische Bedeutung des Vor- und Nachnamens, in Verbindung mit Aussagen der Autorin in Hinblick auf die Namenswahl (Rachut 2017: 132). So soll der Name „Harry“ nicht nur ihr Lieblings-Männernamen sein, sondern die Hauptfigur durch die Gewöhnlichkeit des Namens nahbarer und gewöhnlicher erscheinen lassen. Selbigen Effekt erzielt der Nachname „Potter“, ein im englischen Sprachraum häufiger Nachname, der zugleich mit seiner semantischen Bedeutung „Töpfer“ aussagt, wie Harry sein Schicksal vom kleinen Waisenjungen zum auserwählten Retter der Zaubereiwelt durch seine Entscheidungen „formt“. In der polnischen Version wird der Name schriftgleich übernommen, wenngleich in Polen „Harry“ kein geläufiger Name ist und so womöglich auf LeserInnen anders wirkt als im Ausgangssprachraum. Um diesen Verständnisunterschied auszugleichen, fügt der Übersetzer der polnischen Version, Andrzej Polkowski, ein Glossar bei, in welchem wichtige Namen erklärt werden, so auch der Nachname des Protagonisten. In der russischen Übersetzung musste der Name, bedingt durch die Unterschiede im Schriftsystem, transliteriert werden. Auf ein Glossar wie in der polnischen Übersetzung wurde verzichtet, worin Rachut einen Verlust für russische LeserInnen sieht (2017: 132ff). Beim Zoonym „Fluffy“ wurde anders vorgegangen. Der Name beschreibt einen dreiköpfigen, übergroßen Wachhund, der in der Zauberschule Hogwarts eine Kammer bewacht. Der Name bedeutet in etwa „flauschig“ und wird im englischen Sprachraum sonst kleinen Haustieren, die weitgehend als „niedlich“ empfunden werden, zugeschrieben. In der Erzählung handelt es sich zugleich um einen humoristischen Kontrasteffekt sowie eine indirekte Charakterisierung der Figur des Hagrid, der als Wildhüter von magischen Kreaturen fasziniert ist und diese mit großer Hingabe pflegt, weshalb nur er einem solchen Monstrum einen Namen wie „Fluffy“ geben würde. Da die Bedeutung des Tiernamens hier also auf mehreren Ebenen für die Handlung bedeutsam ist, wurde er sowohl in der russischen als auch in der polnischen Übersetzung durch eine zielsprachliche Benennung ersetzt (Rachut 2017: 135f). Die Analyse

des Namens „Erised“ wird an dieser Stelle nicht ausführlicher beschrieben, da diese selbst Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist und in einem späteren Kapitel genauer behandelt wird. Erwähnenswert ist jedoch, dass die Struktur des ausgangssprachlichen Elements in der polnischen Übersetzung beibehalten (die Wörter jedoch übersetzt) wurden, während in der russischen Übersetzung größere Veränderungen vorgenommen wurden (2017: 137f).

In einer weiteren Übersetzungsstudie zu *Harry Potter* untersuchen Yuliasri und Allen (2019) die Übersetzung humoristischer Elemente im ersten Teil der Buchreihe. Dabei stützen sie sich auf die Klassifikation humoristischer Inhalte durch Berger (1993). Im ausgewählten Textkorpus werden humoristische Elemente identifiziert und nach Bergers Klassifikation unterteilt. Im Anschluss werden englischsprachige und indonesischsprachige SchülerInnen mit einer Bewertungsskala befragt, wie humorvoll sie die entsprechenden Textstellen bewerten. Unterteilt wurde in die Kategorien *Wortspiele*, *Doppeldeutigkeiten*, *Beleidigungen*, *Lächerlichkeit/Absurdität*, *Ekel*, *Slapstick* und *Inkongruenz* (Yuliasri & Allen 2019: 121ff). Die Ergebnisse der Studie zeigen signifikante Unterschiede in der Auffassung und Wirkung sowie den soziokulturellen Tabus hinsichtlich des Umganges mit Humorelementen. So ist die Übersetzung eines Wortspiels wie „pig in a wig“, mit dem im Ausgangstext das Aussehen Dudleys, Harrys unliebsamen Cousins, beschrieben wird, in der indonesischen Zielsprache schwierig, da das Bild des Schweins in der hauptsächlich muslimisch geprägten Zielkultur einem religiösen Tabu unterliegt. Auch die phonetischen Reimmuster sowie die Anlehnung der Formulierung im Ausgangstext an ein dort bekanntes Gedicht (*Precocious Piggy*, Thomas Hood 1860) geht im Zieltext verloren (2019: 123). Dennoch finden 70% der zielsprachlichen Probanden das Wortspiel komisch, was die AutorInnen der Studie dadurch erklären, dass, besonders bei jungen LeserInnen, die phonologischen Merkmale eines Lexems im Vordergrund stehen, während die eigentliche Bedeutung nicht immer wahrgenommen wird. Anders verhält es sich beim Umgang mit Doppeldeutigkeiten, bei denen sowohl die phonetische Gleichheit zweier Wörter sowie ihre semantisch unterschiedlichen Bedeutungen relevant sind. Als Beispiel führen die AutorInnen die Übersetzung des Ortsnamens „Diagon Alley“ (und seiner phonetischen Ähnlichkeit zum Adverb „diagonally“) an, der im indonesischen Zieltext wörtlich übernommen wurde, wodurch für LeserInnen des Zieltextes keine Wirkungskonstanz entsteht. Im Vergleich ließen sich nicht-linguistische Humorelemente in der Zielsprache leichter übersetzen – besonders, wenn es sich, wie in der Kinderliteratur üblich, um eher einfache Konzepte handelte. So lässt sich der Humor der in *Harry Potter* häufiger vorkommenden grotesken Witze über Toiletten (die Zwillingenbrüder einer der Hauptfiguren lassen die Toiletten der Zauberschule durch Magie explodieren)

oder Süßigkeiten mit Ohrenschmalzgeschmack durch wörtliche Übersetzung übertragen (2019: 124f). Insgesamt zeigt sich in der Studie, dass linguistisch geprägte Humorelemente schlecht übersetzbar sind und in der indonesischen Übersetzung häufig aufgegeben wurden, während bei Elementen, die auf die Absurdität einer beschriebenen Situation, also die Inkongruenz zwischen Erwartung und tatsächlicher Handlung, hinweisen, durch interpretative Übersetzung ein wirkungskonstantes Ergebnis erzielt werden konnte (Yuliasri & Allen 2019: 126).

Eine Studie von Yarahmadzahi et al. (2013) nimmt hingegen einen primär linguistischen Blickwinkel ein. Die AutorInnen vergleichen drei persische Übersetzungen des fünften Bandes in Hinblick auf ihre Übersetzung von *phrasal verbs* als grammatische Eigenart des Ausgangstextes. Wie die AutorInnen der Studie eingangs erwähnen, existieren *phrasal verbs* nicht in der persischen Sprache, weshalb größere Eingriffe in die syntaktische Struktur des Textes notwendig sein können, um Wirkungskonstanz zu erzielen (Yarahmadzahi et al. 2013: 60). In der Untersuchung der Übersetzungen stützen sie sich auf zwei Taxonomien von Übersetzungsprozeduren, nämlich Newmark (1988) und Vinay & Darbelnet (1995). Untersucht wurde die Übersetzung sämtlicher im Korpus vorkommender *phrasal verbs*, die die Partikel *about, along, back, down, in, of, on, out, through* und *up* enthalten. Im Anschluss daran wurden die Übersetzungen nach den Taxonomien eingeordnet. Die Studie kommt zu dem Ergebnis, dass in den meisten Fällen nach äquivalenten Formulierungen gesucht wurde. Am zweithäufigsten wurde wörtlich übersetzt. In einigen Fällen wurden falsch übersetzte *phrasal verbs* identifiziert (2013: 63f).

Im Anschluss an die Analyse führen die AutorInnen eine Qualitätswertung nach den Kriterien Abdullahs (1996) durch. Diese legt die folgenden Kriterien fest:

1. Bad: Semantically misleading and incomprehensible, unclear meaning, there are some grammatical errors, and deviation of meaning.
2. Fair: Correct meaning, with minimum redundancy and grammatical errors.
3. Good: Correct meaning, with no omission, addition or any changes of meaning.
4. Excellent: Accurate and clear meaning, without any omission or changes of meaning.

(Yarahmadzahi et al. 2013: 62)

Die Studie kommt zu dem Ergebnis, dass äquivalenzorientierte Übersetzungen am besten geeignet waren und nach der Klassifikation die höchste Qualität hervorbrachten. Die Ergebnisse beschränken sich hier allerdings auf die Übersetzung der *phrasal verbs* ins Persische und sind nicht vollständig auf andere Übersetzungsprobleme übertragbar (Yarahmadzahi et al. 2013: 65).

4. Methode

Das vorliegende Kapitel beschreibt Nords Analyseschema, die grundlegende Forschungsmethode dieser Arbeit. Nord verortet ihre Methode innerhalb funktionaler Translationstheorien. Untersuchungsgegenstand sind sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltext. Dabei werden zunächst textexterne und im Anschluss textinterne Faktoren analysiert. Nord misst der/m *InitiatorIn* (zumeist *AuftraggeberIn*) und der/m *TranslatorIn* als handelnde Elemente besondere Wichtigkeit bei (2009: 4-10). Es wird zwischen Translationsprozess und Translationsvorgang unterschieden, letzterer bezeichnet den gesamten Ablauf der Entstehung eines Translates, inklusive äußerer Rahmenbedingungen, die den/die *TranslatorIn* nur peripher betreffen, während ersterer die Erstellung des Translates selbst beschreibt (2009: 4). Unterschieden wird auch zwischen *SenderIn* und *ProduzentIn*, da die *SenderInnenintention* für eine Übersetzungsanalyse vorrangig ist und ein Text nicht unbedingt auch von dem/der *SenderIn* produziert wird (Nord 2009: 5). Wie bereits in Kapitel 2.4.1 beschrieben, unterscheidet Nord zwischen *dokumentarischer* und *instrumenteller* Übersetzungsweise. Hierbei entscheidet sich, inwiefern der Skopos einer Übersetzung in der formtreuen Wiedergabe des Ausgangstextes oder der Adaption des Textes zwecks *Wirkungskonstanz* besteht. Im Kontrast zu funktionalen Vorgängermodellen ist ein Zieltext, beziehungsweise dessen *Skopos*, nicht von dem jeweiligen Ausgangstext losgelöst. Der Translatoskopos bestimmt den Grad der Loslösung oder Angliederung an den Ausgangstext. Der/m *TranslatorIn* kommt die Verantwortung zu, dieses Verhältnis abzuwägen (2009: 24f). Nord versteht unter Wirkung das Zusammenspiel der Erwartungen, die *RezipientInnen* aus einer *textexternen* Situation heraus an den Text haben, mit dessen tatsächlichen *textinternen* Merkmalen. Sie ist Ergebnis einer Kommunikationshandlung. Nord diskutiert dieses Verhältnis und unterscheidet drei Wirkungstypen:

1. Intentionsgemäße/nicht-intentionsgemäße Wirkung: Der erste Wirkungstyp beschreibt, inwiefern die durch *textinterne* Faktoren interpretierte Wirkung der *textextern* bestimmten *SenderInnenintention* entspricht. Divergenzen zwischen intendierter und tatsächlicher Wirkung können insbesondere durch Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur bedingt sein.
2. Kulturelle Distanz/Zéro-Distanz: Je nachdem, wie stark die Textwelt der Welt der *RezipientInnenkultur* entspricht, müssen einzelne Elemente in der Übersetzung be-/um-schrieben werden.

3. Konventionalität/Originalität: Die Originalität (oder Konventionalität) eines Textes hängt davon ab, inwiefern dessen *textinterne* Faktoren Textsortenkonventionen entsprechen, oder diesen entgegenhandeln (vgl. Nord 2009: 146-158).

Aus der Analyse *textexterner* und *textinterner* Faktoren ergeben sich *Übersetzungsprobleme*, Divergenzen zwischen Ausgangs- und Zielsituation, die es strategisch zu überwinden gilt. Nord definiert vier verschiedene Kategorien von Übersetzungsproblemen, die aus jeweils unterschiedlichen Ebenen der Auftragssituation erwachsen: *pragmatische*, *konventionsbezogene*, *sprachenpaarbezogene* und *textspezifische Übersetzungsprobleme*.

1. *Pragmatische Übersetzungsprobleme* gehen auf Unterschiede zwischen der Ausgangs- und Zielsituation, dem Übersetzungsauftrag und der Textfunktion zurück.
2. *Konventionsbezogene Übersetzungsprobleme* entstehen durch Unterschiede zwischen ausgangs- und zielkulturellen Konventionen. Werden in einer spezifischen Situation in Ausgangs- und Zielkultur unterschiedliche Umgangsformen erwartet, so beeinflusst dies die Kommunikation. Möglich sind solche Unterschiede zum Beispiel bei Textsorten-, Maß- oder Stilkonventionen.
3. *Sprachenpaarbezogene Übersetzungsprobleme* betreffen strukturelle Unterschiede zwischen zwei Sprachen.
4. *Textspezifische Übersetzungsprobleme* treten in einem spezifischen Ausgangstext auf, können also nicht unter den anderen drei Kategorien gefasst werden. Sie erfordern individuelle Lösungen (vgl. Nord 2009: 176-179).

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Analyse stützt sich auf ein Corpus aus dem englischen Ausgangstext sowie der deutschen und italienischen Übersetzung. Beim Ausgangstext handelt es sich um einen Nachdruck der Erstausgabe. Die Analyse des deutschen Zieltextes basiert auf der 17. Auflage aus dem Jahr 2000. Die des italienischen Zieltextes basiert auf einem 2017 erschienenen Nachdruck einer überarbeiteten Ausgabe (weitere Anmerkungen hierzu siehe Kapitel 6.1.3). Die Wahl der Textkorpora ergibt sich aus der Verfügbarkeit der Analysetexte. Es wäre wünschenswert gewesen, zumindest auch einen italienischen Zieltext aus dem Zeitraum um 2000 zu erlangen, dies war jedoch logistisch nicht möglich. Eine genaue Aufschlüsselung der vorgenommenen Änderungen nach Auflage ist schwer erhältlich, allerdings findet sich ein Versuch auf dem italienischen Blog *Libri, Sogni e Realtà*¹¹ (Stand: Juli 2023). In den folgenden Kapiteln werden textexterne und textinterne Faktoren des Ausgangs- sowie

¹¹ Link siehe Literaturverzeichnis

der beiden Zieltexte beschrieben. Der Einfachheit halber wurde entschieden, Ausgangs- und Zieltexte nicht durch eigene Hauptkapitel zu trennen, sondern die Analyse nach ihren thematischen Ebenen aufzuschlüsseln und dort die jeweiligen Erkenntnisse aus allen drei Texten zu nennen. Thema und Inhalt sind in allen drei Texten identisch, daher erfolgt diesbezüglich keine gesonderte Analyse der Zieltexte. Es wurden drei Textpassagen zur Analyse gewählt. Um etwaige persönliche Einflüsse auf die Wahl der Textpassagen zu vermeiden, wurden nach statistischem Prinzip das erste, das letzte sowie das mittlere Kapitel bestimmt. Da der Roman aus einer ungeraden Zahl an Kapiteln besteht, ließ sich das neunte Kapitel als Median festlegen.

4.1 Analyse textexterner Faktoren

Unter *textexternen Faktoren* versteht Nord Faktoren der Situation, die die Funktion des Textes bestimmt (2009: 39). Zentrale Fragestellungen der *textexternen Faktoren* betreffen den/die *SenderIn* (der/die nicht mit der/m *TextproduzentIn* gleichzusetzen ist, wenn er/sie auch bei literarischen Texten zumeist derselbe ist), den/die *EmpfängerIn*, das *Medium*, den *Ort* und die *Zeit* der Kommunikationshandlung sowie deren Funktion. Aus dem Zusammenspiel der textexternen Faktoren ergeben sich *EmpfängerInnenerwartungen* an den Text, die jedoch nicht zwingend erfüllt werden. Nachfolgend wird näher auf die textexternen Faktoren eingegangen. Einzelne Faktoren sind unter gemeinsamen Kapiteln zusammengefasst, wo dies zwecks Prägnanz sinnvoll ist.

4.1.1 SenderIn und SenderInnenintention

Nord unterscheidet zwischen *SenderIn* und *TextproduzentIn*. Während ein/eine *SenderIn* den Text nutzt, um eine bestimmte Botschaft an einen *AdressatInnenkreis* zu bringen, ist der/die *TextproduzentIn* jene Person oder Instanz, die diesen Text nach bestimmten Textsortenkonventionen so verfasst, dass möglichst die von dem/der *SenderIn* intendierte Wirkung erzielt wird. Nord räumt jedoch ein, dass bei literarischen Texten häufig *SenderIn* und *TextproduzentIn* dieselbe Person sind (2009: 46ff). Im Fall der für diese Arbeit verwendeten Textkorpora ist die Autorin J.K. Rowling jedenfalls *Senderin* und im Ausgangstext auch *Textproduzentin*. Nord unterscheidet zudem zwischen *SenderInnenintention*, *Textfunktion* und *Textwirkung*. Die *SenderInnenintention* ist von inneren Faktoren des/der *SenderIn* abhängig, während die *Textwirkung* von inneren Faktoren des/der *RezipientIn* abhängt. Die *Textfunktion* ergibt sich aus dem Zusammenspiel verschiedener Faktoren der Außensituation des Textes. Eine Über-

einstimmung der *SenderInnenintention*, *Textfunktion* und *Textwirkung* ist möglich, jedoch nicht notwendig – in der Übersetzung kann aber auch die Abwandlung eines Faktors notwendig sein, um die Funktion eines anderen Faktors zu sichern. So kann zum Beispiel die *Textfunktion* abgewandelt werden, um die *SenderInnenintention* in der Zielkultur zu wahren. Für TranslatorInnen ist die *SenderInnenintention* insofern relevant, als dass sie sich auf die Auswahl geeigneter Textgestaltungsmittel auswirkt. Überdies hat ein/eine TranslatorIn gemäß dem *Loyalitätsprinzip* die *SenderInnenintention* zu wahren, auch wenn anderweitig in den Text eingegriffen wird (ibid.: 51f). Die *SenderInnenintention* kann in verschiedene Kategorien unterteilt werden. Nord unterscheidet zwischen *Darstellungsintention* (*SenderIn* will *EmpfängerIn* informieren), *Ausdrucksintention* (*SenderIn* will *EmpfängerInnen* seine/ihre eigene Einstellung zu einem Sachverhalt mitteilen oder über sich selbst informieren), *Appellintention* (*SenderIn* will *EmpfängerInnen* zu bestimmten Handlungen bewegen) und *phatischer Intention* (*SenderIn* will Kommunikationsverhältnis zu *EmpfängerInnen* aufbauen, aufrechterhalten oder ausbauen). Zumeist treten mehrere *Intentionen* nebeneinander auf und sind unterschiedlich gelagert (ibid.: 53). *RezipientInnen* haben keinen direkten Zugang zur *SenderInnenintention*, sondern erschließen diese über die Textmerkmale. Eine Analyse der textinternen Faktoren sowie einiger textexterner Faktoren (*SenderIn*, *AdressatIn*, *Medium*, *Ort*) lässt jedoch Rückschlüsse auf die *Intention* zu. Indirekt lässt sich die *SenderInnenintention* auch durch die Beziehung, in welcher der/die *SenderIn* zum *EmpfängerInnenkreis* steht, analysieren. Der/die *SenderIn* kann dabei verschiedene Rollen einnehmen, die nicht unbedingt seinem/ihrer realen Verhältnis zu den *EmpfängerInnen* entsprechen müssen. Bei literarischen Texten sind *Intentionen* nicht konventionalisiert, daher müssen ÜbersetzerInnen gegebenenfalls auf biographische Daten über den/die *SenderIn* zurückgreifen. In manchen Fällen kann ein/eine *SenderIn* seine/ihre *Intention* auch explizit bekanntgeben, wobei die Textmerkmale dieser geäußerten *Intention* nicht unbedingt entsprechen (vgl. Nord 2009: 53ff).

4.1.2 EmpfängerIn

Bei der Formulierung einer Übersetzungsstrategie ist die Berücksichtigung der *TextempfängerInnen* wesentlich. Zu den *EmpfängerInnen* zählen sowohl die tatsächlichen *AdressatInnen* eines Textes wie auch die *SekundärempfängerInnen* (*MitleserInnen*), die den Text zufällig rezipieren oder zumindest nicht in dessen ursprünglich angedachte *EmpfängerInnenschaft* fallen. So existiert womöglich neben dem intendierten *AdressatInnenkreis* auch eine *SekundärempfängerInnenschaft*, die den Text mitrezipiert (Nord 2009: 57). Bei

der Eingrenzung der *EmpfängerInnenschaft* für den Zieltext sind Daten über deren Zusammensetzung zu erheben. TranslatorInnen müssen analysieren, in welchen Punkten sich *Ausgangs-* und *ZieltextempfängerInnen* unterscheiden (ibid.: 56). Dabei sind zunächst ausgangssituations-spezifische Elemente zu isolieren. *ZieltextempfängerInnen* gehören einer anderen Kultur- und Sprachgemeinschaft an als *EmpfängerInnen* des Ausgangstextes, weshalb sich der Zieltext unweigerlich auch an einen anderen *EmpfängerInnenkreis* richtet (ibid. 57). Aus Daten über Alter, Geschlecht, Bildungsstand, geographische Herkunft und gesellschaftliches Umfeld lässt sich der kommunikative Hintergrund der *EmpfängerInnen* ableiten und in weiterer Folge eruieren, über welches Vorwissen sie verfügen. Daraus ergeben sich Hinweise auf vorherrschende Erwartungen an den Text, aber auch über senderbezogene Entscheidungen, wieviel Wissen im Text explizit erwähnt und was als Vorwissen vorausgesetzt wird. Hierbei sind auch zeitliche Faktoren zu berücksichtigen, da das Translat manchmal zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt als der Ausgangstext entsteht (ibid.: 58f). Die *EmpfängerInnendaten* können auch Hinweise zur *SenderInnenintention* liefern, wobei darauf zu achten ist, inwieweit ein Ausgangstext auf die ausgangskulturelle Situation ausgerichtet ist. Bei Texten, die sich weitgehend an einen ausschließlich ausgangskulturellen *AdressatInnenkreis* wenden, kann eine *dokumentarische* Übersetzung notwendig sein, um *ZielempfängerInnen* über die Positionierung des Ausgangstextes innerhalb seiner Ausgangssituation zu informieren (ibid.: 59).

EmpfängerInnendaten ergeben sich sowohl aus textinternen als auch aus textexternen Faktoren. Besonders die Faktoren *Medium*, *Ort*, *Zeit* und *Anlass* liefern Informationen zur *EmpfängerInnenpragmatik* (vgl. Nord 2009: 55-61).

4.1.3 Medium

Unter *Medium* versteht Nord den Kommunikationsweg, über den ein Text gesendet wird. Je nachdem, über welche Wege kommuniziert wird, eignen sich unterschiedliche Translationsstrategien. Dabei ist zu überlegen, unter welchen Umständen, über welche Wege und wie oft ein Text rezipiert werden kann. Ein grundlegender Unterschied zwischen verschiedenen Textmedien liegt in ihrer Gebundenheit. Während mündliche Kommunikation zeitlich gebunden ist, ist schriftliche Kommunikation wiederholt abrufbar und zeitlich zumindest weniger gebunden. Die der vorliegenden Arbeit gegenständliche Analyse beschränkt sich auf schriftliche Texte, weshalb in weiterer Folge ausschließlich auf schriftliche Trägermedien eingegangen wird (Nord 2009: 61ff).

Wie Nord feststellt, ist das *Trägermedium* eines Textes insoweit relevant, als dass sich daraus der Umfang und die Zusammensetzung des *AdressatInnenkreises* ergibt. Auch Informationen über *SenderInnenintention* und *Anlass* lassen sich über Informationen zum *Medium* gewinnen (ibid.). Darüber hinaus steht das *Medium* im Verhältnis zur Textfunktion, da die Wahl bestimmter Medien für bestimmte Textsorten kulturspezifisch ist. Hiervon hängt auch ab, welche Erwartungen die *EmpfängerInnen* an den Text haben, wenn er auf einem bestimmten *Medium* erscheint. Diese Erwartungen können (bewusst oder unbewusst) enttäuscht werden, indem eine unübliche Kombination von *Medium* und Textsorte gewählt wird. Bei der Textanalyse ist daher festzustellen, inwiefern der Text formalen Konventionen des *Trägermediums* entspricht und inwieweit diese Gestaltungskonventionen kulturspezifisch sind. In manchen Fällen kann ein Zieltext auf einem anderen *Medium* erscheinen als für den Ausgangstext vorgesehen (vgl. Nord 2009: 64f).

4.1.4 Ort und Zeit

Der *Ort* der Textproduktion hat erheblichen Einfluss auf die Perspektive eines Textes. Geographische Faktoren spielen eine besondere Rolle, wenn der Text Hinweise auf die Welt der Textproduktion enthält und die Handlung des Textes in einem geographischen (und kulturellen) Bezugsrahmen verankert. Die relative Nähe oder Entfernung, die das Setting eines Textes zu den *EmpfängerInnen* aufweist, wirkt sich auf dessen Wirkung aus. Nord spricht auch von einer „relativen Geographie“ (2009: 67). Auch in Bezug auf die zielsprachliche *EmpfängerInnenschaft* muss die Ortsfrage berücksichtigt werden, da je nach Zielkultur unterschiedliche Sprachvarianten vorherrschen; es ist also durchaus relevant, wo genau ein Zieltext erscheint (ibid.). Überdies stellt sich die Frage, inwieweit der Erscheinungsort Einfluss auf die Textproduktion und -rezeption hat. Mit geographischen Gegebenheiten gehen schließlich auch soziopolitische Bedingungen einher. So kann ein Text, der in einem autoritären Regime erscheint, seine *Intention* deutlich weniger explizit äußern und vom *EmpfängerInnen* höhere Aufmerksamkeit zur Erfassung versteckter Signale erfordern. Aus ortspragmatischen Analysen lassen sich somit Daten über die Umgebung des/der *SenderIn* und der *EmpfängerInnen*, das *Medium*, den *Anlass* und zuweilen auch die textinternen Merkmale erheben. Daten zur Ortspragmatik lassen sich wiederum aus dem Textumfeld (Sekundärtexte, andere textexterne Faktoren) erheben (Nord 2009: 68f).

Ähnlich wie ortspragmatische Faktoren haben auch zeitpragmatische Faktoren Einfluss auf die Produktion und Rezeption eines Textes. Da Sprache sich laufend verändert und auch

Textsortenkonventionen einem steten Wandel unterworfen sind, ist der zeitliche Entstehungskontext eines Textes von Relevanz für ÜbersetzerInnen und *RezipientInnen*, die nicht mehr dem ursprünglichen *AdressatInnenkreis* angehören (Nord 2009: 69f). Bei einer in größerer zeitlicher Distanz erstellten Übersetzung sind etwaige textintern vorhandene Hinweise auf die Entstehungszeit zu berücksichtigen. Bei Texten, deren primäre Funktion in ihrem Aktualitätswert liegt (wie zum Beispiel bei Nachrichtenartikeln) muss in der Übersetzung auf die mögliche zeitliche Distanz hingewiesen werden (2009: 70f). Auch Übersetzungskonventionen (Übersetzungstraditionen) selbst sind zeitgebunden, was vor allem bei einer Neuübersetzung eines kanonischen Textes problematisch werden kann – hat sich im zielsprachlichen Raum bereits eine Übersetzung (oder ein bestimmter Übersetzungsstil) etabliert, muss der/die ÜbersetzerIn dies bei der Wahl der Gestaltungsmittel für eine Neuübersetzung berücksichtigen (wobei er/sie auch gegen Übernahme solcher Konventionen entscheiden kann).

Die Zeitpragmatik wird über textexterne Faktoren (Erscheinungsdatum, Informationen über *SenderIn* und Erscheinungskontext) sowie über textintern vorhandene Hinweise bestimmt (vgl. Nord 2009: 71ff).

4.1.5 Anlass und Textfunktion

Zu unterscheiden ist laut Nord zwischen dem Anlass, *aus dem* ein Text produziert wird, sowie dem Anlass, *für den* ein Text produziert wird (2009: 74). Der *Anlass* ist eng an die *SenderInnenintention* und vorherrschende Textsortenkonventionen geknüpft. Darüber hinaus steht auch das verwendete *Trägermedium* in Beziehung zum jeweiligen *Kommunikationsanlass*. Die Untersuchung des *Kommunikationsanlasses* ermöglicht nicht nur Rückschlüsse auf die *SenderInnenintention*, sondern auch auf die Erwartungen der *EmpfängerInnenschaft* (2009: 75). Der *Textanlass* ist jedoch nicht immer eindeutig feststellbar. Er hängt mit zeitpragmatischen Faktoren zusammen, kann aber auch implizit vorausgesetzt werden oder nur aus einem Gedanken hervorgehen, der den/die *TextproduzentIn* dazu bringt, sich mit der eigentlichen Textthematik auseinanderzusetzen. Für die Übersetzung ist zu überlegen, inwieweit der *Anlass zur Textproduktion* sich vom *Anlass zur Übersetzung* unterscheidet. Der *Anlass* kann durch *Medium*, orts- und zeitpragmatische Faktoren sowie die *Textfunktion* bestimmt werden (2009: 76f).

Die Textfunktion ergibt sich aus einem Zusammenspiel zwischen den *kommunikativen Funktionen* eines Textes und den Faktoren der umgebenden Situation (*SenderIn*, *Medium*, *Ort*, *Zeit*, *Anlass*). Häufig vorkommende *Textfunktionen* bringen konventionalisierte Textformen

(Textsorten) hervor (Nord 2009: 77). Die Bestimmung der *Textfunktion* erfolgt über die textexternen Faktoren.

Nord hebt die *Funktion* literarischer Texte besonders hervor. *SenderIn* ist meistens ein/eine AutorIn, der/die den Text auch zugleich produziert und das Ziel verfolgt, persönliche Ansichten über die Welt durch eine fikionalisierte Erzählung mitzuteilen. Literarische Texte sind überwiegend schriftlich festgehalten und setzen die Beherrschung eines literarischen *Kodes* voraus. Die Literarität wird dem Text von *SenderInnen* und *EmpfängerInnen* zugesprochen und hängt von der intendierten Wirkung des/der *SenderIn*, der Kommunikationssituation sowie den Erwartungen der *EmpfängerInnenschaft* ab (2009: 78f). Bei der Übersetzung ist zu entscheiden, in welcher Relation die *Funktion* des Ausgangstextes zur möglichen *Zieltext-Funktion* steht. Dabei kommt Nords Schema des *dokumentarischen* und *instrumentellen Übersetzens* zum Tragen (2009: 79ff).

Die Textfunktion kann textextern explizit erwähnt sein, in manchen Fällen ist es auch notwendig, sie aus den Beziehungen zwischen *SenderIn*, *EmpfängerIn*, *Medium* und *Anlass* zu erschließen. Nord rät daher, den Faktor *Textfunktion* erst nach allen anderen Faktoren zu untersuchen (Nord 2009: 81f).

4.2 Analyse textinterner Faktoren

Textinterne Faktoren umfassen nach Nord sämtliche Gestaltungsmittel, die der/die *SenderIn* nutzt, um der/m *EmpfängerIn* eine Mitteilung zu machen. Dazu zählen die Wortwahl, die syntaktische Anordnung der Inhalte, die Erwähnung oder Auslassung als Allgemeinwissen vorausgesetzter Sachverhalte (Präsuppositionen) sowie Thema und Inhalt (Nord 2009: 87-92). Textinterne Faktoren hängen weitgehend von der *Intention* und den Entscheidungen des/der *SenderIn* ab und stehen in Beziehung zueinander. Nord beschreibt Möglichkeiten, sich der Bestimmung dieser Faktoren anzunähern. Das folgende Kapitel gibt einen kurzen Überblick über die Analyse textinterner Faktoren. Berücksichtigt wird dabei eine Auswahl aus den von Nord angeführten Faktoren, die für die Analyse des in dieser Arbeit untersuchten Textes relevant sind.

4.2.1 Inhalt

Die Analyse des Textinhaltes ist ausschlaggebend für translatorische Entscheidungen. Nord legt vier Ebenen der Inhaltsanalyse fest: Paraphrase, Bestimmung der Kohäsionsmerkmale, Bestimmung der Sekundärinhalte und Analyse der „inneren Situation“.

