



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Märchenreise durch Frankreich und Spanien
Untersuchung der französischen und spanischen Übersetzungen der
Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm“

verfasst von / submitted by

Katharina Havel

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

Wien, 2024 / Vienna 2024

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

UA 070 331 345

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

Masterstudium Translation Deutsch Französisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Selbstständigkeitserklärung

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

Wien, 05.01.2024



Katharina Havel

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen Personen bedanken, die mich im Prozess meiner Masterarbeit begleitet und mir allgemein das Studium ermöglicht haben.

Mein Dank gebührt zuerst Frau Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb, welche meine Arbeit von den ersten Schritten an begleitet hat und mich bei Umwegen auf den richtigen Weg zurückgebracht hat. Im Prozess hat sie mich zudem stets mit hilfreichem und konstruktivem Feedback unterstützt. Außerdem gilt mein Dank meiner Familie, die mich auf allen Wegen begleitet hat. Insbesondere möchte ich mich bei meinen Eltern für das Korrekturlesen und die Unterstützung bedanken. Zuletzt bedanke ich mich bei meinen Freund*innen, die während des gesamten Prozesses an meiner Seite waren und immer ein offenes Ohr für mich haben.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	5
Tabellenverzeichnis.....	6
Einleitung	7
1 Märchen	10
1.1 Begriffsdefinition.....	10
1.2 Merkmale.....	12
1.3 Geschichte	14
1.3.1 Ursprung.....	14
1.3.2 Vom Mündlichen zum Schriftlichen	17
2 Brüder Grimm und die KHM.....	19
2.1 Jacob und Wilhelm Grimm.....	19
2.2 Kinder- und Hausmärchen.....	21
2.2.1 Entstehung.....	22
2.2.2 Bedeutung der KHM	25
3 Rezeption der KHM.....	29
3.1 Frankreich.....	29
3.2 Spanien	32
4 Forschungsüberblick zur Märchenübersetzung	36
4.1 Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur.....	36
4.2 Übersetzung der KHM.....	42
5 Methoden	46
5.1 Faktoren nach Nord	46
5.1.1 Textexterne Faktoren.....	47
5.1.2 Textinterne Faktoren	49
5.2 Kulturspezifika-Modell nach Pedersen	57
5.2.1 Begriffsdefinition <i>Extralinguistic Cultural References</i>	57
5.2.2 Modell nach Pedersen	59
6 Material	63
6.1 KHM der Brüder Grimm	63
6.2 Französische Übersetzungen	64
6.2.1 <i>Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfants</i> , F.C. Gérard.....	65
6.2.2 <i>Les Contes</i> , Armel Guerne	65

6.3	Spanische Übersetzungen	67
6.3.1	<i>Cuentos escogidos de los hermanos Grimm</i> , José S. Viedma.....	67
6.3.2	<i>Cuentos de niños y del hogar</i> , María Antonia Seijo Castroviejo	68
7	Analyse	69
7.1	„Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“, KHM 1	69
7.2	„Das Marienkind“, KHM 3	72
7.3	„Der treue Johannes“, KHM 6.....	74
7.4	„Das Lumpengesindel“, KHM 10	77
7.5	„Rapunzel“, KHM 12	79
7.6	„Die drei Spinnerinnen“, KHM 14	83
7.7	„Hänsel und Gretel“, KHM 15	84
7.8	„Daumerlings Wanderschaft“, KHM 45	87
7.9	„Die drei Brüder“, KHM 124	91
8	Diskussion.....	93
8.1	Intralingualer Vergleich.....	93
8.1.1	Französische Übersetzungen	93
8.1.2	Spanische Übersetzungen.....	98
8.2	Interlingualer Vergleich.....	102
8.3	Übersetzungen im Laufe der Zeit	107
9	Conclusio	113
	Bibliografie.....	115
9.1	Primärliteratur.....	115
9.2	Sekundärliteratur	115
	Abstracts.....	121

Abkürzungsverzeichnis

AT – Ausgangstext

ECR – Extralinguistic Cultural References

KHM – Kinder- und Hausmärchen

KJL – Kinder- und Jugendliteratur

ZT – Zieltext

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Titelformen in der KJL, Ergebnisse nach der Analyse von Nord (1993: 59ff.).....	56
Tabelle 2: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 1: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“.....	70
Tabelle 3: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 3: „Das Marienkind“	72
Tabelle 4: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 6: „Der treue Johannes“	75
Tabelle 5: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 10: „Das Lumpengesindel“	77
Tabelle 6: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 12: „Rapunzel“	79
Tabelle 7: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 14: „Die drei Spinnerinnen“	84
Tabelle 8: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 15: „Hänsel und Gretel“	85
Tabelle 9: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 45: „Daumerlings Wanderschaft“	88
Tabelle 10: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 124: „Die drei Brüder“	92

Einleitung

Die *Kinder- und Hausmärchen* (im Folgenden als KHM bezeichnet) der Brüder Grimm haben mit ihrer ersten Publikation im Jahr 1812 eine Reise um die Welt begonnen. Sie wurden in diverse Sprachen übersetzt und bearbeitet, es wurden neue Versionen verfasst und sie haben Eingang in verschiedene Medienformate wie Film, Hörbuch oder Musik gefunden. Die Märchen der Brüder Grimm wurden in unterschiedlichsten Formen in verschiedenen Sprachen und Kulturen bekannt, und ihre Reise ist noch nicht zu Ende. Auch heutzutage erscheinen neue Formate, Übersetzungen und Versionen der KHM der Brüder Grimm. Die Namen der Märchen-Protagonist*innen und Elemente wie das Hexenhaus aus Brot und Kuchen im Märchen „Hänsel und Gretel“ haben sich im Zuge dieser Reisen in die Kulturen eingebrannt. In dieser Arbeit soll untersucht werden, wie mit diesen Namen und Kulturspezifika, aber auch mit den Titeln der Märchen in Übersetzungen umgegangen wurde, welche Strategien angewandt wurden und ob zwischen den untersuchten Sprachen - Französisch und Spanisch - Unterschiede oder Gemeinsamkeiten bei den Übersetzungsstrategien auffallen.

Folgende Fragen sollen dazu im Laufe der Arbeit beantwortet werden: Welche Strategien haben die Übersetzer*innen für die Übersetzung von den Titeln der Märchen, Kulturspezifika und Namen angewandt? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede weisen die verschiedenen Übersetzungen auf? Welche Unterschiede sind zwischen den beiden Sprachen Spanisch und Französisch zu beobachten? Inwieweit haben sich diese Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit verändert?

Ziel der Arbeit ist es, Übersetzungen der KHM in einem dreisprachigen Vergleich zu analysieren, um herauszufinden, ob die Übersetzungen eher an ihr Zielpublikum angepasst wurden oder sich eher an der Ausgangskultur orientieren und inwiefern es diesbezüglich auch Veränderungen im Laufe der Zeit gegeben hat.

Um die Fragen zu beantworten, wird im ersten Kapitel auf die Besonderheiten der Textsorte Märchen eingegangen. Um grundsätzlich den Begriff Märchen zu verstehen, wird versucht diesen in einem ersten Schritt zu definieren. Außerdem wird auf die Merkmale der Textsorte Märchen eingegangen, die später auch in den analysierten Texten zu finden sind. Um die Komplexität der Textsorte besser zu verstehen, wird im ersten Kapitel außerdem auf den historischen Ursprung von Märchen eingegangen. Märchen, die zu Beginn eine mündliche Tradition hatten, werden ab dem 18. Jahrhundert immer mehr auch in schriftlichen Sammlungen

festgehalten (Merkel 29018: 463). Auch die Märchen von Jacob und Wilhelm Grimm machten in einigen Fällen eine Reise vom Mündlichen ins Schriftliche. Wie eine solche Entwicklung vor sich geht und wie sie auch den Text beeinflusst, wird ebenfalls im ersten Kapitel erläutert.

Das Kapitel zwei legt den Fokus auf die Brüder Grimm und die KHM. Der Ausgangstext soll in seinem Entstehungskontext verstanden werden. Dazu wird zuerst kurz das Leben von Wilhelm und Jacob Grimm umrissen und anschließend ein Blick auf die KHM selbst geworfen. Es wird erläutert, wie die Brüder Grimm ihr Interesse an Märchen und am Märchensammeln entdeckten, wie sie zu ihren Texten kamen und wie sie diese publizierten. Außerdem soll auf die Bedeutung der KHM im deutschsprachigen Raum eingegangen werden.

Um dieses Wissen über den Ausgangstext mit den Übersetzungen in Verbindung zu bringen, wird in einem nächsten Kapitel auf die Rezeption der KHM in Frankreich und Spanien eingegangen. Die später untersuchten Übersetzungen entstehen in eben diesen beiden Kulturräumen, daher ist es wichtig zu verstehen, welchen Platz Märchen allgemein und spezieller die Märchen der Brüder Grimm in den jeweiligen Kulturen einnehmen, bzw. eingenommen haben.

Nach dieser Kontextualisierung der KHM im deutschsprachigen Raum, aber auch in Frankreich und Spanien wird im Kapitel vier ein Forschungsüberblick zur Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur gegeben. Märchen werden als Teil der Kinder- und Jugendliteratur betrachtet und als solche behandelt. Spezieller soll anschließend auf die Forschung zur Übersetzung von Märchen eingegangen werden. Das Kapitel fokussiert in diesem Breiten Forschungsfeld jene Arbeiten, die auch für die Arbeit von Relevanz ist.

Im Kapitel fünf werden die methodischen Grundlagen der Analyse erläutert. Für das allgemeine Durchführen eines Übersetzungsvergleichs werden Faktoren nach Nord (2009) angeführt. Dabei wird zuerst auf ihre Überlegungen zu textexternen und anschließend zu textinternen Faktoren eingegangen. Bei den textinternen Faktoren wird außerdem genauer auf Nords Überlegungen zur Übersetzung von Namen (vgl. Nord 2003) und von Titeln (vgl. Nord 1993) eingegangen. Anschließend wird ein Modell von Pedersen (2011) angeführt. Dieser beschreibt verschiedene Strategien, welche Übersetzer*innen beim Übersetzen von Kulturspezifika anwenden. Nachdem erklärt wird, was Pedersen unter *Extralinguistic Cultural References* versteht, werden die einzelnen Übersetzungsstrategien des Modells genauer beschrieben. Diese Strategien dienen für die spätere Analyse der Übersetzungen.

Im Kapitel sechs wird das später analysierte Material vorgestellt. Zuerst wird dazu der Ausgangstext festgelegt. Da die KHM in verschiedenen Versionen und Auflagen mehrmals publiziert wurden, muss für die Analyse der passende Ausgangstext gewählt werden. Außerdem beschränkt sich die Analyse auf neun ausgewählte Märchen, welche hier angeführt werden. Anschließend werden die vier ausgewählten Übersetzungen vorgestellt und Informationen zum Kontext der Entstehung und zu den Übersetzer*innen gegeben.

Die Analyse der neun Märchen findet im Kapitel sieben statt. Nach einer kurzen Inhaltsangabe der Märchen werden die Titel der Märchen, Namen und Kulturspezifika tabellarisch samt ihrer Übersetzungen angeführt und betrachtet.

In der Diskussion im Kapitel acht werden die Übersetzungsstrategien der vier Übersetzer*innen miteinander verglichen. In einem ersten Schritt werden die Übersetzungen innerhalb der Sprachen verglichen und Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen den beiden französischen und den beiden spanischen Übersetzungen erläutert. Anschließend werden die Übersetzungen in einem interlingualen Vergleich gegenübergestellt. In einem letzten Teil werden die Übersetzungen in Bezug auf ihren Entstehungszeitpunkt miteinander verglichen. Dabei wird untersucht, inwiefern sich die Übersetzungsstrategien der Übersetzer*innen aus dem 19. und 20. Jahrhundert unterscheiden. Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit in einer Conclusio zusammenfasst.

1 Märchen

In diesem Kapitel soll der Begriff Märchen näher beschrieben und kontextualisiert werden, um anschließend spezifischer auf die Brüder Grimm und ihre Märchen einzugehen. Dieses Kapitel soll den Grundstein für die spätere Analyse der ausgewählten Texte legen, den Märchenbegriff genauer eingrenzen und historisch situieren. Die Merkmale von Märchen und der Prozess, in dem Volks- zu Buchmärchen werden, werden erläutert, da diese für die spätere Betrachtung der Brüder Grimm und der KHM von Bedeutung sind.

1.1 Begriffsdefinition

Eine genaue Definition von Märchen zu geben ist laut Karlinger (vgl. 1988) schwieriger als die Definition aller anderen literarischen Gattungen. Er führt dazu zwei Gründe an: Einerseits wird der Begriff von der Wissenschaft oft unterschiedlich genutzt, weshalb es hier keine Einigung auf eine konkrete Definition gibt; andererseits gibt es keinen Prototypen für die Gattung, der anhand konkreter formaler oder inhaltlicher Kennzeichen definiert werden kann (Karlinger 1988: 1). Ohne den Begriff Märchen nun scharf von anderen Gattungen zu trennen, soll hier trotzdem versucht werden, ihn näher zu definieren.

Der deutsche Begriff „Märchen“ ist eine Verkleinerungsform von dem althochdeutschen „Mär“, das folgende Bedeutungen hat: Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht. Es handelt sich demnach um einen Begriff, der kurze Erzählungen bezeichnet (Lüthi 1968: 1). Der Begriff hatte durch seine Form mit dem Diminutiv „-lein“ in Oberdeutsch und „-chen“ in Mitteldeutsch anfangs eine negative Konnotation, es handelte sich um unwahre, wenig wahrscheinliche Geschichten. Die Diminutive weisen außerdem darauf hin, dass es sich bei Märchen um kurze Erzählungen handelt (Rölleke 2004b: 11). Mit der Zeit änderte sich diese Bedeutung und heute wird der Begriff „Märchen“ wertefrei verwendet (Lüthi 1968: 1).

Der englische Begriff „fairy tale“ kann dem deutschen Verständnis von Märchen gleichgesetzt werden. Er wird heute als Überbegriff für Märchen verwendet und kommt ursprünglich von einer Übersetzung des französischen Begriffs „conte de fées“. Abzugrenzen ist er auch im Englischen von „folk tales“, die mit dem deutschen Volksmärchen gleichzusetzen sind (Inggs 2019: 146). Auf die Definition und Differenzierung von Volksmärchen wird später noch eingegangen. Warner (2014) definiert fairy tales als kurze Erzählungen, die uns in der Gesellschaft

bekannt sind; entweder weil sie über Generationen hinweg immer wieder erzählt werden oder weil die gleichen Motive stets in neuen Erzählungen auftauchen. Die Geschichten entspringen der mündlichen Tradition des Geschichtenerzählens und wurden somit nicht schriftlich, sondern mündlich verbreitet (Warner 2014: XVI).

Die Gattung der Märchen ist ein breites Feld, das in vier Kategorien unterteilt werden kann: Volksmärchen, Buchmärchen, Individualmärchen und Kunstmärchen (Karlinger 1988: 1). Ein Volksmärchen ist durch seine mündliche Tradition gekennzeichnet. Es wird von Erzähler*innen vorgetragen und lebt von Gestik und Mimik sowie von der Reaktion und Interaktion mit dem Publikum. Eine zentrale Rolle von Volksmärchen nimmt das lebendige Erzählen ein. Dabei sind drei Faktoren von Bedeutung: *wo*, also in welchem Umfeld und Kontext es erzählt wird, *wer*, also die Intention des Erzählers oder der Erzählerin, die auch immer in die erzählte Geschichte einfließt, und *wem*, d. h. die Reaktion und das Zusammenspiel mit dem Publikum, die ebenfalls die Erzählung beeinflussen (1988: 2f.). Sie scheinen das gesammelte Wissen der Vergangenheit zu speichern und werden von Generation zu Generation weitergegeben. Dadurch können bei Volksmärchen auch keine Urheber*innen ausgemacht werden. Wie der Name schon verrät, stammen sie aus dem Volk und nicht aus der Aristokratie (Warner 2014: XVIf.), die erst im 17. Jahrhundert auf Märchen aufmerksam wird. Darauf wird in Kapitel 1.3 noch genauer eingegangen, wenn die Entstehung der Märchen beschrieben wird.

Wenn Märchen in Büchern als Text festgehalten werden, handelt es sich um Buchmärchen. Die Märchen können einerseits aus der mündlichen Tradition heraus verschriftlicht werden (was genau bei einem solchen Prozess passiert, wird im Kapitel 1.3.2 näher erklärt), von den Autor*innen überarbeitet oder aber frei nacherzählt werden. Individualmärchen sind ihrerseits Märchen, die einem oder einer Urheber*in zuzuschreiben sind. Im Gegensatz dazu stehen Volksmärchen, die eben keine einzelne Person, sondern das Volk als Urheber*in haben. Sie können aus frei erfundenen Geschichten entstehen oder eine Bearbeitung oraler Überlieferungen sein (Karlinger 1988: 4f.). Schließlich sind noch Kunstmärchen zu erwähnen. Bei diesen fallen alle mündlichen Elemente der Volksmärchen weg, und sie beschränken sich auf das schriftliche Wort, welches in dieser Kategorie am wichtigsten ist (1988: 6). Kunstmärchen sind ebenfalls von einzelnen Autor*innen geschaffen und können von Themen aus Volksmärchen inspiriert sein oder frei erfunden werden. Wichtig ist dabei nur, dass die Erzählungen, wie auch die Volksmärchen, fantastische, wundersame Elemente haben (Lüthi 1968: 5).

Die Definition von Pöge-Alder (2016) fasst die Kernpunkte von Märchen nochmals zusammen:

Geschichten, die in volksläufiger Tradition wurzeln, sind Märchen, spezifiziert als ‚Volks‘-Märchen, [...]. Sie sind während der mündlichen Überlieferung in gewissem Grad variabel und erreichen eine feste Form in ihrem Zustand als Buchmärchen, der sich auch bei den erzählten Märchen widerspiegelt. (Pöge-Alder 2016: 38)

Nach diesem ersten Definitionsversuch sollen die Merkmale von Märchen im nächsten Kapitel zusätzlich helfen, die Gattung einzugrenzen.

1.2 Merkmale

In der Definition wurden schon einige Merkmale von Märchen bzw. Volksmärchen angeführt. Es handelt sich um Texte, die einer mündlichen Tradition entspringen, keine konkreten Urheber*innen haben und aus dem Volk stammen. Sie werden von Generation zu Generation weitergegeben, verändern sich dabei stets und leben in unterschiedlichen Formen weiter. Märchen erheben keinen Anspruch auf Wahrheit, sie erzählen fiktionale Geschichten, durch fehlende Orts- und Zeitangaben wird das verstärkt (Pöge-Adler 2016: 32). Auch Lüthi geht davon aus, dass Märchen keinen Anspruch darauf haben, als wahre Geschichte angesehen zu werden (Lüthi 1968: 9).

Nun werden einige Merkmale zur Darstellung und dem Stil von Märchen angeführt. Sie haben eine einsträngige Handlung, die schnell voranschreitet und sich nicht zu sehr auf die Umwelt oder das Innenleben der Figuren fokussiert. Die Erzählung ist dadurch klar und bestimmt (Lüthi 1968: 28). Formelhafte Sprache spielt eine große Rolle in Märchen, sie ist einerseits an den Formulierungen am Anfang und am Ende von Märchen, andererseits aber auch in den Märchentexten in Form von Versen oder auch wiederholter direkter Rede zu erkennen (1968: 29). Ein weiteres Kriterium ist nach Warner (2014) die symbolische Sprache von Märchen, die mit Bedeutung aufgeladen ist. Des Weiteren kommen immer wieder die gleichen Figuren (z. B. Stiefmutter, Prinzessin, Riese) und die gleichen Motive (z. B. Apfel, Spiegel, Ring) in Märchen vor (Warner 2014: XIX). Die Zahl Drei wiederholt sich in Märchen immer wieder, zum Beispiel als Steigerungsform: „drei immer schönere Prinzessinnen“ (Lüthi 1968: 29).