Mit einer vereinfachenden Paraphrase werden zunächst die im Text durch bestimmte syntaktische Strukturen dargestellten Informationen isoliert. Dabei können auch bereits Präsuppositionen und auch Kohärenzmängel ermittelt werden. Die Paraphrase ermöglicht es, die im Text vorhandenen Informationen gesondert von den Gestaltungsmitteln zu betrachten. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der paraphrasierte Text als neuer Text zu werten und nicht mehr mit dem Ausgangstext gleichzusetzen ist (Nord 2009: 101).

Auch Kohäsionsmerkmale werden analysiert, um Informationen über die inhaltliche Ordnung des Textes zu gewinnen. Besonderes Augenmerk liegt auf der Textphorik – durch Analyse der Verweisrelationen im Text können bereits Schlüsse über mögliche Übersetzungsschwierigkeiten gezogen werden, zum Beispiel, wenn die Grammatik der Zielsprache die Übernahme einer im Ausgangssatz vorhandenen Substitution nicht zulässt (2009: 102f).

Neben dem Denotat eines Satzes ist auch das Vorhandensein etwaiger Konnotate analyserelevant. Nord spricht von *Sekundärinhalten*. Konnotate hängen stark mit lexikalischen Aspekten zusammen und sind daher in Verbindung mit diesen zu analysieren, um implizite Zweitbedeutungen verwendeter Wörter und Formulierungen zu erfassen (2009: 103f).

In letzter Instanz ist festzustellen, inwiefern der Text eine „innere Situation“ abbildet, die auf Prämissen aufbaut, die sich von denen der textexternen Umgebung unterscheiden. Dies kann zum Beispiel bei fiktionalen Texten der Fall sein, wenn eine innere Welt, die nicht der textäußeren Wirklichkeit entspricht, beschrieben wird. Damit einhergehend kann es eine/n „inneren“ *SenderIn* und weitere „innere“ Faktoren geben, die schließlich gesondert analysiert werden (vgl. Nord 2009: 105f).

4.2.2 Präsuppositionen

Eine Kommunikationshandlung beinhaltet neben explizit referenzierten Sachverhalten auch implizit vorausgesetztes Wissen über den Inhalt der Kommunikationshandlung oder die Art und Weise der Kommunikationshandlung. Nord bezeichnet derartiges Vorwissen als *Präsupposition* (Nord 2009: 108f). Für Übersetzungen sind Präsuppositionen ein wesentlicher Faktor, da in der Zielsituation womöglich anderes Vorwissen vorausgesetzt werden kann als in der Ausgangssituation. Ziel sowohl des Ausgangs- als auch des Zieltextproduzenten muss sein, in der Kommunikationshandlung weder vorhandenes Vorwissen redundant zu explizieren noch wichtige Details auszulassen, über die die *EmpfängerInnenschaft* keine Kenntnis hat. Da die notwendigen Vorkenntnisse, die die Rezeption eines bestimmten Textes erfordert, womöglich

in Ausgangs- und Zielkultur unterschiedlich gelagert sind, gilt es, das Vorwissen der *ZielempfängerInnen* zu reflektieren (2009: 108f).

Präsuppositionen lassen sich in einem Text naturgemäß schwer identifizieren, da sie eben gerade Nicht-Gesagtes beschreiben. Allerdings lassen sich Rückschlüsse bilden, welches Vorwissen von AutorInnen vorausgesetzt wurde (ibid.). Nord empfiehlt zunächst festzustellen, auf welche Welt sich ein Text bezieht. Dabei entsteht bereits eine erste Trennung in faktische und fiktionale Texte. Faktische Texte beanspruchen, auf eine textäußere, von *SenderIn* und *EmpfängerInnenschaft* als real akzeptierte Welt zu referenzieren, während fiktionale Texte diesen Anspruch nicht oder nur teilweise erheben und sich auf (teilweise) nicht-reale Welten beziehen. Wird im Text nun auf Elemente der Ausgangskultur referenziert, ist anzunehmen, dass bestimmte Informationen präsupponiert werden (2009: 109). Da außerdem anzunehmen ist, dass der/die ÜbersetzerIn durch Kenntnis beider Kulturen auch über die präsupponierten Informationen der Ausgangssituation verfügt, muss er/sie bewusst die Perspektive eines/einer *ZielempfängerIn* einnehmen und dessen/deren Wissensstand nachvollziehen. Referenziert der Ausgangstext auf Elemente der Zielkultur, so muss der/die ÜbersetzerIn davon ausgehen, dass einzelne explizit referenzierte Informationen für *ZielempfängerInnen* trivial erscheinen und im Zieltext ausgelassen werden können. Im Gegensatz zu faktischen Texten, wo *SenderIn* und *EmpfängerIn* in ihrer Wirklichkeitskonzeption weitgehend übereinstimmen, müssen fiktionale Texte ihre Wirklichkeit gegenüber dem/der LeserIn erst einführen. Dennoch muss auch ein fiktiver Text Anknüpfungspunkte enthalten, die dem/der LeserIn Parallelen zu seiner/ihrer Wirklichkeit bieten und ihm/ihr so einen Einstieg in die Handlung ermöglichen (2009: 109f).

Eine weitere Möglichkeit, Präsuppositionen festzustellen, ist der Grad der Redundanz eines Textes. Redundanzen sind wiederholte Erläuterungen und Hinweise, die das Verständnis des/der *EmpfängerIn* unterstützen sollen. Je höher der Redundanzgrad eines Textes ist, desto niedriger ist wahrscheinlich der Wissensstand des *EmpfängerInnenkreises*. Da die Zielkultur den Text mit einem anderen Vorwissen unter anderen Prämissen empfängt, ist auch Redundanzgrad an die *ZielempfängerInnen* anzupassen.

Präsuppositionen sind vorwiegend durch Signale feststellbar, die sich aus textinternen (Thema, Inhalt, Lexik, Syntax) und textexternen Faktoren ergeben (vgl. Nord 2009: 110f).

4.2.3 Lexik und Syntax

Die Wortwahl eines Textes steht in Verbindung mit textexternen und anderen textinternen Faktoren (und kann daher auch Hinweise über diese liefern). Es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen den Faktoren Thema und Inhalt und den lexikalischen Merkmalen eines Textes. So lässt sich häufig eine Korrelation bestimmter Wortfelder mit bestimmten Themenbereichen feststellen. Auf textexterner Ebene kann die Lexik unter anderem in Zusammenhang mit der Senderpragmatik gebracht werden. Der biographische und soziopolitische Hintergrund eine/r *SenderIn* beeinflusst das Vokabular, welches er/sie für die Erstellung eines Textes nutzt, darüber hinaus unterstreicht er/sie mit seiner/ihrer Wortwahl auch die Kommunikationsabsicht. Eine Nicht-Übereinstimmung der Lexik mit dem Kommunikationshintergrund des/der *SenderIn* kann auch intentional sein (2009: 124f).

Über lexikalische Aspekte lässt sich außerdem feststellen, ob der/die AutorIn selbst als *SenderIn* auftritt oder ein/eine fiktive/r *SenderIn* innerhalb des Textes spricht. Bei fiktionalen Texten ist der/die *SenderIn* ein/eine implizite/r ErzählerIn (2009: 126). Überdies stellt sich die Frage, ob die Wortwahl tatsächlich mit der ermittelten *SenderInnenintention* übereinstimmt, inwiefern also die sprachliche Verwirklichung der *Intention* „geglückt“ ist. Grundsätzlich ergibt die wiederholte Verwendung bestimmter Wortfelder einen „Stilzug“, der für den Text bestimmend ist. Bei Übernahme der Stilelemente in die Übersetzung ist darauf zu achten, Lexeme zu finden, die den festgestellten Stil in der Zielsprache nach den dort geltenden Prinzipien abbilden. Außerdem sind orts- und zeitpragmatische Aspekte zu beachten, die sich in der Lexik des Textes niederschlagen können. Dazu gehört zum Beispiel archaische Sprache, die möglicherweise in der Übersetzung übernommen wird (2009: 127ff). Genau wie die Lexik eines Textes kann auch dessen syntaktischer Aufbau Hinweise über Inhalt und Thema liefern. Faktoren wie Satzlänge, Satzkomplexität und Satzverbindungen beeinflussen die Wirkung eines Textes und können wiederum konventionelle Merkmale einer bestimmten *Textfunktion*, einer Kommunikationssituation oder einer *SenderInnenintention* sein. Für Übersetzungen ist zu beachten, dass bestimmte Satzstrukturen in manchen Sprachen üblicher, textsortenkonformer oder idiomatisch „flüssiger“ sind als in anderen¹² und sich somit gewisse Stilzüge leichter umsetzen lassen als im Deutschen (2009: 131f).

¹² Nord nennt als Beispiel die in romanischen Sprachen üblichen Infinitiv- und Gerundivkonstruktionen, die es dem/der *SenderIn* erlauben, viel Information in kurzen Sätzen wiederzugeben.

Die syntaktischen Muster eines Textes lassen sich durch eine Analyse der grammatischen Struktur ermitteln. Dabei werden Satzlänge, Satzformen, Konstruktionsformen und Konnektoren identifiziert und deren Wirkung im Text gedeutet. In einem weiteren Schritt werden Satzstellung und Fokussierung sprachenspezifisch untersucht – je nach Sprache existieren zum Beispiel unterschiedliche Möglichkeiten der Betonung und Hervorhebung. Bei literarischen Texten kann es auch zu einer beabsichtigten Abkehr von konventionellen syntaktischen Mustern kommen. Hier gilt es, die Funktion einer solchen Abweichung zu ermitteln und zu prüfen, mit welchen Mitteln sich diese in die Zielsprache übertragen lässt.

Syntaktische Strukturen hängen mit textexternen Faktoren zusammen, vor allem *SenderInnenintention* und *EmpfängerInnenpragmatik* sowie *Textmedium* sind ausschlaggebend (vgl. Nord 2009: 132f).

5. Analyse textexterner Faktoren nach Nord (2009)

An dieser Stelle wird der situative Kontext der *Harry-Potter*-Romane durch die Analyse textexterner Faktoren aufgeschlüsselt.

5.1 SenderIn und TextproduzentInnen, Anlass und Intention

SenderIn und *SenderInnenintention* werden nachfolgend in einem Kapitel zusammengefasst, da zwischen ihnen eine Abhängigkeit besteht und sich diese, insbesondere in einer dreisprachigen Aufstellung, so prägnanter darstellen lässt.

5.1.1 Joanne K. Rowling, Autorin

Senderin und Produzentin des Ausgangstextes ist die Autorin Joanne Kathleen Rowling. Rowling wird am 31. Juli 1965 in Yate, Großbritannien geboren. Bereits in ihrer frühen Kindheit identifiziert sich Rowling als Schriftstellerin und verfasst mehrere Erzählungen. Sie studiert Französisch und Klassische Altertumswissenschaft und arbeitet vor ihrem Durchbruch als Büroangestellte (vgl. Rowling 2016). Als Person des öffentlichen Lebens nutzt Rowling ihre Öffentlichkeitswirksamkeit häufig für politische und soziale Kampagnen. In Fernseh- und Zeitungsinterviews spricht sie im Erscheinungszeitraum der Romanreihe regelmäßig über Thematiken und Botschaften ihrer Erzählungen und knüpft diese an ihre persönlichen politischen und sozialen Ansichten, später kommentiert sie politische Themen auf der Social-

Media-Plattform Twitter¹³. Rowling veröffentlicht nach Erscheinen des letzten Romans Details über Charaktere, die nicht explizit in den Romanen erwähnt wurden (zum Beispiel die Homosexualität des Schuldirektors Dumbledore, vgl. hierzu u.a. Reuters 2007).

Im Jahr 1990 beginnt Rowling, Figuren und Handlungsstränge der *Harry-Potter*-Romane zu entwerfen. Die Dauer der Reihe als Siebenteiler ist laut eigenen Aussagen von Beginn an beabsichtigt und geplant gewesen. Nach der Geburt ihrer Tochter trennt sich Rowling von ihrem Ehemann und zieht nach Edinburgh, wo sie Sozialhilfe in Anspruch nimmt. Der erste *Harry-Potter*-Roman wird 1995 fertiggestellt und zunächst von zahlreichen Verlagen abgelehnt. Im Jahr 1996 entscheidet sich der britische Bloomsbury-Verlag nach ursprünglicher Zurückweisung, den Roman zu verlegen (Publisher's Weekly 1998). Sämtliche Teile der Reihe erscheinen im Ausgangssprachraum unter den Initialen „J.K.“, da zunächst befürchtet wird, dass junge, männliche Leser ein offensichtlich von einer Frau geschriebenes Buch ablehnen (Rowling 2016).

Harry Potter erscheint zunächst als einfache Kindergeschichte. Als Fantasyerzählung scheint die Intention zu sein, den/die LeserIn auf eine unterhaltsame Reise durch eine magische Welt einzuladen. Nach Erscheinen des letzten Bandes äußert sich Rowling jedoch zunehmend deutlich über ihre Motivationen. Sie nutzt Figuren und Handlungsstränge der Geschichte, um ihr soziales und politisches Engagement zu illustrieren. Den *Harry-Potter*-Romanen liegen überdies klare moralische Überlegungen zugrunde. Ein wiederkehrendes Thema ist die Frage, inwiefern das „Böse“ inhärent und vorbestimmt ist oder in jedem Menschen das Potential zum Bösen steckt und eine bewusste Hinwendung zum Guten notwendig ist. Der Hauptcharakter der Reihe überlebt einen tödlichen Zauber, da die Liebe seiner Mutter einen schützenden Schild um ihn herum aufbaut. Dies bewirkt jedoch eine magische Verbindung zwischen ihm und dem Antagonisten, Lord Voldemort. Wie sich später herausstellt, ist ein Teil der Seele des Antagonisten in Harry Potter übergegangen. Dennoch entscheidet er sich, gut zu handeln und sich nicht vom Bösen verlocken zu lassen, was sich bereits im ersten Teil zeigt, als er sich weigert, dem Haus Slytherin zugewiesen zu werden, welches weitgehend von Figuren bewohnt wird, die in Verbindung zu Voldemort und den Todessern stehen. Der Text baut auf Metaphern auf, so sind zum Beispiel die ab Teil 3 vorkommenden *Dementoren* ein Sinnbild für Depressionen. Zudem wird auf mythologische Motive zurückgegriffen, das Thema Alchemie findet sich in Form des Steines der Weisen bereits im ersten Teil. Insgesamt entfaltet sich der

¹³ vgl. hierzu J.K. Rowlings Twitter-Account: https://twitter.com/jk_rowling (zuletzt aufgerufen am 30. Juli 2022)

Text auf mehreren Ebenen und führt junge LeserInnen an philosophische und theologische Fragestellungen heran.

5.1.2 Klaus Fritz, Übersetzer der deutschen Ausgabe

Übersetzer der deutschsprachigen Ausgabe ist Klaus Fritz. Fritz wird 1958 in Tübingen geboren und studiert später Soziologie (vgl. Deutsche Digitale Bibliothek). Er übersetzt zunächst ausschließlich Sachbücher und wird schließlich 1997 für die Übersetzung des ersten *Harry-Potter*-Romans engagiert, da zu dem Zeitpunkt keine/r der Stamm-ÜbersetzerInnen des Verlages zur Verfügung stehen und dem Erstlingswerk einer Kinderbuchautorin noch keine erhebliche Bedeutung beigemessen wird (Osberghaus 2003). Fritz sieht sich im Zuge der Übersetzung der Romane wiederholt mit Kritik an seinen Übersetzungen konfrontiert, ihm wird vorgeworfen, zu frei zu übersetzen. Insbesondere die Auslassung ganzer Absätze im dritten Band wird ihm als „Zensur“ vorgeworfen, obwohl es sich hierbei um einen Koordinationsfehler mit dem britischen Verleger handelt, der nachträglich Änderungen vornimmt, diese aber dem CARLSEN-Verlag nicht mitteilt (vgl. Freund & Krekeler 2005 sowie Osberghaus 2003). Fritz ist nach eigenen Angaben nicht sonderlich an der Öffentlichkeit interessiert. Er positioniere sich zwar freiwillig in der Öffentlichkeit, möchte aber nicht mehr Aufmerksamkeit erregen als die Autorin selbst. Dennoch nutzt er in Zeitungsinterviews die Möglichkeit, seine Übersetzungsentscheidungen zu begründen und mitunter auch zu verteidigen. Zugleich legt er Wert darauf, Bewusstsein für den ÜbersetzerInnenberuf zu schaffen (Osberghaus 2003). Bei der Übersetzung ist ihm wichtig, kulturelle Elemente des Ausgangstextes beizubehalten. Seine Übersetzungen stehen darüber hinaus nicht allein, sondern sind in einen kulturellen und literarischen Kontext eingebettet, wodurch das Publikum auf ein Vorwissen durch gemeinsame Geschichte und weitere bekannte Werke aus dem englischen Sprachraum zurückgreifen kann. Magie ist darüber hinaus ein nicht ausschließlich britisches Gedankenkonstrukt – das Bild des Zauberers, wie es in *Harry Potter* dargestellt wird, entstammt dem europäischen Mittelalter und ist somit auch im deutschen Sprachraum bekannt. Gleichzeitig betont er, dass Übersetzungen in andere Sprachen stets einen gewissen gestalterischen Freiraum verlangen. Im Falle des *Harry Potter* sind beispielsweise Namen und Akronyme besonders herausfordernd. Es besteht der Anspruch, englische Namen größtenteils beizubehalten, in einigen Fällen sind jedoch andere Lösungswege gefragt. Die Arbeit an dem Roman ist für ihn zwar mit Leistungsdruck verbunden, jedoch ist er Rowlings Welt sehr zugetan und arbeitet daher gerne daran. Zum Zeitpunkt der Übersetzungsarbeit hat Fritz keine Vorkenntnis über den finalen Ausgang der Buch-

reihe. Er muss „den Mörder nicht kennen“, ist somit in die bevorstehenden Teile nicht eingeweiht, wodurch sich jedoch auch Herausforderungen ergeben – beispielsweise, wenn Übersetzungsentscheidungen getroffen werden, die in einem späteren Teil unerwartet zum Tragen kommen können (Freund & Krekeler 2005). Aus seinen Aussagen geht hervor, dass Fritz’ Intention darin besteht, die Grundstimmung des Ausgangstextes zu erhalten und zugleich LeserInnen im deutschsprachigen Raum zu ermöglichen, die Komplexitäten des Romans zu erfahren.

5.1.3 Marina Astrologo, Übersetzerin der italienischen Ausgabe

Die italienische Übersetzung wird zunächst von Marina Astrologo angefertigt, die das Projekt allerdings nach dem zweiten Teil bereits verlässt. Über Astrologo ist weitaus weniger bekannt als über den deutschen Übersetzer, es existieren keine nennenswerten Zeitungsberichte und wenige Radiointerviews. Mit 21 wird Astrologo während ihres Studiums von einem Lehrenden dazu aufgefordert, einen Text zu übersetzen und entwickelt Interesse an der Sprachmittlung.

Sie lässt sich zur Dolmetscherin für Englisch und Französisch ausbilden und dolmetscht auf Literaturmessen (vgl. Bookblog 2021).

Im Jahr 1998 lässt der italienische Verlag Salani Editore *Harry Potter* ins Italienische übersetzen und beauftragt Astrologo.

Ein zentrales Kriterium ist, eine möglichst kinderfreundliche Übersetzung anzufertigen, was sich deutlich im Endprodukt zeigt (De Febe 2022).

Nach Erscheinen des letzten Teils werden sämtliche Übersetzungen von Stefano Bartezzaghi, einem freien Journalisten, unter Aufsicht der ursprünglichen Übersetzerinnen, überarbeitet. Bartezzaghi schreibt im Vorwort zur Revision des ersten Teils „Mit Erscheinen des siebten und letzten Teils der Reihe haben sich einige Übersetzungsentscheidungen als richtig herausgestellt, andere jedoch bedürfen einer Neuüberlegung“ (frei übersetzt). Es werden bewusst Anstrengungen unternommen, den Stil des Romans anzupassen und auch die inkonsistente (und zum Teil stark verfremdende) Übersetzung der Eigennamen zu vereinheitlichen (ibid.). Es ist im Vergleich zur deutschsprachigen Ausgabe schwieriger, an Informationen über Verlags- und Übersetzungsentscheidungen sowie die Motivationen der Handelnden zu gelangen, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass im italienischen Sprachraum für *Harry Potter* nur geringfügig vorausgeplant wurde, was sich mitunter darin äußert, dass bereits nach dem zweiten Teil die Übersetzerin wechselte und Namen inkonsistent übersetzt wurden, während der Verlag im

deutschsprachigen Raum bereits anfänglich die Rechte bis zum dritten Teil erworben hatte und den Übersetzer schließlich bis zum letzten Teil behielt (Freund 2007). Die Konzeption des Zielpublikums gestaltet sich in Italien konservativer in dem Sinne, dass ein als Kinderbuch klassifizierter Roman tatsächlich bewusst kindlich übersetzt wurde und zunächst nicht auf Mehrfachadressierung geachtet wurde. Stefano Bartezzaghi kommentiert dies im Vorwort zur neuen Ausgabe: Aufgabe einer Kinderbuchübersetzung ist demnach, dass Eigennamen bei LeserInnen gleichermaßen Assoziationen wecken wie die ausgangssprachlichen Namen im Ausgangspublikum¹⁴. (Bartezzaghi 2017:6f) Zu beachten ist allerdings, dass für diese Arbeit aus Verfügbarkeitsgründen nur der bereits überarbeitete Text analysiert werden kann und es sich somit nicht mehr ausschließlich um Übersetzungsentscheidungen Astrologos handelt.

5.2 EmpfängerInnen

Harry Potter wird von Beginn an von einem vielfältigen Publikum rezipiert. Naheliegendes Zielpublikum sind zunächst LeserInnen im Alter der Hauptfigur (*Harry Potter* wird zu Beginn der Erzählung elf Jahre alt), jedoch findet sich auch ein erheblicher Anteil jüngerer LeserInnen und auch Erwachsener unter den *EmpfängerInnen* – letztere erhalten eigene Sonderausgaben mit umgestalteten Buchcovern, die sich an den Designkonventionen des Erwachsenenbuchmarktes orientieren (Publisher's Weekly 1998).

Im Umfeld der *Harry-Potter*-Romane stellt sich besonders die Frage nach dem Verhältnis zwischen intendierten und tatsächlichen *EmpfängerInnen*. In einem Interview mit *Publisher's Weekly* erklärt Rowling, nie über ein Zielpublikum nachgedacht zu haben. Sie habe die Idee für *Harry Potter* auf einer Zugfahrt entwickelt und im Anschluss umgesetzt. Nur durch Zufall sei sie gerade Kinderbuchautorin geworden (Publisher's Weekly, 1998). Dementgegen wurde der Roman nach mehreren Zurückweisungen erst von Bloomsbury Children's Books verlegt. Zielgruppe von Erzählungen der Kategorie *Harry Potters* bilden in diesem Verlag Kinder zwischen 8 und 12 Jahren. Dafür spricht auch die Auflage von 500 Büchern im ersten Anlauf (vgl. Mende 2013), eine zur Zeit der Veröffentlichung in der Branche übliche Auflage für Neuerscheinungen von unbekannten AutorInnen (vgl. Eccleshare 2002: 10).

In einer 2016 in Italien unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen durchgeführten Umfrage bestätigen 73 Prozent der Befragten, *Harry Potter* gelesen zu haben, 43 Prozent davon

¹⁴ „Nella traduzione di un libro per l'infanzia si cerca di rendere i nomi propri evocativi quanto lo sono dell'originale.“

mindestens vier Teile. Es handelt sich um die (zumindest seitens der Verlage veranschlagte) Kernzielgruppe, jüngere Millennials. Mehrere Quellen zeigen, dass Angehörige dieser Zielgruppe angeben, ihr erstes Leseerlebnis seien die *Harry-Potter*-Romane gewesen, die sie schließlich dem Lesen zugeführt hätten (vgl. Merlini 2016). Die Webseite *Words Rated* nennt eine US-amerikanische Studie, nach welcher 18% der (amerikanischen) Gesamtbevölkerung alle *Harry-Potter*-Bände gelesen haben, während 32% zumindest einen Teil gelesen haben. Unter den 18- bis 34-Jährigen sind es 32% bzw. 48% (2021). Als intendierte LeserInnenschaft können aus Verlagssicht somit Kinder und Jugendliche gesehen werden. Umgeben ist diese Kernzielgruppe von einer tatsächlichen LeserInnenschaft aus jüngeren Kindern und älteren Erwachsenen.

5.3 Situativer Kontext: Medium, Ort und Zeit

Die Erscheinungsform eines Textes ist für die Analyse der Ausgangs- und Zielsituation von ebenso großer Bedeutung wie der/die *SenderIn* oder die *EmpfängerInnenschaft*. Im vorliegenden Kapitel werden mediale sowie zeit- und ortspragmatische Aspekte der *Harry-Potter*-Romane analysiert.

5.3.1 Ausgangstext

In Großbritannien erscheint *Harry Potter* bei Bloomsbury Publishing plc. Der Verlag wird 1984 in London gegründet. Das selbst erklärte Ziel des Verlages ist, „literary authors of the highest quality and sales potential“ zu veröffentlichen. Das Unternehmen geht 1994 an die Börse, mit dem erklärten Ziel, als unabhängiger Verlag neuen AutorInnen eine Plattform zu bieten.

Der Erfolg der *Harry-Potter*-Reihe verhilft dem Unternehmen schließlich zu erheblichem Wachstum (vgl. Bloomsbury 2022). *Harry Potter* erscheint zunächst als gebundene Ausgabe in einer Auflage von 500 Exemplaren (vgl. Mende 2013), später erscheinen diverse Taschenbuchausgaben und eine Hörbuchadaption mit Stephen Fry als Sprecher (1999), bevor schließlich 2001 die Verfilmung des ersten Bandes durch das Studio Warner Brothers erscheint¹⁵.

¹⁵ Verweise siehe Bibliographie

5.3.2 Zieltext Deutsch

Die deutsche Übersetzung erscheint im Carlsen Verlag. Dieser wird 1953 in Hamburg gegründet. Zunächst werden Kinderbücher, darunter die kompakten *Pixi*-Bücher verlegt. Der Verlag konzentriert sich auf Kinder- und Jugendliteratur sämtlicher Genres, darunter auch Sachbücher. Mit Erscheinen der *Harry-Potter*-Romane ab 1998 wächst der Verlag und erweitert sein Programm. Es werden auch Mangas und Comics aufgenommen. Später erscheint Literatur für Jugendliche und junge Erwachsene wie die *Maze Runner*-Serie und die *Twilight*-Romane. Der Verlag will nach eigenen Angaben „zum Nachdenken anregen und Wissen vermitteln“. Nach wie vor zählt *Harry Potter* zu den wichtigsten Titeln des Verlages (vgl. Carlsen 2022). Auch hier erscheint *Harry Potter* zunächst in Buchform. Später erscheint im Hörverlag eine von Rufus Beck gesprochene Hörbuchadaption.

5.3.3 Zieltext Italienisch

Die italienischen Ausgaben erscheint bei Salani Editore. Der Verlag wird 1862 in Florenz gegründet und ist nach eigenen Angaben eines der ältesten Verlagshäuser Italiens.

Ab 1987 publiziert Salani unter dem Dachverband Mauri Spagnol und konzentriert sich auf international namhafte AutorInnen. Nach eigenen Angaben ist Salani stolz auf seine „experimentelle“ Programmatik und ist neben Qualität besonders an *Innovation* interessiert. Zu seinem Programm zählt der Verlag zum Beispiel die AutorInnen Michael Ende und Astrid Lindgren, allerdings steht auch hier die *Harry-Potter*-Reihe im Vordergrund. Inzwischen veröffentlicht Salani auch Erwachsenenliteratur. In Italien erscheint *Harry Potter* 1998 in Buchform, auch eine Hörbuchfassung wurde inzwischen produziert (Salani 2022).

5.4 Zusammenfassung textexterner Faktoren

Die zusammengetragenen Informationen geben einen ersten Einblick in den Erscheinungskontext der Buchreihe, die beteiligten Produktions- und Rezeptionsinstanzen sowie die mögliche Intention. Es handelt sich hierbei um Informationen aus Aussagen der Autorin, offizielle Statements der Verlage sowie Hinweise, die sich aus zeit- und ortspragmatischen, kulturellen und medialen Faktoren ergeben. Nachfolgend werden die Erkenntnisse zu den textexternen Bedingungen kurz zusammengefasst.

Bei dem analysierten Text handelt es sich um den ersten Band der *Harry-Potter*-Buchreihe, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Senderin des Textes ist die Autorin J.K.

Rowling, die in der Ausgangssprache Englisch auch als *Textproduzentin* auftritt. Der Roman ist im Bloomsbury Verlag erschienen, der zum Erscheinungszeitpunkt vorwiegend Kinder- und Jugendliteratur publiziert. Rowling betont, Kinder nicht als konkrete *EmpfängerInnengruppe* angedacht zu haben, jedoch werden diese zunächst von den Verlagen als Hauptzielgruppe adressiert. Wie Nord anmerkt, ist zwischen *EmpfängerInnen* und *AdressatInnen* zu unterscheiden, was sich im vorliegenden Fall darin zeigt, dass die Buchreihe in einem ähnlichen Ausmaß von Erwachsenen rezipiert (und später auch explizit an diese vermarktet) wird.

Die Erzählung erscheint im Jahr 1997 in Großbritannien, in Buchform und zunächst in geringer Auflage. Später wird die Auflage verstärkt und der Roman wird in mehrere Sprachen übersetzt.

Hauptanlass ist vermutlich die Verwirklichung einer kreativen Idee Rowlings, die sie, nach eigenen Angaben auf einer Zugfahrt entwickelt hat. Dementsprechend liegt eine poetische/unterhaltende Funktion vor. Rowling baut in die Geschichte Themen wie den Kampf zwischen Gut und Böse, Mut, Verantwortung und Freundschaft ein, so lässt sich auch die Intention erkennen, LeserInnen über Moralthemen zum Nachdenken zu bringen.

Auf zielsprachlicher Seite ist festzustellen, dass sowohl Übersetzer als auch Verlag der deutschsprachigen Version darauf Wert legen, kulturelle Elemente der Ausgangstexte zu wahren und LeserInnen fremde Kulturen näherzubringen, während im italienischen Raum eher die Absicht geäußert wird, eine zielgruppentaugliche, konventionskonforme Übersetzung anzufertigen. In der nachfolgenden Analyse der Textkorpora wird genauer begutachtet, inwiefern diese Intentionen im Text funktional verwirklicht wurden.

6. Analyse textinterner Faktoren nach Nord (2009)

Im vorliegenden Kapitel werden textinterne Faktoren des Romans in den drei Sprachen Englisch, Deutsch und Italienisch analysiert. Hauptkriterium für die Analyse ist die Frage, welche Textfunktionen die jeweiligen Übersetzungsentscheidungen nach funktionalen Prinzipien erfüllen und inwiefern diese der *SenderInnenintention* entsprechen. Dabei ist festzuhalten, dass bereits im Vorfeld einer Textanalyse die Rezeption der zu analysierenden Textstellen durch subjektive Interpretation erfolgt und sich somit ein ebenso subjektiver Einfluss in der Auswertung der Daten nicht vollständig ausschließen lässt.

6.1 Textinhalt

Wie bereits in Kapitel 4.2.1 beschrieben, ist der Inhalt eines gegebenen Textes für die Analyse der verwendeten Textgestaltungsmittel und den Übersetzungsvergleich ausschlaggebend. Das Thema, die Information, die mit den sprachlichen Mitteln realisiert wird, muss vor der Übersetzung ermittelt werden. In den nachfolgenden Kapiteln wird jeweils eine kurze Inhaltsangabe über die untersuchten Textabschnitte gegeben. Um jedoch den Gesamtkontext, in welchen diese Abschnitte eingebettet sind, zu erfassen und die Wirkung der Übersetzungsentscheidungen als Teilaspekte eines übergeordneten Gesamttextes zu beurteilen, wird an dieser Stelle eine kurze Inhaltsangabe des ersten Teils der *Harry-Potter*-Romanreihe gegeben. Es besteht hierbei keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit – bei der Zusammenfassung einer komplexen Handlung, die auf mehreren hundert Seiten beschrieben wird, muss eine Auswahl der als relevant empfundenen Handlungselemente getroffen werden, womit automatisch andere Handlungsaspekte in den Hintergrund rücken. Eine solche Auswahl stützt sich auf konventionelle Theorien (siehe die Beschreibung narratologischer Analysen in Kapitel 3.1.3), ist aber bis zu einem gewissen Grad auch subjektiv.