Lüthi führt für europäische Märchen ein gewisses Schema an, das sich in den Erzählungen stets wiederholt; die Held*innen stehen vor einer Schwierigkeit, die sie bewältigen müssen. Sie müssen in einem Kampf siegen oder eine Aufgabe lösen. In diesem Zusammenhang sei auch

erwähnt, dass das gute Ende der Erzählungen ein weiteres Merkmal von Märchen ist (Lüthi 1968: 25). Die Held*innen haben für die Lösung ihrer Aufgaben Requisiten. Das können beispielsweise ein Tier mit übernatürlichen Kräften, ein Teppich oder drei Haare einer gewissen Person sein (1968: 27). Wichtig ist in Märchen nur die zentrale Erzählung mit einem einfachen Handlungsstrang, was neben dem „beleuchteten Weg“ (1968: 30) der Held*innen steht, wird nicht näher betrachtet. Die Figuren haben keine Tiefe und ihr Innenleben spielt keine Rolle. Sie funktionieren nicht miteinander, sondern nebeneinander und sind isoliert zu betrachten. Nicht nur die Figuren sind isoliert, „isoliert aber, in sich abgekapselt sind auch die Episoden der Handlung, jede entwickelt sich weitgehend aus sich selber“ (Lüthi 1968: 30). Durch die einsträngige Handlung von Märchen ist die Erzählung klar und bestimmt. Sie wird durch Aufgaben oder Verbote, Ratschläge und Hilfen von außen gelenkt (1968: 28f.). Auch Warner definiert Märchen als eindimensionale Texte, die einem klaren Handlungsstrang folgen und wenig Tiefe haben (Warner 2014: XX).

In Märchen kommen wunderbare Figuren vor, wie sie in der realen Welt nicht existieren, diese stehen den Held*innen beispielsweise bei dem Erfüllen einer Aufgabe zur Seite. Sie werden von den Figuren ohne Verwunderung, als ganz selbstverständlich wahrgenommen (Pöge-Adler 2016: 32). Die Hauptfiguren von Märchen sind der Held oder die Heldin, die in Form einer menschlichen Figur auftreten. Sollten sie in einer anderen Form vorkommen, so können sie von dieser erlöst werden und ihre Form als Mensch wiederfinden. Dieser Figur stehen Gegner*innen gegenüber, die ebenfalls eine zentrale Rolle im Märchen einnehmen. Weitere Figuren sind Helfer*innen, Kontrastpersonen wie Geschwister oder Neider und gerettete Personen, beispielsweise die spätere Braut oder der Bräutigam. Bei den Gegner*innen und Helfer*innen handelt es sich häufig um übernatürliche Wesen (Lüthi 1968: 25f.). Im Gegensatz zu diesen fantastischen Wesen stehen reale Sozialgefüge und zwischenmenschliche Verhältnisse wie Familien- oder Gesellschaftskonstellationen, die dem Feudalismus entnommen sind. Es handelt sich dabei um wiederkehrende Figuren wie verstoßene Stiefkinder, habgierige Herrscher*innen oder eine Dreier-Konstellaton von Geschwistern (Wollenweber 1977: 62ff.).

Die Wahl der Figurennamen, zum Beispiel Hans, Jean (auf Französisch) oder Iwan (in Russland), deutet darauf hin, dass die Figuren als allgemein wahrgenommen werden sollen und nicht individuell gezeichnet sind, da es sich dabei um sehr häufige, wiederkehrende Namen

handelt. Oft bleiben die Figuren auch ohne Namen und werden nur durch ihre Funktion benannt: König, Stiefmutter, Jäger etc. (Lüthi 1968: 25). Die Figuren gliedern sich in ein dichotomisches Weltbild von gut/böse, arm/reich, klein/groß ein (1968: 27).

Einige der Merkmale, wie die formelhafte Sprache, Wiederholungen, Verse oder das einfache Schema ohne Tiefe, lassen sich durch die mündliche Tradition von Märchen erklären. Erzähler*innen konnten sich anhand dieser Charakteristika die Geschichten einfacher merken und nacherzählen (Lüthi 1968: 31). Trotz dem Übergang von einer mündlichen in eine schriftliche Tradition blieben diese Merkmale erhalten (darauf wird genauer in Kapitel 1.3.2 eingegangen). Wie dieser Übergang von statten ging, und wo Märchen ihren Ursprung finden, wird im nächsten Kapitel erläutert.

1.3 Geschichte

Die genaue Entstehungsgeschichte von Märchen kann nicht nachverfolgt werden. In diesem Kapitel soll dennoch auf mögliche Ursprünge von diesen eingegangen werden und der Übergang vom Volks- zum Buchmärchen genauer betrachtet werden.

1.3.1 Ursprung

Wann die ersten Märchen entstanden sind, kann heute unmöglich bestimmt werden. Es steht allerdings fest, dass Menschen sich Geschichten erzählen, seitdem sie sprechen können. Möglicherweise haben sie sich sogar schon davor mit Gebärden Geschichten erzählt (Zipse 2012: 2). Geschichten sind seit jeher Teil des sozialen Lebens und für Familien, Dörfer oder Clane auf der ganzen Welt von großer Bedeutung. Immer wieder tauchen in diesen die gleichen Motive auf: Kannibalismus, Monster, die ein Dorf bedrohen, oder die Reise einer Figur, bei der sie ein Monster bekämpfen muss. Die Kämpfe gegen das Böse finden dabei stets im Namen der Bevölkerung und der Menschlichkeit statt. Diese Erzählungen verändern sich im Laufe der Zeit; sie leben: Es werden neue Motive hinzugefügt, alte geraten in Vergessenheit, aber sie sind immer Teil der Gesellschaft (2012: 8).

Geschichten und Erzählungen sind demnach seit jeher Teil der Gesellschaft. In der Forschung wird dennoch versucht, eine mögliche Herkunft von Märchen, in der Form wie sie heute

in Europa zu finden sind, zu erforschen. Oft wird als Ursprung von Märchen Aesop, ein griechischer Sklave um 600 vor Chr., erwähnt, der als Urheber der ersten Fabeln gilt. Diese stehen in enger Verwandtschaft zu Märchen und können als deren Vorreiter gelten (Zipes 2012: 10). Es kann zwar nicht belegt werden, ob es Aesop tatsächlich gab, aber 600 vor Chr. verbreiteten sich in Griechenland Fabeln, die als Grundlage für moralische und ethische Debatten dienten. Die Geschichten wurden nicht aufgeschrieben, sondern verbreiteten sich, wie auch Märchen, durch eine mündliche Tradition. Außerdem wurden in Sumer und Mesopotamien Steintafeln mit kurzen Geschichten gefunden. Sie stammen von 800 vor Chr. und die Geschichten weisen die gleichen Merkmale wie Fabeln auf. In den Geschichten kommen Tiere mit menschlichen bzw. göttlichen Eigenschaften und mythische Kreaturen vor, außerdem haben sie stets eine Moral (2012: 10f.). Es gibt auch noch frühere Aufzeichnungen von Geschichten mit märchenähnlichen Charakteristika. Lüthi führt Papyri aus dem Alten Ägypten aus 1250 vor Chr. an; obwohl sie ähnliche Motive wie Volksmärchen haben, können sie jedoch nicht als deren Ursprung angesehen werden, da sie der gebildeten Schicht vorbehalten waren (Lüthi 1968: 38).

Vor einem Sprung ins Mittelalter soll nochmals kurz auf Aesops Fabeln eingegangen werden. Diese verbreiteten sich durch Übersetzungen und Adaptationen in Latein im Mittelmeerraum und spielten bei den Römern und Griechen später eine wichtige Rolle, um, wie bereits erwähnt, ethische Dilemmas zu diskutieren. Außerdem kamen Fabeln aus anderen Regionen nach Europa, zum Beispiel aus Indien, und weltweit konnten Anthropolog*innen eine lange Tradition von Fabeln nachweisen (Zipes 2012: 12). Nun soll ein Blick auf das Mittelalter geworfen werden. Lüthi beschreibt, dass konkrete Hinweise auf Volksmärchen immer noch beschränkt sind. Die für Märchen typischen Motive dieser Zeit könnten ebenso aus Fabeln oder Schwänken stammen (Lüthi 1968: 40). Auch Karlinger (1988) stellt fest, dass es kaum Informationen zu Märchen in der Oralliteratur des Mittelalters gibt (1988: 9). Mit der vordergründigen Funktion, das Publikum zu unterhalten, wurden Volksmärchen erzählt. Allerdings sei hier auch zu erwähnen, dass es sich wohl oft um Erzählungen mit Märchenmotiven handelte und nicht konkret um Märchen (1988: 12ff.).

Merkel (1977) geht davon aus, dass das deutsche Volksmärchen, das in den Unterschichten erzählt wurde, die alten Stoffe und Motive mit der sozialen Lage des Volkes in Verbindung brachte. Für die unteren Schichten gab es keine Perspektive auf ein besseres Leben, mehr Wohlstand und ein Ausbrechen aus der Ausbeutung durch die feudale Gesellschaft. Märchen dienten als Ausweg und ließen von einem besseren Leben träumen. Auf die Struktur wurde

bereits eingegangen, es sei aber nochmals erwähnt, dass sie die Situation der Unterschicht widerspiegelt: Ein Held oder eine Heldin befindet sich in einer hoffnungslosen Lage, ihre Situation verändert sich zum Positiven, teilweise durch das Handeln der Held*innen, bei dem eine ihrer guten Eigenschaften zum Vorschein kommt, hauptsächlich aber durch die Hilfe von magischen Wesen (Merkel 1977: 56).

Im 16. Jahrhundert lassen sich in schriftlichen Erzählungen schließlich klare Merkmale von Märchen festhalten. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist Giovan Francesco Straparolas „Ergötzliche Nächte“, eine Sammlung von Erzählungen hauptsächlich aus mündlicher Überlieferung. Von den insgesamt 73 Erzählungen können 21 als Märchen eingestuft werden. Außerdem erschienen im 17. Jahrhundert in Italien, aber auch in anderen Ländern Europas, Romane, in denen mehrere Märchen innerhalb einer Rahmenerzählung erzählt werden, wie in Boccaccios „Decamerone“ (Lüthi 1968: 42f.). Das Interesse an Märchen wird nun auch innerhalb der höheren Schichten größer und Märchen werden für das neue Publikum, für die Bourgeoisie, angepasst. Charles Perrault, der Märchen für den französischen Hof sammelte, veränderte die Märchen für das wenig tolerante Publikum und ließ vulgäre und unangebrachte Passagen weg (Inggs 2019: 147). Außerdem änderte sich im 17. und 18. Jahrhundert das Zielpublikum von Märchen auch noch in anderer Hinsicht. Während sie davor keiner bestimmten Altersklasse zugeschrieben waren, etablierten sie sich in diesen Jahrhunderten als Kinderlektüre. Die Texte wurden für Kinder angepasst, sollten ihnen gewisse Weltbilder und Ideologien vermitteln und sie erziehen (2019: 146f.). Die Buchmärchen, die in Italien zu dieser Zeit vermehrt auftauchen, waren anfangs noch dazu da, laut vorgelesen zu werden. Im 17. Jahrhundert waren allerdings Märchen, die in einem Roman und in einer Erzählung eingegliedert sind, beliebter als die erwähnten Buchmärchen. Im 17. Jahrhundert erlebten geschriebene Märchen in Frankreich und Italien großen Erfolg. In Frankreich veröffentlichten neben Charles Perrault auch einige Frauen am Hof, wie Mme. d’Aulnoy, Märchensammlungen und in Europa begann eine Epoche, in der Märchensammlungen am gesamten Kontinent veröffentlicht wurden (Karlinger 1988: 22f.).

Im deutschen Sprachraum etablierte sich das Märchen schließlich im 19. Jahrhundert. Hier spielen die Brüder Grimm eine zentrale Rolle, aber auch andere Personen wie zum Beispiel Clemens Brentano hatten große Bedeutung für den Aufschwung von Märchen im deutschsprachigen Raum (Karlinger 1988: 31ff.).

Dieser Übergang von Märchen aus einer oralen Tradition zu schriftlichen Texten, von Volks- zu Buchmärchen, brachte einige Veränderungen mit sich. Was passiert, wenn eine mündliche Erzählung in einen schriftlichen Text umgewandelt wird, soll im nächsten Kapitel genauer erläutert werden.

1.3.2 Vom Mündlichen zum Schriftlichen

Die ersten Formen von gedruckten Märchensammlungen in Europa erscheinen im 17. Jahrhundert in Italien (Merkel 2018: 461). Wie bereits erwähnt handelte es sich davor um Erzählungen des Volkes, die weder verschriftlicht noch von großem Interesse für den gebildeten Stand waren. Ab dem 18. Jahrhundert verbreitete sich das Interesse an Volksmärchen und in vielen Ländern Europas wurden sie schriftlich in Sammlungen festgehalten. Somit wurden die Erzählungen aus der mündlichen Tradition bald nur mehr (vor)gelesen oder vorgespielt. Sie verloren, bis auf ein paar Ausnahmen im ländlichen Raum, die sich bis ins 20. Jahrhundert halten konnten, ihr Wesen als Oraltexte (2018: 463).

Diese neue Form der Märchen, die Umwandlung von Mündlichem zu Schriftlichem, bringt einige Veränderungen mit sich. Um in dem neuen Medium zu funktionieren, mussten die Texte an dieses angepasst werden. Die improvisierte Sprache, die Interaktion mit dem Publikum, die Mimik und Gestik der Erzähler*innen, alle diese Komponenten fallen beim schriftlichen Text weg (Merkel 2018: 463).

Es gibt zwei Möglichkeiten, wie eine orale Erzählung bzw. in diesem Fall ein Volksmärchen verschriftlicht werden konnte, bevor Aufzeichnungen technisch möglich waren. Entweder die Autorin bzw. der Autor hört sich die Erzählung komplett an und macht sich im Anschluss Notizen, um den Text zu verfassen. Dabei kann allerdings nur ein Gerüst der Erzählung nachgebaut werden, ohne die genaue Sprache oder Details beizubehalten. Oder die Autorin bzw. der Autor notiert alles mit, während die Geschichte erzählt wird, wobei die erzählende Person allerdings immer wieder Pausen machen und ein langsames Erzähltempo wählen muss. Dadurch geht der natürliche Fluss der Erzählung verloren und es ist davon auszugehen, dass sich eine solche Erzählung stark von einer vor Publikum improvisierten unterscheidet. Zusätzlich besteht noch die Möglichkeit, diese beiden Techniken zu kombinieren (Merkel 2018: 464).

In jedem Fall kann aber die mündliche Erzählung nicht ident ins Schriftliche übernommen werden.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Formen von Märchen ist das Publikum. Volksmärchen werden nur einmalig für das anwesende Publikum erzählt, können demnach auch an dieses angepasst werden und enden mit der letzten Silbe der Erzähler*innen. Das Buchmärchen hingegen kann von einem beliebigen Publikum rezipiert werden, der Text besteht fort und kann sich später nicht an das jeweilige Publikum anpassen (Merkel 2018: 463). Karlinger (1988) merkt dazu an, dass die Buchmärchen im 18. Jahrhundert von einem bestimmten Publikum rezipiert wurden, nämlich der Oberschicht. Die Texte wurden demnach an dieses bestimmte Publikum angepasst, sowohl in Bezug auf Tabus und unangebrachte Themen als auch in Bezug auf die Mode und das Auftreten der Märchenfiguren (Karlinger 1988: 26f.)

Obwohl es sich bei diesem Prozess hauptsächlich um einen Übergang vom Mündlichen zum Schriftlichen handelte, muss auch erwähnt werden, dass sich mündliche und schriftliche Texte wechselseitig beeinflussten und geschriebene Texte auch orale Erzählungen veränderten (Pöge-Alder 2016: 74).

2 Brüder Grimm und die KHM

In diesem Kapitel soll näher auf die Brüder Grimm und anschließend auf die Entstehung und Bedeutung der KHM eingegangen werden. Das Kapitel dient dazu, die später analysierten Texte zu kontextualisieren und historisch einzubetten.

2.1 Jacob und Wilhelm Grimm

Jacob und Wilhelm Grimm, geboren 1785 und 1786 in Hanau in Deutschland, sind die zwei ältesten von sechs Geschwistern, die ihre Kindheit überlebten. Ihre Eltern sind Philipp Wilhelm Grimm, ein Jurist, und Dorothea Grimm, geborene Zimmer (Rölleke 2004b: 30). Die Brüder verbringen ihre ersten vier bzw. fünf Jahre in ihrem Geburtsort, bevor sie in den kleinen Ort Steinau übersiedeln (Schede 2009: 14). Wenige Jahre später verstirbt ihr Vater im Jahr 1796 an den Folgen einer längeren Erkrankung, woraufhin die Familie einen sozialen Abstieg erlebt. Die Mutter muss mit ihren sechs Kindern die Wohnung im Amtshaus, die ihnen zur Verfügung gestellt wurde, verlassen, und Jacob sieht sich als ältester Nachkomme dafür verantwortlich, die Familie zu versorgen (2009: 22f.). Als die zwei ältesten Brüder sollen Jacob und Wilhelm einen Beruf erlernen, um die Familie ernähren zu können, und werden 1798 auf das Gymnasium nach Kassel geschickt (2009: 24f.). Später studieren sie Rechtswissenschaften an der Universität Marburg. Diesen Bildungsweg konnten sie dank der Unterstützung einer Schwester ihrer Mutter einschlagen, die am Kasseler Hof wohnte und die beiden finanziell unterstützte (Rölleke 2004b: 30). Zu ihrer Studienzeit beginnt auch ihr Interesse an der wissenschaftlichen Betrachtung von Volkstexten. Dazu trugen drei Faktoren wesentlich bei:

das Studium bei dem Rechtshistoriker Friedrich Carl von Savigny, die folgenreiche Begegnung mit dessen Schwager, Clemens Brentano, und die gleichsam initialzündende Begeisterung für die romantische Mittelalterrezeption, wie sie ihnen erstmals in den Minnesangbearbeitungen Ludwig Tiecks von 1803 vor Augen trat. (Rölleke 2004b: 31f.)

Die Brüder sind von ihrem Professor Savigny begeistert und bauen im Laufe ihres Studiums ein freundschaftliches Verhältnis zu ihm auf. Im Jahre 1805 macht sich Jacob Grimm auf den Weg nach Paris, um Savigny dort einige Monate bei Recherchearbeiten in der Bibliothek zu unterstützen (Schede 2009: 35ff.). Die Trennung von seinem Bruder, mit dem er bis auf dessen erstes Studienjahr immer zusammengelebt hat, ist für Wilhelm besonders schwer (Bär et al.

2013: 20). Als die Brüder ihr Studium beenden, ziehen sie 1806 zu ihrer Mutter und ihren Geschwistern zurück nach Kassel, wo sie bis 1830 leben werden (2013: 22). Kurz darauf besetzen 1806 französische Truppen unter Napoleon Hessen und Napoleons jüngster Bruder Jérôme wird der König von Kassel (Schede 2009: 45). Ab 1806 arbeiten die Brüder Grimm für Clemens Brentano und Achim von Arnim und unterstützen sie beim Suchen volkstümlicher Lieder für ihre Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (Bär et al. 2013: 22f.). Die Brüder suchen in der Kasseler Bibliothek „systematisch Romane der Barockzeit und noch frühere Prosa durch, um daraus märchenartige Geschichten herauszuschreiben“ (Schede 2009: 53).

1808 verstirbt die Mutter der Brüder und der Haushalt steht nun unter der Verantwortung der beiden ältesten Brüder. Jacob beginnt eine Anstellung als Privatbibliothekar des Königs und Wilhelm, dessen gesundheitlicher Zustand sich nach dem Tod der Mutter verschlechtert hat, fährt nach Halle auf Kur (Schede 2009: 58ff.). In den Jahren der französischen Besatzung erhalten die Brüder immer wieder Besuch von ihren langjährigen Freunden Achim von Arnim, Clemens Brentano und Friedrich Carl von Savigny, mit denen sie zusammenarbeiten und forschen. 1812 ist es Brentano, der die Brüder dazu ermuntert, ihre bereits gesammelten Märchen zu veröffentlichen. Im selben Jahr wird der erste Band der KHM mit einer Auflage von 900 Exemplaren erstmals veröffentlicht (2009: 78f.).

1813 endet die Besatzung der Franzosen und Jacob verliert somit seine Anstellung als Privatbibliothekar des Königs. Wilhelm hingegen fängt in diesem Jahr an, in der Bibliothek von Kassel zu arbeiten, wo ab 1816 auch sein Bruder Jacob eine Stelle erhält. Sie verbringen nun auch bei der Arbeit in der Bibliothek eine intensive Zeit miteinander und beschäftigen sich weiterhin ausgiebig mit ihrer Forschung zu Märchen und Handschriften (Schede 2009: 101ff.). Jacob vertieft sich in den nächsten Jahren vor allem in germanistische Arbeit und veröffentlicht 1819 den ersten Band der *Deutschen Grammatik* (2009: 139). Die Brüder lebten stets im gleichen Haushalt mit ihrer Schwester Lotte. Als diese aber 1822 heiratet, zieht sie zu ihrem Ehemann und Jacob und Wilhelm Grimm sind nun selbst für die Haushaltspflichten verantwortlich (2009: 145). 1825 heiratet Wilhelm die langjährige Freundin der Familie Dorothea Wild, mit der er später drei Kinder haben wird. Bis 1830 bleibt die Kleinfamilie zusammen mit Jacob in Kassel. Die Jahre zwischen 1815 und 1830, die beide Brüder gemeinsam in Kassel verbrachten, gelten als die bedeutendsten ihres Schaffens. Durch die wenig zeitaufwändige Arbeit in der Bibliothek hatten sie viel Freiheit für eigene Arbeiten und veröffentlichten wegweisende Werke in neuen Forschungsrichtungen wie der Germanistik (2009: 169).

1830 ziehen die beiden Brüder, und kurz darauf auch Dorothea, nach Göttingen. Dort arbeiten sie in der Universitäts-Bibliothek und halten Vorlesungen über Rechtsaltertümer, Grammatik und Poesie. Neben ihrer Anstellung an der Universität bleibt den Brüdern zwar weniger Zeit für ihre eigenen Publikationen, sie nutzen dennoch ihre freien Momente, um weiterhin in der Bibliothek zu forschen (Schede 2009: 173ff.). Als die Brüder Grimm zusammen mit fünf anderen Professoren 1837 gegen einen monarchistischen Staatsstreich protestieren, werden sie der Stadt verwiesen und ziehen nach einer dreijährigen Übergangszeit in Kassel nach Berlin (2009: 199ff.).

1838 erhalten die Brüder von einem Leipziger Verleger das Angebot, ein neuhochdeutsches Wörterbuch zu verfassen. Sie nehmen das Angebot an und beginnen mit der Planung ihres letzten großen Werkes (Schede 2009: 218). Neben der Arbeit an dem Wörterbuch arbeiten Jacob und Wilhelm unnachlässig auch an anderen Projekten und, wie bereits ihr Leben lang, publizieren sie stets Neues (2009: 266).

Im Alter von 73 Jahren verstirbt Wilhelm Grimm 1859 an einer Krankheit. Jacob, der sein Leben an der Seite seines Bruders verbrachte, ist schwer betroffen, widmet sich aber weiterhin seiner Arbeit. Vier Jahre später verstirbt Jacob Grimm 1863 an den Folgen eines Schlaganfalls (Schede 2009: 269).

Jacob und Wilhelm Grimm prägten mit ihrem bedeutenden Werk die Märchenforschung und legten die Grundsteine der Germanistik. Sie verbrachten ihr Leben Seite an Seite mit dem Erforschen, Sammeln und Zusammenführen von alten Handschriften und Märchen. Dieser kurze Einblick in das Leben der Brüder Grimm soll nun in einem nächsten Schritt zur detaillierteren Betrachtung eines ihrer bedeutendsten Werke führen: den *Kinder- und Hausmärchen*.

2.2 Kinder- und Hausmärchen

Hier soll nun genauer auf die KHM eingegangen werden, wobei erläutert wird, wie sie entstanden sind, wie sie sich im Laufe der Jahre entwickelt haben und welche Bedeutung sie erlangt haben.

2.2.1 Entstehung

Als die Brüder Grimm 1807 die Arbeit an ihrem größten Werk beginnen, sind sie gerade 21 und 22 Jahre alt. Sie leben recht mittellos in Kassel und haben im Vorfeld noch nichts publiziert. Doch um den Ursprung der KHM zu verstehen, muss einige Jahre zurück geblickt werden (Rölleke 2000: 23). In Marburg lernen Jacob und Wilhelm 1803 über ihren akademischen Lehrer, den Juristen Friedrich Carl von Savigny, dessen Schwager Clemens Brentano kennen. Dieser bringt die Grimms erstmals in Kontakt mit dem Sammeln volkstümlicher Texte, als er sie 1806 um die Mitarbeit an der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* bittet, die Clemens Brentano zusammen mit Achim von Arnim herausgibt (2000: 24). Während dieser Arbeit stößt Jacob Grimm erstmals mit größerem Interesse auf ein Märchen, womit der Beginn der Sammelstätigkeit der Brüder Grimm eingeläutet ist (2000: 58). 1808 und 1809 beginnt eine intensive Auseinandersetzung der Brüder mit dem Sammeln von Märchentexten (Uther 2013: 459). Die Märchen, die die Brüder bis 1810 sammelten, hatten sie Clemens Brentano versprochen (2013: 460), weshalb die Sammelstätigkeit bis dahin unter großem Einfluss von diesem stand (Rölleke 2004b: 36). Brentano publizierte aber nur wenige der Texte und willigte ein, dass Jacob und Wilhelm die gesammelten Märchen für ihre eigene Publikation verwenden könnten. Die meisten Märchen für die KHM sammelten die Brüder in den darauffolgenden Jahren, von 1810 bis 1812 (Uther 2013: 460). Als sie 1812 ihrem Freund Achim von Arnim die gesammelten Texte zeigen, motiviert dieser sie dazu, die Texte zu veröffentlichen, und so kommt es noch im selben Jahr zur Publikation des ersten Bandes der KHM mit 900 gedruckten Exemplaren. Die erste Auflage sollte zu Weihnachten 1812 mit 86 Märchen erscheinen, da es aber zu Verzögerungen im Druck kam, war ein Großteil der Exemplare erst in den ersten Jännertagen verfügbar (2013: 468f.). 1815 folgte der zweite Band der KHM, welche zu dem Zeitpunkt insgesamt aus 156 Titeln bestanden. Sie wurden von den Grimms zu Lebzeiten siebenmal neu aufgelegt, dabei kamen neue Texte dazu und alte wurden gestrichen. Ab 1819 stammen fast alle neuen Texte aus literarischen Quellen (Rölleke 2004b: 94). Die Anzahl der Märchen vergrößert sich bis zur zweibändigen Auflage letzter Hand von 1857, diese kann mit 200 Märchen und 10 Kinderlegenden wohl als das vollendete Werk von Wilhelm Grimm betrachtet werden (Uther 2013: 472.). 1825 erscheint die *Kleine Ausgabe* der KHM, die sich auf 50 Texte beschränkt und für Kinder angepasst wurde. Die Texte der *Kleinen Ausgabe* sind zu zwei Dritteln dem ersten Band entnommen und die *Kleine Ausgabe* wurde zu Lebzeiten der Grimms neunmal neu aufgelegt (2013: 473).

Noch heute halten sich im allgemeinen Verständnis viele verfälschte Bilder über die Brüder Grimm, ihre Sammeltätigkeiten und die KHM (Rölleke 2004a: 33). Eines der Bilder, das auch heute noch Bedeutung hat, ist das der Brüder als Märchensammler, die durchs Land reisten, um mit Menschen zu reden und Texte zu sammeln (2004a: 34). Um mit diesem Klischee zu brechen, soll nun etwas auf den Ursprung der Märchen und die Art und Weise, wie die Brüder zu ihren Texten kamen, eingegangen werden. Festzuhalten ist hier, dass die Brüder Grimm ihre Märchen eben nicht beim Reisen sammelten, sondern hauptsächlich in Büchern in der Bibliothek oder in ihrer Kasseler Wohnung, in die sie Bekannte einluden, um sich von ihnen Märchen erzählen zu lassen (Uther 2013: 464). Sie kamen selber außerdem kaum in Berührung mit den Erzählungen der Unterschicht, sondern sammelten innerhalb der Oberschicht, diese Art des Sammelns war bereits im Biedermeier und der Romantik üblich (Rölleke 2004b: 68). Rölleke geht davon aus, dass wortgetreue Märchentexte aus dem Volksmund zu dieser Zeit keinen Erfolg haben hätten können, es wäre weder möglich gewesen Leser*innen dafür zu begeistern noch einen Verlag zu finden (2004b: 68).

Die Quellen ihrer Texte hielten Jacob und Wilhelm mehr oder weniger genau fest. Ihre literarischen Quellen können sehr genau nachvollzogen werden. Über 60 Texte der KHM entnahmen die Brüder aus anderen literarischen Texten (Rölleke 2004a: 40), welche meist zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert entstanden. In einigen dieser Texte sind gewisse Ähnlichkeiten mit französischen, italienischen oder altdeutschen Texten und solchen aus anderen Märchensammlungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu erkennen (Uther 2013: 462). Das Sammeln der Märchen in literarischen Quellen vollzogen die beiden Brüder nach Brentanos Vorbild, für den sie zuvor bereits Volksliteratur in Bibliotheken gesucht hatten. Der Anspruch, den sie an alle ihre Märchen stellten, war, dass sie einen mündlichen Ursprung haben. So gingen sie auch bei den Texten, die sie aus schriftlichen Quellen entnahmen, davon aus, dass diese einer mündlichen Tradition entstammen und schriftlich festgehalten wurden (Rölleke 2004a: 40f.). Die literarischen Texte waren in der Regel gut zu erkennen und ihre Quelle präzise angegeben, allerdings vermutet Uther (2013), dass die Brüder Grimm bei einigen Märchen fälschlicherweise angaben, dass diese mündlichen Quellen entstammen, um den Anteil an „Volksdichtung“ möglichst hoch zu halten, so hätten sie es auch bei anderen Publikationen, wie bei den *Deutschen Sagen* gemacht (2013: 464). Die Texte aus schriftlichen Quellen wurden recht identisch in die KHM übernommen, die anderen Märchen bearbeiteten sie im Gegensatz dazu wesentlich freier (Rölleke 2004a: 41).

Andere Texte sammelten die Brüder nach einem Aufruf, den sie gemeinsam mit Clemens Brentano bereits 1811 aussandten. Sie baten in einem öffentlichen Sammelaufruf um das Zuschicken von Märchen oder anderer Volksliteratur. Da dieser Aufruf aber nur einmalig an einem Ort erschienen ist, erhielten Jacob und Wilhelm über diesen Weg nur wenige Texte (Rölleke 2004b: 68f.). Die dritte Art der Märchen, die die Brüder für die KHM sammelten, sind solche, die ihnen direkt erzählt wurden. Die Brüder luden dazu Bekannte in ihre Wohnung in Kassel ein und ließen sich dort von ihnen Märchen erzählen. Weil die Brüder eher schüchtern gewesen sein sollen, sei es ihnen schwer gefallen, sich von anderen Leuten, die nicht zu ihrem Freundeskreis zählten, Märchen erzählen zu lassen (Rölleke 2004a: 42). In dem ersten Band der KHM stammten die erzählten Märchen daher hauptsächlich von jungen Frauen der Oberschicht aus ihrem Freundeskreis. Die Frauen sprachen alle Französisch, dadurch kann ein Einfluss der französischen Märchen erklärt werden. Die Brüder Grimm könnten daher eher als Sammler europäischer Überlieferungen gesehen werden, denn als solche „rein“ deutscher oder hessischer Erzählungen (2004a: 42f.). Weil Jacob und Wilhelm Grimm bei ihren Märchen oft nicht einzelne Personen, sondern das Volk als Urheber*in angaben, ist es bis heute schwer den genauen Ursprung aller Märchen zu definieren, dieser wird weiterhin erforscht (Uther 2013: 463). Dorothea Viehmann, die wichtigste Märchenerzählerin, ist jedoch bekannt. Sie leistete wohl den größten Beitrag zu den KHM (2013: 463), zirka 40 Märchen stammen von ihr. Die meisten davon erzählte sie den Brüdern in deren Wohnung zwischen Mai und Oktober 1813 (Rölleke 2004a: 34). Dorothea Viehmann „verkörperte gewissermaßen den Prototyp der einfachen Erzählerin“, es wurde in den KHM stets das Bild einer alten Bäuerin und Erzählerin gemalt, die alte, echt hessische Märchen erzählte. Tatsächlich war Viehmann allerdings keine Bäuerin, sie war mit einem Schneider verheiratet und hatte einen Hugenotten als Vater, also französische Wurzeln, die auch ihre Erzählungen beeinflussten (2004a: 37).

Nur zweimal kam es dazu, dass die Brüder Grimm, genauer gesagt Wilhelm, verreiste, um Märchen zu sammeln. Dabei handelte es sich aber nicht um Reisen, bei denen er mit verschiedenen Personen sprach und sie nach Märchen fragte, er fuhr vielmehr gezielt zu zwei Personen bzw. an zwei Orte, wo ihm Märchen erzählt werden sollten. Das war die Familie Haxthausen, die auf ihren Gütern Märchen und Legenden für die Brüder Grimm sammelte und ihnen diese anschließend zukommen ließ. Außerdem fuhr er zu einer älteren Frau nach Marburg, die im Vorfeld Brentano einige Märchen erzählt hatte. Brentano gab daraufhin den Brüdern Grimm Bescheid, dass sie Geschichten erzählte, die für die KHM von Relevanz sein könnten. Die Brüder hatten jedoch auch nach mehreren Besuchen bei der Frau in Marburg wenig Erfolg, sie

wollte ihnen nichts berichten, und so konnten Wilhelm und Jacob aus den wenigen Erzählungen am Ende nur eineinhalb Texte für die KHM entnehmen (Rölleke 2004a: 41ff.).

Zuletzt soll noch auf die Bearbeitung der Texte eingegangen werden. Dazu ist allgemein zu erwähnen, dass Jacob dagegen war, die Texte zu verändern, und es Wilhelm war, der diese bearbeitete (Uther 2013: 481). Wie bereits erwähnt wurden die Texte aus schriftlichen Quellen kaum bearbeitet, sondern eher die, die ihnen erzählt oder zugeschickt wurden. Die Grimms ließen sich bei der Bearbeitung davon beeinflussen, wie Märchen im Biedermeier aussahen. Die Texte sollten nicht obszön und weder sozial- noch religionskritisch sein, dadurch wurden einige Texte von Anfang an nicht in die Sammlung aufgenommen oder stark bearbeitet (Rölleke 2004a: 40). Anfangs bearbeitete Wilhelm die Texte nur stilistisch, ab 1819 aber auch stark ideologisch (2004a: 41). Zu diesen ideologischen Veränderungen gehörte beispielsweise die Tilgung erotischer Anspielungen, das Einbauen von Gott und christlichen Elementen, außerdem wurde die Figur der Mutter in späteren Versionen der KHM zur Stiefmutter. Sprachlich gesehen, orientierten sich die Brüder an den Texten von Philipp Otto Runge. Sie nahmen seine plattdeutschen Aufzeichnungen von Erzählungen als Vorbild. Folgende Stilmittel übernahmen sie in ihren KHM: Lautspiele, Humor, Häufung von Doppelausdrücken (z.B. Speis und Trank), Verkleinerungsformen, Vorliebe für Redensarten, Streichen von Fremdwörtern (z.B. Prinzessin zu Königstochter). Der Stil der KHM, welcher oft als Grimmstil benannt wird, orientierte sich also stark an anderen Texten und kann nicht direkt als der eigene Stil der Grimms betrachtet werden (2004a: 45ff.). Abschließend sei noch zu erwähnen, dass Wilhelm, der die KHM ab 1819 alleine herausgab, in den Texten einige persönliche Elemente einbaute und die Märchen nicht frei von Spuren seines Lebens sind (2004a: 48). Im nächsten Kapitel soll nun auf die Bedeutung der KHM nach ihrer Veröffentlichung im deutschsprachigen Raum eingegangen werden.

2.2.2 Bedeutung der KHM

In diesem Kapitel soll die Bedeutung der KHM im deutschsprachigen Raum hervorgehoben werden. Obwohl die Grimm-Märchen heute weltweit bekannt sind (Schede 2009: 265) und wohl die Kindheit vieler Menschen prägten, konnten die KHM nicht schon ab ihrer ersten Auflage mit hohen Verkaufszahlen punkten. So ist in den ersten Monaten nach ihrer Publikation kein einziges Exemplar in Berlin verkauft worden und nur wenige wurden in Leipzig erstanden

(Rölleke 1982: 552 zit. nach Bottigheimer 1993: 80). Die 900 Exemplare des ersten Bandes, der 1812 herauskam, wurden trotz der anfänglichen Zurückhaltung innerhalb der nächsten drei Jahre alle verkauft. Trotzdem verkaufte sich auch der zweite Band nicht sonderlich gut (Bottigheimer 1993: 83). Obwohl die erste Auflage der KHM mit Blick auf die Verkaufszahlen wenig erfolgreich war, arbeiteten die Brüder Grimm an ihrer Sammlung weiter und nahmen einige Änderungen für die zweite Auflage vor. Sie strichen 27 Märchen aus dem ersten Band und sieben aus dem zweiten Band, außerdem nahmen sie viele Veränderungen an den Texten vor und fügten einige neue Märchen hinzu (Neumann 1993: 28). Diese zweite Auflage wurde 1819 publiziert und konnte nicht mehr Erfolg erzielen als die erste Auflage (Bottigheimer 1993: 83).

Den Durchbruch, wenn man so will, feierten die Brüder mit der *Kleinen Ausgabe* der KHM von 1825, diese enthielt 50 Texte speziell für Kinder und sieben Gravuren (Neumann 1993: 29). Die Hälfte dieser Märchen war bereits in der ersten Auflage von 1812 zu lesen (Bottigheimer 1993: 84). Der Erfolg der kompletten Ausgabe kam schließlich mit der dritten Auflage von 1837 (1993: 85).