6.1.1 Aufbau der Romanwelt

Die Handlung der Romanreihe spielt sich grob gesagt auf zwei Ebenen ab. Teile der Handlung sind in einer Version der textäußeren Welt verankert, andere Teile wiederum in einer fiktiven Welt von Hexen und Zauberern¹⁶, die Menschen ohne magische Fähigkeiten (sogenannten *Muggeln*, engl. „muggles“) nicht oder nur eingeschränkt zugänglich ist. Zwar spielt die Handlung größtenteils in Großbritannien und auch die Elemente der magischen Welt sind weitgehend durch Realien aus dem Kulturraum Großbritannien geprägt, jedoch sind zentrale Schauplätze der magischen Welt, wie die Zaubereischule *Hogwarts*, die *Winkelgasse*, wo Hexen und Zauberer magische Gegenstände einkaufen, das *Gleis 9¾*, über den Schüler den *Hogwarts Express* besteigen, sowie das *Zaubereiministerium*, verborgen und von der Welt der Muggel (der „realen“ Welt) getrennt. Hexen und Zauberern ist es strikt verboten, vor Muggeln zu zaubern, ZauberschülerInnen unter 17 Jahren (das Mündigkeitsalter in der magischen Welt) ist

¹⁶ Die Welt der Hexen und Zauberer wird nachfolgend vereinfacht als „magische Welt“ bezeichnet. Auf Englisch hat sich der Name „Wizarding World“, nicht zuletzt auch als Markenauftritt für Rowlings Buch-, Film- und Videospielreihen, etabliert.

es grundsätzlich nicht gestattet, außerhalb der Schule zu zaubern, was Harry in späteren Romanen wiederholt in Schwierigkeiten bringt.

In der magischen Welt existieren fantastische Kreaturen, die sich teilweise auf mythologische Ursprünge zurückführen lassen, wie zum Beispiel Zentauren und Trolle. In Großbritannien ist Hogwarts die einzige Zauberschule, weshalb diese unter den Hexen und Zauberern aller Generationen einen besonderen Stellenwert hat und auch Albus Dumbledore als Schuldirektor einen prominenten Status genießt. SchülerInnen in Hogwarts werden in ihrem ersten Schuljahr einem von vier *Häusern* zugeteilt: *Gryffindor*, *Hufflepuff*, *Ravenclaw* und *Slytherin*. Die Einordnung basiert primär auf den Charaktereigenschaften der SchülerInnen und geschieht durch einen sprechenden Hut, den jede/r SchülerIn einmal aufsetzt. Die Häuseraufteilung bestimmt unter anderem, welche Schlafsäle SchülerInnen beziehen und in welchen Sportteams sie spielen. In der Zaubereischule nehmen SchülerInnen Unterricht in verschiedenen Fächern wie *Zaubertränke*, *Verwandlungen*, *Verteidigung gegen die dunklen Künste* und *Kräuterkunde*. Als Schulsport wird Quidditch gespielt, ein fiktiver Ballsport der magischen Welt, bei dem SpielerInnen auf Besen fliegen.

Eine genaue Datumsangabe, die die Handlung in einen historischen Kontext bringen würde, ist zumindest im ersten Roman nicht gegeben. Wie jedoch die inoffizielle Fanwebseite *Harry Potter Wiki*¹⁷ beschreibt, lässt sich aus Datumsangaben in den späteren Romanen und deren Relation zueinander ein zeitlicher Ablauf rekonstruieren, der die Handlung der Reihe zwischen den frühen 1980er- und den späten 1990er Jahren ansiedeln würde. Über die Korrektheit oder Gültigkeit einer solchen Timeline kann an dieser Stelle nicht geurteilt werden. Jedenfalls lässt sich aber der Handlungszeitraum anhand der im Text referenzierten technologischen und soziopolitischen Aspekte in die Moderne einordnen – in der *Muggelwelt* fahren Menschen mit dem Auto¹⁸, sehen fern, gehen in den Zoo. Vernon Dursley, Ziehvater der Hauptfigur, arbeitet für einen Hersteller von elektrischen Bohrmaschinen. Anzumerken ist jedoch, dass prägende Begriffe der Gegenwart, wie das Internet oder multifunktionale Smartphones, noch keine Erwähnung finden, da diese – ungeachtet jeder Spekulation über eine

¹⁷ vgl. https://harrypotter.fandom.com/wiki/Dating_conventions#21st_century

¹⁸ An dieser Stelle sei die Figur des Arthur Weasley erwähnt. Der Vater Rons, eine der zentralen Figuren, arbeitet im Zaubereiministerium in der *Muggelforschung* und stellt der Hauptfigur Harry bei mehreren Gelegenheiten Fragen über die „faszinierenden“ Gerätschaften, die Muggel benutzen, da sie nicht zaubern können. Entsprechende Hinweise finden sich jedoch erst in späteren Teilen der Buchreihe.

mögliche Timeline – zum Erscheinungszeitpunkt schlichtweg noch nicht existierten oder noch keine entsprechende gesellschaftliche Relevanz erreicht hatten.

Die magische Welt ist zu Beginn der Handlung gerade erst von einem tyrannischen Zauberer befreit worden, der mit seinen Gefolgsleuten, den *Death Eaters* (in der deutschen Übersetzung „Todesser“), nach Alleinherrschaft über die magische Welt und die *Muggelwelt* strebte und dabei zahlreiche Menschen folterte und ermordete. Der Name des bösen Zauberers, *Voldemort*, wird von Hexen und Zauberern aus Furcht nicht ausgesprochen, stattdessen wird er als „Der, dessen Name nicht genannt werden darf“ (eng. „He-Who-Must-Not-Be-Named“) sowie „Du-weißt-schon-wer“ („You-Know-Who“) bezeichnet. Die Eltern der Hauptfigur Harry kämpften im Widerstand gegen Voldemort und werden vor Einsetzen der Handlung von diesem ermordet. Harrys Mutter stellt sich schützend vor ihn, und fängt einen Todeszauber ab, den Voldemort auf ihn loslässt. Dabei wird die Macht des bösen Zauberers gebrochen und er verschwindet spurlos. Auf Harrys Stirn verbleibt eine Narbe, die an das Opfer seiner Mutter erinnert und im weiteren Verlauf der Geschichte handlungsrelevant ist.

6.1.2 Handlung des ersten Teils

Vor Einsetzen der Haupthandlung wird in einem kurzen Prolog beschrieben, wie Professor Albus Dumbledore, Direktor der Zauberschule Hogwarts, Professor McGonagall, Lehrerin für Verwandlungskunde, und Rubeus Hagrid, ein Halbriese und Wildhüter auf dem Schulgelände, den gerade einjährigen Harry vor der Tür seiner Tante abliefern. Sie unterhalten sich darüber, dass Harry das Schicksal der magischen Welt maßgeblich beeinflusst hat, dies aber erst zu einem späteren Zeitpunkt erfahren soll und zu seinem Schutz unter „Muggeln“ aufwachsen soll. Die magische Welt feiert zu diesem Zeitpunkt den vermeintlichen Sieg über den bösen Zauberer Voldemort. Der junge Harry Potter ist in dieser Welt berühmt, da er Voldemort überlebt und besiegt haben soll. Harry wächst bei seiner Tante Petunia, seinem Onkel Vernon und seinem Cousin Dudley auf, die ihm mit Ablehnung begegnen. Dudley wird verwöhnt und bekommt von seinen Eltern jeden Wunsch erfüllt, während Harry in einer Besenkammer unter der Treppe schläft. Kurz vor seinem elften Geburtstag bekommt Harry mehrere Briefe, was ungewöhnlich ist, da er zuvor noch nie Briefe empfangen hat. Vernon versteckt die Briefe vor ihm und vernichtet sie, bevor er sie lesen kann. Infolgedessen kommen immer öfter Eulen angeflogen, um Briefe abzuliefern. Die Familie flüchtet vor den Eulen, ohne dass Harry einen Brief zu lesen bekommt. Unterwegs wird die Familie nachts vom Halbriesen Hagrid aufgesucht. Dieser wurde persönlich entsandt, um Harry abzuholen. Es kommt zu einem Streit,

doch schließlich nimmt Hagrid Harry mit in die *Winkelgasse*, wo dieser zum ersten Mal mit der magischen Welt in Berührung kommt. Hagrid erzählt ihm die Wahrheit über seine Eltern und seine besondere Rolle in der magischen Welt. Daraufhin reist Harry mit dem Hogwarts Express, wo er seine Freunde Ron und Hermine kennenlernt. In der Zauberschule angekommen, wird er dem Haus Gryffindor zugewiesen. Harry ist sehr an der magischen Welt interessiert, lernt die Gepflogenheiten der Hexen und Zauberer kennen, die ihm bislang verwehrt waren, spielt im Quidditch-Team der Schule und nimmt am Zauberunterricht teil. Durch Zufall erfährt er vom *Stein der Weisen*¹⁹, einem Unsterblichkeitsartefakt, das erst kürzlich zur Verwahrung nach Hogwarts gebracht wurde, da die Schule als einer der sichersten Orte in der magischen Welt gilt. Harry und seine Freunde finden heraus, dass ein Lehrer versucht, den Stein zu entwenden. Wie sich herausstellt, hat Voldemort überlebt und von dem Lehrer Besitz ergriffen. Er will die Macht des Steins der Weisen nutzen, um seine ursprüngliche Lebenskraft wiederzuerlangen. Harry besiegt den Lehrer in einem erbitterten Kampf – dieser stirbt, als er versucht, Harry anzufassen – und sichert den *Stein der Weisen*. Voldemorts Geist löst sich von dem toten Lehrer und entflieht. Es ist ungewiss, was mit ihm weiter geschieht. Zum Ende des Schuljahres muss Harry wieder zu seinen Zieheltern zurückkehren, um dort die Ferien zu verbringen.

6.2 Textanalyse

Nachfolgend werden einige Beispiele aus dem Analysekorpus genauer beschrieben und auf Unterschiede in der Auswahl der Textgestaltungsmittel zwischen der Ausgangs- und den zwei Zielsprachlichen Versionen eingegangen. Es wird versucht festzustellen, welche Textwirkung die gewählten Übersetzungsstrategien hervorbringen und inwiefern Funktionskonstanz besteht. Dazu wurden insgesamt 26 Textbeispiele aus drei Kapiteln ausgewählt¹⁹. Pro Beispiel wird der englische Originaltext, gefolgt von der deutschen und der italienischen Übersetzung, abgebildet. Gegebenenfalls sind relevante Satzteile zur besseren Nachvollziehbarkeit von Unterschieden markiert. Im Anschluss folgt eine Zusammenfassung der auffälligen suprasegmentalen Aspekte und der gewonnenen Erkenntnisse.

¹⁹ Ein Verzeichnis der Textbeispiele ist zur Einsicht im Anhang vorhanden.

6.2.1 Analyse erstes Kapitel

Das erste Kapitel erzählt die Vorgeschichte zur Haupthandlung. Sie spielt zehn Jahre vor Einsetzen der Haupthandlung und beschreibt zunächst eine Szene aus dem Alltag Vernon Dursleys. Dieser bemerkt im Laufe seines Arbeitstages mehrere ungewöhnliche Geschehnisse und vernimmt den Namen *Harry Potter*, den Namen seines Neffen. Auch in den Fernsehnachrichten wird über ungewöhnliche Ereignisse berichtet. In der Nacht liefern Professor Dumbledore, Professor McGonagall und Hagrid den jungen, verwaisten Harry Potter bei den Dursleys ab, damit diese ihn als Ziehsohn adoptieren.

Bereits bei der Übersetzung der Überschrift „The Boy Who Lived“ wurde in beiden Übersetzungssprachen die Satzstruktur verändert, was, insbesondere in der deutschen Variante, eine Bedeutungsänderung bewirkt. So steht der Ausgangstext im *simple past*, einer englischen Präteritalform, während im deutschen Text das Präsens gewählt wurde „Ein Junge überlebt“. Auffallend ist zudem, dass der bestimmte Artikel des Ausgangstextes in der deutschen Version einem unbestimmten Artikel weicht. Dadurch verliert die deutsche Version zwar an Aussagekraft (ist schließlich in der englischen Version explizit die Rede von einem ganz bestimmten Jungen, was bereits andeutet, dass der Junge, der überlebt hat, eine zentrale Rolle im weiteren Handlungsverlauf einnehmen wird). Andererseits ist das erste Kapitel teilweise aus Sicht eines Muggels, der über keinerlei Kenntnis der magischen Welt verfügt, sowie teilweise aus Sicht einiger Hexen und Zauberer erzählt, die wiederum nur wissen, dass ein Junge den Angriff des bösen Zauberers Voldemort überlebt hat – aus ihrer Sicht kommt Harry Potter erst durch sein Überleben des Angriffs eine höhere Bedeutung zu, davor ist er tatsächlich nur „**ein** Junge“. Die Erzählinstanz²⁰ steht bei der deutschen Kapitelüberschrift näher am Wissensstand der im ersten Kapitel handelnden Figuren (und bindet LeserInnen durch Verwendung des Präsens auch stärker an die unmittelbare zeitliche Umgebung des Kapitels), während die englische Überschrift einem bestimmten Aspekt der Handlung vorgreift. Darüber hinaus spart die deutsche Version das Relativpronomen *who* aus und wandelt somit die Form der englischen Überschrift als Personenbeschreibung („Der Junge, **der** überlebte“) in eine unmittelbare Handlung („Ein Junge **überlebt**“) um. In der italienischen Version wird das Relativpronomen beibehalten, auch der bestimmte Artikel wird übernommen. Das Verb steht im *passato prossimo*, der perfektiven

²⁰ Im weiteren Verlauf wird dieser Begriff synonym für „ErzählerIn“ verwendet, um die Leserlichkeit zu wahren und dennoch beide möglichen Geschlechter gleichermaßen anzusprechen.

Form des Italienischen. Die Überschrift „Il bambino che è **sopravvissuto**“ ist weitgehend bedeutungskonstant zur englischen Überschrift.

Das erste Kapitel verfügt bereits über mehrere Textstellen, die aufgrund ihrer inhaltlichen und sprachlichen Charakteristika zu Übersetzungsproblemen führen. Nachfolgend wird anhand einiger repräsentativer Beispiele analysiert, welche Lösungsstrategien in den zwei Übersetzungssprachen gewählt wurden und welche Textwirkung sich daraus ergibt.

Textbeispiel 1:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much. They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious [...] (S. 7)	Mr. und Mrs. Dursley im Ligusterweg Nummer 4 waren stolz darauf, ganz und gar normal zu sein, sehr stolz sogar. Niemand wäre auf die Idee gekommen, sie könnten sich in eine merkwürdige und geheimnisvolle Geschichte verstricken [...] (S. 5)	Il signore e la signora Dursley, di Privet Drive numero 4, erano orgogliosi di affermare di essere perfettamente normali, e grazie tante. Erano le ultime persone al mondo da cui aspettarsi cose strane o misteriose [...] (S. 15)

Die Anredeformen *Mr* und *Mrs* werden in den deutschen Zieltext übernommen, als Abkürzungen werden sie jedoch nach den deutschsprachigen Regeln mit einem Abkürzungspunkt versehen. In der italienischen Version werden die Anredeformen *signore* und *signora* verwendet und auch konsistent in der gesamten Erzählung eingehalten (bis auf den Eigennamen der Katze des Hausmeisters, *Mrs Norris*). Während in der deutschen Übersetzung Personennamen inklusive Anredeformen weitgehend übernommen werden, passt die italienische Übersetzung diese an lokale Konventionen an.

Ein markanter Unterschied liegt in der Handhabung der Adresse. Die Dursleys leben an der Adresse „4 Privet Drive, Little Whinging“. Hierbei ergibt sich ein konventionsbezogener Unterschied zwischen Ausgangs- und Zielkulturen. In Großbritannien wird in Anschriften die jeweilige Hausnummer vor den Straßennamen gestellt, während in Italien und dem deutschsprachigen Raum umgekehrt der Straßename vor der Hausnummer steht. In beiden Zielsprachen wird die Reihenfolge den zielsprachlichen Konventionen angepasst. Während jedoch in der italienischen Übersetzung der ausgangssprachliche Straßename „Privet Drive“ beibehalten wird, übersetzt Klaus Fritz diesen in der deutschen Version als „Ligusterweg“, was seiner in diversen Zeitungsinterviews erklärten Absicht, die Elemente der Ausgangskultur möglichst unangetastet zu belassen, um die „Atmosphäre“ des Ausgangstextes zu bewahren,

widerspricht. An dieser Stelle lässt sich nur mutmaßen, welcher Gedanke dieser Entscheidung zugrunde lag – möglicherweise sah der Übersetzer die Gefahr, dass deutschsprachige LeserInnen „Drive“ nicht als „Weg“ erkennen und somit die Adresse nicht als solche identifizieren würden. In der deutschen Version wurde zudem auch die Präposition vor der Adresse geändert – aus „of“, welches in der italienischen wörtlich mit „di“ übersetzt ist, wird in der deutschen Version „im“. Die Bedeutungsänderung ist in diesem Fall nicht schwerwiegend, dennoch ist die Substitution aus linguistischer Sicht zwar korrekt, aber nicht notwendig.

Eine schwer übersetzbare idiomatische Wendung ist die Phrase „thank you very much“, welche, nebst ihrer denotativen Aussage, gelegentlich am Ende eines Satzes angefügt wird, um in sarkastischem Ton zu erklären, dass in einer bestimmten Angelegenheit überhaupt kein Zweifel besteht und es keiner weiteren Diskussion bedarf. Im vorliegenden Beispiel liegt die implizite Aussage vor, dass Familie Dursley als besonders gewöhnliche Familie gar nichts anderes hören will, als normal zu sein. Implizit geht aus diesem Satz bereits hervor, dass sich die Familie um einen Anschein bemüht, welchen sie aufgrund ihrer eigenartigen Vorgeschichte nicht aufrechterhalten kann. Ein Übersetzungsproblem ist insofern gegeben, als dass eine exakte Entsprechung der Wendung in den zwei Zielsprachen nicht existiert. Auf Deutsch existiert zwar die Floskel „vielen Dank auch“, welche ähnlich sarkastischen Unmut ausdrückt, diese würde jedoch eher als direkte Antwort auf einen vorangegangenen Satz fungieren. Im Kontext des vorliegenden Beispiels hingegen könnte sie für Missverständnisse sorgen. Klaus Fritz entschied sich für eine Umschreibung. Er verstärkt die Satzaussage durch die Beifügung „sehr stolz sogar“. Damit geht zwar der überspitzte Ton des Ausgangssatzes auch in die deutsche Übersetzung über, jedoch geht der defensive Charakter des sarkastischen „thank you very much“ verloren. Eine alternative Möglichkeit, welche die Defensivität der Dursleys treffender umsetzt, wäre die Beifügung einer rhetorischen Frage, zum Beispiel „[..], was denn sonst?“.

In der italienischen Version wird die Konjunktion „und“ ergänzt, danach folgt eine wörtliche Übersetzung der Floskel („e grazie tante“). Dennoch ist die Wendung auf Italienisch nicht konstant zum ausgangssprachlichen Text. Tatsächlich wirkt die Beifügung im Italienischen ein wenig inkohärent, da kein semantischer Bezug zum Hauptsatz besteht (der im Ausgangssatz durch die konnotative Bedeutung, die sich aus der englischen Idiomatik ergibt, sehr wohl besteht). Eine Lösung, um die Konnotation der ausgangssprachlichen Wendung zu übernehmen, wäre zum Beispiel die Floskel „[...] e basta.“ – damit käme die ausgangs-

sprachliche Aussage, dass keinerlei Zweifel an der Gewöhnlichkeit der Dursleys bestehen sollte, eher zum Ausdruck.

Textbeispiel 2:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
[...] in fact, Mrs Dursley pretended she didn't have a sister, because her sister and her good-for-nothing husband were as unDursleyish as it was possible to be. (S. 7)	Mrs. Dursley behauptete sogar, dass sie gar keine Schwester hätte, denn diese und deren Nichtsnutz von einem Mann waren so undursleyhaft, wie man es sich nur denken konnte. (S. 5)	Anzi, la signora Dursley faceva addirittura finta di non avere sorelle, perché la signora Potter e quel buono a nulla del marito non avrebbero potuto essere più diversi da loro di così. (S. 15)

Im Textbeispiel 2 wird Mrs. Dursleys Abneigung gegenüber ihrer Schwester beschrieben. Da, wie in Textbeispiel 1 ausgeführt, die Dursleys nahezu manisch darauf bestehen, als normal wahrgenommen zu werden, gerade weil sie einen ungewöhnlichen Hintergrund aufweisen, liegt ihnen daran, ihren Namen mit Normalität und Anstand in Verbindung zu bringen. Mrs. Dursleys Schwester ist Hexe und ihr Ehemann ist Zauberer (was in dieser Textstelle noch nicht herauskommt) und somit „abnormal“.

Mrs. Dursleys Haltung gegenüber der magischen Welt kommt mit der Wortschöpfung „unDursleyish“ zum Ausdruck. Der Ausdruck wird in der deutschen Übersetzung einigermaßen genau übernommen, da die morphosyntaktischen Strukturen hier übereinstimmen – das Präfix „un-“ als verneinender Wortbestandteil ist sowohl im Deutschen als auch im Englischen vorhanden, die Nachsilbe „-ish“ hat im Deutschen eine Entsprechung mit „-haft“. Somit wird aus „unDursleyish“ im Deutschen „undursleyhaft“. Allein die Großschreibung des Namens fällt in der deutschen Übersetzung aus. Die Wirkung der Formulierung beruht hier auf zwei Elementen. Einerseits markiert das Adjektiv an dieser Stelle die Erzählperspektive aus Sicht der Dursleys (Fokalisierung auf handelnde Figuren). Weiterhin dient es der Figurencharakterisierung des Ehepaares Dursley, welches mit diesem Wort zum Ausdruck bringt, wie sehr es sich von einem Teil der Familie distanziert und wie sehr es seine Gewöhnlichkeit wertschätzt. Diese Wirkung geht im Italienischen teilweise verloren, da der Familienname hier ausgespart wird und einer neutraleren Formulierung weicht – die Übersetzung des italienischen Satzes lautet in etwa „[Mr. und Mrs. Potter] hätten nicht unterschiedlicher als sie sein können“. Die Distanz der Dursleys zu den Potters kommt zwar zum Ausdruck, jedoch tritt die Überheblichkeit, die die Dursleys offenbaren, indem sie ihren eigenen Familiennamen als Maßstab für eine vermeintlich anständige oder „normale“ Lebensart sehen, nicht hervor.

Die Beschreibung Mr. Potters wiederum wird in allen Sprachen ähnlich umgesetzt. Die Formulierung „good-for-nothing husband“ findet auf Deutsch und auf Italienisch eine in der jeweiligen Sprache idiomatisch-funktionale Entsprechung. Auf Deutsch wird nominalisiert und der Mann als „Nichtsnutz“ bezeichnet, während die italienische Formulierung „buono a nulla“ strukturell der englischen Formulierung recht nahekommt. Beide Übersetzungen des Phrasems „good for nothing“ sind mit dem Ausgangstext wirkungskonstant. Anzumerken ist ein leichter Bedeutungsunterschied im ersten Satzteil des Beispiels – im Original und in der italienischen Übersetzung *gibt* Mrs. Dursley *vor*, keine Schwester zu haben, während sie es in der deutschen Übersetzung *behauptet*. Die Übersetzerin des italienischen Textes vermeidet neuartige Formulierungen wie das Adjektiv „undursleyhaft“ und entscheidet sich zugunsten einer Umschreibung.

Textbeispiel 3:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
[...] Dudley was now having a tantrum and throwing his cereal at the walls. (S. 8)	[...], weil Dudley gerade einen Wutanfall hatte und die Wände mit seinem Haferbrei bewarf. (S. 6)	[...] perché, in quel momento, in preda a un furioso capriccio, il bambino stava scagliando i suoi cereali contro il muro. (S. 16)

Textbeispiel 3 folgt ein wenig später im Text, als Mr. Dursley sich morgens von seiner Familie verabschiedet, bevor er zu seinem Arbeitsplatz fährt. Er versucht seinen Sohn zu küssen, jedoch wirft dieser gerade sein Frühstück gegen die Wand. Interessant ist an dieser Stelle, dass die Bezeichnung der Speise, welche Dudley wirft, unterschiedlich übersetzt wurde. Wie sich in weiteren Beispielen zeigen wird, ergeben sich bei Speisenbezeichnungen in den Romanen grundsätzlich Übersetzungsprobleme. Im Ausgangstext ist es „cereal“, welches Dudley wirft. Auf English ist der Begriff „cereal“ eine Sammelbezeichnung für Frühstücksflocken, die mit Milch übergossen verzehrt werden (vgl. hierzu Stevenson 2010: 283). Eine mögliche Lösung auf Deutsch wäre „Cornflakes“, ein Lehnwort aus dem Englischen. Möglicherweise will Klaus Fritz durch die Wahl eines abweichenden, jedoch zur Situation passenden und im deutschen Sprachraum womöglich üblicheren Begriffs Verwirrung vermeiden, indem er in der Übersetzung anstatt „cereal“ den Begriff „Haferbrei“ verwendet (was auf English dem Begriff „oatmeal“ oder insbesondere in England „porridge“ entsprechen würde, vgl. Beattie 2019: 1454). Zwar ist die Art des Gerichtes für die Satzaussage nebensächlich, jedoch widerspricht die Entscheidung, eine Realie des Ausgangstextes auszutauschen, erneut dem Bekenntnis Fritz’, die Atmosphäre des Ausgangstextes beibehalten zu wollen. Auf Italienisch wird die Speisen-

bezeichnung übersetzt, die italienische Bezeichnung „cerali“ umfasst ein ähnliches Begriffsspektrum wie das ausgangssprachliche Wort und beschreibt Frühstücksflocken (vgl. Cannella & Lazzarini 2018: 420).

Textbeispiel 4:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
As he sat in the usual morning traffic jam, he couldn't help noticing that there seemed to be a lot of strangely dressed people about. People in cloaks. Mr Dursley couldn't bear people who dressed in funny clothes – the get-ups you saw on young people! [...] The traffic moved on, and a few minutes later, Mr Dursley arrived in the Grunnings car park, his mind back on drills. (S. 8)	Er saß im üblichen morgendlichen Stau fest und konnte nicht umhin zu bemerken, dass offenbar eine Menge seltsam gekleideter Menschen unterwegs waren. Menschen in langen und weiten Umhängen. Mr. Dursley konnte Leute nicht ausstehen, die sich komisch anzogen – wie sich die jungen Leute herausputzten! [...] Die Autoschlange bewegte sich, und ein paar Minuten später fuhr Mr. Dursley auf den Parkplatz seiner Firma, die Gedanken wieder bei den Bohrern. (S. 7)	Bloccato nel solito ingorgo del mattino, non poté fare a meno di notare che in giro c'erano un sacco di persone vestite in modo strano. Gente con indosso dei mantelli. Il signor Dursley non sopportava le persone che si vestivano in modo stravagante: bastava vedere come si conciavano certi giovani! [...] Poi, il traffico riprese a scorrere e alcuni minuti più tardi il signor Dursley giunse al parcheggio della Grunnings con la mente di nuovo tutta presa dai trapani. (S. 17)

Wenig später ist Mr. Dursley im Morgenverkehr unterwegs zu seinem Arbeitsplatz und wundert sich über die Menschen, die ihm begegnen (Hexen und Zauberer, wie sich später herausstellt). Zunächst wundert er sich über die Kleidung einiger PassantInnen – „People in cloaks“ – Menschen in Umhängen. In der deutschen Übersetzung werden die PassantInnen durch ergänzende Adjektive genauer beschrieben. Mr. Dursley sieht nunmehr „Menschen in **langen, weiten** Umhängen“. Die italienische Version spricht wiederum nur von *Umhängen (mantelli)*. Es stellt sich die Frage, welchen Zweck die zusätzliche Beschreibung der Umhänge in der deutschen Version erfüllt, handelt es sich schließlich bei Umhängen grundsätzlich um lange, weite Kleidungsstücke. Der nächste Satz enthält einen umgangssprachlichen Begriff – „get ups“ bedeutet auf Englisch ungefähr „Aufmachung“, eine bestimmte, sonderbare Art der Bekleidung (vgl. Stevenson 2010: 735). In beiden Übersetzungen wird aus dem Nomen ein Nebensatz, auf Deutsch wird das Verb „herausputzen“ gewählt, auf Italienisch „conciarsi“, was in etwa „sich herrichten“ bedeutet, jedoch weitgehend negativ konnotiert ist (das Verb bedeutet im transitiven Gebrauch „jemanden zurichten“, vgl. Giacomina & Kolb 2016: 883). Während also die italienische Übersetzung den ungefähren Aussagewert des Ausgangstextes abbildet,

entsteht durch das abweichende Verb „herausputzen“ in der deutschen Übersetzung eine neue Bedeutungskomponente. Spricht der Ausgangstext von einer seltsamen Art sich zu kleiden, sich gewissermaßen zu *verkleiden*, bezieht sich das deutsche „herausputzen“ eher auf eine zwar auffällige, weil aber zu formelle oder gehobene Art der Kleidung. Die Aussage hier kann so verstanden werden, dass die PassantInnen sich zu *elegant* für den Anlass kleideten, nicht zu *seltsam*. Die Aussage der Erzählpassage wird so ein wenig verfälscht.

Mr. Dursley arbeitet in einer Firma namens *Grunnings*. Der Firmenname wird zu Beginn des Kapitels erwähnt und in beiden Übersetzungen übernommen. Im angeführten Textbeispiel fährt Dursley auf den Parkplatz der Firma. Der Firmenname wird im Ausgangstext und in der italienischen Übersetzung erneut erwähnt, auf Deutsch jedoch umschrieben. Mr. Dursley fährt hier nicht auf den „Parkplatz der Firma Grunnings“, sondern auf den „Parkplatz seiner Firma“. Zwar ist der Firmenname nicht handlungsrelevant und wurde bereits erwähnt, jedoch besteht kein offensichtlicher Grund, ihn später im Text auszulassen, zumal er zum Umgebungsbild der Erzählung beiträgt.

Textbeispiel 5:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
He was in a very good mood until lunch-time, when he thought he'd stretch his legs and walk across the road to buy himself a bun from the baker's opposite. [...] It was on his way back past them, clutching a large doughnut in a bag, that he caught a few words of what they were saying. (S. 9)	Bis zur Mittagspause war er glänzender Laune und wollte sich nun ein wenig die Beine vertreten und beim Bäcker über der Straße einen Krapfen holen. [...] Auf dem Weg zurück vom Bäcker, eine Tüte mit einem großen Schokoladenkringel in der Hand, schnappte er ein paar Worte von ihnen auf. (S. 8)	Fino all'ora di pranzo, il suo umore si mantenne ottimo. A quel punto decise che, per sgranchirsi le gambe, avrebbe attraversato la strada per andare a comprarsi una ciambella dal fornaio di fronte. [...] Fu passando loro accanto di ritorno dal fornaio, con un'enorme ciambella in un sacchetto, che colse qualcosa di quello che stavano dicendo. (S. 17f)

Im vorliegenden Beispiel zeigt sich erneut, wie in beiden Sprachen auf verschiedene Arten mit Speisenbezeichnungen umgegangen wurde. Im Ausgangstext entscheidet Mr. Dursley in der Mittagspause, bei einer Bäckerei in der Nähe des Büros etwas zu essen zu besorgen. Im Ausgangstext handelt es sich dabei um ein „bun“, eine Bezeichnung für verschiedene Gebäckstücke oder Brötchen. Einige Sätze weiter kommt er mit einem „doughnut“ zurück. Die Übersetzung des Wortes „bun“ gestaltet sich insoweit komplex, als dass dieser Begriff recht allgemein bleibt und verschiedene Sorten von Backwaren beschreibt (vgl. hierzu Beattie 2019:

100 sowie Stevenson 2010: 230). Er kann sich sowohl auf salzige als auch auf süße Backwaren beziehen, wobei sich die britische Variante größtenteils auf süße Backwaren bezieht, was auch dazu passt, dass Mr. Dursley einen Doughnut kauft. Wiederum ist das Verständnis von Backwaren oder die Kategorisierung derselbigen in den zielsprachlichen Kulturen unterschiedlich gelagert – das Wort „Gebäck“ beschreibt in den meisten Regionen Deutschlands süße Backwaren wie Kekse, während es sich in Österreich auf Kleingebäck (Semmeln, Brezeln und Ähnliches) bezieht (vgl. Kunkel 2018: 422 sowie Fussy & Steiner: 271). Das Wort „bun“ wird laut Wörterbüchern als „Brötchen“ übersetzt (vgl. Beattie 2019:100), was einerseits nicht zur britischen Variante der Süßbackwaren passt, und andererseits in Deutschland und Österreich unterschiedlich aufgefasst wird – die Bezeichnung „Brötchen“ beschreibt in Deutschland ähnliche Backwaren wie das Wort „Semmeln“ in Österreich, während das Wort „Brötchen“ in Österreich wiederum die Bedeutung „belegte Brote“ oder „Schnittchen“ (auf bundesdeutschem Deutsch) trägt (vgl. Kunkel 2018: 246 sowie Fussy & Steiner: 135). Auch auf Italienisch wird zwischen *pasticceria* (süße Backwaren) und *panetteria* (Brot) unterschieden. Bisweilen kann eine starke örtliche Trennung zwischen den beiden Konzepten herrschen, so existieren in Italien *panifici* und *pasticcerie*, die jeweils hauptsächlich salzige oder süße Backwaren vertreiben (vgl. Cannella & Lazzarini 2018: 1642, 1609). Ein Oberbegriff ist *fornaio*, dieser beschreibt jedoch diverse Formen des Ofengebäcks (ibid.: 924). In der deutschen Übersetzung wurde „bun“ mit „Krapfen“ übersetzt. Damit ist Mr. Dursley im deutschen Text bereits anfänglich entschlossen, welche Gebäcksorte er genau bestellt. Eine mögliche allgemeinere Übersetzung des Wortes „bun“ wäre im Deutschen das Wort „Teilchen“, welches sich allgemein auf rund geformte, süße Backwaren bezieht (vgl. Beattie 2019: 100). Anzumerken ist an dieser Stelle die Übersetzung der Ortsangabe, welche auf Deutsch eher unüblich ist. Die ausgangssprachliche Bezeichnung „baker’s opposite“ („Bäckerei gegenüber“) wurde als „Bäcker über der Straße“ übersetzt, eine alternative Lösung wäre „beim Bäcker gegenüber“.

Einige Zeilen später kommt Mr. Dursley zurück. Er hält einen „doughnut“ in der Hand. Dieser wird in der deutschen Version zu einem „Schokoladenkringel“. Ein „Kringel“ ist ein ringförmiges Gebäckstück (vgl. u.a. Kunkel 2018: 600) und gewissermaßen interpretationsoffen – so kann es sich um einen Keks, aber auch um ein Brötchen handeln. Zu erwähnen ist, dass die Schokolade vom deutschen Übersetzer dazugedichtet wurde. Sie wurde im Ausgangstext nicht explizit erwähnt und ist auch keine definitorische Eigenschaft des ausgangssprachlichen Begriffes – Doughnuts können mit verschiedenen Zutaten hergestellt werden, sie können ringförmig gebacken, aber auch mit Marmelade gefüllt werden (was dem

deutschsprachigen „Krapfen“ nahekäme, den Fritz jedoch bereits als Übersetzung für „bun“ verwendet). Die italienische Übersetzung versteht sowohl „bun“ als auch „doughnut“ als „ciambella“. Die Übersetzung erscheint plausibel, da *ciambella* ein rundes Schmalzgebäck beschreibt und auch in Wörterbüchern als mögliche Übersetzung für „doughnut“ oder „donut“ steht (vgl. Giacoma & Kolb 2016: 866 sowie La Repubblica 2018b). In modernen, weitgehend globalisierten Kontexten wäre eine Übernahme des ausgangssprachlichen Wortes in beiden Zielsprachen, Deutsch und Italienisch, möglich, während *RezipientInnen* in den späten 1990er Jahren womöglich nicht mit dem Wort oder dem Begriff vertraut waren.

Textbeispiel 6:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
He put the receiver back down and stroked his moustache, thinking ... no, he was being stupid. Potter wasn't such an unusual name. He was sure there were lots of people called Potter who had a son called Harry. Come to think of it, he wasn't even sure his nephew was called Harry. He'd never even seen the boy. It might have been Harvey. Or Harold. (S. 9)	Er legte den Hörer auf die Gabel und strich sich über den Schnurrbart. Nein, dachte er, ich bin dumm. Potter war kein besonders ungewöhnlicher Name. Sicher gab es eine Menge Leute, die Potter hießen und einen Sohn namens Harry hatten. Nun, da er darüber nachdachte, war er sich nicht einmal mehr sicher, ob sein Neffe wirklich Harry hieß. Er hatte den Jungen noch nicht einmal gesehen. Er konnte auch Harvey heißen. (S. 9)	Mise giù il ricevitore, si lasciò i baffi, pensando... no, era stato uno stupido. Potter non era poi un nome così insolito. Era certo che esistessero miriadi di persone che si chiamavano Potter e avevano un figlio di nome Harry. E poi, ora che ci pensava, non era neanche tanto sicuro che suo nipote si chiamasse proprio Harry. Del resto, non lo aveva neanche mai visto. Avrebbe potuto chiamarsi Harvey. O Harold. (S. 18)

Mr. Dursley schnappt auf dem Weg zurück ins Büro den Namen Harry Potter auf und erinnert sich, dass sein Neffe denselben Namen trägt. Er überlegt, seine Frau anzurufen, entscheidet sich jedoch dagegen, schließlich ist er sich nicht sicher, ob der Junge tatsächlich „Harry“ heißt.

Der Ausgangstext weist an dieser Stelle eine grammatische Besonderheit auf, die sich in den Zielsprachen nur eingeschränkt replizieren lässt. Der Satz „[...] no, he was being stupid“ steht im *past progressive*, einer Verlaufsform, die im Englischen eine vorübergehende Handlung ausdrückt. Während der Satz im *simple past* („he was stupid“) bedeuten würde, dass Dursley zum Erzählzeitpunkt grundsätzlich dumm war, drückt die *progressive tense* hier sinngemäß aus, dass lediglich der Gedanke, den Dursley in dem Moment gefasst hat, dumm war. Die Zeitform wurde in beiden Zielsprachen uminterpretiert. In der deutschen Übersetzung wird

eine halbwegs funktionskonstante Lösung gewählt. Hierzu wird auch die Satzstruktur ein wenig verändert. Der Ausgangstext steht in Form einer erlebten Figurenrede in der dritten Person und bildet Dursleys unterbrochene Gedankenkette durch einen unvollständigen Satz mit Auslassungspunkten ab. Es wird ein Gedanke angedeutet, der jedoch nicht ausformuliert wird „stroked his moustache, thinking [unvollendeter Gedanke] ...“. Auf Deutsch findet der unvollendete Gedanke keine Erwähnung, auch die Darstellung der unterbrochenen Gedankenkette durch Auslassungspunkte fällt aus. Beschrieben wird nur, wie Dursley sich über den Schnurrbart streicht, sein darauffolgender Gedanke wird durch direkte Figurenrede in Form eines inneren Monologs (gekennzeichnet durch das Verbum dicendi „denken“) vermittelt. Dursley sagt nun über sich selbst „Nein, [...], ich bin dumm“ (anstatt „he“), was zwar in etwa dem Gedanken entspricht, der im Ausgangstext durch Verwendung der Progressive Form dargestellt wird, jedoch durch Wechsel in der Form der Figurenrede die Distanz zu Lesenden verringert.

In der italienischen Version wird die Satzstruktur übernommen, auch die Auslassungspunkte stehen zwischen einem unfertigen Gedanken und dem Verneinungssatz. Zudem wird, analog zum Ausgangstext, auch hier eine erlebte Figurenrede verwendet. Die Formulierung „he was being stupid“ wird jedoch in einer vom Ausgangssatz abweichenden Zeitform übersetzt. Die Zeitform der Zielsprache, das *trapassato prossimo*, drückt abgeschlossene Handlungen vor der primären Erzählzeit aus, entspricht damit also in etwa dem deutschen Plusquamperfekt. Zusätzlich wird das Adjektiv der Ausgangssprache hier nominalisiert – anstatt „dumm“ ist Dursley nun „ein Dummer/ein Idiot“. Sinngemäß bedeutet die Formulierung damit „er war ein Idiot gewesen“.

Die Unsicherheit Dursleys hinsichtlich des Namens Harry Potter wird im Ausgangstext durch Kursivsetzung des Verbs *to be* (im Text als „was“ konjugiert) betont. Damit wird aus einer neutralen Aussage („Er war sich nicht sicher, ob sein Neffe Harry hieß“) eine verstärkte Aussage („Er war sich nicht sicher, ob sein Neffe tatsächlich Harry hieß“). Im deutschen Zieltext entsteht diese zusätzliche Betonung durch Hinzufügung des Adverbs „wirklich“. Eine Kursivsetzung fällt aus. Zwar ist diese in Hinblick auf die Satzaussage nicht notwendig, da der bestehende Satz im Deutschen, im Gegensatz zu dem der englischen Version, nicht auf verschiedene Arten gelesen werden kann. Andererseits ist durch Kursivsetzung die Betonung eines bestimmten Satzsegmentes auch optisch deutlich erkennbar. In der italienischen Version wird die Betonung durch Hinzufügung des Adverbs „proprio“ erzielt, was in ungefähr der deutschen Version gleichkommt. Jedoch wird auf Italienisch durch Übernahme der Kursivsetzung ein zusätzlicher, visueller Effekt erzielt.

Im Anschluss folgt Dursleys Überlegung, sein Neffe könnte auch anders heißen, die er durch die zwei Namen Harvey und Harold, die phonetisch dem Namen „Harry“ ähneln, ergänzt („It might have been Harvey. Or Harold“). An dieser Stelle fällt auf, dass in der deutschen Version nur einer der Namen angeführt wird („Er könnte auch Harvey heißen.“), während die italienische Version beide Namen übernimmt. Zumindest aus satzgrammatischer Sicht wäre die Auslassung des zweiten Namens nicht notwendig.

Textbeispiel 7:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘Don’t be sorry, my dear sir, for nothing could upset me today! Rejoice, for You-Know-Who has gone at last! Even Muggles like yourself should be celebrating, this happy, happy day!’ (S. 10)	»Heute verzeih ich alles, mein lieber Herr, heute kann mich nichts aus der Bahn werfen! Freuen wir uns, denn Du-weißt-schon-wer ist endlich von uns gegangen! Selbst Muggel wie Sie sollten diesen freudigen, freudigen Tag feiern!« (S. 9)	«Non si scusi, mio caro signore, perché oggi non c’è niente che possa turbarmi! Si rallegrì, perché Lei-Sa-Chi finalmente se n’è andato! Anche i Babbani come lei dovrebbero festeggiare questo felice, felicissimo giorno!» (S.19)

Auf dem Rückweg aus seinem Büro stößt Mr. Dursley mit einem Fremden zusammen (es handelt sich um einen Zauberer) und entschuldigt sich. Die Antwort des Fremden beinhaltet gleich mehrere Neologismen und Realien der Romanwelt. In der magischen Welt ist an diesem Tag Lord Voldemort besiegt worden, weshalb alle Hexen und Zauberer den Tag feiern. Der Fremde versichert Dursley, dass ihn an „diesem freudigen Tag“ nichts erschüttern könne. Im Ausgangstext nutzt er komplexe Sätze und veraltete Formulierungen (wie den Kausalsatz mit der Konjunktion „for“), die seiner Aussage einen Anklang von Pathos verleihen. Die deutsche Übersetzung setzt diesen Stil mit einer Anapher um, indem das Temporaladverb „heute“ wiederholt wird. Die italienische Version übernimmt die gehobenen Formulierungen des Ausgangstextes und wählt das Verb „turbare“, welches dem englischen „upset“ nahekommt, ohne dieses tonal zu verzerren.

Der Zauberer bekundet seinen Frohmut, dass „You-Know-Who“ endlich fort sei. Der Name, den die Zauberer Lord Voldemort geben, da sie seinen wahren Namen fürchten, wird in beiden Zielsprachen unterschiedlich behandelt. Da die höfliche Anrede im Englischen nicht durch eine eigene Person inklusive eigenen Pronomen ausgedrückt wird, ist an dieser Stelle nicht eindeutig erkenntlich, ob der Zauberer Mr. Dursley in der persönlichen oder der höflichen Form anspricht. In den beiden Zielsprachen Deutsch und Italienisch wiederum wird mit eigenen

Personalpronomen eine höfliche Anrede gegenüber fremden oder hierarchisch höhergestellten Personen gebildet. Aus dem Kontext der Äußerung und der Beziehung der zwei Figuren zueinander ließe sich grundsätzlich schließen, dass der Zauberer Mr. Dursley in der Höflichkeitsform anspricht, weshalb das Pronomen „you“ als „Sie“ übersetzt werden müsste. Auf Italienisch wird dies auch so umgesetzt und der Name „You-Know-Who“ wird als „Lei-Sa-Chi“ („Sie-Wissen-Wer“) übersetzt. In späteren Kapiteln wird das Pronomen im Namen angepasst, je nachdem, in welcher Beziehung die Sprechenden zueinander stehen – sprechen beispielsweise SchülerInnen miteinander, lautet der Name „Tu-Sai-Chi“ („Du-Weißt-Wer“). In der deutschen Version wird entschieden, den Namen stets als „Du-weißt-schon-wer“ zu übersetzen, ungeachtet der Figurenhierarchie, womöglich, da es sich um ein Anthroponym handelt und dieses stets einheitlich lauten soll. Unterschiede bestehen zudem in der Schreibweise und der lexischen Zusammensetzung. Auf Deutsch wird der Name durch das Partikel „schon“ ergänzt, kongruent zur idiomatischen Wendung „du weißt schon“. Nur das erste Wort wird großgeschrieben, dafür sind alle Wörter, wie im englischen Original, durch Bindestriche verbunden. Verbunden werden die Wörter auch auf Italienisch, dafür werden alle einzelnen Wörter großgeschrieben, was wiederum den Anschein eines tatsächlichen Namens erweckt.

Ein weiterer Neologismus ist das Wort „Muggle“²¹. Das Wort ist im Original eine Bezeichnung, die Hexen und Zauberer Menschen geben, die keine magischen Fähigkeiten aufweisen. Es handelt sich um eine Wortneuschöpfung, die auf dem britisch-englischen Slangwort „mug“ basiert, welches eine Person beschreibt, die ahnungslos und „leicht reinzulegen“ ist (Randall 2011). Das Wort wird auf Deutsch nahezu ident übernommen, nur die Endung -le wird auf -el umgeändert, um es der deutschen Morphologie anzupassen (diese Lautverschiebung ist in einigen Wörtern, die auf einen gemeinsamen Wortstamm zurückführen, festzustellen – zum Beispiel *respectable* - *respektabel*). Aus „muggle“ wird auf Deutsch „Muggel“, allerdings ist das Wort für deutsche LeserInnen nicht als Abwandlung eines tatsächlichen Slangwortes erkennbar, weshalb die ursprüngliche Wortbedeutung auf Deutsch nicht hervortritt. Auf Italienisch wird entschieden, das Wort vollständig zu übersetzen. Aus „muggles“ wird „babbani“. Hierbei handelt es sich keineswegs um eine Neuschöpfung, sondern einen tatsächlichen Dialektbegriff aus dem Toskanischen. „Babbano“ bedeutet hier ungefähr „Depp“ (vgl. La Repubblica 2018a). Die italienische Version folgt somit dem Prinzip der

²¹ Die Großschreibung des Wortes ist im englischen Ausgangstext inkonsistent. Es findet sich sowohl die Schreibweise „Muggle“ als auch „muggle“, wobei letztere logischer erscheint, handelt es sich schließlich um eine Gruppenbezeichnung, die in der magischen Welt gewöhnlich verwendet wird.

Ausgangssprache, ein dialektales Wort für minder intelligente Personen als Sammelbegriff für der Magie nicht mächtige Personen zu verwenden, was zugleich die Haltung der meisten Hexen und Zauberer gegenüber Muggeln widerspiegelt. Der Hauptkonflikt der Buchreihe besteht darin, dass einige Hexen und Zauberer Menschen ohne magische Fähigkeiten als minderwertig betrachten, teilweise zwar mit wohlwollender Neugier, dennoch aber einer identitären Überheblichkeit. Dies bietet die Grundlage für die radikalere Haltung einiger Hexen und Zauberer, die, später von Lord Voldemort angeführt, die magische Welt auf ihre Blutreinheit hin einteilen – so werden Hexen und Zauberer ohne Einfluss von Muggeln in ihrer „Blutlinie“ als überlegen wahrgenommen, während Muggel sowie Hexen und Zauberer, die mit Muggeln verwandt sind, als entbehrlich gelten. Somit gibt die Wortherkunft der Bezeichnung „muggle“ bereits Ausblick auf den Hauptkonflikt der Romanreihe.

Textbeispiel 8:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
She told him over dinner all about Mrs Next Door's problems with her daughter and how Dudley had learnt a new word ('Shan't!'). (S.10)	Beim Abendessen erzählte sie ihm alles über Frau Nachbarins Probleme mit deren Tochter und dass Dudley ein neues Wort gelernt hatte (»pfui«). (S. 10)	A cena, gli raccontò per filo e per segno i guai che la signora Della-Porta-Accanto aveva con la figlia, e poi che Dudley aveva imparato una nuova frase: «Non volio!» (S. 19)

Zuhause angekommen, versucht Mr. Dursley, sich nichts anmerken zu lassen und lässt sich von seiner Ehefrau ihren Tagesablauf schildern. Mrs. Dursley ist, wie am Anfang des Kapitels beschrieben wird, eine neugierige, bisweilen aufdringliche Person, die hin und wieder auch ihre Nachbarn ausspioniert. An dieser Stelle setzt sich der humorvolle, ironische Erzählton vom Anfang des Kapitels fort, Mrs Dursley wird in ihrer voyeuristischen Berichterstattung über die Probleme ihrer Nachbarin zitiert und die Erzählinstanz wählt die umschreibende Benennung „Mrs Next Door“ für die Nachbarin. Diese wird auf Deutsch schlicht als „Frau Nachbarin“ übersetzt, auf Italienisch handelt es sich um „signora Della-Porta-Accanto“ (was wieder dem englischen „next door“ entspricht). Auf Italienisch werden Bindestriche hinzugefügt, wodurch die aus mehreren Wörtern bestehende Formulierung zu einer Namenseinheit wird, die einzelnen Wörter werden durchgehend großgeschrieben, was der orthographischen Form eines Namens entspricht. Mrs Dursley erzählt im selben Satz, dass ihr Sohn Dudley ein neues Wort gelernt hat. Nebst der Szene, in welcher er sein Frühstück gegen die Wand wirft, ist dies die erste Charakterisierung der Figur Dudleys, welche im weiteren Verlauf der Romanreihe häufig

wiederkehrt und Harry in seiner Entwicklung mitprägt. Dudley wird in späteren Szenen als ein verwöhnter, arroganter und impulsiver Junge beschrieben, was sich hier bereits durch sein trotziges Verhalten als Kleinkind vorausahnen lässt. Der Satz, welchen er im Ausgangstext gelernt hat, ist „Shan’t“, eine Kurzform der Formulierung „Shall not“ („will/werde nicht“). Wichtig für die Übersetzung ist vorrangig die Tatsache, dass der von Dudley gelernte Satz eine Verneinung ist, die ihn trotzig erscheinen lässt. Dies wurde in beiden Zielsprachen umgesetzt, wobei die italienische Version hier näher am Ausgangstext bleibt und „non *volio*“ übersetzt, was bedeutungsähnlich ist, wobei hier zusätzlich eine inkorrekte Schreibweise gewählt und ein stummes g („*voglio*“) ausgelassen wird – höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um einen Versuch, die undeutliche oder inkorrekte Aussprache eines Kleinkindes nachzuahmen. In der deutschen Version wird hingegen die Formulierung „Pfu!“ gewählt, was zwar plausibel in das Figurenschema des Dudley passt, jedoch eine gänzlich andere Aussage abbildet. Auch auf Deutsch wäre grundsätzlich eine wörtliche Übersetzung („Will nicht!“) möglich.

Textbeispiel 9:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘[...] Perhaps people have been celebrating Bonfire Night early – it’s not until next week, folks! But I can promise a wet night tonight.’ (S.10f)	»[...] Vielleicht haben die Leute zu früh Silvester gefeiert – das ist noch eine Weile hin, meine Damen und Herren! Aber ich kann Ihnen für heute eine regnerische Nacht versprechen.« (S.11)	«[...] Forse si è festeggiata in anticipo la Notte dei falò . Ma, gente, la Notte dei falò è soltanto tra una settimana! Comunque, posso assicurare che stanotte pioverà». (S.20)

Als Mr. Dursley später seine Nachrichtensendung ansieht, um sich von seinen außergewöhnlichen Erlebnissen abzulenken, wird auch in den Nachrichten über seltsame Vorkommnisse berichtet. Eines dieser Ereignisse ist ein ungewöhnlich ergiebiger Meteoritenschauer. Die Nachrichtensprecher diskutieren, ob es sich um Meteoriten oder ein Feuerwerk handle, wobei einer der beiden mutmaßt, einige Menschen hätten „bonfire night“ zu früh gefeiert, obwohl diese erst in der darauffolgenden Woche stattfindet. „Bonfire Night“ ist ein Kulturspezifikum der britischen Feiertagslandschaft und wird in den Ländern der untersuchten Zielsprachen nicht gefeiert. Es handelt sich um einen Staatsfeiertag, an dem eines fehlgeschlagenen Anschlags auf King James I am 5. November 1605 gedacht wird. An dem Tag wurden von Widerstandskämpfern Sprengsätze unter dem House of Lords, einem der Häuser des englischen Parlaments, angebracht. Die Sprengsätze wurden von dem Aufständischen Guy Fawkes bewacht, der jedoch verhaftet und hingerichtet wurde (Cannon 1997:368). In der

Bonfire Night werden in Großbritannien Strohfiguren, die Fawkes repräsentieren sollen, auf Scheiterhaufen („bonfires“) verbrannt und Feuerwerke gezündet. Gerade bei jungen LeserInnen der Zielkulturen ist nicht davon auszugehen, dass sie den Brauch der Bonfire Night kennen. Hauptthema der Satzaussage ist jedoch, dass Muggel versuchen, ein übernatürliches Ereignis mit ihnen bekannten Phänomenen (in diesem Fall Feierlichkeiten, die den Gebrauch von Feuerwerk inkludieren) zu erklären. Wichtig ist also vor allem, dass bei dem Fest, welches der Nachrichtensprecher als Beispiel nennt, ein Feuerwerk gezündet wird. Erschwerend kommt hinzu, dass auch ein genauer Zeitraum genannt wird – die Bonfire Night ist zum Erzählzeitpunkt eine Woche entfernt, während vergleichbare Feste in den zielsprachlichen Ländern in ganz anderen Zeiträumen angesiedelt sein könnten. In der deutschen Version wird „Bonfire Night“ durch „Silvester“ ersetzt, mit dem Hinweis, dass es „noch eine Weile hin“ ist. Der Übersetzer findet somit eine Realie, die der Satzaussage entspricht und im Zielsprachraum vorhanden ist. Zwar wirkt die Bonfire Night ein wenig plausibler, ist es schließlich eher vorstellbar, ein Fest eine Woche zu früh zu begehen anstatt mehrerer Monate im Voraus, wie es bei Silvester der Fall wäre, allerdings lässt sich dies mit dem humorvollen Ton des Nachrichtensprechers, der dies als beiläufige Bemerkung einwirft, durchaus erklären. Durch Änderung der Zeitangabe von „next week“ zu „eine Weile“ wird auch der zeitliche Abstand zum Zeitpunkt der Erzählpassage gelöst.

Die italienische Übersetzerin Marina Astrologo greift auf eine andere Lösung zurück, wobei sie den Zeitablauf innerhalb der Reihe geringfügig abwandelt. Sie ersetzt „Bonfire Night“ durch „Notte dei falò“. Hierbei handelt es sich um ein Kulturspezifikum in der italienischen Region Kampanien, bei dem traditionell im Januar Feuer gezündet werden. Die Tradition geht auf einen Aberglauben zurück, nach dem das Entzünden von Feuern die Pest vertreiben sollte (Maietta 2022). Die Angabe des Zeitabstandes zum tatsächlichen Datum des Festes übernimmt Astrologo aus dem Ausgangstext, so werden die mutmaßlichen Feierlichkeiten auch in der italienischen Version eine Woche zu früh begangen. Damit muss jedoch der Tag, an dem die Szene spielt, in der italienischen Version zwangsläufig zwei ganze Monate später angesiedelt sein. Die Problematik liegt nun darin, dass gerade der Tag, an dem Mr. Dursley die seltsamen Geschehnisse beobachtet, ein in der Historie der magischen Welt bedeutsamer Tag ist und Rowling ihren Handlungsablauf auf bestimmte Daten stützt – zwar nennt sie keine expliziten Jahreszahlen, jedoch haben die spezifischen Monate einen hohen Stellenwert (so ist Harry Potters Geburtstag Ende Juli, was für eine später in der Romanreihe vorkommende Prophezeiung relevant ist) und die zeitlichen Abstände der einzelnen Ereignisse

zueinander sind für einen logischen Aufbau aufeinander abgestimmt. Der Tag, an dem Voldemort das erste Mal besiegt wird, ist im Ausgangstext Ende Oktober (vermutlich zu Halloween, am 31. Oktober), während aufmerksame LeserInnen der italienischen Version, die die Zeitspanne (welche mit Voranschreiten der Romanreihe an Bedeutung gewinnt) aktiv mitverfolgen, aufgrund Astrologos Übersetzungsentscheidung von einer verfälschten Zeitrechnung ausgehen.

Textbeispiel 10:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘So?’ snapped Mrs Dursley. ‘Well, I just thought ... maybe ... it was something to do with ... you know ... <i>her lot</i>.’ (S.11)	»Und?«, fuhr ihn Mrs. Dursley an. »Nun, ich dachte nur ... vielleicht ... hat es etwas zu tun mit ... du weißt ... <i>ihrem Klüngel</i>.« (S.11)	«E allora?» sbottò la signora Dursley. «Niente, pensavo soltanto... forse... qualcosa che avesse a che fare con... hai capito, no?... <i>con lei e i suoi</i>». (S.21)

Mr Dursley fragt sich bereits im Büro, ob Harry Potter, der Name, den die seltsamen Personen auf der Straße erwähnen, sein Neffe sein könnte. Nachdem seine Befürchtung, dass etwas Seltsames vor sich geht, in den Nachrichten bestätigt wird, fragt er seine Frau, ob die Vorkommnisse etwas mit ihrer Schwester und deren Familie zu tun haben könnten. Dabei verwendet er die Bezeichnung „her lot“. Das Wort „lot“ lässt sich in etwa mit „Menge“ oder „Gruppe“ übersetzen. Mrs. Potter, auf die sich Mr. Dursley hier bezieht, besitzt magische Fähigkeiten, weshalb die Dursleys ihr mit Argwohn begegnen. Die Bezeichnung „lot“ bezieht sich einerseits auf den Potter-Teil der Familie, darüber hinaus aber auf Zauberer im Allgemeinen, da diese nach Mr. Dursleys Auffassung für die Unannehmlichkeiten des Tages verantwortlich sind. Die Bezeichnung versteht sich in diesem Zusammenhang als Abwertung. Auf Deutsch wird die Bezeichnung „Klüngel“ verwendet. Das mittlerweile veraltete Wort (abnehmende Verwendung seit den 1990er Jahren lt. DWDS) beschreibt eine zusammengeschlossene Gruppe von Menschen, die einander Vorteile verschaffen, der Außenwelt aber nicht zugänglich sind. Es ist ein abwertender Begriff, der der ausgangssprachlichen Wirkung entspricht, diese gar ein wenig ergänzt, da es sich, im Vergleich zu „lot“ um ein Wort handelt, welches spezifisch auf Machtstrukturen referenziert (vgl. Kunkel 2018: 574) und Dursleys Sicht auf die magische Welt treffend zum Ausdruck bringt. Fraglich ist jedoch, inwiefern das Wort gerade jungen LeserInnen geläufig ist, wurde es schließlich bereits zum Erscheinungs-

zeitpunkt selten gebraucht. Somit ist unklar, ob eine breite Masse junger LeserInnen die Formulierung verstehen und folglich richtig einordnen kann.

In der italienischen Version wird die Formulierung vereinfacht. Hier ist die Formulierung schlicht „i suoi“, was wörtlich „die Ihren“ bedeutet, auf Italienisch aber eine übliche Formulierung für Familienangehörige ist (vgl. Giacomina & Kolb 2016: 1374, wobei das entsprechende Beispiel in der zweiten Person Singular angeführt ist). Die Formulierung „i suoi“ ist demnach als „ihr Teil der Familie“ zu verstehen. Die Konnotation, dass Mr. Dursley die Potters anhand ihrer magischen Fähigkeiten definiert und von ihnen auf die magische Welt schließt, wird hier nicht übernommen, auch der negative Ton, mit dem Dursley über sie spricht, tritt hier nicht hervor. Damit ist die Formulierung auf Italienisch neutraler. In diesem Fall wäre aber die Doppeldeutigkeit von Mr. Dursleys Aussage von Relevanz, da darin nicht nur die Beziehung der Dursleys zu den Potters zum Ausdruck kommt, sondern auch zum ersten Mal angedeutet wird, dass die Potters übermächtige Eigenschaften aufweisen könnten, da sie mit den Personen in Verbindung gebracht werden, die vermeintlich für die übernatürlichen Ereignisse verantwortlich sind.

Textbeispiel 11:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
He had found what he was looking for in his inside pocket. It seemed to be a silver cigarette lighter. He flicked it open, held it up in the air and clicked it. The nearest street lamp went out with a little pop. He clicked it again – the next lamp flickered into darkness. Twelve times he clicked the Put-Outer , until the only lights left in the whole street were two tiny pinpricks in the distance, which were the eyes of the cat watching him. If anyone looked out of their window now, even beady-eyed Mrs Dursley , they wouldn't be able to see anything that was happening down on the pavement. (S.12)	In seiner Innentasche hatte er gefunden, wonach er suchte. Es sah aus wie ein silbernes Feuerzeug. Er ließ den Deckel aufschnappen, hielt es hoch in die Luft und ließ es knipsen. Mit einem leisen »Plop« ging eine Straßenlaterne in der Nähe aus. Er knipste noch mal – und die nächste Laterne flackerte und erlosch. Zwölfmal knipste er mit dem Ausmacher , bis die einzigen Lichter, die in der ganzen Straße noch zu sehen waren, zwei kleine Stecknadelköpfe in der Ferne waren, und das waren die Augen der Katze, die ihn beobachtete. Niemand, der jetzt aus dem Fenster geschaut hätte, auch nicht die scharfäugige Mrs.	Aveva trovato quel che stava cercando nella tasca interna del mantello. Sembrava un accendino d'argento. Aprì il cappuccio, lo sollevò in aria e lo fece scattare. Il lampione più vicino si fulminò con un piccolo schiocco. L'uomo lo fece scattare di nuovo, e questa volta si fulminò il lampione appresso. Dodici volte fece funzionare quel suo 'spegnino' , fino a che l'unica illuminazione rimasta in tutta la strada furono due cappocchie di spillo in lontananza: gli occhi del gatto che lo fissavano. Se in quel momento qualcuno – perfino quell'occhio di lince del signor Dursley – avesse guardato fuori dalla finestra, non sarebbe

	Dursley, hätte nun irgendetwas von dem mitbekommen, was unten auf dem Bürgersteig geschah. (S.14)	riuscito a vedere niente di quel che stava accadendo in strada. (S.22f)
--	---	---

Das vorliegende Textbeispiel ist um einiges später im Kapitel angesetzt. Die Dursleys schlafen bereits. Der Schuldirektor Dumbledore kommt vor das Haus und wartet auf etwas Bestimmtes. Um nicht aufzufallen, verdunkelt er die Umgebung, indem er mit einem magischen Gegenstand die Lichter aus den Straßenlaternen löscht. Es wird beschrieben, dass der Gegenstand wie ein silbernes Feuerzeug (oder ein Feuerzeug aus Silber) aussieht. Die italienische Übersetzung betont den Materialaspekt des Gegenstandes und entscheidet sich für die Formulierung „d’argento“ – ein „Feuerzeug aus Silber“. Im Ausgangstext erhält das Gerät den Namen „Put-Outer“. Auch die deutsche Version spricht von einem „Ausmacher“. Die italienische Version macht daraus „spegnino“, was sich aus dem italienischen Verb „spegnere“ („ausmachen“) und der Diminutivendung -ino zusammensetzt. Damit hat das Wort eine formale Ähnlichkeit mit dem italienischen (umgangssprachlichen) Begriff für Feuerzeug, „accendino“. Im Vergleich zu den anderen Versionen wird hier durch Hinzufügung von Anführungszeichen auf die Neuartigkeit des Wortes hingewiesen.