Nach dem Tod der Brüder Grimm besitzen die Söhne von Wilhelm, Hermann und Rudolf, die Rechte über die KHM. Bis 1893 werden diese nun immer öfter publiziert, aber noch in einem recht kontrollierten Rahmen (Bottigheimer 1993: 86f.). Das 20. Jahrhundert kann aber schließlich als das Jahrhundert der KHM betrachtet werden. Obwohl keine genauen Zahlen der Publikationen genannt werden können, steht fest, dass sie von vielen Verlagshäusern über die Grenzen Deutschlands hinweg herausgegeben wurden. Sie wurden bearbeitet, neu zusammengestellt und übersetzt. Auch in der Schulbildung und für das Lernen von Sprachen wurden die KHM herangezogen (1993: 88f.). Während der zwei Weltkriege und den Zwischenkriegsjahren wurden die Märchen instrumentalisiert und feierten als nationalistische Lektüre Erfolge im deutschen Raum. In England und den USA nahmen die Verkaufszahlen der KHM aus eben denselben Gründen ab (1993: 91). In den Jahren nach 1945 kam die Gegenbewegung zum übermäßigen Erfolg der Märchen. Die amerikanischen und englischen Besatzer versuchten die KHM möglichst aus der Gesellschaft zu entfernen, indem sie Kopien der Märchen aus Bibliotheken und Schulen ins Ausland brachten. Recht bald wurden die Märchen aber wieder neu verlegt und konnten sich erneut als Bestseller durchsetzen (1993: 93).

Eine Ursache, die zum Erfolg der KHM führte, wurde bereits erwähnt: Die Märchen wurden als nationalistische Texte betrachtet und gewannen so während der Kriegsjahre an Bedeutung. Allerdings gibt es auch noch andere Gründe, die zu erwähnen sind. Die KHM der Brüder Grimm konnten einerseits wegen ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Leistung einen großen Erfolg verzeichnen, andererseits weil es durch gesellschaftliche Veränderungen der Zeit dazu kam, dass die mündliche Erzähltradition immer mehr an Bedeutung verlor und geschriebene Texte an Popularität gewannen (Rölleke 2004b: 27). Rölleke führt für den Erfolg der KHM noch einen weiteren Grund an: Das Entstehen der Kleinfamilien und der „Kinderstube“. Mütter begannen sich zu der Zeit mehr für die Bildung der Kinder einzusetzen und weil die Märchen der Brüder Grimm, insbesondere die *Kleine Ausgabe* von 1825, als erzieherisches Vorlesematerial angesehen wurde, wurden die Verkaufszahlen angekurbelt (Rölleke 2004b: 27). Allerdings vermutet Neumann (1993), dass genau aus diesem Grund die erste Auflage der KHM in Hinblick auf Kinderlektüre und Erziehungsmaterial wenig erfolgreich war. Nicht alle Texte waren in ihrer Form für Kinder geeignet und waren vielmehr für ein breiteres Publikum gedacht (1993: 27). Die *Kleine Ausgabe*, welche erst über zehn Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Bandes erschien, galt konkret für Kinder. Sie wurde nach dem Vorbild der englischen Übersetzung von 1823 gestaltet. Diese war eine Sammlung von Texten der KHM, die kinderfreundlich übersetzt und mit Bildern illustriert wurde (Joosen & Lathey 2014: 6). Die große Ausgabe der KHM genoss später auch in anderen Kreisen Erfolg, so zum Beispiel in Lesekreisen bürgerlicher Frauen (Rölleke 2004b: 27). Auch den internationalen Erfolg erklärt Rölleke (2004b) durch das Bild der Familie und die Vorstellungen der Erziehung im Europa des 19. Jahrhunderts (2004b: 28). Dieser Durchbruch verzögerte sich jedoch in einigen Ländern, in denen die Aufklärung noch von Bedeutung war, da diese mit den romantischen Elementen der KHM nicht viel anfangen konnten (Joosen & Lathey 2014: 7).

Trotzdem ist der internationale Erfolg mit Blick auf die Übersetzungen erkennbar. Die KHM wurden 1816, nur vier Jahre nach ihrer Publikation, das erste Mal übersetzt, und zwar ins Dänische. Im darauffolgenden Jahrzehnt folgten weitere Übersetzungen ins Niederländische, erneut ins Dänische, Englische und Französische (Joosen & Lathey 2014: 1). Die Reise der KHM um die Welt begann. Heute sind die Brüder Grimm die deutschen Autoren, die am meisten übersetzt wurden (UNESCO o.J.a), und weltweit befinden sie sich auf Platz 10 und 11 (UNESCO o.J.b). Die Märchen wurden zu Beginn oft anonym veröffentlicht, ohne Angabe der Brüder Grimm (Joosen & Lathey 2014: 5), außerdem wurden sie Veränderungen unterzogen. Sexuelle und religiöse Anspielungen wurden getilgt oder weggelassen, ebenso gewaltvolle

Passagen und Namen wurden angepasst (2014: 10). Diese allgemeinen Erkenntnisse zur Rezeption der KHM sollen im nächsten Kapitel mit Blick auf Frankreich und Spanien vertieft werden.

3 Rezeption der KHM

Nachdem die Entstehung und Bedeutung der KHM ausführlich diskutiert wurde, soll hier konkreter auf die Reise der Märchen in zwei weitere Sprachräume eingegangen werden. Wie und wann konnten die Märchen im französischen und spanischen Raum Fuß fassen? Was haben die Brüder Grimm und die KHM dort für eine Bedeutung? Darauf wird in diesem Kapitel genauer eingegangen.

3.1 Frankreich

In diesem Kapitel soll ein detaillierter Blick auf die Übersetzungen der KHM in Frankreich geworfen werden. Dazu wird zuerst generell auf die Übersetzungen ins Französische eingegangen und anschließend auf den Einfluss, den bereits bestehende Märchentraditionen auf die Übersetzungen hatten. Zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der KHM hat Frankreich in Bezug auf Märchen einen Vorsprung gegenüber dem Rest Europas. 1697 wurden bereits die Märchen von Charles Perrault publiziert, die die französische Märchenlandschaft bedeutend prägten. Schaut man sich die Zahlen an, so ist zu erkennen, dass es bereits im 19. Jahrhundert eine Vielzahl an Übersetzungen der KHM ins Französische gab. Rimasson-Fertin gibt an, dass es laut dem Generalkatalog der Französischen Nationalbibliothek bereits damals 69 waren. Es kann behauptet werden, dass Jacob und Wilhelm Grimm in Frankreich vorrangig wegen ihrer Märchen bekannt sind (Rimasson-Fertin 2015: 935). Die erste französische Übersetzung der KHM erschien 1824 bei dem Verlag A. Boulland in Paris unter dem Titel *Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfans*. Es handelt sich dabei um eine Relais-Übersetzung von Edgar Taylors englischer Übersetzung *German Popular Stories*, welche, wie bereits erwähnt, auch als Vorlage für die *Kleine Ausgabe* der KHM diente (2015: 936). In der französischen Ausgabe werden weder der Übersetzer noch der Ausgangstext angegeben, aber es handelt sich um eine ziemlich wortgetreue Übersetzung aus dem Englischen, mit gewissen Einflüssen von den Geschichten des französischen Märchensammlers Charles Perrault. Außerdem wurden für diese Übersetzung sogar die Gravuren der englischen Ausgabe von George Cruikshank übernommen (François 2014: 181). Die 16 Märchen dieser ersten Übersetzung werden im Vorwort als alte Überlieferungen aus dem Deutschen bezeichnet, in dem Werk wird nicht angegeben, ob es sich um Übersetzungen bzw. Adaptierungen handelt und wieviel Freiraum sich der Übersetzer oder die Übersetzerin genommen hat (Rimasson-Fertin 2015: 937). 1836 erscheint

die zweite Übersetzung der KHM von C.-F. Gérard als *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfants*, sie beinhaltet 18 Märchen, beruht vermutlich auf der zweiten Auflage von 1819 (2015: 937) und ausgewählte Märchen dieser Ausgabe werden im Zuge dieser Arbeit analysiert. 1855 folgt die erste konsequent illustrierte Übersetzung der KHM von Frédéric Baudry unter dem Titel *Contes choisis des frères Grimm*, dieser äußert sich im Gegensatz zu vorherigen Übersetzungen in seinem Vorwort explizit zur Übersetzung. Er gab an, nicht alle Märchen übersetzt zu haben und sich einerseits solche ausgesucht zu haben, die für französische Kinder geeignet wären, und andererseits die Märchen nicht übersetzt zu haben, die französischen Märchen ähneln (2015: 940). Allgemein wird bei den Übersetzungen der KHM ersichtlich, dass die Märchen, die es, wenn auch etwas anders, bereits bei Perrault gibt, kaum übersetzt werden. Rotkäppchen stellt hier ein extremes Beispiel dar und wurde nur zweimal von der Grimm-Version ins Französische übersetzt, und zwar in den beiden einzigen Gesamtübersetzungen, die von den KHM gemacht wurden (François 2014: 184f.). Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass einige der Grimm-Märchen lange Zeit nicht übersetzt worden sind, weil sie bereits in der französischen Märchenlandschaft existierten und nicht nochmals als Grimm Version übersetzt werden mussten. Dieser Einfluss der französischen Märchentradition auf die Übersetzungen wird hier im Anschluss noch erläutert.

Es wird nun nicht auf alle Übersetzungen der KHM eingegangen, es soll allerdings festgehalten werden, dass die Übersetzungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich vor allem zwei Ziele in ihren Vorwörtern angaben. Einerseits wollen sie den Kindern in Frankreich die Märchen der Brüder Grimm näher bringen, andererseits sollen die Märchen dabei auch stets an ihr Publikum angepasst werden (Rimasson-Fertin 2015: 937). In diesem Anpassungsprozess werden Namen geändert und an die französische Zielkultur angepasst, aber auch andere Szenen der Märchen abgemildert (2015: 938), zum Beispiel, wenn diese zu brutal für Kinder erscheinen. Rimasson-Fertin spricht dabei sogar schon von Zensur der Übersetzer*innen (2015: 940). Auch im 20. Jahrhundert wurden die KHM in großer Zahl übersetzt, teils als einzelne Texte, teils als größere Sammlungen (François 2014: 183).

Zu den Übersetzungen ist noch zu erwähnen, dass es nur zwei Gesamtübersetzungen der KHM gibt: Eine von Armel Guerne aus 1967, *Les Contes*, und eine von Natacha Rimasson-Fertin von 2009, *Contes pour les enfants et la maison*. Während die Übersetzung von Rimasson-Fertin sehr umfassend ist, auch Märchen beinhaltet, welche in späteren Auflagen der KHM gestrichen worden sind, und außerdem Kommentare und das Vorwort von den Brüdern Grimm

und zusätzliche Informationen zur Grimmforschung enthält, fehlen bei der Übersetzung von Guerne Vorwort und Kommentare der Brüder (François 2014: 180).

Wenn die Bedeutung der Grimm-Märchen und ihre Rezeption in Frankreich betrachtet werden soll, muss auch ein kurzer Blick auf Charles Perrault geworfen werden. Dieser veröffentlichte seine Märchensammlung, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, bereits 1697. Er spielt eine zentrale Rolle in der französischen Märchentradition und François geht davon aus, dass Märchenübersetzungen ins Französische stets an Perraults Märchen gemessen werden (François 2014: 179f.). In den Vorwörtern der Übersetzungen wird dieser auch oft erwähnt, auch damit die Leser*innen den Text seinem Genre zuordnen können (2014: 183). Außerdem werden die Übersetzungen mehr oder weniger stark an die französische Märchentradition angepasst. Ein Beispiel dafür sind die Titel. Während diese im Deutschen ohne Artikel auskommen, stehen sie bei Perrault mit Artikel und so wurde den Titeln in der Übersetzung häufig ein Artikel hinzugefügt, auch wenn dies aus rein sprachlicher Sicht nicht notwendig gewesen wäre (2014: 186). Die Namen der Figuren wurden teilweise aus den Märchen Perraults übernommen, statt sich am Ausgangstext zu orientieren (2014: 187). Diese Anpassung lässt sich auch an dem „typischen“ Märchenbeginn „Es war einmal...“ erkennen. Während neun der elf Perrault-Märchen mit einem solchen starten, sind es nur 76 der 201 KHM von 1857, die so anfangen. Trotzdem beginnen die Übersetzungen der KHM ins Französische sehr häufig mit dieser für die Märchensprache typischen Formel (2014: 189). Die aufgezählten Übersetzungsentscheidungen können vermutlich auf Perraults Einfluss zurückgeführt werden. Um die Übersetzungen der KHM in Frankreich als Märchen zu verkaufen, mussten diese für das französische Publikum auch wie Märchen aussehen. Deshalb wurde auf jene Stilmittel zurückgegriffen, die den Leser*innen in Frankreich als typische Märchensprache bekannt waren, und diese Märchensprache wurde bedeutend von Charles Perrault geprägt (2014: 192).

Ein Blick auf die Rezeption der KHM hat gezeigt, dass die Märchen allgemein zwar in großen Mengen übersetzt wurden, es einige spezifische Märchen in der Version der Brüder Grimm aber kaum nach Frankreich schafften. Nicht alle Übersetzungen werden auch als solche benannt und die Texte werden oft stark bearbeitet, um sie einerseits an das Zielpublikum, französische Kinder, anzupassen und andererseits in die Märchentradition einzugliedern, die unter starkem Einfluss von Charles Perrault steht. Nachdem in der Analyse sowohl französische als auch spanische Übersetzungen untersucht werden, soll im nächsten Kapitel auf die Rezeption der KHM im spanischen Raum eingegangen werden.

3.2 Spanien

Um die Geschichte der Rezeption der KHM in Spanien zu verstehen, muss ein Blick auf die Bedeutung von Kinderliteratur und die Vorstellungen einer gelungenen Erziehung im 19. Jahrhundert geworfen werden. Die Aufklärung war in Spanien zu diesem Zeitpunkt noch wichtig, denn die Romantik kam erst etwas verzögert nach Spanien. Als in Deutschland die erste Ausgabe der KHM veröffentlicht wurde, war Spanien durch die Herrschaft von Ferdinand VII von den anderen Ländern abgetrennt und es gab kein Interesse daran, Ideen aus dem Ausland nach Spanien zu bringen. Daher war das Sammeln von Märchen in Spanien damals noch kein Thema (Hernández & Matrán-Rogero 2014: 60). Trotzdem ging der Märchentrend Europas im 19. Jahrhundert nicht ganz an Spanien vorbei.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Begeisterung für Märchen in Spanien endgültig geweckt wurde, entstanden mehrere Märchensammlungen. Wie im Französischen wurden auch im Spanischen die ersten Übersetzungen nicht direkt aus dem Deutschen übersetzt, sondern es handelte sich um Relais-Übersetzungen aus dem Italienischen (Joosen & Lathey 2014: 9). Erst mit der Veröffentlichung der Märchen durch den Verlag Calleja, verbreitete sich die Begeisterung für KHM landesweit (Hernández 2015: 893). Der Fall des Verlages Calleja und seine Bedeutung für die Etablierung der Grimm-Märchen in Spanien soll hier kurz erläutert werden. Saturino Calleja machte es sich zum Ziel, Märchen aus ganz Europa zu sammeln und den Kindern in Spanien zur Verfügung zu stellen. In seinem Verlag Calleja, den er 1876 in Madrid gründete, wurden diese Märchen veröffentlicht. Eine Besonderheit des Verlags war, dass die Bücher bunt und mit Abbildungen hoher Qualität versehen waren. Die Preise waren durch hohe Auflagen niedrig, um für alle Kinder erschwinglich zu sein (2015: 893). Der Verlag revolutionierte dadurch die spanische Verlagswelt und die Märchen feierten einen großen Erfolg im Land. Das berühmte Märchenende in spanischen Märchen findet seinen Ursprung bei dem Verlag: „fueron felices, comieron perdices, y a mí no me dieron porque no quisieron“¹ (Hernández 2015: 893). Aufgrund der konservativen Wertevorstellungen in Spanien wurden die Märchen stark bearbeitet bzw. an das spanische Publikum adaptiert. Die Märchen wurden an die katholische Ideologie angepasst, gewaltvolle Szenen wurden ausgelassen oder verändert und die Charakterzüge der Figuren wurden in Hinblick auf spanische Vorstellungen verändert.

¹ Übersetzung: „sie waren glücklich, aßen Rebhühner und gaben mir nichts, weil sie nicht wollten.“ (Hernández 2015:893)

Außerdem wurden Namen verändert und die Rollenbilder von Mann und Frau und jene innerhalb der Familie zugespitzt dargestellt (Hernández 2015: 894f.; Hernández & Matrn-Rogero 2014: 63). Als Beispiel für solche Änderungen im Märchen können „Hänsel und Gretel“ und „Schneewittchen“ angeführt werden. In der Übersetzung des Verlages Calleja werden die beiden Kinder nicht im Wald zurückgelassen, sondern verlaufen sich und bei Schneewittchen isst die Stiefmutter nicht Herz und Leber des vermeintlich ermordeten Schneewittchens und sie muss am Ende nicht bis zum Tod in roten Schuhen auf Feuer tanzen, sondern wie ein Tier in einem Käfig leben (Hernández & Matrn-Rogero 2014: 64).

Ziel war es, die Kinder so zu sozialisieren, dass Tugend, Arbeit und Anstrengung wichtige Werte für sie darstellen (Hernández 2015: 894f.). Dazu wurde den Märchen auch eine Moral hinzugefügt (2015: 895) und alle Geschichten mit einem Happy End versehen (2015: 899). Außerdem wurden die Märchen mit Anspielungen auf die spanische Kultur und spanischen Stereotypen ergänzt (Hernández & Matrn-Rogero 2014: 64). Die Märchen, die der Verlag Calleja meist in kleinen Heften publizierte, wurden anonym veröffentlicht und wegen ihrer freien Bearbeitung konnten sie auch für einheimische Märchen gehalten werden (Hernández 2015: 894).

Neben dem Verlag Calleja kam es noch zu anderen bedeutenden Übersetzungen der KHM ins Spanische. Diese wurden im Laufe der Zeit immer weniger Veränderungen unterzogen, die Verlage ließen sich aber dennoch einige Freiheiten beim Übersetzen. In einer Übersetzung vom Verlag Arluce, die zwischen 1910 und 1920 publiziert wurde, wird von Anfang an angemerkt, dass es sich nicht um eine Übersetzung von Grimms-Märchen handelt, sondern um eine Nacherzählung der Geschichten. Wie in den meisten frühen Übersetzungen der KHM, wird auch in dieser am Ende des Märchens ein Kommentar des Übersetzers hinzugefügt (Hernández & Matrn-Rogero 2014: 66). 1935 erscheint beim Verlag Juventud eine Übersetzung, die die KHM der Brüder Grimm noch treuer übersetzt und auch die gewaltvollen Szenen nicht zensiert (2014: 66). Während des Franco-Regimes sind erneut Veränderungen in den Übersetzungen zu vermerken. Der Büchermarkt wird streng reguliert und es wird nur veröffentlicht, was mit der Ideologie des Regimes übereinstimmt. In Bezug auf Kinderliteratur kann gesagt werden, dass diese zum Ziel hatte, die Kinder mit den Werten des Regimes vertraut zu machen. Jene Märchen der Brüder Grimm, die zu dieser Zeit veröffentlicht werden durften, wurden an diese Wertvorstellungen angepasst. Wird erneut das Beispiel von „Hänsel und Gretel“ herangezogen, kann festgestellt werden, dass sich die Protagonist*innen des Märchens in der Übersetzung in einer

ähnlichen Situation wie die Kinder Spaniens wiederfinden und so ein gewisses Gefühl der Identifikation hervorgerufen werden soll. Außerdem wird der Fokus auf die Liebe zum Vaterland und religiöse Traditionen gelegt (2014: 67).