Professor Dumbledore löscht die Lichter und es wird geschildert, wie in der nun herrschenden Finsternis nicht einmal Mrs. Dursley beobachten kann, was auf der Straße vor sich geht. Dabei wird Mrs. Dursley als „beady-eyed“ bezeichnet. Das deutsch-englische Wörterbuch Collins gibt als Übersetzung für *beady eyes* „wachsames Auge“ an (Beattie 2019:62). In der monolingualen Onlineausgabe ist auch der Begriff „beady-eyed“ vorhanden und beschreibt einen argwöhnischen oder gar bösen Blick (Harper Collins 2023). Andere Wörterbücher bieten als Übersetzung „knopfäugig“, was wiederum auf Deutsch ein breites Bedeutungsspektrum umfasst. Insofern ist das Wort im Ausgangstext interpretationsoffen und lässt sicherlich mehrere Übersetzungsmöglichkeiten zu. Mrs. Dursley wird eingangs als neugierig und aufdringlich beschrieben. Auf der ersten Seite wird erzählt, wie Mrs. Dursley mit ihrem überlangen Hals gerne über den Gartenzaun zu den Nachbarn späht. Demzufolge ist „beady-eyed“ später im Kapitel nicht ausschließlich als wachsam zu verstehen, schließlich ist Mrs Dursley nicht wachsam, sondern *aufdringlich*. Die Satzaussage ist, dass in der von Dumbledore geschaffenen Dunkelheit nicht einmal die *neugierige/schaulustige* Mrs Dursley aus dem Fenster spähen kann. Die deutsche Version schwächt die Aussage ein wenig ab, indem sie Mrs Dursley als „scharfäugig“ charakterisiert. Dabei handelt es sich um ein überwiegend neutrales bis positiv konnotiertes Adjektiv, was der Figurencharakterisierung Mrs. Dursleys

widerspricht. Auch die italienische Version setzt die Formulierung neutraler um und übersetzt „occhio di lince“. *Lince* bedeutet *Luchs*, die Formulierung entspricht also in etwa dem deutschen *Adlerauge*. Hinzu kommt, dass in der italienischen Version nicht mehr Mrs. Dursley die neugierige Person ist, die nach Dumbledores Zauber nicht mehr spionieren kann, sondern Mr. („*signor*“) Dursley. Hierbei handelt es sich um einen tatsächlichen Fehler, wobei sich aus Verfügbarkeitsgründen nicht feststellen ließ, inwiefern dieser Fehler Teil der ursprünglichen Übersetzung ist oder erst bei der redaktionellen Bearbeitung entstand.

Textbeispiel 12:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘It certainly seems so,’ said Dumbledore. ‘We have much to be thankful for. Would you care for a sherbet lemon?’	»Es sieht ganz danach aus«, sagte Dumbledore. »Wir müssen für vieles dankbar sein. Möchten Sie ein Brausebonbon?«	«Sembra proprio di sì» rispose questi. «Dobbiamo essere molto grati. Le andrebbe una Frizlemon?»
‘A what?’	»Ein was?«	«Una che?»
‘A sherbet lemon. They’re a kind of Muggle sweet I’m rather fond of.’	»Ein Zitronenbrausebonbon. Eine Nascherei der Muggel, auf die ich ganz scharf bin.«	«Una Frizlemon. È una caramella dei Babbani: io ne vado matto».
‘No, thank you,’ said Professor McGonagall coldly [...] (S.13)	»Nein, danke«, sagte Professor McGonagall kühl [...] (S.15f)	«No grazie» rispose freddamente la professoressa McGonagall [...] (S.24)

An dieser Stelle sei auf die Übersetzungsproblematik der Personennamen hingewiesen. Der Name *Dumbledore* wird in der deutschen und italienischen Version unterschiedlich behandelt – letztere entscheidet sich, einige Namen zu *italianisieren*, wobei kein erkennbares Muster in der Entscheidung, welche Namen nun „übersetzt“ und welche ausgangssprachlich übernommen werden, identifizierbar ist. In der vorliegenden Szene kommen zwei Namen zentraler Figuren vor, *McGonagall* und *Dumbledore*. Während *McGonagall* in allen Sprachen unverändert bleibt, wird *Dumbledore* zwar auf Deutsch beibehalten, auf Italienisch aber durch den Namen „Silente“ ersetzt. Der ausgangssprachliche Name basiert auf einem gleichlautenden Nomen „dumbledore“, einer altenglischen Version des Wortes „bumblebee“ (*Hummel*) (Wizards World 2016). Der Name wurde von Rowling bewusst gewählt und unterstreicht Dumbledores Sanftmütigkeit – er soll musikalisch sein, ein Mann, der immer vor sich hin summt (Lydon 1999). Bemerkenswert ist, dass die italienische Übersetzung des Namens, Silente, „still“ bedeutet und der Charakterisierung, wie sie Rowling beabsichtigte, nicht entspricht. Tatsächlich findet sich im Vorwort der italienischen Version ein Kommentar zur Übersetzung,

in welchem die Entscheidung zur Abwandlung des Namens begründet wird. Dumbledore wirkte auf die Übersetzer eingangs als starker, ehrfurchteinflößender Charakter – vermutlich ist damit gemeint, dass Dumbledore nicht viel sagen muss, um sich Respekt zu verschaffen. Da Dumbledore auch in späteren Romanen den Handlungsverlauf gerade durch sein Schweigen beeinflusst, wird schließlich entschieden, den übersetzten Namen auch in der neuen Ausgabe beizubehalten – während andere Personennamen wie *McGrannit*, der ursprüngliche Name Professor McGonagalls, durch ihre ursprüngliche, ausgangssprachliche Benennung ersetzt werden (Bartezzaghi 2014:8). Wie bereits in Kapitel 5.1.3 erwähnt, legt die italienische Version primär Wert darauf, dass Eigennamen bei LeserInnen gleichermaßen Assoziationen wecken wie die ausgangssprachlichen Namen bei ausgangskulturellen LeserInnen. Daher wurden nach der Überarbeitung einige Namen auf Italienisch beibehalten, so auch der des Professors Snape (italienisch „Piton“, vgl. u.a. S. 280). Snape ist eine zwielichtige Figur, ein übelgelaunter Zaubertranklehrer, der seine Schüler mit nicht nachvollziehbaren Strafen tyrannisiert und Hauslehrer des berüchtigten Hauses Slytherin ist. Aufgrund der Erscheinung des Lehrers, seiner Charaktereigenschaften sowie seiner Zugehörigkeit zu Slytherin, dessen Symbol Schlangen sind, trägt er den Namen Snape, was phonetisch an *Snake* erinnert. Daraus ergibt sich die italienische Übersetzung *Piton* („Python“). In Hinblick darauf, dass Rowling den Figuren gezielt klangvolle und bedeutungsträchtige Namen gibt, die deren Charaktereigenschaften unterstreichen sollen, und der italienische Verlag solche Namen für italienische LeserInnen nachvollziehbarer formulieren will, ist diese Entscheidung nachvollziehbar – die in der neuen Ausgabe vorgenommenen Eingriffe bewirken jedoch eine Inkonsistenz der Benennungen, die für manche LeserInnen unübersichtlich wirken können und aus übersetzungstheoretischer Perspektive Fragen aufwerfen.

In der Erzählpassage des vorliegenden Textbeispiels kommt Professor McGonagall zu Dumbledore und bespricht mit ihm die jüngsten Geschehnisse. Professor Dumbledore ist eine exzentrische Persönlichkeit und im weiteren Verlauf der Romanreihe bekannt für seine Vorliebe für Süßigkeiten. Seine Lieblingsbonbons, „sherbet lemons“, bilden später auch das Passwort, welches in Hogwarts den Zugang zu seinem Büro öffnet. In dem vorliegenden Beispiel bietet Dumbledore McGonagall ein solches „sherbet lemon“ an. McGonagall fragt nach, worum es sich hierbei handelt, und Dumbledore beschreibt die Süßigkeit der Muggel, welche er gerne konsumiert. Sherbet Lemon ist eine Sorte britischer Zitronenbonbons, die mit Brausepulver gefüllt sind. „Sherbet“ ist dabei eine Bezeichnung für Brause, die der persischen Sprache entstammt, wobei sie dort ursprünglich süße Getränke bezeichnete (vgl. Stevenson 2010: 1641).

Die deutsche Version findet eine zielsprachliche Realie mit der Bezeichnung „Brausebonbon“. Diese entspricht in etwa der ausgangssprachlichen Realie – Brause ist in Deutschland eine beliebte Süßigkeit. Auf Italienisch findet sich die Wortneuschöpfung *Frizlemon*, welche an einen Markennamen erinnert. Der Name ist darauf zurückzuführen, dass Brausebonbons auf Italienisch „caramelle frizzanti“ heißen – so wurde ein Teil des Wortes „frizzante“ und das englische „lemon“ verwendet, um einen Markennamen zu bilden. Vor der redaktionellen Überarbeitung war die Übersetzung laut der Fanseite Potterpedia²² „ghiaccuolo al limone“, in etwa „Zitroneneis am Stiel“, gewesen, wahrscheinlich aufgrund der linguistischen Nähe des Wortes „sherbet“ mit dem italienischen „sorbetto“. Es handelt sich hierbei um ein Missverständnis seitens der Übersetzerin (Dumbledore holt die „sherbet lemons“ unter seinem Umhang hervor, was mit Wassereis nicht logisch durchführbar wäre).

Eine leichte Bedeutungsänderung in den Übersetzungen ist festzustellen, als Dumbledore bekundet, die Bonbons gerne zu verzehren. Dabei verwendet er die Formulierung „I’m rather fond of“, eine idiomatische Wendung des britischen Englisch, welche in den Zielsprachen nicht unmittelbar umsetzbar ist. Im britischen Englisch sind Untertreibungen (*understatement*) üblich (vgl. zu *understatement* u.a. Hübler 1983), um die Absolutheit diverser Sachverhalte auszudrücken – Dumbledore formuliert, dass er von der Süßigkeit „recht angetan“ ist, meint jedoch, dass sie seine Lieblingssüßigkeit ist. Diese Form der Untertreibung ist jedoch nicht ausschließlich eine Eigenheit der britischen Kultur, sie spiegelt auch den Sprachstil und die Charakterdisposition der Figur Dumbledore wider, welcher mit einem sanften, jedoch ironischen Ton spricht (in den Verfilmungen wird er überdies häufig augenzwinkernd dargestellt). Die deutsche Übersetzung drückt Dumbledores Vorliebe deutlicher aus, hier ist Dumbledore „ganz scharf“ auf die Süßigkeit. Die italienische Übersetzung wirkt ähnlich: „andarne matto“ bedeutet ungefähr „verrückt nach etwas sein“. In Hinblick auf die Figurencharakterisierung Dumbledores und dessen Sprachstil erscheinen die Übersetzungen insoweit ungeeignet, da Dumbledore eine getragene, ruhige Sprechweise pflegt – umgangssprachliche, übertreibende Redewendungen wie obige bilden einen starken Kontrast zu seinen sonstigen Äußerungen.

22

vgl.

https://www.potterpedia.it/?v=Come_una_caramella_divenne_un_ghiacciolo#:~:text=«Un%20ghiacciolo%20al%20limone.,giro%20dei%20ghiaccioli%20al%20limone.

Textbeispiel 13:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘A letter?’ repeated Professor McGonagall faintly, sitting back down on the wall. ‘Really, Dumbledore, you think you can explain all this in a letter? These people will never understand him! He’ll be famous – a legend – I wouldn’t be surprised if today was known as Harry Potter Day in future – there will be books written about Harry – every child in our world will know his name!’ (S.15)	»Einen Brief?«, wiederholte Professor McGonagall mit erlahmender Stimme und setzte sich wieder auf die Mauer. »Wirklich, Dumbledore, glauben Sie, dass sie all das in einem Brief erklären können? Diese Leute werden ihn nie verstehen! Er wird berühmt werden – eine Legende –, es würde mich nicht wundern, wenn der heutige Tag in Zukunft Harry-Potter-Tag heißt – ganze Bücher wird man über Harry schreiben – jedes Kind auf der Welt wird seinen Namen kennen!« (S.18f)	«Una lettera?» gli fece eco la McGonagall con un filo di voce, tornando a sedersi sul muretto. «Ma davvero, Silente, crede di poter spiegare tutto questo per lettera? Questa gente non capirà mai Harry. Lui diventerà famoso... leggendario! Non mi stupirebbe se in futuro la giornata di oggi venisse designata come l’Harry Potter Day. Si scriveranno volumi su di lui, tutti i bambini del nostro mondo conosceranno il suo nome!» (S.27)

Dumbledore erklärt McGonagall, den verwaisten Harry bei der Muggelfamilie der Dursleys abgeben zu wollen. In einem Brief soll alles Weitere erklärt werden. McGonagall stellt infrage, ob Harry bei den Dursleys tatsächlich gut aufgehoben sei – schließlich kommt ihm nach seiner schicksalhaften Begegnung mit Voldemort eine bedeutende Rolle in der magischen Welt zu. Sie bemerkt, dass der Tag des Sieges über Voldemort zukünftig nach Harry benannt werden könnte. Im englischen Text spricht McGonagall von einem möglichen „Harry Potter Day“. Der Übersetzer der deutschen Ausgabe entschied sich für eine deutschsprachige Version, „Harry-Potter-Tag“, während die italienische Ausgabe die englische Benennung übernimmt. Die Entscheidung ist insofern bemerkenswert, als dass die italienische Ausgabe Eigennamen ansonsten an die italienische Sprache anpasst. Einzige Ausnahme bilden hier Straßen- und Ortsnamen wie der Name *Privet Drive*, der wiederum in der deutschen Ausgabe als *Ligusterweg* übersetzt wurde. Eine kleine, jedoch relevante Bedeutungsnuance steckt in McGonagalls nächstem Satz, jedes Kind in „our world“ würde Harry Potters Namen kennen. Nun wird nicht explizit eingegrenzt, was McGonagall mit „our world“ meint – bezieht sie sich auf die magische Welt oder die Gesamtwirklichkeit der Erzählung, inklusive der nicht-magischen Welt – faktisch genießt Harry, wie er in späteren Kapiteln herausfindet, erheblichen Ruhm, jedoch nur in der magischen Welt, in welcher sein Kampf gegen Voldemort gemeinhin bekannt ist. In der

italienischen Übersetzung wird „our world“ wörtlich als „nostro mondo“ übersetzt, die Bedeutung des Ausgangstextes wird ins Italienische überführt. Die deutsche Version ersetzt das Pronomen *our* durch einen schlichten Artikel „auf der Welt“. Nun ließe sich womöglich argumentieren, dass McGonagall als Hexe ihre Umgebung, die magische Welt, als die Welt allgemein ansieht. Dagegen spräche, dass Hexen und Zauberer in der Buchreihe stets ein Bewusstsein für ihre eigene Besonderheit und das Vorhandensein einer anderen – der Muggelwelt – haben, nicht zuletzt, da in ihrer Welt auch Mischfamilien, die aus Hexen/Zauberern und Muggeln bestehen, vorkommen (und später von Voldemort verfolgt werden). Die Muggelwelt wiederum hat größtenteils keine Kenntnis über die Existenz einer magischen Welt, nicht zuletzt, weil diese bewusst im Verborgenen bleibt. Gerade eine Professorin höheren Ranges an einer Zauberschule, wie es McGonagall ist, hätte demnach ausreichend Kenntnis über die Existenz einer Parallelwelt und würde sich wahrscheinlich präzise ausdrücken. Nun ist nicht festzustellen, ob es sich bei der Bedeutungsänderung um eine bewusste Entscheidung oder eine (lexische) Fehlinterpretation des Ausgangstextes handelt. Dennoch ist ein Bedeutungsunterschied zwischen dem Ausgangstext und der deutschen Ausgabe erkennbar und nicht zu vernachlässigen, da Harrys Status in der magischen Welt und dessen Kontrast zur Muggelwelt zu einem zentralen Handlungsstrang im Verlauf der Romanreihe werden – in der magischen Welt ist er ein Held, in der Muggelwelt ein vernachlässigtes Waisenkind.

Textbeispiel 14:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
[...] He couldn't know that at this very moment, people meeting in secret all over the country were holding up their glasses and saying in hushed voices: 'To Harry Potter – the boy who lived!' (S.18)	[...] Er konnte nicht wissen, dass in eben diesem Moment überall im Land Versammlungen stattfanden , Gläser erhoben wurden und gedämpfte Stimmen sagten: »Auf Harry Potter – den Jungen, der lebt!« (S.23)	[...] Non poteva sapere che, in quello stesso istante, da un capo all'altro del Paese, c'erano persone che si riunivano in segreto e levavano i calici per brindare «a Harry Potter, il bambino che è sopravvissuto» . (S.30)

Nachdem der Halbriese Hagrid den kleinen Harry zum Ligusterweg bringt, legt Dumbledore diesen mit einem Brief an die Dursleys vor die Tür. Die letzten Sätze des Kapitels beschreiben, wie Harry Potter, der einzige Mensch, der einen Angriff des dunklen Zauberers Voldemort überlebt hat, von der magischen Welt gefeiert wird. Dabei ergeben sich in den zwei Übersetzungen wieder Bedeutungsunterschiede, die den Hintergrund und die Atmosphäre der Handlung beeinflussen. Zunächst beschreibt der Ausgangstext, wie sich Menschen im ganzen Land treffen, um auf Harry anzustoßen. Gewählt wird die Formulierung „meeting in secret“ –

die Personen treffen sich also im Geheimen. Das ist plausibel, schließlich ist Voldemort gerade erst besiegt worden und es herrscht womöglich noch erhebliche Unsicherheit, ob der seit Jahren tobende Krieg nun vorbei ist. Auch McGonagall kommentiert bei ihrem Zusammentreffen mit Dumbledore, wie unvorsichtig es von einigen Hexen und Zauberern ist, in aller Öffentlichkeit, gar vor Muggeln, ausgelassen zu feiern. Erneut ist es die italienische Übersetzung, welche die Bedeutung des Ausgangstextes umsetzt und „rinuirsi in segreto“ („sich heimlich treffen“) wählt. Die deutsche Ausgabe deutet den Ausgangstext um. Einerseits fällt das Adjektiv „geheim“ aus, außerdem ist nun die Rede von „Versammlungen“. Eine Versammlung kommt einer geplanten Veranstaltung nahe, welche in diesem Fall nicht mit den vielen geheimen Zusammentreffen verglichen werden kann, über die der Ausgangstext spricht (vgl. auch Kunkel 2018: 1063). Diese finden zudem spontan statt, nachdem die Nachricht über Voldemorts vermeintlichen Tod die magische Welt erreicht.

Bei den geheimen Zusammenkünften heben die Menschen ihre Gläser und sprechen mit „hushed voices“, im Deutschen „gedämpfter Stimme“. Auf Italienisch wird das Verb „brindare“ gewählt – „einen Toast aussprechen“ und während sich dieser Sachverhalt zwar auf Italienisch knapp in einem Verb ausdrücken lässt, wird nicht, wie im Ausgangstext, nochmals betont, dass leise gesprochen wird, was die Geheimhaltung der Treffen unterstreichen würde. Ein Toastausspruch ist gewöhnlich eine ausdrucksstarke und mit entsprechender Lautstärke verbundene Rede. Ein Zusatz wie „brindare a voce bassa“/„mit leiser Stimme“ könnte dem ein wenig deutlicher Ausdruck verleihen.

Der Ausspruch selbst beschreibt Harrys Bedeutung für den weiteren Handlungsverlauf: „The Boy Who Lived“. Harry überlebt einen tödlichen Angriff des dunklen Zauberers Voldemort, was für den weiteren Handlungsverlauf bedeutsam ist. Voldemort tötet Harrys Eltern mit dem Zauber „Avada Kedavra“, einem Todesfluch, dem noch nie zuvor jemand entronnen ist. Insofern stellt Harrys Überleben hier ein schicksalshafte Wendung dar, weshalb Hexen und Zauberer ihn fortan verehren und ihm den Namen „The Boy Who Lived“ geben. Der Name deutet darauf hin, wie bedeutsam die Tatsache ist, dass Harry nach dem Angriff weiterlebte, wobei die Formulierung in der *past tense* dem Namen einen mythischen Anklang verleiht. Das Verb „live“ umfasst ein größeres Bedeutungsspektrum. Das Cambridge Online-Wörterbuch (2023) definiert das Verb „to live“ als „(to continue) to be alive or have life“ – das Verb „live“ unterstreicht in der oben genannten Formulierung insbesondere den Aspekt des *Weiterlebens*. In den Zielsprachen ist eine derartige Mehrdeutigkeit nicht gegeben, weshalb die zielsprachlichen Ausdrücke jeweils einen Bedeutungsaspekt priorisieren. So wird Harry auf

Deutsch zum „Jungen, der lebt“ – der Fokus liegt hier somit auf Harrys fortdauernder Rolle im weiteren Handlungsgefüge, zusätzlich hervorgehoben durch die Verwendung des Präsens. Die italienische Version schafft die Benennung „il bambino che è sopravvissuto“ – „der Junge, der überlebt hat“. Das Italienische unterscheidet zwischen zwei Vergangenheitsformen, dem *passato prossimo* und dem *imperfetto*, wobei der vorliegende Satz im *passato prossimo* steht. Das *passato prossimo* beschreibt, ähnlich dem englischen *present perfect*, eine soeben stattgefundenene Handlung oder eine vergangene Handlung, die den gegenwärtigen Zustand beeinflusst. Die Formulierung „il bambino che è sopravvissuto“ steht im *passato prossimo*. Der Anschlag auf Harrys Eltern ist zum Zeitpunkt, als auf ihn angestoßen wird, gerade erst geschehen, sein Überleben hat im weiteren Handlungsverlauf einen nachhaltigen Einfluss auf die magische Welt, was die gewählte Zeitform unterstreicht.

6.2.2 Analyse neuntes Kapitel

Der Titel des neunten Kapitels lautet „The Midnight Duel“. Die deutsche Übersetzung setzt den Titel als „Duell um Mitternacht“ um, die italienische als „Il duello di mezzanotte“ – semantisch stimmen beide Übersetzungen ungefähr mit dem Ausgangstext überein. Der Titel des Kapitels bezieht sich auf ein Duell, zu dem Harrys Mitschüler Draco ihn herausfordert. Harrys Haus Gryffindor wird zu Besenflugstunden mit dem Haus Slytherin eingeteilt. Dort stürzt Harrys Mitschüler Neville Longbottom von seinem Besen. Dabei fällt ihm ein Gegenstand aus der Tasche, den Draco spottend entwendet. Harry versucht, den Gegenstand für Neville zurückzubekommen und liefert sich mit ihm eine Verfolgungsjagd auf Besen. Zufällig werden sie dabei von McGonagall beobachtet, die Harrys Talent für Besenflug erkennt und ihn als *Sucher* für die Quidditch-Mannschaft der Gryffindors einteilt. Nach der Auseinandersetzung beim Besenflug fordert Draco Harry zu einem Zauberduell heraus. Harry willigt ein und schleicht sich nachts mit seinem Freund Ron aus dem Schlafsaal der Gryffindors, gefolgt von seiner Mitschülerin Hermine. Wie sich herausstellt, ist Draco nicht anwesend, sondern hat sie unter einem Vorwand aus den Schlafsälen gelockt, damit sie vom Hausmeister während der Nachtruhezeit erwischt werden. Als sie dem rüpelhaften Geist Peeves begegnen und dieser laut nach dem Hausmeister ruft, flüchten sie in eine dunkle Nebenkammer, wo sie dem dreiköpfigen Hund Fluffy begegnen, der eine Falltür bewacht. Die zufällige Entdeckung der Falltür wird später handlungsrelevant, als Harry mit seinen FreundInnen in den Kellergewölben der Schule nach dem Stein der Weisen sucht, um ihn vor Diebstahl zu bewahren.

Ein spezifisches Element der Romanwelt, welches in dem vorhandenen Textbeispiel erwähnt wird, sind die Häuser, in die Hogwarts-Schüler eingeteilt werden. Hogwarts verfügt über vier Häuser: Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw und Slytherin, benannt nach den vier GründerInnen der Schule. Dies geht auf eine tatsächliche Tradition in britischen Internaten zurück, wo SchülerInnen in verschiedenen *Boarding Houses* schlafen. Jedes *House* wird nach einer berühmten oder schuleigenen Persönlichkeit benannt und die Zugehörigkeit zu Häusern auf Schuluniformen markiert. Die Häuser bilden Teams, für die SchülerInnen durch besondere schulische oder sportliche Leistungen Punkte gewinnen können (vgl. hierzu Dierenfield 1975:605ff). Während die Einteilung in der textäußeren Welt jedoch vermutlich auf verschiedenen Einflussfaktoren beruht, repräsentieren die Häuser in Hogwarts bestimmte Charaktereigenschaften. Gryffindor ist das Haus der Mutigen, Hufflepuff das Haus der Treuherzigen, Ravenclaw das der Klugen und Slytherin das der Listreichen. Nachfolgend werden die Übersetzungsentscheidungen des Kapitels aus der Buchmitte diskutiert.

Textbeispiel 15:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
Harry had never believed he would meet a boy he hated more than Dudley, but that was before he met Draco Malfoy. Still, first-year Gryffindors only had Potions with the Slytherins, so they didn't have to put up with Malfoy much. Or at least, they didn't until they spotted a notice pinned up in the Gryffindor common room which made them all groan. Flying lessons would be starting on Thursday – and Gryffindor and Slytherin would be learning together. (S.107)	Harry hätte sich nicht träumen lassen, dass er je auf einen Jungen stoßen würde, den er mehr hasste als Dudley – bis er Draco Malfoy kennen lernte. Ein Glück, dass die Erstklässler von Gryffindor nur die Zauberkunststunden gemeinsam mit den Slytherins hatten und sie sich deshalb nicht allzu lange mit Malfoy abgeben mussten. Wenigstens taten sie es nicht, bis sie am schwarzen Brett ihres Aufenthaltsraumes eine Notiz bemerkten, die sie alle aufstöhnen ließ. Die Flugstunden würden am Donnerstag beginnen. Und Gryffindor und Slytherin sollten zusammen Unterricht haben. (S.158)	Harry non avrebbe mai creduto possibile incontrare un ragazzo più odioso di Dudley; questo, prima di conoscere Draco Malfoy. Tuttavia, i Grifondoro del primo anno frequentavano con i Serpeverde soltanto il corso di Pozioni e quindi non doveva sopportarlo troppo a lungo. O perlomeno fu così fino a quando, nella bacheca della sala comune di Grifondoro, non comparve un avviso che sollevò un lamenta di protesta generale. Il giovedì successivo sarebbero iniziate le lezioni di volo, cui Grifondoro e Serpeverde avrebbero partecipato insieme. (S.145)

Harry stellt verärgert fest, dass sein Haus Gryffindor mit dem Haus Slytherin, dem Haus seines Erzfeindes Draco, gemeinsam Besenflugstunden erhält. An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs

über die Schulsysteme der Ausgangs- und Zielkulturen geboten. Das britische Schulsystem beginnt im Alter von 5 Jahren. Es teilt sich in sogenannte Key Stages auf (vgl. Government Digital Service 2022). Die ersten zwei Key Stages bilden die *Primary School*, mit Key Stage 3 beginnt die *Secondary School*. In Großbritannien dauert die *Primary School* sechs Jahre, der Übergang in die *Secondary School* erfolgt im Alter von 11 Jahren. Grundsätzlich entspricht dies der 7. Klasse (seventh year), jedoch besteht ein Unterschied zwischen der Romanwelt und dem britischen Schulsystem der textäußeren Welt, weshalb sich die Zählweise der Schuljahre auch im Ausgangstext geringfügig von britischen Konventionen unterscheidet. In Italien beginnt das Schulsystem mit 6 Jahren und einer fünfjährigen Primarstufe (scuola primaria). Der Übergang in die Sekundarstufe erfolgt auch hier mit 11 Jahren (vgl. Ministero dell'Istruzione e del Merito 2018). Das deutsche Schulsystem ist in allen Belangen föderal aufgebaut, so sind die Struktur des Schulsystems sowie dessen Unterrichtsinhalte und Prüfungsmodalitäten (inklusive Abitur) Bundesländersache. Faktisch erfolgt die Einschulung in den meisten deutschen Bundesländern jedoch mit 6 Jahren und der Übergang in die Sekundarstufe mit 10 Jahren, woraus sich ein Unterschied zur Ausgangskultur ergibt. Harry wird, wie auch alle anderen Hexen und Zauberer, mit 11 Jahren in Hogwarts aufgenommen. Davor hat er die *Primary School* besucht. Hogwarts würde, zumindest nach der Altersgruppe zu urteilen, die Sekundarstufe abdecken. Dennoch wird im Roman von „first year students“ gesprochen, da die Schule in der magischen Welt erst mit 11 Jahren beginnt. Die Autorin hat sich hierzu in einem Fanchat²³ geäußert und bekanntgegeben, dass Hexen und Zauberer vor ihrer Einschulung in Hogwarts entweder in Muggel-Grundschulen gehen oder von ihren Eltern unterrichtet werden. Auf Englisch ist die Schulstufenangabe in Jahren („first year“) üblich, während auf Deutsch die Bezeichnung „Klasse“ gängiger ist (was sich auch aus strukturellen Unterschieden ergibt). Auf Italienisch ist die Formulierung „primo anno“ (erstes Jahr) oder „la prima“ (die Erste) möglich, wobei in der Übersetzung „primo anno“ gewählt wurde. Die deutsche Übersetzung entscheidet sich für die Formulierung „Erstklässler“, wobei in Hogwarts keine Klassen existieren, sondern immer jahrgangsgleiche Schüler aus mehreren Häusern an bestimmten Unterrichtsfächern teilnehmen. Wie bereits eingangs erwähnt, zeigt sich im vorliegenden ausgewählten Kapitel die Übersetzungsproblematik der Häusernamen. Dies ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass die Tradition der Internatshäuser in den zielsprachlichen Regionen nicht existiert. Da SchülerInnen jedoch in Kapitel 7 erklärt wird, wie die Schule aufgebaut ist und wie das Häusersystem

²³ vgl. <http://www.accio-quote.org/articles/2004/0304-wbd.htm>

funktioniert, haben auch LeserInnen außerhalb Großbritanniens Anknüpfungsmöglichkeiten. Die Namen der Hogwarts-Häuser gehen auf die vier GründerInnen der Zauberschule zurück, welche in der Hintergrundlegende und zum Teil auch im Handlungsverlauf der Romanreihe wichtige Positionen einnehmen (hierbei ist anzumerken, dass ÜbersetzerInnen während der Arbeit am ersten Band noch keinerlei Kenntnis des weiteren Handlungsverlaufs hatten und somit nicht um die Wichtigkeit der Häusernamen wissen konnten). Klaus Fritz übernimmt die Namen in seiner Übersetzung, im Einklang mit seinem Ziel, die Atmosphäre des Ausgangstextes zu erhalten. Dabei sind jedoch einzelne Wortspiele und phonetische Ambiguitäten deutschen LeserInnen weniger zugänglich – „Ravenclaw“ zum Beispiel bedeutet „Rabekralle“. Das Wappen des Hauses ist ein Rabe auf blauem Hintergrund, der Rabe als Symbol für Klugheit und Voraussicht verkörpert das Motto des Hauses. Slytherin hingegen basiert auf dem englischen Verb „slither“ („kriechen“) und erinnert an die Schlange, die das Wappen des Hauses auf grünem Grund ziert und symbolisch für List und Kalkül steht. Die italienische Übersetzung interpretiert die Häusernamen (und orientiert sich dabei zum Teil an den Wappentieren) für eine italienischsprachige Neubenennung. Nur das Haus Gryffindor wird lediglich phonetisch und orthographisch an die italienische Sprache angepasst (*Grifondoro*). Hufflepuff wird zu *Tassofrasso* („tasso“ ist das italienische Wort für „Dachs“, das Wappentier der Hufflepuffs). Ravenclaw erhält eine relative Entsprechung mit *Corvonero* („schwarzer Rabe“) und Slytherin verdeutlicht den Aspekt der Schlange mit dem Namen *Serpeverde* („grüne Schlange“).

In der vorliegenden Szene erfährt Harry durch eine Benachrichtigung am schwarzen Brett der Gryffindors, dass die Flugstunden gemeinsam mit den Slytherins stattfinden werden. Der Ausgangstext verwendet das Wort „notice“, welches in etwa dem deutschen „Ankündigung“ oder „Nachricht“ entspricht. Bei der deutschen Übersetzung „Notiz“ handelt es sich um eine Interferenz – gemäß Duden ist eine Notiz eine kurze, schriftliche Aufzeichnung (Kunkel 2018:709). Die italienische Übersetzung lautet „avviso“, was der Bedeutung der ausgangssprachlichen Bezeichnung entspricht.