Die erste Gesamtübersetzung der Märchen der Brüder Grimm wurde 1955 beim Verlag Labor publiziert, es ist eine Übersetzung von Francisco Payarols. Die Übersetzung führt bereits zu Beginn an, dass es sich um ein Werk handelt, dass nicht ausschließlich für junges Publikum gedacht ist und so ist es die erste Übersetzung, die dem Ausgangstext weitgehend treu bleibt (Hernández & Matrn-Rogero 2014: 69 f.). In den 1960er Jahren werden mehrere Sammlungen mit Übersetzungen der KHM publiziert, die sich immer mehr an den Ausgangstext halten, an gewissen Stellen aber doch Kommentare hinzufügen, um beispielsweise gewaltvolle Szenen etwas abzuschwächen (2014: 70). Eine weitere Publikation, die erwähnt werden soll, ist jene von 1975 unter dem Titel *Cuentos de los hermanos Grimm*, diese lehnt sich an die Übersetzung von 1935 an. Diese Wiederverwendung ehemaliger Übersetzungen ist ein Phänomen, das bei den Übersetzungen der KHM ins Spanische häufig beobachtet werden kann. Außerdem sei hier auch angemerkt, dass die Übersetzer*innen der Texte bis in die 1970er Jahre fast nie namentlich angeführt wurden. 1976 wird die Übersetzung von Pedro Gálvez veröffentlicht, welcher sich noch treuer an den Ausgangstext hält als die vorherigen Übersetzungen. In seiner Publikation übernimmt er im Gegensatz zu anderen nicht das typisch spanische Märchenende, sondern übersetzt das Ende der Grimms (2014: 71). Nach dem Ende des Franco-Regimes gewinnt der Büchermarkt erneut an Freiheit und es kommt zu einer Übersetzung der KHM in drei Bänden von María Antonia Seijo Castroviejo, die dem deutschen Ausgangstext sehr treu bleibt und in ihrer Übersetzung einige für das spanische Publikum untypische Redewendungen und Satzstellungen hat. Hernández & Matrn-Rogero führen diese Übersetzung als die treueste spanische Übersetzung der KHM an (2014: 72). Trotz der Übersetzungen, die mittlerweile dem Original treu geblieben sind, prägten einige ältere Versionen die Gesellschaft nachhaltig und so ist beispielsweise das originale Ende von Schneewittchen auch heute noch nur wenigen Personen in Spanien bekannt (2014: 72).

Abschließend kann zu den spanischen Übersetzungen der KHM gesagt werden, dass sie sich stets nach der soziopolitischen Lage im Land richteten und an die jeweilige Vorstellung der Rolle der Kinder- und Jugendliteratur angepasst wurden: Zu konservativen Zeiten wurden die Märchen stärker bearbeitet und an die Ideologie angepasst, zu progressiveren Zeiten hielten

sich die Übersetzungen mehr an das Original, auch aus künstlerischem Respekt diesem gegenüber (Hernández & Matrín-Rogero 2014: 72).

4 Forschungsüberblick zur Märchenübersetzung

Es gibt bereits eine große Menge an Forschungsliteratur zur Übersetzung von Märchen. Der Forschungsüberblick soll einen Einblick in aktuellere Forschungsarbeiten und Studien zur Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur, zu welcher Märchen zählen, und auch spezifischer zur Übersetzung der KHM liefern.

4.1 Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur

Märchen werden in der Translationsforschung meist mit Kinder- und Jugendliteratur (KJL) gemeinsam betrachtet, auch wenn sie in ihrer Entstehung nicht immer vorrangig für Kinder gedacht waren, wie bereits bei den Märchen der Brüder Grimm ersichtlich wurde. Die Übersetzung von Märchen und jene von KJL zeigt jedoch einige Parallelen (Inggs 2019: 147; Clark Peres 2000: 182). Es kann keine starre Grenze zwischen Literatur für Erwachsene und jener für Kinder und Jugendliche gezogen werden, wie auch das Beispiel der Märchen zeigt, die teilweise zuerst für Erwachsene gedacht waren, aber in späterer Folge vor allem von Kindern gelesen werden (Lathey 2016: 1). Nicht nur die Bedeutung der Übersetzer*innen in der Literatur, und in dem Fall dieser Arbeit speziell der KJL, hat sich verändert, auch der Forschung zur Übersetzung der KJL wird immer größere Aufmerksamkeit geschenkt. Trotzdem bleibt die Forschung zur Übersetzung der KJL im Vergleich zur restlichen Literatur übersichtlich (Leonardi 2020: 116).

Was genau ist jedoch unter KJL zu verstehen? Ein offensichtlicher Aspekt ist das Zielpublikum. KJL ist Literatur, die für Kinder und Jugendliche verfasst wurde. Auch wenn, wie bereits erwähnt, die Märchen der Brüder Grimm beispielsweise in erster Linie nicht für Kinder geschrieben waren, wurden in Übersetzungen oft Kinder und Jugendliche zum Zielpublikum, wodurch der Text Teil der KJL wird. Im Fall der KHM haben die Brüder Grimm wegen des neuen Zielpublikums auch selbst ihre Texte bearbeitet und an dieses angepasst (Alvstad 2019: 159). Die ersten Übersetzungen der KJL entstanden vor einem pädagogischen Hintergrund. Kinder sollten erzogen und religiöse Werte sollten ihnen vermittelt werden. Auch die Ästhetik der Literatur spielt von Beginn an eine Rolle in der Übersetzung der KJL (2019: 159f.). Trotz der Tatsache, dass in der KJL alle literarischen Genres vertreten sind, sollte diese nach Alvstad

gesondert betrachtet werden, da sie in kulturellen Institutionen und auch in der Literaturgeschichte keine bzw. weniger Beachtung erhält als Literatur, die für ein erwachsenes Publikum gedacht ist (2019: 161). Dennoch spielen Erwachsene in der KJL eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Übersetzungen von KJL haben zwei Arten von Publikum: die Kinder und Jugendlichen, die das Buch lesen, und die Erwachsenen, die entscheiden, ob ihnen das Buch gefällt und ob es publiziert, veröffentlicht und gelesen wird (Leonardi 2020: 115f.). Der Einfluss, den Erwachsene auf die Publikation der KJL haben, entsteht auch aus einem gewissen Machtverhältnis heraus, weil sie in der Regel entscheiden, was Kinder lesen. Erwachsene werden in Texten auch oft als Leser*innen mitgedacht, in einigen Texten oder Illustrationen verbergen sich doppeldeutige Referenzen, die von Erwachsenen anders verstanden werden können als von Kindern und in den Übersetzungen beachtet werden sollten (Alvstad 2019: 161f.).

Allgemein ist ein großes Ungleichgewicht in den Übersetzungen der KJL zu erkennen und in geringerem Ausmaß auch in der Erwachsenenliteratur. Im englischen Raum sind beispielsweise nur 1% der KJL Übersetzungen, in Schweden, Dänemark oder Norwegen jedoch fast die Hälfte. Betrachtet man außerdem die Ursprungsländer der Übersetzungen von KJL, so kommen diese meistens aus dem Englischen und hier verringert sich die Diversität erneut, da die meisten übersetzten Werke aus den USA stammen. Sehr häufig werden Adaptierungen von Disney oder anderen großen Produktionsfirmen in verschiedene Sprachen übersetzt. Bei diesen wird jedoch weder ein*e Autor*in, geschweige denn ein*e Übersetzer*in genannt. Weil diese Bücher für Herausgeber*innen eher billig zu produzieren sind und eine sichere Geldeinnahme garantieren, werden sie immer wieder neu herausgegeben. In der KJL gibt es außerdem viele Relais-Übersetzungen. Zum Beispiel übersetzten einige Staaten der ehemaligen Sowjetunion die KJL aus dem Russischen. Die Texte, die es nicht in russischer Version gibt, werden auch noch nach dem Ende der Sowjetunion kaum in diesen Ländern übersetzt (Nikolajeva 2010: 405f.). Auch einige der KHM schafften es zu Beginn nur dank Relais-Übersetzungen in andere Kulturen.

Ein Merkmal der Übersetzung von KJL ist die großzügige Bearbeitung, Umschreibung und Adaptation. Im Gegensatz zu Literatur, die für Erwachsene geschrieben und übersetzt wird, durchläuft die KJL wesentlich mehr Veränderungen im Transfer von einer Sprache in die andere (Alvstad 2019: 162; Bertills 2003:193; Leonardi 2020: 116; Nikolajeva 2010: 408). Diese Veränderungen werden auch deshalb vorgenommen, weil angenommen wird, dass Kinder und

Jugendliche durch ihre geringere Lebenserfahrung und ihr geringeres Wissen kulturelle Referenzen aus anderen Kulturen im Gegensatz zu Erwachsenen weniger verstehen (Nikolajeva 2010: 407). Nikolajeva führt einige häufig vorgenommenen Veränderungen in der Übersetzung von KJL an. Oft werden Passagen ausgelassen oder stark gekürzt, hier wird als Beispiel *Robinson Crusoe* angeführt. Original hat das Buch 500 Seiten, es gibt aber Versionen mit bloß 24 Seiten. Häufig werden Zusätze hinzugefügt, so zum Beispiel eine Rahmenerzählung in einer Version von *Robinson Crusoe*. Veränderungen gibt es in der Übersetzung von KJL auch, wenn beispielsweise ein Ende unpassend für das Zielpublikum scheint, oder Passagen nicht mehr zeitgemäß sind und in einer neuen Fassung modernisiert werden. Texte werden auch an die vorherrschende politische, kulturelle und religiöse Vorstellung der Zielkultur angepasst. Bei spezifischen Bezeichnungen beispielsweise von einem Gericht kann es auch zu einer Simplifizierung kommen, wenn dieses Gericht bloß durch das Nomen „Essen“ ersetzt wird. KJL kann in der Übersetzung an die Zielkultur angepasst werden und kulturelle Referenzen von dieser übernehmen, außerdem wird durch Lokalisierung das Umfeld einer Erzählung teilweise an die Zielkultur angepasst (2010: 408ff.). Passagen, in denen Gewalt, Religion oder Sexualität vorkommt, werden in der Übersetzung oft verändert, das zeigt sich auch bei Analysen der Übersetzungen der KHM. In verschiedenen Ländern und Kulturen gibt es verschiedene Tabus und auch an diese passen sich Übersetzungen an (Alvstad 2019: 162; Leonardi 2020: 28). Alvstad führt den Vergleich zwischen schwedischen Bilderbüchern an, in denen Mütter beim Stillen gezeigt werden, und englischen Bilderbüchern, in denen solche Szenen nur in Büchern abgebildet sind, in denen es explizit ums Stillen geht, selbst dann sind Mutter und Kind meist bedeckt und es ist kaum Haut sichtbar. Nackte Haut scheint im englischsprachigen Raum ein Tabu zu sein, während sie in Schweden kein Problem darstellt. An diese Tabus müssen sich die Übersetzungen halten (Alvstad 2019: 168).

Anpassungen in der Übersetzung von der KJL können auch ideologische Gründe haben. Die KJL spiegelt die Wertvorstellungen einer Gesellschaft wider und hilft Ideologien weiterzutragen. Die Bedeutung der KJL und demnach auch ihrer Übersetzungen sollte nicht unterschätzt werden, sie kann Leser*innen nachhaltig beeinflussen und formen (Leonardi 2020: 115f.). Leonardi (2020) untersuchte, wie KJL unter ideologischen Einflüssen bearbeitet und übersetzt wird. In ihrer Analyse untersucht Leonardi sowohl intralinguale Neuschreibungen der Texte als auch interlinguale Übersetzungen der Erzählungen (2020: 33). Für die intralinguale Analyse erforschte sie, wie *Pinocchio* zu einem Werkzeug für faschistische Zwecke bearbeitet

bzw. adaptiert wurde, um insbesondere junge Italiener*innen zu beeinflussen (2020: 117). Leonardi untersucht, wie Märchen vor einem feministischen Hintergrund neu geschrieben werden, und betrachtete dabei Angela Carters (2020: 46) und Emma Donoghues Versionen von „Schneewittchen“ (2020: 51). Die Analyse zeigte, wie die Autorinnen versuchen die Geschlechterrollen zu vertauschen und das Patriarchat zu hinterfragen. Außerdem wird die intralinguale Übersetzung von *Harry Potter* vom britischen Englisch ins amerikanische Englisch untersucht. Dabei wird gezeigt, wie der Text verändert wird und typisch britische Merkmale des Textes gestrichen und an die US-amerikanische Kultur angepasst werden (2020: 117f.).

In der interlingualen Analyse der KJL untersucht Leonardi, wie Namen in *Harry Potter* ins Italienische, Französische und Spanische übersetzt werden und an das Zielpublikum angepasst werden (Leonardi 2020: 65). Es zeigte sich bei der Analyse, dass in der Übersetzung der Namen, die ohnehin eine der größten Herausforderungen für Übersetzer*innen darstellt, einige der ursprünglichen Ideologien und Ideen von J. K. Rowling verloren gegangen sind. Das kann einerseits an einer falschen Interpretation der Namen liegen, oder andererseits an einer Simplifizierung der Namen, die für die Übersetzung vorgenommen wurde (2020: 118). Außerdem wird *Bibi* von Michaëlis in der italienischen Übersetzung betrachtet, wobei der Fokus darauf liegt, wie die Zensur in Übersetzungen mitspielt (2020: 65). Leonardi untersucht die Übersetzung aus der deutschen Fassung, die bereits einer Zensur unterzogen wurde und für das faschistische Publikum bearbeitet wurde. Die zweite Zensur folgte in der italienischen Übersetzung, sie wurde von dem italienischen Übersetzer vollzogen, um erneut an ein faschistisches Regime angepasst zu werden. Diese Prozesse haben zur Folge, dass einige Aussagen des Ausgangstextes im Zieltext verloren gehen, bzw. verändert werden (2020: 118). Als drittes wird erneut *Pinocchio* in der britischen und US-amerikanischen Übersetzung untersucht, um zu analysieren, wie mit Horror- und gewaltvollen Passagen umgegangen wird (2020: 65). Dabei zeigte sich, dass die Übersetzungen je nach Ideologie unterschiedlich mit solchen Passagen umgehen (2020: 118).

Neben den Veränderungen, die aus ideologischen Gründen vorgenommen werden, können Übersetzungen auch aus anderen Gründen die ursprüngliche Bedeutung des Ausgangstextes verlieren oder modifizieren. Das passiert beispielsweise bei der Übersetzung von Kulturspezifika. In der KJL wird, wie bereits erwähnt, von einem geringeren Wissenshorizont als bei Erwachsenen ausgegangen und so muss eine Strategie gefunden werden, wie mit Kulturspezi-

fika aus anderen Lebensrealitäten umgegangen werden kann. Die Texte werden oft an die Zielkultur angepasst, weil Strategien wie Fußnoten, die in der Literatur für Erwachsene gebraucht werden, in der KJL nicht verwendet werden können (Leonardi 2020: 27).

Ein Essen, das in der Ausgangskultur beispielsweise sehr bekannt ist, in der Zielkultur aber nicht, kann ersetzt werden, um beim Zielpublikum den gleichen Effekt zu erzielen (Nikolajeva 2010: 408). In Bezug auf Kulinarik führt Nikolajeva das Beispiel von *Pippi Langstrumpf* an. Pippi trinkt gerne Kaffee und während das in Schweden normal ist und den Leser*innen nicht weiter auffällt, könnte eine solche Passage in anderen Ländern die Leser*innen verwundern. Daher wurde der Kaffee in vielen Übersetzungen durch Tee oder andere Getränke ersetzt (2010: 410). Lathey (2016) führt als Beispiel ein Bonbon aus *Harry Potter* an: „sherbet lemon“. Ein „sherbet lemon“ ist ein hartes Zitronenbonbon mit Brause in der Mitte, das während J.K. Rowlings Jugend sehr beliebt war. Mit diesem Bonbon weckt die Autorin bestimmte Bilder bei den englischen Leser*innen. Das englische Original wird mit einer französischen, spanischen, japanischen, chinesischen und deutschen Übersetzung verglichen. In den Übersetzungen wird der Begriff unterschiedlich behandelt und in den angeführten Beispielen findet nur das Deutsche eine Übersetzung mit der gleichen Bedeutung. Das Übersetzen von Lebensmitteln kann sich als unterschiedlich leicht bzw. schwer herausstellen. Gibt es in der Zielsprache für die Lebensmittel einen Begriff, kann dieser verwendet werden. Herausfordernder ist es, wenn es keine passende Übersetzung gibt und in der Zielsprache ein Pendant gefunden werden muss, das in den Leser*innen das gleiche Gefühl wie das Original erwecken kann. Elemente wie Lebensmittel, Süßigkeiten oder Getränke spielen in der KJL eine bedeutende Rolle, da sie für Kinder eine affektive Bedeutung haben (Lathey 2016: 40f.). In der Analyse der vorliegenden Arbeit soll auf eben solche Kulturspezifika eingegangen werden und untersucht werden, wie sie in unterschiedlichen Sprachen und Epochen übersetzt wurden. Außerdem werden die Namen in den Übersetzungen der KHM betrachtet.

Namen stellen für Übersetzer*innen eine weitere Schwierigkeit dar. Bertills (2003) geht in ihrer Arbeit davon aus, dass die Namen literarischer Figuren eine weit größere Bedeutung haben als auf den ersten Blick ersichtlich (Bertills 2003: 1). Namen sind in ihrem Kontext linguistisch und kulturell aufgeladen und können in Erzählungen narrative Funktionen innehaben (2003: 195). Sie können einerseits den Charakter literarischer Figuren beschreiben, linguistische Bedeutungsträger sein und semantische Funktionen haben (2003: 4). Namen, die bereits

in einer Kultur etabliert sind, sollten in Übersetzungen beibehalten werden, um bei den Leser*innen keinen Verfremdungseffekt zu kreieren (Nikolajeva 2010: 410). Auch die Phonetik von Namen kann eine Herausforderung darstellen, wenn diese eine bestimmte Bedeutung vermittelt. Darauf sollte bei der Übersetzung geachtet werden, auch deshalb, weil anhand der Phonetik von Namen in der KJL oft Wortwitze gebildet werden. Wenn diese nicht in die Zielsprache übersetzt werden können, so verliert der Text an dieser Stelle einen Effekt, der beim Zielpublikum nicht ankommt (Bertills 2003: 194; Nikolajeva 2010: 412).

Bertills untersucht die Funktion und Bedeutung von Namen in der KJL. Dazu werden die Namen in Kinderbüchern untersucht: einem schwedischen (*Moomin novels* von Tove Jonasson), drei finnischen Bilderbüchern (*Doghill* von Mauri Kunnas) und einem englischen (*Winnie-the-Pooh* von A. A. Milne) (Bertills 2003: 3). Bertills teilt die Namen in drei Kategorien: *conventional*, etablierte Namen, die auch in einem Namenslexikon gefunden werden; *invented* sind jene Namen, die noch nicht etabliert oder in Namenslexika zu finden sind, und *imaginary* sind erfundene Namen, die in keinen Lexika zu finden sind und auch mit der Namensforschung nicht in Verbindung stehen (2003: 10). Konventionelle Namen werden oft angepasst, wenn es beispielsweise ein Äquivalent oder eine andere Schreibung in der Zielsprache gibt (2003: 198). Bei der Übersetzung erfundener Namen sollte die Rechtschreibung betrachtet, die Form der Zusammensetzung analysiert und darauf geachtet werden, ob sich im Namen mögliche Bedeutungsträger verstecken (2003: 227). Die Namen in der KJL können vielseitig und komplex sein, sie können mit Lauten spielen, Konnotationen oder gewisse Assoziationen hervorrufen und da es meist schwer ist, all das in eine andere Sprache zu übertragen, müssen sich die Übersetzer*innen entscheiden, was sie übernehmen und ob sie den Text an das Zielpublikum anpassen wollen oder dem Ausgangstext treu bleiben (Bertills 2003: 229; Lathey 2016: 45).