Textbeispiel 16:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
Everyone from wizarding families talked about Quidditch constantly. Ron had already had a big argument with Dean Thomas, who shared their dormitory , about foot-	Alle Schüler aus Zaubererfamilien redeten ständig über Quidditch . Mit Dean Thomas, der auch in ihrem Schlafsaal war, hatte sich Ron bereits einen heftigen Streit	Chiunque provenisse da una famiglia di maghi non faceva che parlare del Quidditch . Ron aveva già avuto una grossa discussione con Dean Thomas, che

ball. Ron couldn't see what was exciting about a game with only one ball where no one was allowed to fly. Harry had caught Ron prodding Dean's poster of West Ham football team, trying to make the players move. (S.107)	über Fußball geliefert. Ron konnte einfach nicht einsehen, was so spannend sein sollte an einem Spiel mit nur einem Ball, bei dem es nicht erlaubt war zu fliegen. Harry hatte Ron dabei erwischt, wie er vor Deans Poster von dessen Lieblingsfußballmannschaft stand und die Spieler anfeuerte, sich doch endlich zu bewegen. (S.159)	condivideva il loro dormitorio, a proposito delle partite di calcio. Non riusciva a capire che cosa ci fosse di tanto eccitante in un gioco che prevedeva una sola palla e dove non era consentito volare. Harry lo aveva sorpreso a stuzzicare il poster di Dean con la squadra del West Ham, nella speranza di far muovere i calciatori. (S.146)
---	---	--

Das vorliegende Textbeispiel erklärt den Stellenwert des magischen Sports *Quidditch* in der magischen Welt. Es ist aus Harrys Perspektive erzählt, dem auffällt, wie wichtig der Sport für Hexen und Zauberer ist. Sein Freund Ron, der ausschließlich in der magischen Welt aufgewachsen ist, kann die Faszination der Muggel für ihre Sportarten nicht nachvollziehen, da diese ohne Besenflug und zumeist mit nur einem Ball stattfinden, während Quidditch Besenflug und zahlreiche verschiedene Bälle mit ihren jeweils eigenen Regeln und Funktionsweisen beinhaltet.

Die Etymologie des Namens *Quidditch* wird im fiktiven Sachbuch *Quidditch through the Ages* (welches als Ergänzung zur Romanreihe im Bloomsbury Verlag erschienen ist), beschrieben. Demnach ist das erste Spiel, das dem späteren Quidditch ähnelt, im fiktiven Sumpf Queerditch aufgezeichnet (Whisp 2001:7f). Der Name des Sports ist ein Derivat des Ortsnamens. Das Wort wird sowohl in der deutschen als auch in der italienischen Übersetzung beibehalten. Da der Sportname auf einen Ortsnamen zurückführt und keine zusätzliche Denotation birgt, ist die Übersetzungsentscheidung naheliegend, eine erhebliche Wirkungsänderung entsteht hierdurch nicht.

Harry erinnert sich an einen Vorfall, als Ron versucht, das Fußballposter eines muggelstämmigen Mitschülers anzufeuern, um die darauf abgebildeten Spieler dazu zu bringen, sich zu bewegen. In der magischen Welt sind bewegliche Gemälde üblich, in Hogwarts hängen zahlreiche sprechende Portraits. Das Poster bildet die Fußballmannschaft *West Ham United* ab, einen real existierenden Fußballclub aus London. Der Club spielt in der Regional- und Europa-liga, wodurch er fußballaffinen LeserInnen womöglich bekannt ist. Die Vermutung liegt dennoch nahe, dass die englische Fußballlandschaft englischen LeserInnen geläufiger ist und die Erwähnung des Namens *West Ham* bei ihnen bestimmte Assoziationen weckt. Die deutsche Übersetzung übersetzt vereinfachend und spricht von der „Lieblingsfußballmannschaft“ des

Mitschülers, während die italienische Ausgabe den Mannschaftsnamen übernimmt. Da es sich hierbei um einen Nebensatz handelt, welcher den Unterschied zwischen Hexen-/Zauberer- und Muggelsport illustrieren soll, ist davon auszugehen, dass die Beibehaltung des Mannschaftsnamens in der Übersetzung keine übermäßige Wirkungsänderung bewirkt. Deutschen oder italienischen LeserInnen ist der Fußballclub sicherlich minder bekannt, dennoch ist aus dem Kontext zu schließen, dass es sich um eine Fußballmannschaft handelt. Die Entscheidung des deutschen Übersetzers, den Namen auszulassen, ist zwar grundsätzlich funktional, jedoch in diesem Fall nicht zwingend notwendig.

Textbeispiel 17:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
A barn owl brought Neville a small package from his grandmother. He opened it excitedly and showed them a glass ball the size of a large marble, which seemed to be full of white smoke. ‘It’s a Remembrall!’ he explained. ‘Gran knows I forget things – this tells you if there’s something you’ve forgotten to do.[...]’ (S.108)	Eine Schleiereule brachte Neville ein kleines Päckchen von seiner Großmutter. Er öffnete es ganz aufgeregt und zeigte den andern eine Glaskugel, die einer großen Murmel ähnelte und offenbar mit weißem Rauch gefüllt war. »Ein Erinnermich«, erklärte er. »Oma weiß, dass ich ständig alles vergesse. Das Ding hier sagt einem, ob es etwas gibt, was man zu tun vergessen hat. [...]« (S.160)	Quel giorno, un barbagianni portò a Neville un pacchetto da parte della nonna. Lui lo aprì tutto eccitato e mostrò agli altri una palla di vetro grande quanto una grossa biglia, che sembrava piena di fumo bianco. «È una Ricordella!» spiegò il ragazzo. «Nonna sa che dimentico sempre le cose... Questa ti dice se c’è qualcosa che hai dimenticato di fare. [...]» (S.147)

Beim Essen in der großen Halle der Schule erhält Harrys Mitschüler Neville einen besonderen Gegenstand, der seinen Besitzer daran erinnert, etwas Wichtiges vergessen zu haben. Der Gegenstand ist ein fiktives Element der magischen Welt Rowlings und unterstreicht die magische Atmosphäre der Romanwelt, zeitgleich löst sie später die Besenverfolgungsjagd aus, die Harry schließlich ins Quidditch-Team der Gryffindors befördert. Im Ausgangstext trägt der Gegenstand den Namen *Remembrall*, welcher sich aus dem Verb *remember* und dem Pronomen *all* zusammensetzt. Der Name ist als Aufforderung an den Besitzer zu verstehen, sich an alles zu erinnern. Da das Verb *erinnern* in der deutschen Sprache als reflexives oder transitives Verb ein Objekt verlangt, lässt sich die Struktur des ausgangssprachlichen Neologismus nicht einwandfrei übernehmen, wenn dabei trotzdem ein prägnanter Name für einen Gebrauchsgegenstand erhalten bleiben soll. Zur Auswahl stehen somit die Möglichkeiten *sich an etwas erinnern* oder *jemanden an etwas erinnern*. Das Englische unterscheidet hier zwischen den

Verben *remember* und *remind*, wobei Ersteres dem reflexiven deutschen *sich erinnern* entspricht. Der deutsche Übersetzer ersetzt somit das Indefinitpronomen „*all*“ durch das Objektpronomen „*mich*“ und kreiert das Wort *Erinnermich*, was der Funktion des Gegenstandes ungefähr entspricht. Die Verben *remember* und *remind* haben auch im Italienischen nur eine gemeinsame Entsprechung, das Verb *ricordare*. Dieses ist als alleinstehendes, reflexives und auch transitives Verb einsetzbar, wird jedoch zumeist entweder reflexiv (im Sinne des Verbs *remember* oder *recall*) oder transitiv (im Sinne des Verbs *remind*) gebraucht. Die italienische Übersetzung verzichtet allerdings gänzlich auf ein Pronomen und schafft durch Anfügen der Diminutivendung *-ella* ein eigenes, alleinstehendes Wort, welches sich plausibel in den lexikalischen Kanon der romaneigenen Elemente fügt: *Ricordella*. Das Wort wird sowohl auf Englisch als auch auf Italienisch²⁴ großgeschrieben, was darauf hindeutet, dass der Gegenstand in der magischen Welt kein Alltagsgegenstand, sondern eine besondere Erfindung ist, die einen Eigen- (oder Markennamen) trägt.

Textbeispiel 18:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘Excuse me, Professor Flitwick, could I borrow Wood for a moment?’ Wood? thought Harry, bewildered; was Wood a cane she was going to use on him? But Wood turned out to be a person, a burly fifth-year boy who came out of Flitwick’s class looking confused. (S 112)	»Entschuldigen Sie, Professor Flitwick, könnte ich mir Wood für eine Weile ausleihen?« Wood?, dachte Harry verwirrt; war Wood ein Stock, den sie für ihn brauchte? Doch Wood stellte sich als Mensch heraus, als ein stämmiger Junge aus der fünften Klasse, der etwas verdutzt aus Flitwicks Unterricht herauskam. (S166)	«Mi scusi, professor Flitwick, mi presta il suo Wood per un attimo?» ‘Il suo Wood?’ pensò Harry confuso; sperò che la situazione non stesse prendendo una brutta piega. Wood, come scopri ben presto, era un ragazzo corpulento del quinto anno, che uscì esitante dall’aula. (S 152)

Nachdem McGonagall Harry dabei erwischt hat, wie er Draco in seiner ersten Flugstunde auf dem Besen verfolgt, um Nevilles *Erinnermich* zurückzubekommen, zitiert sie ihn zu sich und fordert ihn auf, ihr zu folgen. Harry weiß noch nicht, dass McGonagall ihn ins Quidditch-Team aufnehmen will und fürchtet, Ärger zu bekommen. In diesem Textbeispiel ergibt sich ein Übersetzungsproblem aus einem Missverständnis, welches auf einer ausgangssprachlichen Wortambiguität beruht. McGonagall fragt im Unterricht ihres Kollegen Flitwick nach, ob sie

²⁴ Da das Deutsche sämtliche Nomen großschreibt, entfällt hier eine eigene Erwähnung.

den Schüler Wood sprechen dürfe, welcher seinerseits Kapitän des Quidditch-Teams ist. Den Satz „Could I borrow Wood“ versteht Harry jedoch als Ankündigung einer Prügelstrafe. Das ergibt sich daraus, dass „Wood“ im Englischen „Holz“ bedeutet. Harry fürchtet also, McGonagall bitte ihren Kollegen um einen Rohrstock oder ein ähnliches Instrument. Der Personennamen Wood wird in keiner der zwei Zielsprachen übersetzt. In der deutschen Ausgabe wird sowohl der Name als auch die Satzaussage von Harrys Reaktion übernommen. Harry fragt sich auch in der deutschen Ausgabe, ob Wood „ein Stock [war], den sie für ihn brauchte“. Zielsprachliche LeserInnen werden durch diesen Satz wahrscheinlich eher verwirrt, da der Konnex zum Namen des Kapitäns nur auf Englisch nachvollziehbar ist. Es wird keine zusätzliche Erklärung ergänzt, wodurch für LeserInnen nicht aufgelöst wird, wie es zu dem Missverständnis kommt. Ein humoristisches Element des Ausgangstextes verliert sich somit in der Zielsprache. Die italienische Version formuliert den Satz, welcher Harrys Reaktion beschreibt, ein wenig um, gelangt jedoch beim selben Problem an wie die deutsche Übersetzung – es ist nicht nachvollziehbar, weshalb Harry den Namen Wood mit Prügelstrafe assoziiert. Selbst LeserInnen, die die englische Sprache beherrschen, müssen den Leseprozess womöglich kurz unterbrechen und über das Wortspiel nachdenken, welches, in den englischen Ausgangstext eingebettet, intuitiver wirkt. Die italienische Übersetzung stellt nicht direkt die Frage, ob es sich bei Wood um einen Rohrstock handelt, sondern lässt Harry hoffen, dass die Situation „non stesse prendendo una brutta piega“ – nicht eine hässliche Wendung nehme. LeserInnen stellen sich nach diesem Satz zwar nicht die Frage, was der englische Name mit einem Prügelstock zu tun haben könnte, zugleich aber wirkt der Satz redundant, da Harry bereits, nachdem McGonagall ihn anfänglich zu sich zitiert, eben genau davon ausgeht, dass er in einer misslichen Lage steckt.

Wie der darauffolgende Satz aufklärt, handelt es sich bei Wood um einen Schüler im fünften Jahr, der von der Statur als „burly“ beschrieben wird. Die deutsche Übersetzung macht daraus „stämmig“, was in etwa der Bedeutung der ausgangssprachlichen Formulierung entspricht. Die Statur des Jungen soll kräftig sein, was für den Kapitän einer Sportmannschaft durchaus Sinn ergibt. Die italienische Version wiederum beschreibt Wood als *corpulento*, was zwar ebenfalls „kräftig“ bedeutet, jedoch mit Fettleibigkeit assoziiert wird (vgl. Cannella & Lazzarini 2018: 569).

Textbeispiel 19:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
Ron had a piece of steak-and-kidney pie halfway to his mouth, but he'd forgotten all about it. (S.113)	Ron hatte gerade ein Stück Steak mit Nierenpastete auf halbem Weg in den Mund, doch er vergaß völlig zu essen. (S.168)	Ron era rimasto con un boccone di pasticcio di carne a mezz'aria, dimenticando di metterselo in bocca. (S.153)

Harry wird schließlich ins Gryffindor-Team aufgenommen und berichtet Ron beim Abendessen von seinem Erfolg. Dieser ist als Quidditch-Fan fassungslos ob des Erfolges, den Harry verzeichnet. Dabei führt er, wie der Text beschreibt, das Essen nur auf halbem Weg zum Mund. Es handelt sich um eine kulturelle Realie, das britische Gericht *Steak and Kidney Pie*. Pies sind in der britischen Küche verbreitet und werden mit verschiedenen Füllungen zubereitet. Steak and Kidney Pie ist, dem Namen nach, mit Rindfleisch und Nierenstücken gefüllt und mit Blätterteig überbacken. Es ist ein traditionell britisches Gericht, welches plausibler Weise in einem britischen Internat serviert wird – vor allem, da es sich um ein mittelalterliches Setting handelt²⁵. Nicht-britische LeserInnen haben jedoch nicht unbedingt ausreichend Kenntnis über die britische Küche, um das Gericht identifizieren zu können, weshalb auch beide ÜbersetzerInnen zu alternativen Bezeichnungen in den Zielsprachen greifen. Die deutsche Version übersetzt *Pie* als „*Pastete*“ (eine häufig vorkommende Übersetzung). Die Zusammensetzung des Gerichtes wird jedoch fehlinterpretiert, da Fritz von einem „Steak mit Nierenpastete“ spricht, was die Pastete zu einer Art Beilage zum Steak machen würde, während das tatsächliche Gericht alle Fleischsorten im Blätterteig schmort. Zudem dient das Wort *Pastete* in einigen Regionen des deutschsprachigen Raums auch als Bezeichnung für eine bestimmte Art von Leberwurst. Die italienische Übersetzung versteht *Pie* als *pasticcio*, ein Sammelbegriff für Aufläufe in Teighülle. *Steak and Kidney* wird unter „*carne*“ („Fleisch“) vereinheitlicht. Pasticci bezeichnen im Italienischen gewöhnlich Nudelaufläufe, können aber grundsätzlich auch auf weitere Formen von Ofengerichten referenzieren (vgl. Giacoma & Kolb 2016: 1642). Eine genaue Entsprechung des Steak and Kidney Pie existiert in den Zielsprachen nicht, eine Beschreibung des Gerichtes würde die Sequenz unnötig verlängern.

²⁵ Die magische Welt ist nicht auf die Technologie der Muggel angewiesen und lebt weiterhin in mittelalterlich anmutenden Umgebungen.

Textbeispiel 20:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘Shut up, Peeves – please – you’ll get us thrown out.’ Peeves cackled. ‘Wandering around at midnight, ickle firsties? Tut, tut, tut. Naughty, naughty, you’ll get caughty.’ (S.118)	»Halt den Mund, Peeves, bitte, wegen dir werden wir noch rausgeworfen.« Peeves lachte gackernd. »Stromern um Mitternacht im Schloss herum, die kleinen Erstklässler? Soso, soso. Gar nicht brav, man wird euch erwischen.« (S.175)	«Zitto, Peeves... per piacere... o ci farai espellere». Peeves ridacchiò. «In giro per il castello a mezzanotte, pivellini? Ah, ah, ah! Sciocchi e insulsi, sarete espulsi!» (S.160)

Beim Abendessen fordert Draco Harry zu einem Duell im Pokalzimmer der Schule heraus. Harry willigt ein und schleicht während der Nachtruhezeit mit Ron aus den Schlafsälen. Sie werden von Hermine erwischt, die ihnen folgt, um zu verhindern, dass das Haus Gryffindor ihretwegen einen Punkteabzug verzeichnet. Im Pokalzimmer angekommen warten sie vergeblich auf Draco, der ihnen eine Falle gestellt hat. Sie begegnen dem Geist Peeves. Einige Hexen und Zauberer sind nach ihrem Tod weiterhin an die Welt der Lebenden gebunden und bestehen als Geister fort. Hogwarts hat mehrere Hausgeister, darunter auch Peeves, einen schabernacktreibenden, hinterhältigen Poltergeist. Dieser spottet über die drei SchülerInnen und droht, sie zu verraten. Der Name des Geistes, Peeves, leitet sich aus dem Englischen „*peeve*“ („Ärgernis“) ab und unterstreicht die Charaktereigenschaften des Geistes, der SchülerInnen und LehrerInnen in Hogwarts wiederholt Streiche spielt und ihnen damit Ärger bereitet. Englischsprachige LeserInnen assoziieren mit dem Namen *Peeves* bereits einschlägige Eigenschaften, bevor die Figur genauer beschrieben wird. Dennoch wird dessen englischer Name in beiden Übersetzungen beibehalten. In der deutschen Version werden Personennamen grundsätzlich übernommen, Tier- und Kosenamen jedoch übersetzt. Rons Haustier, die Ratte *Scabbers*, heißt in der deutschen Version *Krätze*. In den späteren Romanen erfahren LeserInnen von Harrys Vater und dessen Freunden, die sich gegenseitig die Spitznamen *Wurmschwanz*, *Tatze* und *Krone* geben, da sie sich in unterschiedliche Tiere verwandeln können. Nun ist davon auszugehen, dass *Peeves* eine Art Spitzname ist, den BewohnerInnen der Schule dem Geist irgendwann gegeben haben. Aus diesem Grund wäre eine Übersetzung des Namens zumindest angesichts der anderen Übersetzungsentscheidungen stimmig. Die italienische Version übersetzte ursprünglich sämtliche Personennamen und änderte später einige wieder in ihre Originalform zurück. Angesichts der Tatsache, dass auch Nachnamen wichtiger Figuren wie

Dumbledore abgewandelt wurden, stellt sich die Frage, weshalb der Name des Poltergeistes Peeves, dessen Name eine wörtliche Bedeutung aufweist, nicht übersetzt wurde.

Im Ausgangstext spricht Peeves in Reimen, was seine schelmische Art zu sprechen unterstreicht. Das Partizip *caught* wird leicht abgewandelt, um einen Reim auf *naught-y* zu bilden. Zunächst fällt auf, dass das ausgangssprachliche „wandering around“ (in etwa „umherstreifen“) als „stromern“ übersetzt wird. Es handelt sich um einen umgangssprachlichen Begriff, der zwar bedeutungsähnlich ist, jedoch keineswegs allgemeinsprachlich üblich. Eine einfachere Alternative wie „herumschleichen“ oder „umherwandern“ wäre womöglich für LeserInnen verständlicher. Darüber hinaus setzt die deutsche Version zwar die Satzaussage des Reimes um, übernimmt aber nicht das Reimmuster, wodurch der provokante Ton des Ausgangssatzes nicht wirkt. Die italienische Übersetzung ersetzt das Wort „firsties“ („Erstis“ für Schüler im ersten Jahr) durch „pivellini“ („Neulinge“). Das Reimmuster des Ausgangstextes wird übernommen, wobei das Adjektiv *naughty* durch zwei italienische Adjektive *sciocchi* und *insulsi* ersetzt wird, um den Reim auf *espulsi* zu bilden. Die Adjektive „sciocco“ und „insulso“ bedeuten in etwa „dumm“ (nicht „unartig“), „espulso“ entspricht ebenfalls nicht dem englischen „caught“ („erwischt“), sondern bedeutet „verwiesen“. Nun ist zwar ein Schulverweis eine gar extreme Reaktion auf einen ersten, kleinen Regelverstoß, jedoch steht hier die Sprechweise des Geistes im Vordergrund, weshalb die Abänderung der Wörter zur Reimfindung durchaus wirkungsvoll ist, zumal einem Scherzbold wie Peeves eine Übertreibung, um SchülerInnen Angst einzuflößen, durchaus zuzutrauen ist.

6.2.3 Analyse siebzehntes Kapitel

Titel des siebzehnten Kapitels ist „The Man With Two Faces“. Der Titel bezieht sich auf eine Enthüllung, die nachfolgend beschrieben wird. Nachdem Harry mit Ron und Hermine nach dem Stein der Weisen gesucht hat und die drei dabei an verschiedenen Fallen vorbeikommen mussten, bei denen Ron und Hermine aufgehalten wurden, steht Harry nun allein in den Kerkern der Schule dem Lehrer für das Fach *Verteidigung gegen die dunklen Künste*, Professor Quirrell, gegenüber. Er ist diesem bereits zu Beginn mit Hagrid in einer Zauberkneipe begegnet. Der Lehrer wird als eigenartiger Charakter beschrieben, der beim Sprechen schwer stottert und stets einen Turban auf dem Kopf trägt. Quirrell steht vor dem magischen Spiegel *Nerhegeb* und versucht herauszufinden, wie er an den Stein der Weisen kommen kann. Harry beginnt zu erkennen, dass Quirrell hinter den Versuchen steckt, den Stein zu entwenden. Wie sich herausstellt, steht der Lehrer im Dienste Voldemorts, der zwar nach dem misslungenen Angriff auf

Harry vor elf Jahren besiegt wurde, aber außerhalb seiner körperlichen Hülle fortlebte und nun den Körper Quirrells benutzt. Durch die Macht des Steins der Weisen erhofft er sich, seine eigene Lebenskraft wiederzuerlangen. Quirrell trägt den Turban, um Voldemort, welcher als zweites Gesicht an seinem Hinterkopf lebt, zu verstecken – er ist der Mann mit zwei Gesichtern. Voldemort versucht Harry durch Quirrell zu überzeugen, sich ihm anzuschließen, doch Harry widersetzt sich ihm und es kommt zu einem Kampf. Als Quirrell Harry anfasst, verbrennt er und zerfällt schließlich zu Staub. Voldemorts Geist entflieht aus dem Schloss. Harry wacht im Krankenflügel des Hauses wieder auf, wo Dumbledore ihm berichtet, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Auch Hagrid besucht ihn, um sich zu entschuldigen, da er von Voldemort dazu benutzt wurde, an Harry zu gelangen. Schließlich feiert die Schule das Ende des Schuljahres in der großen Halle und der Hauspokal wird an Gryffindor verliehen. Die SchülerInnen fahren mit dem Hogwarts Express in die Ferien, nur Harry muss zu den Dursleys zurück, erkennt aber nun Hogwarts und die magische Welt als sein wahres Zuhause an.

In der deutschen Version lautet der Kapiteltitel „Der Mann mit den zwei Gesichtern“ und in der italienischen Version „L’uomo dai due Volti“. Die deutsche Version entspricht semantisch in etwa der englischen, wobei durch Hinzufügen eines Artikels der Eindruck entsteht, es handle sich um zwei *bestimmte* Gesichter. Die italienische Version ersetzt die Präposition „with“ durch die Präposition „di“ (*von* - entspricht dem deutschen Genitiv). Die Aussage der italienischen Überschrift ist demnach „Der Mann der zwei Gesichter“, womit auch eine übertragene Bedeutung verstanden werden kann – Professor Quirrell hat nicht nur zwei physische Gesichter, sondern spielt als Lehrer für Verteidigung gegen die dunklen Künste, der ebensolche Mächte in die Schule schmuggelt, ein falsches Spiel. Er ist der erste Zauberer im Handlungsverlauf, der sich von Voldemort davon überzeugen lässt, böse Taten zu begehen. Darüber hinaus ist „volto“ im Italienischen eine von mehreren möglichen Übersetzungen für „face“. Weitere Möglichkeiten wären die Wörter „viso“ oder „faccia“. Das Wort „volto“ steht nicht nur für die tatsächlichen Gesichtszüge, sondern auch für die übertragene Bedeutung, das „Gesicht“ einer bestimmten Sache (vgl. Cannella & Lazzarini 2018: 2615). Die Wahl der poetischeren und mehrdeutigeren Variante erfolgte vermutlich bewusst.

Textbeispiel 21:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
It was only then that Harry realised what was standing behind Quirrell. It was the Mirror of Erised . (S.210)	Erst jetzt erkannte Harry, was hinter Quirrell stand. Es war der Spiegel Nerhegeb . (S.314)	Solo in quell'istante Harry si rese conto dell'oggetto che si trovava alle spalle di Quirrell. Era lo Specchio delle Emarb . (S.281)

Der Name des Spiegels Nerhegeb (in der deutschen Ausgabe) stellt ein komplexes Übersetzungsproblem dar und wurde nicht zuletzt deshalb als Titel für die vorliegende Arbeit gewählt. Die Benennung macht deutlich, welche Rolle funktionale Überlegungen in der Suche nach geeigneten Übersetzungslösungen spielen. Im Original lautet der Name des Spiegels „Mirror of Erised“. Das Wort ist ein fiktiver Name, der sich durch Umkehrung der Buchstabenfolge des Wortes „desire“, ergibt. Harry entdeckt den Spiegel in der Mitte des Romans, als er sich nachts aus den Schlafsälen schleicht und durch die Schule wandert. In dem Spiegel sieht er sich selbst mit seinen toten Eltern. Er zeigt den Spiegel seinem Freund Ron, der sich wiederum mit sämtlichen Errungenschaften seiner großen Brüder, in deren Schatten er stets stand, sieht. Der Spiegel zeigt Hexen und Zauberern ihre sehnlichsten Wünsche – *desires*. Dabei erfüllt der Name mehrere Funktionen. Er soll phonetisch an eine LeserInnen unbekannte Sprache erinnern und den Eindruck erwecken, aus einer fernen und/oder alten Kultur zu stammen und nun als Artefakt in den Gewölben der Schule gelagert zu stehen. Die Rückwärtsbildung eines „realen“, bedeutungsträchtigen Wortes gibt dem Namen einen Rätselcharakter, ein Muster, welches in den Romanen Rowlings häufiger vorkommt. LeserInnen, die gerne über Handlungshintergründe spekulieren, können sich an einem Rätsel versuchen. Zuletzt entspricht die Aussage des Namens selbst der Handlungsfunktion des Spiegels. Für die Übersetzung gilt nun die Voraussetzung, dass ÜbersetzerInnen das Rätsel entweder selbst erkennen und lösen oder von der Autorin informiert werden (was im Fall der *Harry-Potter*-Romane unwahrscheinlich ist, da Rowling sehr sparsam mit Details zu ihren Romanen umgeht und auch ÜbersetzerInnen selten über Details informiert wurden, vgl. u.a. Gutiérrez Rodríguez 2003:130). Für die deutsche und die italienische Ausgabe steht fest, dass die Bedeutung des Namens identifiziert werden konnte, da entsprechend übersetzt wurde. Die Übersetzungsentscheidungen fallen dennoch divers aus und offenbaren die feinen Bedeutungsunterschiede und Wirkungsaspekte eines Namens.

Die deutsche Version übersetzt „desire“ als „Begehren“, kehrt die Buchstabenreihenfolge wie in der Ausgangssprache um und bildet das Wort „Nerhegeb“. Die Präposition

„of“ fällt hier Weg. Während also die ausgangssprachliche Zusammensetzung des Namens mit einer lokalen Präposition auf den ersten Blick darauf hindeutet, der Spiegel käme aus einem Ort oder von einer Person namens *Erised*, ist *Nerhegeb* auf Deutsch tatsächlich der Name des Spiegels selbst. Die Funktion ist jedoch analog zum Ausgangstext – der Name wird verfremdet und weckt mythologische Assoziationen, trägt jedoch eine ähnliche Bedeutung wie im Ausgangstext und wird damit der Rolle des Spiegels gerecht. Auch die italienische Version erfüllt diese Funktionen. Übersetzt wird mit dem Wort „brama“, welches in etwa der Bedeutung des ausgangssprachlichen Wortes *desire* entspricht. Das Wort wird auch hier umgekehrt, zusätzlich nutzt die italienische Version den Plural („brame“). Im Gegensatz zur deutschen Version wird die Präposition übernommen (*di*). Der Name lautet schließlich *Lo Specchio delle Emarb* (*Spiegel der Emarb*). Durch Verwendung des Plurals in Verbindung mit der lokalen Präposition, welche eine Herkunft oder Zugehörigkeit andeutet, entsteht bei dem Namen eine neue Wirkung – LeserInnen könnten *Emarb* nun mit einem Volk oder einer Gruppierung assoziieren (die *Emarb*). Nach Auflösung des Namens ist schließlich erkennbar, dass es sich bei *Emarb* – *Brame* um Sehnsüchte handelt. In beiden Zielsprachen wurde eine funktionale Lösung für ein komplexes Übersetzungsproblem gefunden. In diesem Fall war die Abänderung des Wortes, um eine Übersetzung des versteckten Begriffes in die Zielsprachen zu ermöglichen, weitgehend möglich. Diese Möglichkeit ist selbstverständlich nicht immer gegeben, hätte zum Beispiel der durch Rückwärtsstellung des Wortes entstandene Name mit einem realen Ort, einer realen Person oder ähnlichen Sache korrespondieren sollen oder anderweitige Faktoren die phonetische Beibehaltung des exakten ausgangssprachlichen Wortes erfordert, stünden ÜbersetzerInnen vor weiteren Erwägungen, bevor eine Übersetzungslösung gefasst wird.

Textbeispiel 22:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘[...] When I failed to steal the Stone from Gringotts, he was most displeased. He punished me ... decided he would have to keep a closer watch on me ...’ Quirrells voice tailed away. Harry was remembering his trip to Diagon Alley – how could he have been so stupid? He’d <i>seen</i> Quirrell there that very day, shaken hands	»[...] Als es mir nicht gelungen ist, den Stein aus Gringotts zu stehlen, war er äußerst missvergnügt. Er hat mich bestraft ... und beschlossen, mich näher im Auge zu behalten ...« Quirrells Stimme verlor sich. Harry fiel der Besuch in der Winkelgasse ein – wie konnte er nur so dusslig gewesen sein? An jenem Tag hatte	«Quando ho fallito il colpo alla Gringott , lui.ne [sic!] è stato molto dispiaciuto. Mi ha punito... Ha deciso di tenermi sotto più stretta sorveglianza...» La voce di Quirrell si spense. A Harry tornò in mente quando era stato a Diagon Alley ... Come aveva potuto essere tanto stupido? Era proprio lì che quel giorno

with him in the Leaky Cauldron . (S.211)	er Quirrell dort <i>gesehen</i> und ihm im Tropfenden Kessel die Hand ge- schüttelt. (S.316)	aveva visto Quirrell e scambiato una stretta di mano con lui al Paiolo Magico . (S.282f)
--	---	--

Gringotts ist der Name der Bank, in welcher Hexen und Zauberer ihre Vermögen anlegen. Die Bank wird von Kobolden betreut und umfasst tiefreichende Kellergewölbe, in welchen jede/r Hexe/Zauberer ein eigenes Verlies erhält. Der Name geht, wie Rowling in einem Interview beschreibt, auf das englische Wort „ingot“ für „Barren“ zurück (Coad 2005). Der Name sollte unterbewusst an Gold erinnern und durch Hinzufügen eines Präfixes gr- einen härteren Klang erhalten. Zugleich entsteht durch das s am Ende, wenngleich sich dieses eigentlich aus dem Plural ergibt, eine Ähnlichkeit zur Possessivendung -s, wodurch der Name an weitere britische Banknamen erinnert, die das Apostroph vor der S-Endung traditionell auslassen, wie zum Beispiel Barclays und Lloyds. Das deutsche Bankensystem und damit einhergehende Banknamen unterscheiden sich zwar von britischen, dennoch wird der Name Gringotts in der deutschen Version beibehalten. Obwohl deutsche LeserInnen wahrscheinlich nicht dieselbe indirekte Assoziation mit Goldbarren haben, die sich für englische LeserInnen aus einer phonetischen Verwandtschaft ergibt, ist die Übernahme eines ausgangssprachlichen Geschäftsnamens zur Erhaltung der Romanwelt nachvollziehbar, insbesondere da die deutsche Version überwiegend auf diese Strategie setzt. Die Übersetzung übernimmt zwar den Namen, lässt jedoch das s am Ende aus. Die italienische Sprache positioniert häufiger als die englische oder auch die deutsche Sprache Artikel vor bestimmte Wörter, so auch vor Eigennamen. So spricht der Ausgangstext nur von Gringotts, die italienische jedoch von „la Gringott“. Im ausgangssprachlichen Text erwähnt Quirrell, dass er den Stein der Weisen nicht aus Gringotts stehlen konnte, die italienische Übersetzung reduziert die Aussage auf einen missglückten „colpo“, einen Coup.

In der angegebenen Sequenz denkt Harry an sein erstes Treffen mit Professor Quirrell zurück. Dieses fand im *Leaky Cauldron*, einem Pub in London statt, durch welches ein Geheimgang nach *Diagon Alley* führt, eine Gasse, die ausschließlich Hexen und Zauberern zugänglich ist und wo sich auch die magische Bank Gringotts befindet. Der Name des Pubs *Leaky Cauldron* („undichter Kessel“) deutet bereits an, dass es sich hierbei um einen magischen Ort handelt, gibt aber nicht allzu viele Informationen preis (die Kneipe ist auch für Muggel sichtbar). Der Name der Kneipe wird in beiden Sprachen übersetzt. Die deutsche Fassung bringt den Namen „Tropfender Kessel“ hervor und bildet damit ungefähr die Aussage des Originalnamens ab. Die italienische Übersetzung wiederum verdeutlicht die Botschaft, dass es sich um ein magisches Pub handelt, indem sie mit *Paiolo Magico* statt eines *tropfenden/undichten* einen

magischen Kessel zum Symbol nimmt. Für italienische LeserInnen ist damit die pragmatische Bedeutung des Namens und die Hinweise auf die Bedeutung des Ortes weniger subtil.

Ein weiterer fiktiver Ortsname, der Erwähnung findet, ist *Diagon Alley*, die Einkaufsstraße der Hexen und Zauberer. In der Ausgangssprache ist der Ortsname ein Wortspiel, welches sich aus der phonetischen Ähnlichkeit des Namens Diagon Alley („alley“ – „Gasse“) mit dem Adverb *diagonally* („diagonal“/„schräg“) ableitet. Obwohl kein direkter Kommentar Rowlings zur pragmatischen Bedeutung des Namens auffindbar ist, könnte die Tatsache, dass die Winkelgasse inmitten der Muggelwelt, hinter einem Pub im Londoner Stadtzentrum und doch vollkommen parallel und für Muggel unerreichbar liegt, den Namen geprägt haben. Die deutsche Version übersetzt Diagon Alley als *Winkelgasse* und greift damit das geometrische Motiv auf. Der Zugang zur Winkelgasse steckt auch in einem versteckten Winkel im Hof des *Tropfenden Kessels* – je nachdem, wie die Räumlichkeit der magischen Welt konzipiert ist, könnte auch die Winkelgasse in einem versteckten, Muggeln unzugänglichen Winkel liegen. Die italienische Version übernimmt wiederum den englischen Straßennamen, wie bereits beim Privet Drive in Kapitel 1. Somit wurde zwar ein ausgangskultureller Eigenname bewahrt und LeserInnen ermöglicht, das Ortsbild der Handlung vor einem lokalen Sprachhintergrund zu erfassen, andererseits gibt die Bedeutung, die in dem Wort „diagonally“ oder für deutsche LeserInnen „Winkel“ liegt, einen plastischen Eindruck von der Gasse und ihrer geographischen Position, welche italienischen LeserInnen verborgen bleibt.

Textbeispiel 23:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
And Quirrell, though pinning Harry to the ground with his knees, let go of his neck and stared, bewildered, at his own palms – Harry could see they looked burnt, raw, red and shiny. ‘Then kill him, fool, and be done!’ screeched Voldemort. (S.213)	Und obwohl Quirrell Harry mit den Knien zu Boden presste, ließ er seinen Hals los und starrte entgeistert auf seine Handflächen – die, wie Harry sehen konnte, verbrannt waren und fleischig rot glänzten. »Dann töte ihn, Dummkopf, und scher dich fort!«, schrie Voldemort. (S.320)	E Quirrell, pur continuando a tenere inchiodato il ragazzo a terra con le ginocchia, mollò la presa sul suo collo per contemplarsi sconcertato le palme delle mani. Anche Harry le vide: erano bruciacchiate, con la carne viva, rossa e lucente. «E allora ammazzalo, idiota, e facciamola finita!» gridò Voldemort con la sua voce stridula. (S.286)

Voldemort befiehlt Quirrell, Harry festzuhalten, doch als dieser ihn berührt, erleidet er schwere Verbrennungen. Er klagt, dass er Harry nicht lange halten könne, worauf Voldemort ihn anweist, Harry schnell zu töten. In der Übersetzung der Beschreibung von Quirrells Wunden zeigt sich ein Trend, der im gesamten Text an mehreren Stellen festzustellen ist – während der Ausgangstext einfach formuliert ist, wandeln die Zieltexte manche Formulierungen in poetischere Ausdrucksformen um. Die deutsche Übersetzung gewinnt dadurch an Komplexität und steigt im Register, während die italienische Version die Dramatik der Szene unterstreicht, jedoch nicht zwingend ein höheres Sprachregister bedient. Die Formulierung von Quirrells verbrannten Händen beginnt mit dem Verb „look“ („aussehen“), gefolgt von einer Aufzählung mehrerer Adjektive. Eines dieser Adjektive ist *raw* („roh“), welches sich, insbesondere in Zusammenhang mit der Beschreibung einer Wunde, Assoziationen mit der Farbe und Oberfläche von Fleisch weckt. Die deutsche Übersetzung interpretiert die Formulierung entsprechend und lässt Quirrells Hände nicht *„fleischig, rot, glänzend und verbrannt aussehen“*, wie es der Ausgangstext tut, stattdessen *sind* die Hände *verbrannt* und *glänzen fleischig rot*. Die deutsche Übersetzung ersetzt eines der Adjektive durch ein Verb (*shiny* wird zu *glänzen*), was dem Satz mehr Verbvariation verleiht und ihn dynamischer wirken lässt. Die italienische Version formuliert den Satz auf eine andere Art um, bricht aber auch die monotone Aufzählung auf. Auch hier sind die Hände verbrannt (*versengt*), das *Fleisch* (hier als Nomen) ist *„grell, rot und leuchtet“*. Auf Quirrells Hinweis, dass er Harry nicht anfassen könne, antwortet Voldemort „Then kill him, fool, and be done!“. Voldemort drückt sich im Ausgangstext grundsätzlich theatralisch und ein wenig altmodisch aus. Die Bezeichnung „fool“ (Narr) ist eine vergleichsweise poetische Benennung. Voldemort ist bereits ein älterer Zauberer und seinem Größenwahn liegt eine gewisse Theatralik zugrunde. Er sieht sich als den geborenen Anführer der magischen Welt und hebt sich sprachlich ab, daher ist eine archaische Ausdrucksweise durchaus figurentypisch. Hier findet sich eine der wenigen Stellen, an denen die deutsche Version vereinfacht, indem sie *fool* durch ein einfacheres, alltäglicheres Wort „Dummkopf“ ersetzt. Die italienische Übersetzung entscheidet zugunsten des Schimpfwortes „idiota“, einer im italienischen Sprachgebrauch ebenfalls eher einfachen und alltäglichen Beleidigung. Voldemort wirkt damit ein wenig gewöhnlicher, da, insbesondere im ersten Band, als er noch keine eigene Erscheinung besitzt, seine Sprachverwendung eines der Hauptmerkmale ist, die ihn ausmachen. Die Wendung „and be done“ (in etwa „- und fertig!“) wird in der deutschen Ausgabe als „scher dich fort“ interpretiert – was nicht nur nicht der Satzaussage entspricht, sondern aus Sicht der beschriebenen Situation weder logisch noch plausibel erscheint. Voldemort benötigt Quirrell nicht nur, um ihm Dienste zu erweisen, sondern um ihn in seinem

Körper zu beherbergen. Damit wäre es nicht schlüssig für ihn, Quirrell fortzuschicken. Die italienische Version ist diesbezüglich näher am Ausgangstext geblieben („*facciamola finita*“ – „*bringen wir's zu Ende*“).

Textbeispiel 24:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
Something gold was glinting just above him. The Snitch ! He tried to catch it, but his arms were too heavy. (S 214)	Vor seinen Augen glitzerte etwas Goldenes. Der Schnatz ! Er versuchte nach ihm zu greifen, doch seine Arme waren zu schwer. (S.321)	Un oggetto dorato luccicava proprio sopra di lui. Il Boccino ! Cercò di afferrarlo, ma si sentiva le braccia troppo pesanti. (S 287)

Als Harry nach dem Kampf wieder im Krankenflügel aufwacht, schwebt über ihm der *Golden Snitch*, ein kleiner, schwebender Ball, den der(die) *Sucher(In)* während des Spiels fangen muss. Der Name des Gegenstandes leitet sich von dem Wort *Golden Snidget* ab, eine fiktive Vogelart, welche, ähnlich wie später der Spielball, flink ist und golden glänzt, und in den ersten Quidditch-Spielen gejagt wurde, bis die Vogelart vom Aussterben bedroht war und durch einen Ball ersetzt wurde (Whisp 2001:10ff). Darüber hinaus ist eine Doppeldeutigkeit festzustellen – „Snitch“ bedeutet *Verräter(In)*. Das Wort wurde in beiden Sprachen durch ein zielsprachliches Wort ersetzt. Die deutsche Ausgabe bildet das Wort *Schnatz*, um womöglich phonetisch an den Ausgangstext anzulehnen. Auf den ersten Blick ist die Etymologie des deutschen Äquivalentes nicht ersichtlich, jedoch existiert eine Quelle hierzu – Klaus Fritz erklärt in einem Interview mit der *Badischen Zeitung*, ihm habe „einfach das Wort gut gefallen“ (Zellmann 2019), eine gewisse phonetische Ähnlichkeit mit der deutschen Bezeichnung der Vogelart *Spatz* ist allerdings bemerkbar.

Die italienische Version nimmt hingegen ein bereits existierendes Wort und verfremdet dessen Bedeutung. Der italienische Name des Schnatzes ist *Boccino*, die Bezeichnung für die beim Bocciaspiel verwendeten Zielkugeln. Zwar ist der Schnatz kleiner als faustgroß, dennoch entsteht grundsätzlich die Assoziation zu kleineren Bällen, wenn auch der Schnatz leichtfällig und flink sein soll, während Bocciakugeln über den Boden gerollt werden.

Textbeispiel 25:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘[...] Now, enough questions. I suggest you make a start on these sweets. Ah! Bertie Bott’s Every-Flavour Beans! I was unfortunate enough in my youth to come across a vomit-flavoured one, and since then I’m afraid I’ve rather lost my liking for them – but I think I’ll be safe with a nice toffee, don’t you?’ He smiled and popped the golden-brown bean into his mouth. Then he choked and said, ‘Alas! Ear-wax!’ (S.217f)	»[...] Nun, genug der Fragen. Ich schlage vor, du fängst mal an mit diesen Süßigkeiten. Ah! Bertie Botts Bohnen jeder Geschmacks-richtung! In meiner Jugend hatte ich leider das Pech, auf eine zu stoßen, die nach Erbrochenem schmeckte, und ich fürchte, seither habe ich meine Schwäche für sie verloren – aber ich denke, mit einer kleinen Toffee-Bohne bin ich auf der sicheren Seite, meinst du nicht?« Lächelnd schob er sich die goldbraune Bohne in den Mund. Kurz darauf würgte er sie wieder hervor: »Meine Güte! Ohrenschmalz!« (S.326)	«[...] Be’, adesso basta con le domande. Propongo che tu cominci ad assaggiare qualcuno di questi dolci. Ah! Gelatine Tuttigusti+1! Da giovane ho avuto la sfortuna di trovarne una al gusto di vomito e da allora devo dire che per me hanno perso ogni attrattiva... Ma se prendo quella che sembra una bella caramella mou, non dovrei correre rischi... Tu che dici?» Sorrise e si cacciò in bocca una gelatina dal bel colore ambrato. Appena l’ebbe masticata, esclamò: «Povero me! Cerume!» (S.291f)

Harry bekommt vom Schuldirektor Dumbledore Besuch, der ihm die Tragweite seiner Begegnung mit Voldemort verdeutlicht und einige Fragen aufklärt. Daraufhin kommentiert er die Süßigkeiten, die Harry von seinen Freunden bekommen hat, und probiert diese, wobei ein Bonbon mit schlechtem Geschmack dabei ist. Die Passage bietet einerseits eine weitere Beschreibung der magischen Welt, gleichzeitig bietet sie eine humorvolle Darstellung der Figuren. Dumbledore greift in eine Schachtel *Bertie Bott’s Every Flavour Beans*, einer Süßigkeit aus der magischen Welt, die äußerlich den *Jelly Beans* der textäußeren Welt entsprechen, jedoch jede erdenkliche Geschmacksrichtung abdecken, wodurch Hexen und Zauberer auch eine Bohne mit schlechtem Geschmack erwischen können. Der Name der Geleebohnen geht auf den fiktiven Süßwarenhersteller *Bertie Bott* zurück. In der deutschen Version wird der Name des Süßwarenherstellers übernommen und nur der Zusatz „Every Flavour“ übersetzt. Die italienische Version verzichtet auf den Herstellernamen und benennt die Bohnen „Gelatine Tuttigusti +1“. Das Wort „Gelatine“ ist dabei keine direkte Übersetzung des Wortes „Bohne“ oder „Geleebohne“, sondern ein Sammelbegriff für Geleebonbons (vgl. Cannella & Lazzarini 2018: 975). Aus dem Namen ist also grundsätzlich noch nicht erkenntlich, welche Form die Süßigkeit genau hat. Da die Süßigkeiten der Hexen und Zauberer in den Romanen

wiederholt vorkommen und Teil des umfassenden Worldbuildings sind, darüber hinaus aber auch die Wurzeln der Geschichte in einer anglophonen Kultur widerspiegeln, handelt es sich schließlich bei Jelly Beans um eine charakteristische Süßigkeit aus dem angloamerikanischen Raum, verliert sich hier ein Teil der ausgangssprachlichen Landschaft. Andererseits existiert im Italienischen keine konkrete Übersetzung für Jelly Beans, diese werden zumeist als „caramelle di gelatina“ umschrieben, ebenfalls ohne die charakteristische Bohnenform zu benennen. Das Wort „Tuttigusti“ entspricht dem englischen „every flavour“, wobei der Zusatz „+1“ einen ergänzenden Hinweis bietet, dass tatsächlich jegliche Geschmacksrichtung möglich ist (im Gegensatz zu Muggelsüßigkeiten, wo die Bezeichnung „jede Geschmacksrichtung“ implizit nur solche als „essbar“ oder einer Süßigkeit passend empfundenen Geschmäcker umfasst).

Dumbledore erzählt Harry, seine Vorliebe für die Bohnen verloren zu haben, als er in seiner Jugend ein Exemplar mit Geschmack nach Erbrochenem bekommen hatte, doch einen weiteren Versuch wagen wolle. Er sagt, er wäre „safe with a nice toffee“, würde also seinen Fehler nicht wiederholen, wenn er eine Bohne wählte, die nach Karamellgeschmack aussehe. In der deutschen Version wird „a nice toffee“ auf „eine kleine Toffee-Bohne“ spezifiziert, somit wird verständlicher, dass Dumbledore nach dem Aussehen der Bohne wählt. Die italienische Version beschreibt dies noch genauer als „se prendo quella che sembra una bella caramella mou“ – „[...] wenn ich diese da nehme, die nach einem Kuhbonbon aussieht“. Der Name *caramella mou* beschreibt eine Art italienischer Karamellbonbons, welche den im deutschsprachigen Raum bekannten Kuhbonbons ähneln. Das Produkt ist britischen Toffee-Süßigkeiten ähnlich.

Als Dumbledore die Süßigkeit kaut, stellt er angewidert fest, dass es sich um ein Exemplar mit Ohrenschmalzgeschmack handelt. Seine Reaktion wird in den drei Sprachen unterschiedlich beschrieben – in der Ausgangssprache wird das Verb „choke“ (*würgen*) verwendet. Dumbledore kaut das Bonbon und würgt, als er den Geschmack erkennt. Die deutsche Version erweitert die Handlung und lässt Dumbledore die Bohne *hervorwürgen*, was Dumbledores Auftreten und seiner Vorbildwirkung als Schuldirektor nicht entspricht. Die italienische Version wiederum erwähnt keinerlei körperliche Reaktion und nennt, nachdem Dumbledore das Bonbon kaut, direkt seinen Ausruf. In der ausgangssprachlichen Version lautet diese „Alas! Earwax!“. Das Wort „Alas“ entspricht ungefähr dem deutschsprachigen „Ach!“ oder „Oje!“. Die deutsche Version nennt die Wendung „Meine Güte“, welche der Satzaussage entspricht und für Dumbledores Reaktion angemessen ist. Die italienische Version dichtet die

Stelle ein wenig um, findet aber auch eine passende Formulierung: „Povero me!“ („Ich Armer!“). Die Geschmacksrichtung bleibt im Übrigen in allen drei Sprachen Ohrenschmalz. Fraglich ist, weshalb die italienische Version Dumbledores Reaktion auf die Bohne auslöst, da diese der Szene, insbesondere nach dem wenige Seiten davor beschriebenen Kampf, Leichtigkeit verleiht sowie die Geschmacksrichtungen der Bohnen für LeserInnen vorstellbarer macht.

Textbeispiel 26:

Ausgangstext	Deutsche Übersetzung	Italienische Übersetzung
‘I told the evil git how ter get past Fluffy! I told him! It was the only thing he didn’t know an’ I told him! Yeh could’ve died! All fer a dragon egg! I’ll never drink again! I should be chucked out an’ made ter live as a Muggle!’ (S.219)	»Ich hab dem bösen Wicht gesagt, wie er an Fluffy vorbeikommen kann! Ausgerechnet ich! Es war das Einzige, was er nicht wusste, und ich hab’s ihm gesagt. Du hättest sterben können! Und alles für ein Drachenei! Ich rühr kein Glas mehr an! Man sollte mich rauschmeißen und mich zwingen, als Muggel zu leben!« (S.329)	«Sono stato io a dire a quel malvagio come sfuggire alla sorveglianza di Fuffi! Proprio io gliel’ho detto! Era l’unica cosa che non sapeva, e io gliel’ho detta! Tu potevi morire! E tutto per un uovo di drago! Giuro che non berrò più neanche un goccio! Mi meritavo d’essere buttato fuori e mandato a vivere fra i Babbani!» (S.294)

Das vorliegende Textbeispiel zeigt den Umgang beider Sprachen mit einem Regio- (sowie Idiolekt). Hagrid weist als einfacher Wildhüter, der bereits lange Zeit auf dem ländlichen Schulgelände lebt, eine regionale Sprachfärbung auf. Während ihm unter anderem ein südwestenglischer Dialekt zugeschrieben wird (vgl. Santika 2016), sieht Lathey, wie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits umrissen, eine künstliche, nicht regionenspezifische Dialektkreation, um Hagrid ein ganz eigenes Auftreten zu verleihen (2016:79). Im ausgangssprachlichen Text wird Hagrids Sprachvariation sowohl auf lexischer als auch auf orthographischer Ebene dargestellt. Die phonetischen Abwandlungen einzelner Wörter (zum Beispiel „ter“ anstatt „to“) werden schriftlich abgebildet, es finden sich umgangssprachliche Formulierungen wie „chucked out“ für „rausgeschmissen“. Das vorliegende Textbeispiel ist ein Monolog Hagrids, in welchem er sich bei Harry entschuldigt. Er hat einem seltsamen Fremden verraten, wie an dem dreiköpfigen Wachhund *Fluffy* vorbeizukommen ist, und sich dafür ein seltenes Drachenei geben lassen, wodurch der Fremde (Quirrell/Voldemort) in die Kellergewölbe gelangen konnte. Im ersten Satz verwendet Hagrid das Wort „evil git“, ein britisches Schimpfwort für „Schwachkopf“ oder „Depp“ (vgl. Beattie 2019:340). Mit dem Wort bezeichnet Hagrid den Fremden, dem er das Geheimnis verraten hat. Die deutsche Version nutzt das Wort „böser Wicht“ – eine

semantisch passende Benennung, wobei das Wort *Bösewicht* als Figurenkonzeption der Formulierung „böser Wicht“ lexisch und morphologisch nahesteht, weshalb die Wahl eines anderen Begriffes durchaus sinnvoll wäre. Auf Italienisch findet sich wiederum der Begriff „malvagio“ („Bösewicht“/ „niederträchtige Person“) – in der italienischen Idiomatik ist diese Formulierung durchaus treffend. Interessant ist an dieser Stelle auch die Übersetzung des Namens „Fluffy“. Der Name bedeutet in etwa „flauschig“ und weckt wahrscheinlich Assoziationen zu einem als niedlich empfundenen Haustier, während jedoch der benannte Hund ein dreiköpfiger, übergroßer Wachhund ist. Hagrid wiederum pflegt eine innige Beziehung zu zahlreichen *Monstern*, die im verbotenen Wald der Schule leben, so zum Beispiel einer menschengroßen Tarantel, deren Kinder im zweiten Band versuchen, Harry und Ron zu fressen. Die Benennung des Hundes gibt einen Einblick in die Charaktereigenschaften Hagrids, der eine Vorliebe für seltsame und gefährliche Kreaturen hegt und diese liebevoll behandelt. Deutsche LeserInnen erkennen den Bedeutungshintergrund des Namens Fluffy womöglich nicht²⁶, dennoch wird der Name in der deutschen Version beibehalten. Die italienische Version ändert die Schreibweise des Namens in *Fuffi*, um diesen einem italienischen Haustiernamen anzugleichen, wodurch zwar keine denotative Bedeutung transferiert wird, jedoch die phonetische Ähnlichkeit zu einem Haustiernamen für italienische LeserInnen gegeben ist und eine entsprechende Wirkung entsteht.

Insgesamt fällt auf, dass die dialektale Sprechweise der Figur Hagrid in den Zielsprachen nicht umgesetzt wird. Die deutsche Version kürzt lediglich einige Verben ab (*hab* anstatt *habe*), was jedoch Hagrids Sprechweise nicht stark von der Umgangssprache anderer Figuren unterscheidet. Die italienische Ausgabe beschränkt sich, ähnlich wie die deutsche, auf Abkürzungen, wie im Beispiel „d’essere“ statt „di essere“. Die Figur Hagrid verliert damit ein wenig an den rhetorischen Eigenheiten, die den Figurenhintergrund und die Figurenrolle in der Geschichte im Ausgangstext unterstreichen. Womöglich kann so weit gegangen werden, festzustellen, dass deutsche und italienische LeserInnen einen anderen Hagrid kennenlernen, als es englischsprachige LeserInnen tun – wobei sich hier die Frage stellt, ob dies nicht, ungeachtet fragwürdiger Übersetzungsentscheidungen im besprochenen Fallbeispiel, in übersetzten Ausgaben grundsätzlich der Fall ist.

²⁶ Seit den späten 1990er Jahren wird im deutschen Sprachraum zunehmend das Wort „fluffig“ gebraucht, wobei die Verwendung des Wortes laut DWDS um die Jahrtausendwende noch gering blieb. (vgl. <https://www.dwds.de/wb/fluffig>)

7. Diskussion

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, Übersetzungsprobleme im ersten *Harry-Potter*-Roman zu identifizieren, die Übersetzungsstrategien der ÜbersetzerInnen in der deutschen und der italienischen Ausgabe zu ermitteln und die Wirkung dieser Strategien zu analysieren. Zur Beantwortung dieser Fragen wurde die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Nord (2009) verwendet, welche den Text in seine umgebende Situation eingebettet betrachtet und textexterne sowie textinterne Faktoren berücksichtigt. Es zeigt sich, dass in der deutschen und in der italienischen Übersetzung zum Teil diametrale Übersetzungsmethoden gewählt wurden, die zwei Zieltexte hervorbringen, die in ihren jeweiligen zielkulturellen Kontexten unterschiedliche Funktionen erfüllen. Während die deutsche Übersetzung auf Nähe zum Ausgangstext setzt und ausgangssprachliche Eigennamen und Benennungen weitgehend beibehält, passt sich die italienische Ausgabe lexikalisch wie zum Teil auch inhaltlich stärker an italienische LeserInnen an. Die ermittelten Funktionen und die Wirkungsästhetik der jeweiligen Übersetzungen sind kongruent zu den erklärten Absichten der ÜbersetzerInnen sowie der jeweiligen Zielgruppenkonzeption und dem Programm der zielsprachlichen Verlage.

Die moderne Translationswissenschaft betrachtet Texte anhand ihrer *Funktion* innerhalb einer bestimmten Auftragssituation. VorreiterInnen wie Holz-Mänttäri sowie Reiß und Vermeer (1984) legen in der Konzipierung einer Übersetzungstheorie den Fokus auf den Zieltext und dessen Funktion innerhalb eines *ZieladressatInnenkreises*. Sie lösen sich damit von älteren Konzepten, die die Ausrichtung an einer „originalgetreuen“ Wiedergabe des Ausgangstextes postulieren. Für ÜbersetzerInnen bedeutet dies, dass der Übersetzungsprozess als zielgerichtete Handlung zu verstehen ist, innerhalb derer sie als kompetente ExpertInnen informierte Entscheidungen treffen, um im Kontext der Auftragslage (eine) bestimmte *Textfunktion* zu verwirklichen. Dabei ist die Auswahl der Textfunktionen und Übersetzungszwecke theoretisch uneingeschränkt, Maßstab ist primär die *EmpfängerInnenschaft* und die Auftragslage. Für literarische Übersetzungen, die von funktionalistischen Übersetzungstheorien lange Zeit unberührt blieben, da sich die AutorInnenintention scheinbar nicht mit einem zielsituationsorientierten Ansatz vereinbaren ließ, stellt sich die Frage, inwiefern Faktoren wie *Textfunktion* und *Kommunikationsabsicht* überhaupt fassbar und damit in einer funktionalen Auftragslage umsetzbar sind. Nord führt zu diesem Zweck das *Loyalitätsprinzip* ein. ÜbersetzerInnen tragen eine Verantwortung nicht nur gegenüber den *EmpfängerInnen* der Zielkultur, sondern auch gegenüber dem/der *AuftraggeberIn* sowie dem/der AutorIn, deren Intention einen relevanten Teilaspekt der Textfunktion bildet. Der/die ÜbersetzerIn emanzipiert

sich aus einer reinen *TextproduzentInnenrolle* hin zu einer *VermittlerInnenrolle* zwischen den vorherrschenden Erwartungen in Ausgangs- und Zielsituation. Dabei mediierten ÜbersetzerInnen zwischen den Anforderungen an die Zielsituation und dem Auftrag sowie den Übertragungsmöglichkeiten des Textes. Teil dieser Aufgabe ist auch, zu beurteilen, wo mögliche Äquivalenzforderungen aufgrund einer Inkompatibilität des Ausgangs- und Zielkontextes nicht erfüllt werden können. In Hinblick auf Kinder- und Jugendliteratur ist dabei hervorzuheben, dass LeserInnen bisweilen über geringere interkulturelle Erfahrungswerte verfügen, weshalb sich Zieltextfunktionen und folglich Übersetzungsstrategien zuweilen von gängigen Übersetzungsstrategien der Erwachsenenliteratur unterscheiden. TranslatorInnen können hier auf ein Repertoire aus verschiedenen Umgangsstrategien zurückgreifen, so können Realien einer Kultur A im Zieltext der Kultur B unter anderem erklärend, vereinfachend oder wörtlich übersetzt werden, dabei werden solche Methoden in verschiedenen kulturellen und fachlichen Kontexten in unterschiedlichem Ausmaß akzeptiert und bevorzugt. Die Aufgabe, ein Gleichgewicht zwischen Familiarität und bewusster Exponiertheit gegenüber neuen kulturellen Einflüssen ist gerade bei Kinder- und Jugendromanen relevant.

Die *Harry-Potter*-Romane fallen als eines der bekannteren Beispiele für *Crossover-Literatur* hier in eine gesonderte Kategorie. Die Zielgruppe ist nicht eindeutig feststellbar, weshalb sich ÜbersetzerInnen an den textexternen Faktoren orientieren müssen. Hier zeigt sich, dass die Romane in allen drei untersuchten Sprachen bei Kinder- und Jugendbuchverlagen erschienen sind. Hervorzuheben ist hier noch der deutsche Zielverlag CARLSEN, da sich dieser durch ein besonders vielfältiges Programm auszeichnet, welches LeserInnen mit einer (besonders für den Erscheinungszeitraum der Romane) weitreichenden Variation kultureller Einflüsse konfrontiert – der Verlag weist eine hohe Dichte an übersetzten Werken auf und verlegt neben Jugendromanen auch Bücher aus außereuropäischen Erzähltraditionen wie zum Beispiel Mangas. J.K. Rowling hat ihre Intention in mehreren Interviews kommentiert und festgehalten, dass sie keine direkte Zielgruppe für ihre Romane konzipiert hatte, was womöglich die spätere Beliebtheit bei verschiedenen, teils stark voneinander abweichenden, Kultur- und Altersgruppen erklärt. Daten über die ÜbersetzerInnen und deren Intentionen erwiesen sich als rar, jedoch ließ sich feststellen, dass der deutsche Übersetzer eine Ausrichtung an der Ausgangskultur bevorzugte, während die italienische Übersetzerin eine Anpassung an die Zielkultur vorzog sowie die Zielgruppe auf Kinder und Jugendliche beschränkte. Hinzukommt, dass sich verlagsgeschäftliche Einflüsse schließlich auch in den Übersetzungen niederschlugen – Harry Potter wurde im deutschen CARLSEN-Verlag bereits anfänglich als vielversprechendes Werk

betrachtet (wobei nicht mit dem tatsächlichen Ausmaß des späteren Erfolges gerechnet wurde), daher wurden die Rechte für drei Bände vorgekauft und der Übersetzer längerfristig verpflichtet, während der italienische Verlag den Roman als einfachen Kinderroman für junge LeserInnen betrachtete, welcher im Verlagsprogramm nicht sonderlich hervorstechen würde. Dies bewirkte eine eindimensionale (wenngleich funktionale) Konzipierung der LeserInnen-schaft und einen wiederholten Wechsel der ÜbersetzerInnen, welcher darin mündete, dass in verschiedenen Bänden unterschiedlich mit Elementen wie Eigennamen und Neologismen verfahren wurde. Diese wurden schließlich im Zuge einer redaktionellen Überarbeitung vereinheitlicht, wovon auch die vorliegend untersuchte Version betroffen war. Dies führte zu Inkonsistenzen in der Übersetzung, die auch im Rahmen dieser Forschungsarbeit festgestellt wurden.