Die Frage, wie Namen übersetzt werden, soll ebenfalls in der Analyse betrachtet werden. Es wird untersucht, welche Strategien die Übersetzer*innen in unterschiedlichen Jahrhunderten und Sprachen angewandt haben und ob bei allen Namen dieselbe Strategie angewandt wurde.

4.2 Übersetzung der KHM

Das Übersetzen von Grimms KHM ist ein viel erforschtes Feld, das in diesem Kapitel nicht zur Gänze vorgestellt werden kann. Märchen werden als Teil der KJL oft sehr frei übersetzt. Obwohl es schwer ist, eine Grenze zu ziehen, geht Inggs davon aus, dass es sich bei Märchen meist sogar eher um Bearbeitungen als um Übersetzungen handelt (Inggs 2019: 149). Clark Peres untersuchte 40 Versionen von „Rotkäppchen“ in Brasilien, um herauszufinden, wie sich der Text entwickelt hat, wie nahe bzw. weit entfernt die Versionen mittlerweile von den ursprünglichen Märchen von Perrault und den Brüdern Grimm sind (Clark Peres 2000: 183). Von den untersuchten Märchen gaben nur 15 an, Perrault oder die Brüder Grimm als Ursprung zu haben, trotzdem waren sie meist eher frei übersetzt, bzw. adaptiert und übernahmen Ausschnitte aus beiden Erzählungen oder fügten gar ganz neue Abschnitte und Details hinzu. Der Ablauf der Geschichte wird vor allem in jenen Versionen verändert, die nicht die ursprünglichen Autoren angeben (2000: 184f.). Die Handlung wird durch diese Veränderungen hinausgezögert, es werden zusätzliche Dialoge und Beschreibungen hinzugefügt und eine idealisierte, stereotypisierte Kinderwelt wird dargestellt. Dadurch erhalten die Versionen des Märchens auch einen sehr moralisierenden Ton (2000: 186). Clark Peres zieht durch die Analyse die Schlussfolgerung, dass das Zielpublikum, die Kinder, als „innocent, ingénu, fragile, inférieur, incapable de regarder certaines scènes ou de comprendre un langage moins simple et « affectif »“ (2000: 187) angesehen werden. Sie findet eine solche Sicht auf das Zielpublikum unpassend und wünscht sich Versionen, die Kinder nicht als minderwertig ansehen, dabei stellt die Autorin auch die Unterscheidung von KJL und Erwachsenenliteratur in Frage (2000: 187).

Mit der Frage des Zielpublikums von Märchenübersetzungen setzt sich auch Seago (2001) auseinander. Die KHM waren von den Brüdern Grimm ursprünglich als wissenschaftliche Sammlung von Volkstexten gedacht, die als verbindendes Element einer deutschen Kultur dienen (Seago 2001: 171f.). Nach der ersten Publikation wurden die Märchen wegen ihrer Gewalt und auch wegen ihrer sexuellen Anspielungen kritisiert. Die Brüder Grimm, die in den KHM angaben, die Märchen möglichst so wiederzugeben, wie sie ihnen zugetragen wurden, fingen an, die Märchen für Kinder zu bearbeiten. In ihrer englischen Übersetzung, mit der sich Seago vor allem befasst, galten die KHM beispielsweise von Beginn an als KJL und wurden demnach auch an das entsprechende Zielpublikum angepasst. Märchen genossen durch ihren unterhaltenden Wert jedoch kein hohes Ansehen im England des 19. Jahrhunderts. Die KHM mussten nach Seago auf ihrer Reise nach England daher zwei Herausforderungen überwinden.

Einerseits sollte der Text von Vulgarität und anderen für Kinder ungeeigneten Passagen bereinigt werden, andererseits mussten die Übersetzer*innen die Hürde des Genres überwinden und die Märchen so übersetzen, dass sie auch von einem kritischen Publikum akzeptiert werden würden (2001: 174). Bei einer Analyse der Übersetzungen ins Englische stellt Seago insbesondere drei Arten der Veränderung fest. Religiöse Passagen wurden aus den Märchen gestrichen, abgeschwächt oder durch Figuren anderer Mythologien ersetzt (2001: 175). Die Übersetzungen änderten auch den Bezug zwischen der Realität und dem Magischen in Märchen. In Märchen gibt es in der Regel keine Unterscheidung zwischen diesen beiden Welten. In den Übersetzungen wurde die magische Komponente jedoch so hervorgehoben, dass klar wird, dass es nichts Magisches in der realen Welt gibt (2001: 176). Außerdem werden die klaren Rollenbilder der Märchenfiguren in den englischen Übersetzungen durch zusätzliche Beschreibungen und auch durch die Verwendung von Passiv- und Aktivformen verstärkt (2001: 178f.). Seago zeigt in ihrer Arbeit, wie sich durch Übersetzung und Anpassung das Zielpublikum eines Textes gänzlich ändern kann (2001: 182).

García Jiménez (2017) beschäftigt sich in ihrer Studie auch mit der Bearbeitung, Neuschreibung, Adaptation und Übersetzung der KHM. Die Autorin der Studie stellt fest, dass die Brüder Grimm durch das eigene Bearbeiten und Umschreiben ihrer Märchen bereits die Grundlage für die späteren Bearbeitungen und Neuschreibungen legten (García Jiménez 2017: 267ff.). Ziel der Studie ist es eine Übersetzung für Spanien aus dem Jahr 1985 von María Antonia Seijo Castroviejo mit einer mexikanischen Übersetzung von María Edmée Álvarez aus dem Jahr 1978 zu vergleichen (2017: 273f.). Untersucht wird die Übersetzung des Märchens „Die zwölf Brüder“. In einem ersten Schritt liegt das Augenmerk auf inhaltlichen Unterschieden der Übersetzungen. Hier fand García Jiménez heraus, dass die mexikanische Version im Gegensatz zur spanischen eine Referenz an die Bibel gestrichen hat und eine Passage, in der die Haushaltstätigkeiten der weiblichen Protagonistin beschrieben werden, gekürzt hat. Während die mexikanische Version das Ende der Brüder Grimm beibehält, verzichtet die spanische Version auf den gewaltvollen, moralisierenden Schluss und ersetzt ihn durch ein glückliches Ende (2017: 275ff.). In einem weiteren Schritt werden die stilistischen Unterschiede der Übersetzungen analysiert, dabei wird darauf geachtet, inwiefern der typische Stil der Brüder Grimm beibehalten wurde. Der hohe Gebrauch an Adjektiven und Diminutiven wurde in beide Versionen übertragen, und die mexikanische Version fügt noch zusätzliche Diminutive hinzu. Während die Wortwiederholungen auch beibehalten wurden, wurde in der mexikanischen Version gänzlich auf Reime verzichtet und auch in der spanischen Version wurden diese nur teilweise übernommen

(2017: 278ff.). Die Analyse zeigte, dass ein Großteil der Merkmale übernommen wurde und die Übersetzungen dem Ausgangstext zumindest in Bezug auf den Stil relativ treu geblieben sind (2017: 283).

Drößiger (2015) untersuchte in seiner Studie mehrere Märchen der KHM und betrachtete den Umgang mit Realienbezügen in jeweils zwei englischen und litauischen Übersetzungen. Märchen können wegen gewisser Begriffe heutzutage schwer zu verstehen sein. Drößiger nennt als Ursachen Archaismen, also veralteten Bezeichnungen, und das Wissen über Handwerke, die heute nicht mehr gebräuchlich sind (2015: 17). Auch Realienbezeichnungen, die es heute nicht mehr gibt, oder die in der Sprache der Märchen erfunden wurden, können das Verständnis erschweren (2015: 18). Die Lebensrealität des Mittelalters und der frühen Neuzeit wird sprachlich beispielsweise anhand von Realien abgebildet (2015: 93). Diese durch Realienbezeichnungen ausgelösten Verständigungsprobleme werden in der Studie zuerst in einem intralingualen Vergleich untersucht (2015: 19). Dazu werden die Realienbezeichnungen aus den KHM herausgefiltert und in fünf Kategorien geteilt: Personen (z.B. Familie, Berufe), Maße und Mengen (z.B. Währung), gegenständliche Dinge (z.B. Mobiliar, Speisen, Fahrzeuge), komplexe Sachverhalte (z.B. Institutionen, politische Ereignisse) und Realien der Märchenwelt (z.B. Zauberwesen) (2015: 40ff.). Anschließend wird eine interkulturelle Untersuchung durchgeführt, die deutsche KHM mit jeweils zwei englischen und zwei litauischen Übersetzungen vergleicht. Dabei soll durch die Sprachenwahl auch ein gewisser Ost-West-Vergleich stattfinden (2015: 19). Drößiger analysiert, wie in den zwei Sprachen und in den verschiedenen Übersetzungen mit Realienbezeichnungen umgegangen wird. In einer ersten Hypothese wird davon ausgegangen, dass es in den KHM einen Kernwortschatz gibt, der in den beiden Sprachen jeweils äquivalente Begriffe findet. Diese Hypothese stellte sich nur teilweise als wahr heraus, da einige der Realienbezüge in den Zielsprachen mehrere Entsprechungen haben (2015: 174). Außerdem untersucht Drößiger, wie die Übersetzungen mit speziellerem Wortschatz umgehen, der meist aus Wortbildungsverfahren heraus entsteht. Diese Realienbezeichnungen haben in den Übersetzungen Äquivalente, oder es können Entsprechungen in der Zielsprache gebildet werden (2015: 194). Als Letztes untersucht Drößiger, wie kulturspezifische lexikalische Einheiten aus dem deutschen Sprachraum übersetzt werden. Die Analyse zeigte, dass solche Realienbezüge teilweise direkt aus dem Deutschen übernommen wurden bzw. „orthografisch, phonetisch-phonologisch und morphologisch“ (2015: 202) an die Zielsprache angepasst wurden. Sie wurden auch durch kulturelle Entsprechungen ersetzt oder ausgelassen (2015: 202).

Zuletzt soll noch eine Studie zu den beiden französischen Gesamtübersetzungen der KHM vorgestellt werden, jener von Armel Guerne aus dem Jahr 1967 und jener von Natacha Rimasson-Fertin, die 2009 erschien (Ochs 2014: 65). Ochs untersucht in ihrer Arbeit zehn per Zufall ausgewählte Märchen in Bezug auf Folgendes: linguistische Übersetzungsfragen (Diminutive, der besondere Stil der Grimms, Satzbau) und kulturspezifische Übersetzungsfragen (Makrostruktur der KHM, Eigennamen der Figuren, Sprichwörter, Mundart) (vgl. Ochs 2014). Dabei stellt sich heraus, dass Guerne, der Übersetzer der ersten Gesamtübersetzung der KHM ins Französische, eine einbürgernde Strategie anwendet. Stellenweise fehlt in der Übersetzung die Nähe zum Original, das kann daran liegen, dass er selbst Schriftsteller ist und sich mehr Freiheiten nimmt, aber auch daran, dass er die KHM als einen Text für Kinder wahrnimmt und auch als einen solchen übersetzt (2014: 94). Guerne nimmt sich in seiner Übersetzung viele Freiheiten und bleibt nicht besonders nahe am Original. Seine Übersetzung könne laut Ochs Leser*innen, die den Text bewusst als Werk aus der deutschen Sprache lesen wollen, demnach nicht zufriedenstellen. Das führt sie auch als Grund für die zweite Gesamtübersetzung der KHM an (2014: 97). Die wissenschaftlich kommentierte Übersetzung von Rimasson-Fertin ist durch eine große Nähe zum Ausgangstext gekennzeichnet, sowohl inhaltlich als auch stilistisch. Im Gegensatz zur Übersetzung von Guerne verfolgt Rimasson-Fertin eine Strategie der Verfremdung. Auch Währungsbezeichnungen behält die Übersetzerin beispielsweise in der deutschen Version bei und führt zusätzliche Erklärungen an (2014: 97f.). Durch ihre Übersetzung löste Rimasson-Fertin das bereits etablierte Bild der KHM in Frankreich ab und traute sich, neue Wege zu gehen. Sie lässt sich im Gegensatz zu Guerne auch nicht von den Texten von Charles Perrault beeinflussen, welcher einige, den KHM ähnliche, Märchen bereits über hundert Jahre vor den Brüdern Grimm in Frankreich veröffentlichte (2014: 100).

Der vorgestellte Forschungsstand gibt einen kleinen Überblick über die Vielzahl an Studien zu den KHM. Der Umgang mit Kulturspezifika spielt in den Analysen immer wieder eine wichtige Rolle. Jedoch wurde noch kein Vergleich durchgeführt, der Übersetzungen sowohl in einer zeitlichen als auch in einer sprachlichen Perspektive zueinander betrachtet. Bevor dies in der vorliegenden Arbeit durchgeführt wird, soll noch ein Überblick zur Methodik der Übersetzungsvergleiche und der Analyse von Kulturspezifika in Übersetzungen gegeben werden.

5 Methoden

In der Arbeit wird in vier Übersetzungen der KHM der Brüder Grimm untersucht, wie die Übersetzer*innen Kulturspezifika, Namen und Titel in die Zielsprache übertragen. Für diesen Vergleich wird einerseits das Analysemodell von Nord (2009) herangezogen, anhand dessen auch festgestellt werden kann, wie empfängerbezogene Übersetzungsprobleme gelöst werden (2009: 250). Andererseits wird auch das Modell von Pedersen (2011) für die Analyse verwendet, dieses führt verschiedene Strategien für die Übersetzung von Kulturspezifika an.

5.1 Faktoren nach Nord

Nord (2009) erstellt ein Modell zur übersetzungsrelevanten Textanalyse, das Übersetzer*innen als Werkzeug für ihre Arbeit dienen soll. Um einen Text übersetzen zu können, wird ein vollständiges Verständnis dieses Ausgangstextes vorausgesetzt, dieses kann durch eine übersetzungsrelevante Textanalyse erreicht werden. Eine solche Analyse trägt nicht nur zu einem genaueren Verständnis des Textes bei, sondern unterstützt auch übersetzerische Entscheidungen (2009: 1). Das Modell von Nord zur Analyse von Texten soll nicht einschränkend sein, sondern ist für alle Sprachenpaare, Textsorten und Kompetenzgrade gedacht (2009: 2). Nord geht für ihr Modell von einem funktionalen Verständnis der Translation aus (2009: 4). Bei einer funktionalen Übersetzung wird für eine bestimmte Zielsituation übersetzt. Vor dem Übersetzen soll das Ziel des jeweiligen Textes in seiner übersetzten Funktion klargestellt werden, um diese anschließend im Übersetzungsprozess zu berücksichtigen (Nord 2011: 17). Der Text an sich hat keine Funktion, diese wird ihm erst von den Rezipient*innen bzw. von den Sender*innen zugeschrieben (Nord 1991: 19).

Nords Analysemodell im Rahmen des funktionalistischen Ansatzes untersucht in einem ersten Schritt textexterne Faktoren und anschließend textinterne Faktoren des zu übersetzenden Textes. Was darunter zu verstehen ist, wird in den folgenden Kapiteln genauer erläutert (vgl. Nord 2009).

5.1.1 Textexterne Faktoren

Um die Funktionen eines Textes zu analysieren und die Schwierigkeiten bei der Übersetzung herauszuarbeiten, definiert Nord in einem ersten Schritt die textexternen Faktoren des Ausgangstextes. Diese betrachten die Situation, in welcher der Text entsteht, und sollten daher vor der genaueren Analyse des Textes selbst untersucht werden. In der Praxis sind die Faktoren jedoch oft nicht scharf voneinander zu trennen, stehen in einer Interdependenz und können gemeinsam betrachtet werden (Nord 2009: 40). Es handelt sich bei den textexternen Faktoren um folgende, die im Anschluss kurz genauer erläutert werden: Senderpragmatik, Senderintention, Empfängerpragmatik, Medium/Kanal, Ortspragmatik, Zeitpragmatik, Kommunikationsanlass, Textfunktion (vgl. Nord 2009).

Der erste Faktor der Textanalyse ist die Senderpragmatik. Sender*in eines Textes kann jene Person sein, die den Text verfasst hat, oder eine Institution. Die Person, die den Text produziert, ist nicht immer auch Sender*in, beispielsweise bei der Packungsbeilage von Medikamenten, wo die Textproduzent*innen nicht angegeben werden und das Unternehmen als Sender fungiert. Wird jedoch ein*e Verfasser*in angegeben, so ist diese Person in der Regel auch Sender*in (Nord 2009: 45f.). Für die Analyse sollen Senderdaten ermittelt werden, wenn diese mit einem kulturspezifischen Weltwissen in der Ausgangskultur zusammenhängen, muss sich der*die Übersetzer*in auch fragen, ob das Zielpublikum zum Verständnis zusätzliche Informationen braucht (2009: 47).

Wenn ein*e Sender*in festgestellt wurde, sollte anschließend die Senderintention definiert werden, also die Frage, was die Sender*innen mit ihrem Text bewirken wollen (Nord 2009: 51). Die Senderintention ist dabei von der Funktion, die dem Text von außen zugesprochen wird, und der Wirkung, die durch die Rezipient*innen definiert wird, zu unterscheiden. Sie sollte nach dem Prinzip der Loyalität von den Übersetzer*innen beibehalten werden. Sender*innen können die Intention haben zu informieren, etwas mitzuteilen, zu appellieren oder einen Kontakt herzustellen bzw. aufrecht zu erhalten (2009: 52). Die Senderintention ist durch die Textsorte und auch durch die Betrachtung des Kontextes, in dem der Text entstanden ist, herauszufinden (2009: 54).

In der Übersetzung sind die Unterschiede zwischen den Rezipient*innen des AT und jene des ZT zu beachten. Es kann sich bei einer Übersetzung alleine schon wegen der Übertragung in eine andere Gemeinschaft nicht um die gleichen Rezipient*innen handeln (Nord 2009:

56f.). Bei der Empfängerpragmatik ist auch das vorauszusetzende Wissen der Rezipient*innen zu betrachten, um Entscheidungen im Übersetzungsprozess sinnvoll treffen zu können (2009: 58).

Als nächsten textexternen Faktor führt Nord das Medium, den Kanal an. Hier ist zu betrachten, wie der Text zu den Empfänger*innen gelangt: mündlich oder schriftlich (2009: 62). Auch das Medium der Übermittlung, also Buch, Brief, Zeitung etc., ist von Bedeutung und kann einige Informationen über die Empfänger*innen der Übersetzung geben, beispielsweise darüber, wie groß die Adressant*innengruppe ist. Auch die Intention der Sender*innen und der Anlass können über das Medium erschlossen werden (2009: 63). Das Medium bestimmt meist auch die Erwartung der Empfänger*innen (2009: 64).

Die Ortspragmatik bezieht sich meist auf den Ort der Textproduktion, trotzdem kann der Ort, an dem der Text empfangen wird, von Bedeutung sein. Die Bestimmung des Ortes kann auch Informationen darüber geben, wie geographische Referenzen innerhalb des Textes von den Rezipient*innen verstanden werden. Die kulturell-politischen Gegebenheiten eines Ortes spielen für das Verständnis des Textes auch eine wichtige Rolle (Nord 2009: 66ff.).