Harry Potter ist deutlich in einem britischen Kontext verankert. Als Internatsroman bildet dieser das britische Schulsystem und dessen eigene Konventionen (darunter die Tradition der Internatshäuser) ab. Realien der britischen Geographie sowie Speisenbezeichnungen und Infrastrukturkonzepte bilden den Hintergrund der Handlung und sind in der Übersetzung zu berücksichtigen. Rowling schafft zudem eine fiktive Welt der Hexen und Zauberer, die ihre ganz eigenen Figuren und Konzepte enthält. Die Benennung dieser geht aus literarischen, mythologischen, kulinarischen und geographischen Faktoren des englischsprachigen Kultur-raums hervor, wodurch ÜbersetzerInnen vor der Entscheidung stehen, die fantastischen Wort-kreationen der Autorin beizubehalten oder für zielsprachliche LeserInnen verständlich zu über-setzen, ohne dabei die Prägnanz, den Klang oder die Wirkung der ausgangssprachlichen Be-nennung zu kompromittieren. Schlussendlich pflegt Rowling einen humorgeladenen Erzählstil, welcher sich auf idiomatische Faktoren, Wortspiele und Reime stützt. Diese wiederum können auf zielsprachliche LeserInnen anders wirken als auf ausgangssprachliche LeserInnen. In der Analyse der Textbeispiele für die vorliegende Arbeit wurde festgestellt, dass die deutsche Ausgabe Elemente wie Eigennamen und Wortkreationen der Autorin weitgehend beibehält. Die Namen der Figuren, welche ihrerseits zum Teil auf Wortspielen oder Metaphern beruhen, wurden nicht übersetzt (eine Ausnahme bildet hier der Name der Figur Hermione/Hermine), lediglich Straßennamen wie *Privet Drive* und *Diagon Alley* wurden ins Deutsche übertragen. Die Namen der Schule, *Hogwarts*, sowie der Internatshäuser wie *Gryffindor* und *Slytherin* bleiben konstant. Anders verhält es sich mit Realien der Ausgangssprache wie dem Feiertag *Bonfire Night* oder kulinarischen Elementen der britischen Kultur wie *Steak and Kidney Pie*, welche durch zielkulturelle Konzepte ersetzt wurden. Auffallend an der deutschen Übersetzung

ist ihre Handhabung idiomatischer Wendungen und Wortspiele. Diese werden zum Teil ausgespart oder ausschließlich sinngemäß übersetzt (wie bei Peeves' provokanten Ausrufen, die sich im Ausgangstext reimen und in der deutschen Version lediglich inhaltlich der Satzaussage entsprechen). Stilistisch erhöht die deutsche Übersetzung das Register des Textes, indem sie an einigen Stellen zu komplexeren Formulierungen und größerer Wortvariation greift – mitunter auch zu veralteten Lexemen wie „Klüngel“ (vgl. Textbeispiel 10). Die italienische Version übersetzt einzelne Anthroponyme und Ergonyme, Orts- und Straßennamen wiederum werden aus der Ausgangssprache übernommen. Dabei ist festzustellen, dass eine Inkonsistenz im Umgang mit Personennamen besteht, die sich aus der redaktionellen Überarbeitung in späteren Ausgaben ergibt (*Dumbledore* wird zu *Silente*, während *McGonagalls* Name gleichbleibt). Wortschöpfungen und Konzepte der magischen Welt werden größtenteils ins Italienische übertragen und zum Teil stark vom Ausgangstext verfremdet. Ein Beispiel bieten *Bertie Bott's Every Flavour Beans*, welche in der italienischen Ausgabe ihren Herstellernamen verlieren und nicht mehr als Bohnenform erkenntlich sind, sondern nunmehr als „Gelatine“ („Geleebonbons“) bezeichnet werden. In Hinblick auf Wortspiele und Reime versucht die italienische Ausgabe, eine zielsprachlich funktionale Entsprechung zu finden und die Eigenschaften des Ausgangstextes (Humor, Reime) funktional umzusetzen. Ausgangskulturelle Realien werden weitgehend durch zielkulturelle Konzepte ersetzt (eine Ausnahme bildet die Benennung der Fußballmannschaft *West Ham*, welche in die italienische Ausgabe übernommen wird). Auffallend ist, dass beide Übersetzungen die Sprechweise der Figur Hagrid, welche diesem im Ausgangstext einen besonderen Charakteranstrich verleiht, in den Zielsprachen abgeschwächt wird, da die dialektalen Eigenheiten nicht umgesetzt werden (können). Auch tatsächliche Übersetzungsfehler sind identifizierbar, indem Personennamen vertauscht wurden (italienische Übersetzung) oder es zu Interferenzen gekommen ist (deutsche Version). Beide Übersetzungen erfüllen grundsätzlich die seitens der ÜbersetzerInnen und Verlage konzipierte Wirkung, wobei die italienische Version eindeutig jüngere LeserInnen anspricht, die ausgangskulturelle Konzepte nicht unbedingt kennen, während die deutsche Übersetzung durch ein höheres Sprachregister und höhere Bereitschaft, ausgangssprachliche Benennungen zu übernehmen, zumindest theoretisch einen älteren und/oder kulturerefahreneren AdressatInnenkreis abdeckt. Dabei wurde der sprachliche Witz, der Rowlings Romane auszeichnet, in der italienischen Übersetzung wirkungsvoller umgesetzt.

Die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit fügen sich in einen breiteren Forschungskontext. Vergleichbar sind einige Punkte mit der Studie von Lucia et al. (2011),

welche die deutsche Übersetzung ebenfalls als weitgehend an der Ausgangskultur orientiert sieht, während die rumänische Übersetzung (immerhin Teil derselben Sprachfamilie wie das Italienische) stärkere Eingriffe vornimmt. Der Name *Fluffy*, welchen auch Rachut (2017) untersucht, wurde auf Deutsch beibehalten, auf Italienisch jedoch lokalisiert. In Rachuts Studie wurde dieser sowohl in der polnischen als auch in der russischen Übersetzung durch eine zielsprachliche Benennung ersetzt. Rachut untersuchte auch die Übersetzung des Namens *Erised*, welcher in der polnischen Übersetzung an der ausgangskulturellen Struktur ausgerichtet wurde, was auch in der italienischen Ausgabe der Fall ist, während die deutsche Ausgabe die Struktur der Rückwärtsstellung eines Nomens übernimmt, jedoch die ausgangssprachliche Präposition ausspart. Wie Yuliasri & Allen (2019) feststellen, ist die Übersetzung von Humorelementen wirkungsvoller, wenn diese auf inhaltlichen Faktoren beruhen, während die Übersetzung komischer Wortspiele von den zielsprachlichen Möglichkeiten abhängt. Dies lässt sich in der vorliegenden Arbeit bestätigen, da hier ein starker Kontrast zwischen der deutschen Ausgabe, welche humorgeladene Formulierungen neutralisiert, und der italienischen Ausgabe, welche bemüht ist, diese zielsprachlich umzusetzen, festzustellen ist.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Übersetzungsanalyse, die sich auf ausgewählte Beispiele stützt, nicht zwingend die Gesamtheit aller Übersetzungsentscheidungen abdeckt und sich eine solche Bewertung, selbst wenn sie erreicht werden könnte, auf verschiedene Kriterien stützen müsste. Die hier beschriebenen 26 Textbeispiele bilden ihrerseits eine Auswahl aus drei ausgewählten Textausschnitten, welche als besonders bemerkenswert hervorzuheben sind. Dazwischen liegen Passagen, die weitgehend ohne Auffälligkeiten verbleiben. Hervorgehoben werden Beispiele, in welchen die Übersetzung einer aus translatorischer Sicht schwierigen Textstelle mit besonderer Raffinesse gelöst wurde oder gegenteilig eine kontroverse bis dysfunktionale Übersetzungsentscheidung getroffen wurde. Dabei beruht die Analyse einer Übersetzung auf einer Rezeption, ergo Interpretation durch den/die Forschende/n. Die Auffassung der Bedeutung eines bestimmten Textabschnittes ist von zahlreichen rezeptionsästhetischen Faktoren abhängig. Genau wie es nicht immer eine eindeutig feststellbare *AutorInnenintention* gibt, ist auch die Textwirkung mitunter durch den/die *RezipientIn* bestimmt. Die Wirkung einer bestimmten Übersetzung kann von mehreren *RezipientInnen* unterschiedlich interpretiert werden. Dennoch tragen die Interpretation und Beschreibung dieser durch einzelne *RezipientInnen* zu einem Repertoire verschiedener Lesarten bei, über welches schließlich wirkungsästhetische Muster identifiziert werden können. Die vorliegende Arbeit ist als Einzelbeitrag zu einem komplexen Wirkungsdiskurs zu verstehen. Verglichen wurden der

Originaltext und die deutsche Übersetzung, welche in zeitlicher Nähe zum Erscheinen des Originaltextes steht, mit einer bereits mehrfach überarbeiteten italienischen Ausgabe, die mehr als zehn Jahre nach dem ursprünglichen Erscheinungsdatum veröffentlicht wurde. Aus verschiedenen Gründen waren auf Deutsch und Englisch ältere Ausgaben verfügbar, während die italienische Ausgabe erst später akquiriert wurde. Da ältere Ausgaben, insbesondere Erstausgaben, inzwischen als kostbare Raritäten gelten, sind diese nicht uneingeschränkt verfügbar. Durch Quellen, welche die vorgenommenen Änderungen zwischen den verschiedenen Ausgaben aufschlüsseln, wurde versucht, diese Lücke auszugleichen. Dennoch werden zwei bis auf wenige Ausnahmen unangetastete Versionen mit einer umfangreich revidierten Version verglichen, wodurch einzelne Entscheidungen aus verschiedenen Kontexten erwachsen sind – vor und nach dem Erfolg der Romanreihe. Andererseits ist gerade dieser Vergleich aufschlussreich, da sich zeigt, wie sich Revisionsentscheidungen auf die Wirkung eines Textes auswirken. Gerade in Hinblick auf diese Faktoren könnten weitere Forschungsprojekte aufschlussreich sein. Ein weiterer Aspekt, der für weiterführende Forschung interessant sein könnte, ist der der Rezeption durch verschiedene *RezipientInnengruppen*. Junge LeserInnen haben sicherlich eine andere Leseerfahrung als Erwachsene. Gerade bei einem bekannten *Crossover*-Roman bietet sich diese Fragestellung an. In der vorliegenden Arbeit wurde die britische Ausgabe mit der deutschen und der italienischen Ausgabe verglichen. Nach Erscheinen des Originaltextes in Großbritannien wurde eine eigene Ausgabe für US-amerikanische LeserInnen veröffentlicht. Hier wäre ein intralingualer Übersetzungsvergleich interessant, um die Entscheidungen bei der kulturellen Übertragung innerhalb einer Sprachgemeinschaft nachzuverfolgen. Zuletzt bietet sich ein Vergleich der verschiedenen Revisionsstufen in der Ausgangs- sowie den Zielsprachen an.

8. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war, Wirkungsunterschiede zwischen der deutschen sowie der italienischen Übersetzung und dem englischen Ausgangstext des Romans *Harry Potter and the Philosopher's Stone* festzustellen, die sich aus Übersetzungsproblemen und den dazu gefassten Übersetzungsstrategien ergeben. Grundlage dieser Untersuchung war die funktionale Übersetzungsanalyse nach Nord (2009).

Während dem Ausgangstext anzusehen ist, dass Rowling nicht spezifisch für Kinder geschrieben hat, diese aber auch nicht kategorisch ausschließt, ist der italienische Text stilistisch deutlich herabgesetzt, um Kinder mehr miteinzubeziehen. Dies zeigt sich in der Über-

setzung der Namen, wodurch jungen LeserInnen abgenommen wird, sich eingehend mit sprachlichen oder kulturellen Elementen der Ausgangssprache auseinanderzusetzen. Im deutschen Text wird hingegen ein für Kinder und Jugendliche nicht durchgehend adäquater Stil verwendet, dafür wird ihnen stellenweise mehr ausgangssprachliches Vokabular zugemutet. Bemerkenswert ist hier der Umgang mit Neologismen, die im deutschen Text weitgehend übernommen und im italienischen Text teilweise lokalisiert werden. Der deutsche Text neutralisiert Wortspiele und Humorelemente, während die italienische Version diese durch Anpassung an zielsprachliche Bedingungen wirkungsvoll umsetzt. Insgesamt zeigen sich zwei deutlich differenzierte Strategien, die sich aus unterschiedlichen Zielsetzungen ergeben. Dennoch wurden diese Strategien nicht durchwegs eingehalten, wie sich beim inkonsistenten Umgang der italienischen Übersetzung mit Personennamen sowie der deutschen Übersetzung in Hinblick auf Orts- und Sachbezeichnungen zeigt.

Die Ergebnisse zeigen, wie sich verschiedene Herangehensweisen in der Übersetzung auf die Wirkung und damit Zielgruppenadäquatheit eines Zieltextes auswirken. Gerade im Bereich der *Crossover-Literatur* sind hierzu noch weitere Studien notwendig, die sich eingehend mit wirkungsästhetischen Fragestellungen befassen. Insbesondere die Auswirkungen einer zielgruppennahen, -fernen (oder -neutralen) Übersetzungsweise auf junge *ZielrezipientInnen* sind dabei zu erforschen. So stellt sich die Frage, inwiefern eine ausgangskulturbetonte (*foreignizing*) Übersetzung, wie es die deutsche Version des untersuchten Textes stellenweise ist, *ZielrezipientInnen* den Zugang zu einem literarischen Diskurs in einem globalisierten Gefüge erleichtert, indem sie prägende literarische Figuren und Schauplätze unter gleichen Namen kennenlernen wie ihre AltersgenossInnen. Dabei ist der hegemoniale Status der englischen Sprache zu berücksichtigen. Ein weiterer Forschungsansatz wäre ein intralingualer Vergleich zwischen der britischen und der US-amerikanischen Ausgabe des ersten Bandes, um Erkenntnisse über den Kulturtransfer innerhalb einer Sprachengemeinschaft zu gewinnen.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Rowling, Joanne K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, Joanne K. (1998). *Harry Potter und der Stein der Weisen* (übersetzt von Klaus Fritz). Hamburg: Carlsen Verlag.
- Rowling, Joanne K. (³2014). *Harry Potter e la pietra filosofale* (übersetzt von Marina Astrologo). Mailand: Adriano Salani.

Sekundärliteratur:

- Adamo, Sergia (2006). Microhistory of Translation. in: Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hrsg.). *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, 81ff.
- Alvstad, Cecilia (2019). Children's Literature. in: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge, 159-165.
- Bartezzaghi, Stefano (2017). Nota alla nuova edizione. in: Rowling (2014), 5-10.
- Bastin, Georges L. & Bandia, Paul F. (Hrsg.) (2006). *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Beattie, Sudie (Hrsg.) (2019, 9. Aufl.). *Collins German Dictionary*. Glasgow: Harper Collins, 62-340.
- Benner, Julia (2020). Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD. in: Kurwinkel, Tobias & Schmerheim, Philipp (Hrsg.). *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin: Metzler Verlag, 51-54.
- Bloomsbury (2022b). *Our Story*. <https://www.bloomsbury.com/uk/connect/about-us/our-story/> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Blümer, Agnes (2020). Crossover Literatur. in: Kurwinkel & Schmerheim (Hrsg.), 9-13.
- Bode, Britta (2007). Irgendwas hat J. K. Rowling richtig gemacht. *Welt online*, 25.10.2007. (<https://www.welt.de/kultur/article1284220/Irgendwas-hat-J-K-Rowling-richtig-gemacht.html>) (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).

- Boero, Pino & De Luca, Carmine (1995/2012). *La letteratura per l'infanzia*. Rom/Bari: Editori Laterza, 1-19; 214f.
- Bookblog (2021). *Una funambola della parola: Marina Astrologo*. 04.10.2021. <https://bookblog.salonelibro.it/una-funambola-della-parola-marina-astrologo/> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Cambridge University Press (2023). live. in: Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/live> (zuletzt aufgerufen am 30.09.2023).
- Cannella, Mario & Lazzarini, Beata (Hrsg.). (2018, 12. Aufl.). *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli Editore.
- Cannon, John (Hrsg.) (1997). *The Oxford Companion to British History*. Oxford University Press, 368.
- Carlsen (2022). *Die Geschichte des Carlsen Verlags*. <https://www.carlsen.de/carlsen-verlag/ueber-carlsen> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Coad, Emma (17.07.2005). Interview mit J.K. Rowling auf dem Sender ITV. [Transkript von Deborah Skinner, erhältlich unter <http://www.accio-quote.org/articles/2005/0705-itv-coad.htm> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023)].
- Coats, Karen; Stevenson, Deborah & Yenika-Agbaw, Vivian (2022). *A Companion to Children's Literature*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Columbus, Chris (Regie). (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [Film]. Warner Bros.
- De Febe, Massimo (2022). *Harry Potter, il compleanno speciale della casa editrice Salani: fan in delirio*. Fantasy Now, 14.01.2022. <https://www.fantasynow.it/harry-potter-compleanno-casa-editrice-salani-annuncio/27137/> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Derrida, Jacques (1983). *Grammatologie*. Berlin: Suhrkamp, 274.
- Deutsche Digitale Bibliothek (n.d.). *Klaus Fritz*. in: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/137362463> (zuletzt aufgerufen am 04.08.2023).
- Dierenfield, R.B. (1975). Personalizing Education: The House System in England. *The Phi Delta Kappan*. 56(9) 605-607. <https://www.jstor.org/stable/20298046>
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. *fluffig*. in: <https://www.dwds.de/wb/fluffig> (zuletzt aufgerufen am 28.09.2023).

- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. *Klängel*. in: <https://www.dwds.de/wb/Klängel> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Eccleshare, Julia (2002). *A Guide to the Harry Potter Novels*. London, New York: Continuum, 10.
- Encyclopedia Britannica. (2020). *deconstruction*.
<https://www.britannica.com/topic/deconstruction> (zuletzt aufgerufen am 17.07.2022).
- Ewers, Hanz-Heino (2004). Germany: German children's literature from the eighteenth to the twentieth century (Part V: National and international) in: Hunt, Peter (Hrsg.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Abingdon: Routledge, 3ff.
- Falconer, Rachel (2010). Young adult fiction and the crossover phenomenon. in: Rudd, David. *The Routledge Companion to Children's Literature*. London: Routledge, 87f.
- Freund, Wieland & Krekeler, Elmar (2005). Harry Potter hat mir gleich gefallen. *Welt Online*, 15.07.2005. <https://www.welt.de/print-welt/article682580/Harry-Potter-hat-mir-gleich-gefallen.html> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Freund, Wieland (2007). Vor Harry war Carlsen eine symphathische WG. [sic!] *Welt Online*, 20.07.2007. in: <https://www.welt.de/kultur/article1041133/Vor-Harry-war-Carlsen-eine-symphathische-WG.html> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Fussy, Herbert & Steiner, Ulrike (2012). Österreichisches Wörterbuch, 42. Auflage. Wien: ÖBV.
- Gambier, Yves & Van Doorslaer, Luc (Hrsg.) (2010). *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Genette, Gérard (2010, 3. Aufl.). *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 121f.
- Giacoma, Luisa & Kolb, Susanne (Hrsg.). (2016, 2. Aufl.). *il Tedesco. Dizionario Tedesco-Italiano, Italiano-Tedesco*. Bologna, Stuttgart: Zanichelli/Pons.
- Government Digital Service (2022). *The national curriculum*. in: <https://www.gov.uk/national-curriculum> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Gutiérrez Rodríguez, Marta (2003). The Problem of the Translation of Proper Names in Harry Potter and the Lord of the Rings. *Revista de filología inglesa*, 25, 123-136.

- Harper Collins (2023). beady-eyed. in: *Collins Online English Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/beady-eyed> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Harry Potter Wiki. *Dating Conventions*. https://harrypotter.fandom.com/wiki/Dating_conventions#21st_century (zuletzt aufgerufen am 31.07.2023).
- Hermans, Theo (1985). Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. in: Hermans, Theo (Hrsg.) *The Manipulation of literature. Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm Ltd, 11.
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 31-41.
- Hübler, Axel (1983). Understatements and Hedges in English. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Hunt, Peter (Hrsg.) (2004). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Abingdon: Routledge.
- Jakobson, Roman (1981) Linguistische Aspekte der Übersetzung. in: Wilss, Wolfram. (Hrsg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Johansen, Helene. (2018). La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini. *Italiano e norvegese: studi di lingua e di cultura, Oslo Studies in Language* 10 (1), 41–65.
- Kade, Otto (1968): *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 203.
- Kirk, Amanda (2013). Introduction. in: Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Other Stories*. San Diego: Canterbury Classics, xii.
- Klingberg, Göte. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translator*. Malmö: Liber/Gleerup, 18-46.
- Koller, Werner & Berg Henjum, Kjetil (2020). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. (9. Auflage). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 103-247.
- Kreyder, Laura (2004). Italy (Part V: National and international). in: Hunt, Peter (Hrsg.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Abingdon: Routledge, 1f.

- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2020). Begriffsdefinitionen. in: Kurwinkel & Schmerheim (Hrsg.), 3-8.
- Kunkel, Melanie (Hrsg.). (2018, 5.Auflage). *Duden. Das Bedeutungswörterbuch*. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH, 709.
- Kurwinkel, Tobias & Schmerheim, Philipp (Hrsg.) (2020). *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin: Metzler Verlag.
- La Repubblica (2018a). *Babbano*. in: Dizionario di italiano.
<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/B/babbano.html> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- La Repubblica (2018b). *ciambèlla*. in: Dizionario di italiano.
<https://dizionari.repubblica.it/Italiano-Inglese/C/ciambella.html> (zuletzt aufgerufen am 30.09.2023).
- Lathey, Gillian. (2016). *Translating Children's Literature*. London: Routledge, 2-162.
- Lefevere, André (1992/2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 10-14.
- Lerer, Seth (2008). *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago/London: Chicago University Press, 212-256.
- Levy, Michael & Mendlesohn, Farah. (2016). *Children's Fantasy Literature. An Introduction*. Cambridge University Press, 15-164.
- Libri, Sogni e Realtà. *Harry Potter: guida alla nuova traduzione*.
<https://librisognierealta.it/2017/05/11/harry-potter-guida-alla-nuova-traduzione/#:~:text=È%20noto%20ormai%20che%20,%2C%20Hufflepuff%2C%20Ravenclaw%20e%20Slytherin.> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2023).
- Lucia, Tudor (2011). Specific Problems of Translation in the Harry Potter Series. *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views* 2011 (12), 90-98.
- Lydon, Christopher (12.10.1999). Interview mit J.K. Rowling in der Sendung „The Connection“. WBRU Radio. [Video erhältlich unter <https://www.youtube.com/watch?v=QH89ZeIeNfA>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2023].
- Maietta, Pasquale (2022). La tradizionale Notte dei Falò di Nusco. in: *Info Irpinia. Associazione Turistico Culturale*. <https://infoirpinia.it/notte-dei-falo-nusco/> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).

- Marinetti, Cristina (2011). Cultural approaches. in: Gambier, Yves & Van Doorslaer, Luc (Hrsg.). *Handbook of Translation Studies: Volume 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 26.
- Marrone, Gianna (2002). *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Rom: Armando Editore, 58.
- Martín de León, C. (2008). Skopos and beyond. *Target. International Journal Of Translation Studies*, 20 (1), 1-28.
- Mende, Iris (2013). *Rowling, Joanne K.: Harry Potter*.
<https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/werke/669-rowling-joanne-k-harry-potter>
 (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Merlini, Valeria (2016). L'eredità di Harry Potter, un classico che fa crescere i lettori. *Panorama*, 15.09.2016. in: <https://www.panorama.it/amp/leredita-di-harry-potter-un-classico-che-fa-crescere-i-lettori-2644962807> (zuletzt aufgerufen am 04.08.2023).
- Ministero dell'Istruzione e del Merito. (2018). *Sistema educativo di istruzione e di formazione*. in: <https://www.miur.gov.it/sistema-educativo-di-istruzione-e-formazione> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Moran, Mary Jeanette (2022). Developments in Fiction for Children. in: Coats, Karen; Stevenson, Deborah & Yenika-Agbaw, Vivian. *A Companion to Children's Literature*. Hoboken: John Wiley & Sons, 77ff.
- Nelson, Claudia (2022). The Beginnings of Fiction for Children. in: Coats, Karen; Stevenson, Deborah & Yenika-Agbaw, Vivian. *A Companion to Children's Literature*. Hoboken: John Wiley & Sons, 14-25.
- Nord, Christiane. (1999). Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext. in: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hrsg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Nord, Christiane. (2009). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Nord, Christiane. (2010). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens (German Edition)*. Berlin: Frank & Timme.

- Nord, Christiane. (2012). Quo vadis, functional translology? *Target. International Journal Of Translation Studies*, 24 (1), 26-42.
- Nord, Christiane. (2013). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme.
- Nord, Christiane. (2018). *Translating as a purposeful activity*. London: Routledge.
- Osberghaus, Monika (2003). Blindflug, sicher gelandet. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.08.2003. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/harry-potter-blindflug-sicher-gelandet-1103852.html> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Draems, Stefano (2014). *Come una caramella divenne un ghiacciolo*. https://www.potterpedia.it/?v=Come_una_caramella_divenne_un_ghiacciolo#:~:text=«Un%20ghiacciolo%20al%20limone.,giro%20dei%20ghiaccioli%20al%20limone. (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023)
- Prunč, Erich. (2012) *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. Berlin: Frank & Timme, 35; 106-231.
- Publisher's Weekly (1998). *Flying Starts: Seven first-time children's authors and illustrators talk about their fall debuts: J.K. ROWLING*. 12. Dezember 1998.
- Rachut, Konrad. (2017). The specificity of literary proper names: Harry Potter in translation into Polish and Russian. *Annales Neophilologiarum* 11, 127-142.
- Randall, Eric. (2011). Before Harry Potter, 'Muggles' Meant Pot. *The Atlantic*, 14.07.2011. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2011/07/jk-rowling-muggles-were-joints/352860/> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Reuters (2007). JK Rowling says Dumbledore is gay. *Reuters*, 21.10.2007. in: <https://www.reuters.com/article/uk-rowling-idUKN2052004020071021> (zuletzt aufgerufen am 04.08.2023).
- Rowling, Joanne K. (1999). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. (gesprochen von Stephen Fry) [Hörbuch]. Cover to Cover Cassettes Ltd.
- Rowling, Joanne K. (04.03.2004). JK Rowling's World Book Day Chat. Transkript von Accio Quote. <http://www.accio-quote.org/articles/2004/0304-wbd.htm> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023)

- Rowling, Joanne K. (2016). *About*. in: <https://www.jkrowling.com/about/> (zuletzt aufgerufen am 04.08.2023).
- Rudd, David (2010). *The Routledge Companion to Children's Literature*. London: Routledge, 9ff.
- Reiß, Katharina. & Vermeer, Hans. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Salani (2022). *Adriano Salani Editore, da 150 anni più felici con un libro*. <https://www.salani.it/casa-editrice> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2022).
- Santika, R. (2016). An analysis of West Country dialect used by Hagrid in J.K. Rowling's Harry Potter. *NOBEL: Journal of Literature and Language Teaching*, 7(1), 25–35. doi:10.15642/nobel.2016.7.1.25-35.
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr, 1993, 36-46.
- Siever, Holger. (2010). *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 152.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The turns of translation studies*. Philadelphia: John Benjamins, 35-66.
- Stephens, John (2010). *Narratology*. in: Rudd (Hrsg.), 51-62.
- Stevenson, Angus (Hrsg.). (2010, 3. Aufl.). *Oxford Dictionary of English*. Oxford: University Press, 184-191.
- Stevenson, Deborah (2010). History of Children's and Young Adult Literature. in: Wolf, Shelby, Coats, Karen, Enciso, Patricia A., & Jenkins, Christine (Hrsg.). *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge.
- Stolze, Radegundis. (2018). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 33-150.
- Townsend, John Rowe (1996). *Written for Children. An outline of English-language children's literature*. Lanham/London: Scarecrow Press, 3ff; 189ff.
- Townsend, John Rowe (2004). United Kingdom: British children's literature: a historical overview (Part V: National and international) in: Hunt, Peter (Hrsg.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Abingdon: Routledge, 6f.

- Venuti, Lawrence (2018). *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (Routledge Translation Classics). New York: Routledge, 2-20
- Vermeer, Hans J.. (1978) Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23 (3), 99-102.
- Vermeer, Hans J. (1994) Übersetzen als kultureller Transfer in: Mary Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag, 30-53.
- Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hrsg.) (2019). *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge.
- Wizarding World (2016). *Discover the fascinating etymology behind Harry Potter character names!*. in: <https://www.wizardingworld.com/features/etymology-behind-harry-potter-character-names> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).
- Wizarding World (2018). *500 million Harry Potter books have now been sold worldwide*. <https://www.wizardingworld.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide> (zuletzt aufgerufen am 07.06.2022).
- Wakabayashi, Judy. (2018). Microhistory. in: D'hulst, Lieven & Gambier, Yves. *A history of Modern Translation Knowledge. Sources, concepts, effects*. Amsterdam: John Benjamins, 251ff.
- Whisp, Kennilworthy/Rowling, Joanne K. (2001). *Quidditch through the Ages*. London: Bloomsbury, 7-12.
- Wolf, Shelby, Coats, Karen, Enciso, Patricia A., & Jenkins, Christine (Hrsg.). (2010). *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge.
- Words Rated (2021). *Harry Potter books stats and facts*. <https://wordsrated.com/harry-potter-stats/> (zuletzt aufgerufen am 21.06.2022).
- Yarahmadzahi, Nahid, Beikian, Ali, & Nadri, Freshteh (2013). A Study of Persian Translations of English Phrasal Verbs in Harry Potter and the Order of the Phoenix. *International Journal Of English Linguistics*, 3 (1), 60-66.
- Yuliasri, Issy, & Allen, Pamela (2019). Humour Loss in the Indonesian Translation of Harry Potter and the Sorcerer's Stone. *Indonesian Journal Of Applied Linguistics*, 9 (1), 121-126.

Zellmann, Sonja (2019). "Beim Schnatz hat mir einfach das Wort gut gefallen". *Badische Zeitung*, 12.10.2019. <https://www.badische-zeitung.de/beim-schnatz-hat-mir-einfach-das-wort-gut-gefallen--178166437.html> (zuletzt aufgerufen am 24.08.2023).

Textbeispiele

Textbeispiel 1	76
Textbeispiel 2	78
Textbeispiel 3	79
Textbeispiel 4	80
Textbeispiel 5	81
Textbeispiel 6	83
Textbeispiel 7	85
Textbeispiel 8	87
Textbeispiel 9	88
Textbeispiel 10	90
Textbeispiel 11	91
Textbeispiel 12	93
Textbeispiel 13	96
Textbeispiel 14	97
Textbeispiel 15	100
Textbeispiel 16	102
Textbeispiel 17	104
Textbeispiel 18	105
Textbeispiel 19	107
Textbeispiel 20	108
Textbeispiel 21	111
Textbeispiel 22	112
Textbeispiel 23	114
Textbeispiel 24	116
Textbeispiel 25	117

Textbeispiel 26	119
-----------------------	-----

Abstract

Die *Harry-Potter*-Romanreihe verzeichnete zur Jahrtausendwende erhebliche Erfolge und kann inzwischen zu den modernen Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur gezählt werden. Zugleich gilt *Harry Potter* als ein bekannter Vertreter der *Crossover-Literatur*. Infolge ihres internationalen Erfolgs wurden die Romane in zahlreiche Sprachen übersetzt, wobei die Übersetzung mit sowohl realkulturellen Elementen als auch Wortschöpfungen und neuen, fiktiven Konzepten für entsprechende Herausforderungen sorgte.

Zielsetzung dieser Arbeit ist die Ermittlung kultur- und sprachenspezifischer Übersetzungsprobleme im ersten Band *Harry Potter and the Philosopher's Stone* sowie der Übersetzungsstrategien, mit denen die ÜbersetzerInnen der deutschen und der italienischen Version diesen Übersetzungsproblemen begegneten.

Zu diesem Zweck wird der englische Ausgangstext mit der deutschen und der italienischen Übersetzung verglichen. Als Basis hierfür dient die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord (2009), welche sich auf funktionale Übersetzungstheorien stützt und textexterne sowie textinterne Faktoren des Ausgangstextes und der Übersetzungen berücksichtigt.

Der Vergleich zeigt, dass die italienische Übersetzung den Text durch Lokalisierung ausgangskultureller Realien sowie Übersetzung ausgangssprachlicher Namen und Benennungen an die Zielkultur heranführt und damit jungen LeserInnen mit geringer interkultureller Erfahrung Zugang zur Erzählung ermöglicht, während die deutsche Übersetzung durch Anhebung des Sprachregisters und weitgehende Übernahme ausgangssprachlicher Namen und Benennungen höhere interkulturelle Erfahrung voraussetzt. Darüber hinaus ließ sich feststellen, dass die italienische Übersetzung stilistische Aspekte des Ausgangstextes wie Wortspiele und Humor funktional in die Zielsprache überführt, während die deutsche Ausgabe den Stil des Ausgangstextes stellenweise neutralisiert.

During the late 1990s and early 2000s, the *Harry Potter* novels enjoyed considerable success and, in the meantime, have become a modern classic. In addition, they are a prominent example of *crossover* literature. Owing to their global success, the novels have been translated into numerous languages, with their real-world cultural elements, word creations and new, fictional concepts posing translation challenges.

This paper aims to identify culture- and language specific translation problems in the first part of the series, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, whilst attempting to retrace the strategies applied by the German and Italian translators.

To this end, the English source text is compared with the German and Italian target texts. The methodology used is Christiane Nord's translation-oriented text analysis (2009), which is based on functional translation theories and examines the extra- and intratextual factors of the source text as well as the translations.

The results show that the Italian translation has employed a largely domesticating approach by localizing source culture realia and translating source names and terms, thus enabling young readers with little intercultural experience to access the narrative, whereas the German translation requires a larger extent of intercultural experience by raising the text's register and largely borrowing source language names and terms. The comparison furthermore shows that the Italian translation functionally transfers stylistic aspects of the source text, such as humor and word play, to the target culture, whereas the German edition neutralizes the source text's style in some instances.