Bei der Zeitpragmatik wird der Zeitpunkt der Entstehung des Textes ermittelt. Das gibt einerseits Hinweise auf den historischen Sprachzustand und andererseits auf die Senderintention, die in einem historischen Kontext zu verstehen ist (Nord 2009: 70). Ebenfalls ist der Zeitpunkt der Übersetzung zu betrachten, um Rückschlüsse auf den Kontext ziehen zu können. Hinweise auf die Zeitpragmatik können Sender*innen, Medium, Empfänger, Anlass und auch die Textfunktion geben (2009: 72f.).

Beim Kommunikationsanlass muss unterschieden werden zwischen: „dem Anlass, aus dem ein Text produziert, und dem Anlass, für den ein Text produziert wird“ (Nord 2009: 74). Dabei wird einerseits die Seite der Textproduzent*innen betrachtet und andererseits jene der Textrezipient*innen. Der Anlass kann abhängig von der Textsorte mehr oder weniger leicht bestimmt werden und gibt nähere Informationen über die Sender*innen und deren Intention, aber auch über die Empfänger*innen und deren Erwartungen (2009: 75). Der Anlass kann eng mit der Zeitpragmatik zusammenhängen, und es sollte untersucht werden, inwiefern sich dieser zwischen AT und ZT unterscheidet (2009: 76).

Die Textfunktion ergibt sich aus „der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass“ (Nord 2009: 77). Das Erkennen der Funktion des AT hilft in der Übersetzung auch dabei die Funktion des ZT zu definieren. Nord unterscheidet zwischen einer dokumentarischen Übersetzung, in der die Rezipient*innen von außen eine Kommunikation betrachten, es handelt sich dabei beispielsweise um Interlinear- oder Wort-für-Wort-Übersetzungen, und einer instrumentellen Übersetzung, bei der den Rezipient*innen nicht unbedingt klar ist, dass es sich um Übersetzungen handelt. Eine instrumentelle Übersetzung wird dann durchgeführt, wenn die Senderintention auch auf das Zielpublikum übertragbar ist, ist das nicht der Fall, wird eine dokumentarische Übersetzung vorgenommen (2009: 80f.).

Für die Ermittlung der textexternen Faktoren ist es wichtig, den Text selbst zu betrachten und die textinternen Informationen einzubeziehen. Außerdem sind die verschiedenen Faktoren voneinander abhängig und können nicht ganz getrennt voneinander betrachtet werden. Bei der Analyse eines Textes können die Faktoren durch neue Erkenntnisse immer wieder verändert und neu definiert werden, es sollte eine rekursive Analyse stattfinden (Nord 2009: 83).

5.1.2 Textinterne Faktoren

Nachdem die textexternen Faktoren einer Übersetzung herausgearbeitet wurden, wird der Text selbst näher betrachtet und auf textinterne Faktoren eingegangen. Dabei handelt es sich um folgende: Textthematik, Textinhalt, Präsuppositionen, Aufbau und Gliederung des Textes, Nonverbale Textelemente, Lexik, Syntax, suprasegmentale Merkmale (vgl. Nord 2009). Lexik, Syntax und suprasegmentale Merkmale sind sprachlich-stilistische Merkmale (2009: 89f.). Die Faktoren sind auch hier nur für die Beschreibung der Methode streng abgegrenzt, in der tatsächlichen Analyse beeinflussen sie sich und sind eher gemeinsam zu betrachten. Außerdem ist es nicht bei jedem Text notwendig alle Faktoren zu untersuchen (2009: 90). Es wird gleich vorgegangen wie im Kapitel zu den textexternen Faktoren und die einzelnen Faktoren werden jeweils kurz vorgestellt.

Die Textthematik sollte herausgearbeitet werden, weil es wichtig ist, diese zu kennen um von möglichen Präsuppositionen der Empfänger*innen auszugehen, den Wissensstand der Empfänger*innen zu erkennen, herauszufinden, wie realistisch ein Übersetzungsauftrag

scheint, und um den Titel zu übersetzen, der häufig nicht wörtlich übersetzt werden kann. Außerdem können ausgehend von der Thematik Rückschlüsse auf textexterne Faktoren geschlossen werden (Nord 2009: 95). Es kann durch textexterne Faktoren bereits eine Erwartungshaltung zum Thema entstehen, diese muss überprüft werden, beispielsweise in Titel oder wenn die Thematik im Text selbst explizit genannt wird (2009: 99).

Neben der Textthematik soll auch der Textinhalt definiert werden. Komplexe Texte können paraphrasiert werden, wobei auch auf den Zusammenhang der verschiedenen Abschnitte innerhalb des AT geachtet werden sollte. In einer solchen Übung werden Präsuppositionen und Kohärenzmängel bereits ersichtlich (Nord 2009: 100f.). Konnotationen innerhalb des Textes, die sich beispielsweise aus Satzstrukturen ergeben, sollen analysiert werden. Konnotationen können zum Sprachbesitz oder zum Wissenshorizont gehören, bei der Übersetzung muss diese Unterscheidung beachtet werden (2009: 104). Besonders bei fiktionalen Texten müssen auch textinterne Sprecher*innen und weitere interne Situationen untersucht werden (2009: 205f.).

Präsupposition sind Inhalte, die im Text nicht explizit erwähnt werden, da davon ausgegangen wird, dass die Empfänger*innen über das nötige Hintergrundwissen verfügen, um die Botschaft zu verstehen (Nord 2009: 88f.). Wenn das Zielpublikum nicht die gleichen Präsuppositionen wie das Ausgangspublikum hat, müssen diese explizit gemacht werden. Präsuppositionen können sich auf Realia und Situationen beziehen und auf alle möglichen Äußerungen im Text wie Religion, Textsortenkonventionen, Medien etc. Präsuppositionen sind im Text schwer herauszuarbeiten, weil es sich dabei eben um das nicht Gesagte handelt (2009: 107f.). Um zu entscheiden, wie Präsuppositionen zu übersetzen sind und was verbalisiert werden sollte, muss darauf geachtet werden, auf welche Lebenswelt sich diese beziehen und inwiefern das Ausgangspublikum und das Zielpublikum gleiche Präsuppositionen haben können (2009: 109). Die Analyse, die im Zuge dieser Arbeit durchgeführt wird, bezieht sich auch in gewissem Grad auf Präsuppositionen. Im Übersetzungsvergleich werden Kulturspezifika und Elemente, welche für das Ausgangspublikum nicht weiter definiert werden müssen, untersucht.

Für den Prozess der Übersetzung ist es wichtig die Struktur des AT zu verstehen. Die Struktur zu kennen, kann dazu dienen, Funktionen verschiedener Textteile und Gliederungskonventionen zu erkennen und den Umgang mit komplexen oder inkohärenten Texten erleichtern. Es sollte auch festgestellt werden, ob der AT in ein größeres Werk eingebettet ist, z.B. ein Sammelband oder eine Trilogie (Nord 2009: 112f.). Zur Makrostruktur eines Textes gehören

Zitate, Fußnoten oder Beispiele, aber auch Titel, Unterteilungen in Kapitel oder Absätze und Anfang und Schluss eines Textes, denen besondere Aufmerksamkeit in der Analyse geschenkt werden sollte (2009: 114ff.). Für eine Analyse der Mikrostruktur kann der Text in Sätze und Satzteile geteilt werden und nach Handlungsabläufen gegliedert werden (2009: 117f.).

Zu den textinternen Faktoren gehören auch nonverbale Textelemente, dabei handelt es sich um jene Teile, die nicht sprachlich festgehalten werden (Nord 2009: 120). Bei mündlicher Kommunikation handelt es sich insbesondere um Gestik und Mimik, aber auch Intonation und Redegeschwindigkeit. In schriftlichen Texten können Satzzeichen oder die äußere Darstellung des Textes (Kleingedrucktes, Zeilenabbrüche, Bildsignale etc.) nonverbale Informationen wiedergeben (2009: 121f.). Die Analyse nonverbaler Textelemente kann wiederum Rückschlüsse auf die Senderintention, die Textfunktion, den Aufbau, Präsuppositionen, die Lexik und suprasegmentale Elemente geben. In der Übersetzung können nonverbale Elemente teilweise verbalisiert werden, oder umgekehrt (2009: 123).

Auch die Analyse der Lexik gibt weitere Informationen zu anderen textinternen und -externen Faktoren (Nord 2009: 124). Um Näheres zu diesen Faktoren herauszufinden, kann der Stil des Textes und die Wortverwendung untersucht und können die Formulierungen analysiert werden (2009: 127). Anhand von Wortbildungen und einer besonderen Deixis lassen sich Schlüsse zu anderen Faktoren ziehen (2009: 129). Nord beschreibt den Einfluss der verschiedenen Faktoren auf die Lexik eines Textes, die Einflüsse spiegeln sich in dieser mehr oder weniger stark wider (2009: 127ff.). Die Lexik spielt demnach eine zentrale Rolle in der AT-Analyse und im Übersetzungsprozess. In der nachfolgenden Analyse ausgewählter KHM soll auch die Lexik näher betrachtet werden, insbesondere Lexik, die kulturspezifisch ist. Pedersen (2011) nennt solche Begriffe *Extralinguistic Cultural References*. Sein Modell soll einen vertiefenden Einblick in die Lexik ermöglichen (vgl. Pedersen 2011).

Wie die Analyse der Lexik, kann auch aus jener der Syntax Schlüsse auf andere Faktoren gezogen werden, insbesondere auf die Thematik, den Inhalt, den Aufbau des Textes, Präsuppositionen und suprasegmentale Elemente. Senderintention, Medium und Textfunktion stehen in einem nahen Zusammenhang mit der Syntax. Um Genaueres über die Syntax herauszufinden ist die Art der Sätze, deren Strukturierung und mögliche Stilmittel zu untersuchen (Nord 2009: 132f.).

Als letzten textinternen Faktor nennt Nord suprasegmentale Merkmale. Darunter sind Einheiten zu verstehen, die über die Lexik und Syntax hinausgehen. Dazu gehören auch Gedankenstriche, Kursivdruck oder Anführungszeichen und der Klang eines Textes (Nord 2009: 134f.). Die Intonation, der Ton eines Textes, z.B. ein Märchenton, und Pausen gehören ebenfalls zu den hier zu untersuchenden Elementen. Die Prosodie spielt vor allem für Dolmetscher*innen eine wichtige Rolle, die diese benötigen, um ihre Rede zu regulieren und auch antizipieren zu können (2009: 136f.). Suprasegmentale Elemente können im Text durch Schriftzeichen, die Wortwahl oder -stellung, Klangmalerei und das Schriftbild festgehalten werden (2009: 139).

Wie in der Beschreibung der Faktoren bereits ersichtlich wurde, beeinflussen sich auch die textinternen Faktoren und stehen in einer Interdependenz untereinander und zu den textexternen Faktoren. Die Beschreibung der Methode der übersetzungsrelevanten Übersetzungsanalyse nach Nord (2009) soll als Grundlage für die im Anschluss durchgeführte Analyse dienen. Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf textinternen Faktoren, zu denen auch die Präsuppositionen und die Lexik gehören. Nord geht in weiteren Arbeiten noch spezifischer auf die zwei textinternen Faktoren ein: auf die Übersetzung von Namen, insbesondere in KJL und auf die Übersetzung von Titeln ein. Die nachfolgende Analyse dieser Arbeit wird auch diese Aspekte besonders beachten, daher sollen Nords Überlegungen zu den Übersetzungen von Namen und Titeln hier angeführt werden.

5.1.2.1 Übersetzen von Namen

Nord (2003) untersucht in einer Analyse die Bedeutung der Namen in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* und vergleicht, wie in vier deutschen, einer spanischen, einer französischen, einer italienischen und einer brasilianisch-portugiesischen Übersetzung mit Namen umgegangen wurde (vgl. Nord 2003). Übersetzer*innen können verschiedene Strategien wählen, wie sie mit Namen in Übersetzungen umgehen. Um sich für die passende Strategie zu entscheiden, sollte zuerst die Funktion eines Namens erkannt werden, da sich hinter der Namenswahl stets auch eine gewisse Intention verbirgt, die von Autor*innen gegeben wird. Um die passenden Namen zu wählen, können sich Autor*innen von allen bereits existierenden Namen inspirieren lassen, aber auch neue Namen erfinden oder einer Figur einen Namen geben, der diese beschreibt.

Eigennamen unterscheidet Nord von Gattungsnamen. Eigennamen beziehen sich im Gegensatz zu diesen nicht auf die gesamte Gattung, sondern spezifisch auf eine Person bzw. eine Figur. Sie sind in der Regel, im Gegensatz zu Gattungsnamen, zwar nicht beschreibend, ihnen können aber trotzdem bestimmte Informationen entnommen werden, beispielsweise ob es sich um einen männlichen oder einen weiblichen Namen handelt. Teilweise kann auf das Alter einer Person geschlossen werden, indem untersucht wird, ob ein Name gerade modern ist, oder es vor ein paar Jahrzehnten war. Auch eine ungefähre Idee der geographischen Region, beziehungsweise der sprachlichen Herkunft einer Person kann einem Namen entnommen werden. Bei Übersetzungen literarischer Texte muss auf solche Referenzen geachtet werden und überlegt werden, wie sie in die Zielsprache übertragen werden können (Nord 2003: 183). Gattungsnamen können dennoch Teil von Eigennamen sein und beispielsweise zusätzliche Informationen zu diesen geben. Nord führt als Beispiel „Mount Everest“ an, die Gattungsbezeichnung „Mount“ wird hier Teil des Eigennamens (2003: 184). Außerdem können diverse Wörter wie Adjektive oder Substantive auch ganz zu Eigennamen werden. In *Alice in Wonderland* wurden auch Gattungsbezeichnungen öfter zu Eigennamen. In romanischen Sprachen reicht es dazu, die Wörter mit Großbuchstaben zu schreiben, um diese zu Eigennamen zu machen. Im Deutschen funktioniert diese allerdings nicht, da Substantive stets groß geschrieben werden. Nord gibt an, dass im Deutschen die Artikel weggelassen werden können, um aus Substantiven Eigennamen zu machen (2003: 193). In dieser Arbeit soll sowohl auf Eigennamen, als auch auf Gattungsnamen eingegangen werden, die dazu dienen Personen bzw. Märchenfiguren direkt zu benennen.

In der Übersetzung wird in verschiedenen Kulturen unterschiedlich mit Namen umgegangen. Nord geht davon aus, dass französische Namen in deutschsprachiger Literatur gezielt dazu verwendet werden, Figuren der französischen Kultur zuzuordnen. Allgemein in der spanischen Literatur hingegen sei es üblich die Namen an die spanische Morphologie anzupassen, weshalb den Namen der Figuren keine kulturelle Zugehörigkeit abgeleitet werden kann. Solche Informationen müssten explizit von den Autor*innen bzw. Übersetzer*innen hinzugefügt werden. Diese unterschiedlichen Umgangsformen mit Namen sind Teil der literarischen Konventionen und in Übersetzungen zu beachten (Nord 2003: 184).

Nord geht davon aus, dass sich hinter allen Namen in fiktiven Texten auch eine gewisse Funktion verbirgt. Wenn es sich in literarischen Werken um beschreibende Namen handelt, kann diese Funktion meist durch eine direkte Übersetzung übernommen werden. Einige Namen

existieren in mehreren Sprachen und es verändert sich bloß die Aussprache, beispielsweise Richard in Englisch und Deutsch. Diese Namen können zwar direkt übernommen werden, dabei kommt es aber dazu, dass der Name durch die veränderte Aussprache aus seiner Kultur in eine andere übernommen wird. Entscheidet sich der oder die Übersetzer*in dazu die anderen Namen des Werkes beizubehalten, so wird der Name, der in beiden Sprachen existiert, herausstechen, da er als einziger auch in der Zielkultur verankert ist. Übersetzer*innen können in einem solchen Fall unterschiedlich mit den Namen umgehen und sie entweder ändern, oder sich dazu entscheiden, die anderen Namen zu ändern, um wieder für ein Gleichgewicht zwischen allen Namen zu sorgen (Nord 2003: 185). In dem untersuchten Werk *Alice in Wonderland* identifiziert Nord folgende Arten von Namen: Namen, die sich explizit auf Personen aus der realen Welt beziehen; Namen, die durch Wortspiele auf Personen der „realen“ Welt (England des 19. Jahrhunderts) verweisen, und Namen, die auf fiktive Charaktere verweisen (2003: 186). Nord untersucht diese Namen in acht verschiedenen Übersetzungen und gibt folgende Strategien für das Übersetzen von Namen an (2003: 194f.):

- Reproduktion: Namen werden ohne Veränderung übernommen
- Calque: wörtliche Übersetzung beispielsweise von beschreibenden Namen
- Adaption: Namen werden in der Zielsprache übernommen, jedoch an die Morphologie der Zielsprache angepasst
- Exonym: „von dem amtlichen Namen abweichende, in anderen Ländern gebrauchte Ortsnamenform“ (Duden o.J.a)
- Substitution: Namen werden durch andere aus der ZK ersetzt
- Neutralisierung: Namen, welche kulturspezifisch sind, werden durch neutrale Namen ersetzt
- Kein Name: In der Übersetzung wird an dieser Stelle kein Name übernommen
- Auslassung: Ein gesamter Ausschnitt samt Name wird nicht übersetzt

Diese Kategorien sollen auch für die spätere Analyse der Übersetzung der Namen in den KHM herangezogen werden. Neben der Übersetzung von Namen wird in der vorliegenden Arbeit auch auf die Übersetzung der Titel der Märchen eingegangen. Dazu wird auf die Überlegungen von Nord (1993) eingegangen, die im nächsten Kapitel angeführt werden.

5.1.2.2 Übersetzen von Titeln

In der Analyse der Märchen sollen neben Namen und Kulturspezifika auch die Titel der Märchen untersucht werden. Für eine gute Übersetzung eines Titels muss dieser genauer betrachtet und untersucht werden. Dabei ist auf die Kulturspezifik eines Titels zu achten, die aus dessen Form und Funktion besteht (Nord 1993: 201). Titel können verschieden aussehen und haben Funktionen inne, die es im Prozess einer Übersetzung zu beachten gilt. Bei der Übersetzung von Titeln muss auf diese Formen und Funktionen geachtet werden, sie sollten in die Zielkultur übertragen werden, ohne dabei jedoch auf die Konventionen der jeweiligen Zielsprache zu vergessen (vgl. Nord 1993). Dieses Kapitel soll eine genauere Betrachtung der Titelformen und -funktionen vornehmen. Nord untersucht Titel in den vier Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch und geht dabei von vier verschiedenen Arten von Titeln aus: Einfacetiteln, welche „aus einer Titel-Einheit bestehen“ (Nord 1993: 52); Doppeltiteln, welche aus zwei Teilen bestehen, die durch „oder“ verbunden werden; Titelgefügen, die beispielsweise aus einem Haupt- und einem Untertitel bestehen, und Titelreihen, beispielsweise in Textsammlungen, in denen Titel aneinandergereiht werden (1993: 52ff.). Titel können außerdem verschiedene Formen haben. Nord identifiziert folgende sechs Titelformen und fügt hinzu, dass es auch einige wenige Titel gibt, die sich nicht in diese Kategorien einordnen lassen (1993: 59ff.):

- Nominale Titel
- Satzformige Titel
- Adverbiale Titel
- Verbale Titel
- Adjektivistische Titel
- Interjektionsformige Titel

Nominale Titel bestehen aus Eigennamen und können auch Ergänzungen haben. Sie stehen meist im Nominativ. Satzformige Titel können Sätze in verschiedenen Formen mit einer finiten Verbform sein. Sie können aus einem oder mehreren Teilen bestehen. Titel mit Adverbien oder präpositionalen Syntagmen nennt Nord adverbiale Titel. Verbale Titel hingegen bestehen aus einer infiniten Verbform und teilweise auch aus verschiedenen Ergänzungen. Adjektivistische Titel bilden sich durch eine Substantivergänzung ohne Bezugswort. Die sechste Titelform ist der interjektionsformige Titel, welcher aus diversen Interjektionen, Aufforderungen, Grußformeln usw. bestehen kann (Nord 1993: 59ff.).

Nord untersucht Titel der Belletristik, Sachliteratur und KJL, sowie von Gedichten, Erzählungen und Fachartikeln. In der nachfolgenden Tabelle wurden die Informationen zu KJL zusammengeführt, sie gibt einen Überblick darüber, wie oft die unterschiedlichen Titelformen auf Deutsch, Französisch und Spanisch in der KJL vorkommen. Die Ergebnisse bilden den Stand aus dem Jahr 1993 ab und haben sich möglicherweise in der Zwischenzeit geändert. Es ist zu erkennen, dass die mit Abstand am häufigsten verwendete Titelform in allen drei Sprachen der nominale Titel ist. In der spanischen KJL kommt der nominale Titel mit 87,3% am öftesten vor. Auch im Französischen gibt es mit 84,8% ähnlich viele nominal Titel in der KJL. Im Deutschen hingegen sind es mit nur 71,9% etwas weniger. Diese Prozentpunkte, die das Deutsche an dieser Stelle weniger hat als die anderen beiden Sprachen, hat es bei den satzförmigen Titeln hingegen mehr. Im Deutschen gibt es demnach wesentlich mehr satzförmige Titel (21,1%) als im Spanischen (7,5%) und im Französischen (7,7%). Nords Analyse zeigte, dass im Gegensatz zu Titeln anderer Literatur beispielsweise von Belletristik oder Sachtexten, der satzförmige Titel in der KJL allgemein mehr verwendet wird. Als möglichen Grund dafür führt Nord die Zielgruppe der Kinder an. Satz förmige Titel sind in allen drei Sprachen die Titelform, die am zweitmeisten in der KJL vorkommt. Wenn ein Blick auf nominale und satzförmige Titel geworfen wird, fällt auf, dass es im Spanischen und im Französischen ähnliche Tendenzen gibt, diese Formen werde in den beiden Sprachen ähnlich oft verwendet. Auffallend ist noch, dass adjektivistische Titel in der spanischen KJL gar nicht vorkommen, in der deutsche KJL nur zu 0,4%, in der französischen KJL hingegen mit 1,5% etwas mehr. Die weiteren Titelformen kommen nur in wenigen untersuchten Texten vor (Nord 1993: 59ff.).

Tabelle 1: Titelformen in der KJL, Ergebnisse nach der Analyse von Nord (1993: 59ff.)

	Nominale Titel	Satzförmige Titel	Adverbiale Titel	Verbale Titel	Adjektivistische Titel	Interjektionsförmige Titel
Deutsch	71,9%	21,1%	4,5%	0,4%	0,4%	1,1%
Französisch	84,8%	7,7%	2,7%	0,3%	1,5%	3,0%

Spanisch	87,3%	7,5%	3,5%	0,4%	-	1,3%
-----------------	-------	------	------	------	---	------

Neben der Form und der Art von Titeln geht Nord auch auf die Funktionen von Titeln ein. Sie geht davon aus, dass es drei Funktionen gibt, die alle Titel innehaben. Erstens gibt es die distinktive Funktion: Titel dienen dazu, einen Text zu benennen, um ihn wiederfinden zu können und von anderen unterscheiden zu können. Diese Funktion vergleicht Nord mit jener von Namen. Namen dienen dazu, Personen voneinander unterscheiden zu können (Nord 1993: 87f.). Zweitens haben Titel eine metatextuelle Funktion. Durch einen Titel wird den Leser*innen vermittelt, dass es sich bei dem ihnen vorliegenden Dokument um einen Text handelt. Wegen ihres Weltwissens wissen die Leser*innen auch, dass es sich beispielsweise bei der Frage „Hast du Marguerite Duras‘ Lastwagen gelesen“ (1993: 91) um das Buch *Lastwagen* von Marguerite Duras handelt. Drittens haben Titel eine phatische Funktion, bei welcher es darum geht, dass ein Titel für die erste Kontaktaufnahme mit den Leser*innen sorgt und sich diese Anhand des Titels eine erste Vorstellung des nachfolgenden Textes machen (1993: 102). Neben diesen drei Funktionen die alle Titel beinhalten, können Titel noch verschiedene weitere Funktionen haben, wie beispielsweise eine appellative Funktion oder eine Ausdrucksfunktion (1993: 131ff.). Die beschriebenen Faktoren durch Nord werden durch das Modell von Pedersen (2011) mit einem genaueren Blick auf Kulturspezifika vertieft.

5.2 Kulturspezifika-Modell nach Pedersen

Pedersen (2011) beschreibt in seinem Modell Strategien, um Kulturspezifika in Untertiteln von einer Sprache in eine andere zu übertragen. Er definiert Kulturspezifika als *Extralinguistic Cultural References* (ECR) (vgl. Pedersen 2011). Was genau darunter zu verstehen ist, wird im ersten Teil des Kapitels erläutert, um anschließend das Modell von Pedersen vorzustellen und verstehen zu können.

5.2.1 Begriffsdefinition *Extralinguistic Cultural References*

Der zentrale Begriff von Pedersens (2011) Modell ist die *Extralinguistic Cultural Reference*. Es handelt sich dabei um Begriffe oder Ausdrücke einer Sprache, die auf etwas Kulturelles

verweisen, das innerhalb der Sprecher*innengruppe bekannt ist, in anderen Kulturen aber möglicherweise nicht, bzw. nicht in der gleichen Form bekannt ist (Pedersen 2011: 43). Pedersen gibt folgende Definition an:

Extralinguistic Cultural Reference (ECR) is defined as a reference that is attempted by means of any cultural linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process. The referent of the said expression may prototypically be assumed to be identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopaedic knowledge of this audience. (Pedersen 2011: 43)

Klingenberg (1986) geht ebenfalls auf kulturelle Elemente ein, die in der Ausgangskultur eine gewisse Bedeutung haben, welche aber im Zuge einer Übersetzung an die Zielkultur angepasst werden sollte, in welcher es das jeweilige kulturelle Element in jener Form nicht gibt. Werden diese von den Übersetzer*innen nicht erkannt und angepasst, so geht ein Teil der ursprünglichen Bedeutung verloren. Der Fokus liegt in Klingenberg's Arbeit auf der Übersetzung von KJL (Klingenberg 1986: 9f.). Klingenberg geht in Folge noch auf verschiedene Arten ein, wie Übersetzer*innen den Text an die Zielkultur anpassen können. Dabei führt er folgende neun Möglichkeiten an, wie jene Elemente in andere Sprachen übertragen werden können: *added explanation, rewording, explanatory translation, explanation outside the text, substitution of an equivalent in the culture of the target culture, substitution of a rough equivalent in the culture of the target culture, simplification, deletion und localization* (1986: 18). Klingenberg definiert in seinem Modell ähnliche Lösungsstrategien für den Umgang mit Kulturspezifika wie Pedersen. Obwohl sich dieser konkret auf KJL bezieht und Pedersen sein Modell für Untertitel konzipiert hat, wird für die vorliegende Arbeit jenes Modell von Pedersen herangezogen. Das liegt daran, dass Klingenberg seine definierten Strategien nur kurz anführt, ohne nähere Erklärungen zu geben. Pedersen hingegen definiert die Strategien ausführlicher, weshalb diese für die Analyse der Märchen herangezogen werden sollen. In einem nächsten Schritt wird zuerst allgemein das Modell von Pedersen vorgestellt, welches sich auf die Übersetzung von ECR bezieht, und anschließend wird auf die einzelnen Lösungsstrategien in der Übersetzung eingegangen.

5.2.2 Modell nach Pedersen

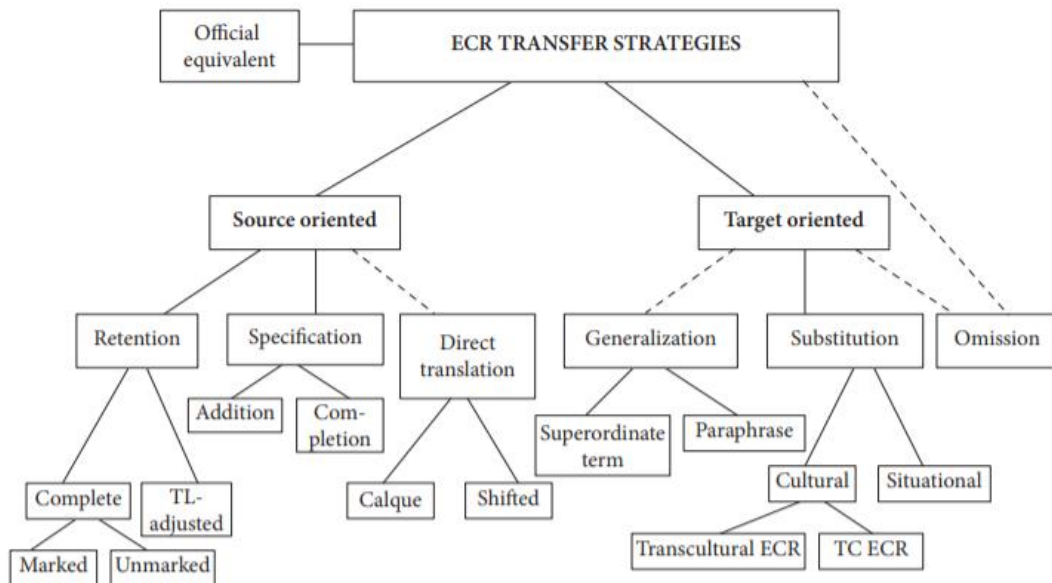


Abbildung 1: Pedersens Modell (2011: 75)

Die Abbildung 1 verschafft einen Überblick über die verschiedenen Übersetzungsstrategien von ECR. Pedersen (2011) ordnet diese auf einer Achse zwischen zwei Extremen und teilt sie in ausgangs- oder zieltextorientierte Strategien ein. Dabei ist die *Beibehaltung* jene Strategie, die am meisten am AT orientiert ist und die *Auslassung* jene, die am stärksten ZT-orientiert ist. Insgesamt führt Pedersen sechs Hauptstrategien an und unterteilt diese noch in weitere Strategien. Zusätzlich erwähnt Pedersen noch das *offizielle Äquivalent*, das er nicht auf dieser Achse einordnet (2011: 75).

Pedersen entwickelte das Modell, wie bereits erwähnt, für mögliche Übersetzungsstrategien bei der Untertitelung; diese Strategien können aber auch bei der Übersetzung anderer Texte angewandt werden und dienen im Zuge dieser Arbeit der Analyse von Übersetzungen von KJL. In einem nächsten Schritt werden die sechs Hauptstrategien für die Übersetzung von ECR sowie die sogenannten *offiziellen Äquivalente* nochmals genauer definiert.

5.2.2.1 Beibehaltung (Retention)

Diese Strategie ist jene, die sich am meisten am Ausgangstext orientiert. Dabei wird die ECR aus dem AT im ZT übernommen. Sie kann leicht verändert und an die Konventionen der Zielkultur angepasst werden, außerdem kommt es vor, dass sie kursivgeschrieben oder durch Anführungszeichen hervorgehoben wird. Eine *Beibehaltung* kann in eben diese zwei Vorgehensweisen geteilt werden: das unveränderte Übernehmen einer ECR oder das Übernehmen einer ECR mit einer Anpassung. Diese Strategie für das Übersetzen von ECR ist jene, die für Übersetzer*innen den geringsten Aufwand bedeutet (Pedersen 2011: 77ff.).

5.2.2.2 Spezifizierung (Specification)

Hier wird die ECR wie bei der *Spezifizierung* unverändert in den Zieltext übernommen, allerdings werden im ZT Informationen hinzugefügt, die nicht im AT zu finden sind. Auch diese Kategorie unterteilt Pedersen in zwei mögliche Strategien: *Ergänzung* (*Addition*) und *Vervollständigung* (*Completion*). Unter *Vervollständigung* versteht Pedersen beispielsweise das Ausschreiben von Akronymen oder das Vervollständigen von Namen, beispielsweise einer Person oder einer Institution. Bei einer *Ergänzung* werden zusätzliche Informationen zu der jeweiligen ECR hinzugefügt, die ECR werden ident aus dem AT übernommen. Eine *Ergänzung* könnte beispielsweise das Hinzufügen einer bedeutungstragenden Information in Bezug auf die jeweilige ECR sein. Eine *Spezifizierung* kann dazu führen, dem AT an Ambiguität oder Mehrdeutigkeit zu nehmen. Stellen, die offen bleiben sollten und in denen die Interpretation den Leser*innen überlassen werden kann, werden durch eine *Spezifizierung* eingegrenzt (Pedersen 2011: 79ff.).

5.2.2.3 Direkte Übersetzung (Direct translation)

Bei einer *direkten Übersetzung* wird die ECR direkt übersetzt, ohne Erklärungen hinzuzufügen oder Informationen vorzuenthalten. Eigennamen können auf diese Weise nur schwer übersetzt werden, es handelt sich eher um Komposita und zusammengesetzte Namen beispielsweise von Unternehmen, Institutionen oder technischen Objekten. Auch diese Strategie kann erneut in zwei Unterstrategien geteilt werden: *Calque* und *verändert* (*Shifted*). Bei einem *Calque* werden

die einzelnen Teile, Morpheme, einer ECR direkt übersetzt. Da es sich bei einem *Calque* um eine sehr direkte Wort-für-Wort Übersetzung handelt, kann es dazu kommen, dass die Übersetzung für das Zielpublikum befremdlich ist. Bei einer *veränderten direkten Übersetzung* wird die ECR auch direkt Wort-für-Wort übersetzt, jedoch kann es im Gegensatz zu einem *Calque* durch eine unterschiedliche Anordnung der Wörter und leichte Veränderungen zu einer leichten Bedeutungsverschiebung kommen (Pedersen 2011: 83f.).

5.2.2.4 Generalisierung (Generalization)

Im Zuge einer *Generalisierung* wird eine spezifische ECR im Ausgangstext durch eine generalisierende, die ursprüngliche ECR umfassende ECR im Zieltext ersetzt. Eine *Generalisierung* kann durch einen *übergeordneten Begriff* (*Superordinate Term*) oder eine *Paraphrase* stattfinden. Ein *übergeordneter Begriff* kann beispielsweise ein Hyperonym sein. Das Hyperonym ist selber keine ECR, weder in der Ausgangssprache noch in der Zielsprache, sondern umfasst die jeweilige, zu übersetzende ECR. Pedersen führt als Beispiel eine US-amerikanische Komödianten-Gruppe an, die in den schwedischen Untertiteln als „entertainment“ übersetzt wurde. Bei einer *Paraphrase* wird die ECR auf ihre Bedeutung reduziert, die ECR wird gestrichen und die jeweilige Bedeutung im ZT übernommen, dabei können die Bedeutung und Konnotationen der ECR erhalten bleiben (Pedersen 2011: 85ff.).

5.2.2.5 Substitution

Bei einer *Substitution* wird die ECR des Ausgangstextes durch eine ECR mit ähnlicher oder im Kontext passender Bedeutung der Zielkultur übersetzt. Die gewählte ECR kann entweder aus der Zielkultur entnommen werden, eine bekanntere ECR der Ausgangskultur oder sogar einer dritten Kultur sein. Wird die ECR aus der Ausgangskultur übernommen, wendet der oder die Übersetzer*in eine ausgangskulturorientierte Strategie an. Wenn die ECR jedoch durch eine passende der Zielkultur ersetzt wird, so wird eher eine zielkulturorientierte Strategie angewendet. Eine *Substitution* kann *kulturell* (*Cultural*) oder *situationsbezogen* (*Situational*) sein. Wenn die ECR durch eine andere ECR ersetzt wird, die in der Zielkultur ein ähnliches Bild hervorruft, so handelt es sich um eine *kulturelle Substitution*. Wenn die ECR hingegen mit etwas anderem Beliebigen übersetzt wird, so handelt es sich um eine *situationsbezogene Substitution*. Dabei

wird die Bedeutung der ECR in dem Zieltext völlig außer Acht gelassen und durch etwas ersetzt, das in der jeweiligen Situation passend ist (Pedersen 2011: 89ff.).

5.2.2.6 Auslassung (Omission)

Bei einer *Auslassung* wird die jeweilige ECR nicht in den Zieltext übertragen, sondern ganz weggelassen. Diese Strategie kann gewählt werden, wenn die Übersetzer*innen diverse andere Strategien versucht haben, ohne eine passende Lösung zu finden, oder aber auch als zeitsparende Maßnahme, da sie weniger Arbeit bedeutet, sofern die Übersetzer*innen nicht im Vorfeld andere Strategien ausgetestet haben. Eine *Auslassung* ist jene Strategie, die sich nach Pedersens Modell am meisten an der Zielkultur orientiert (Pedersen 2011: 96f.).

5.2.2.7 Offizielles Äquivalent (Official Equivalent)

Diese Strategie teilt Pedersen nicht in die Kategorien ziel- und ausgangstextorientiert ein. Wenn eine ECR bereits in die jeweilige Sprache übersetzt wurde und von offizieller Seite validiert wurde, handelt es sich um ein *offizielles Äquivalent*. Das ist zum Beispiel bei Maßeinheiten der Fall. Pedersen führt als Beispiel auch den Namen Donald Duck an, der eine offizielle Form in anderen Sprachen hat. *Offizielle Äquivalente* können aus jeder beliebigen Übersetzungsstrategie entstehen, das Bedeutende dieser ECR ist, dass sie sich durch allgemeine Verwendung eingebürgert haben (Pedersen 2011: 97f.).

6 Material

In diesem Kapitel werden die Texte vorgestellt, die später analysiert werden. Zuerst werden die KHM der Brüder Grimm und die ausgewählten Märchen kurz angeführt, anschließend die beiden französischen und die beiden spanischen Übersetzungen. Die Texte sollen kontextualisiert und Informationen zu den Übersetzer*innen gegeben werden. Der Schwerpunkt liegt hier auf den textexternen Faktoren, die vor einer Analyse zu betrachten sind (vgl. Nord 2009).

6.1 KHM der Brüder Grimm

Da es sich bei den analysierten Werken einerseits um zwei Gesamtübersetzungen und andererseits um zwei Teilübersetzungen der KHM handelt, gibt es nur ein paar Überschneidungen der Märchen, die in allen vier Versionen übersetzt wurden. Nur folgende fünf Märchen sind Teil aller vier Übersetzungen, die Nummerierung entspricht hier der siebten Auflage der KHM von 1857:

- KHM 1: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“
- KHM 6: „Der treue Johannes“
- KHM 10: „Das Lumpengesindel“
- KHM 14: „Die drei Spinnerinnen“
- KHM 124: „Die drei Brüder“

KHM 124 ist Teil des zweiten Bandes. Da es nicht möglich war, für die Arbeit den zweiten Band der spanischen Übersetzung von Seijo Castroviejo ausfindig zu machen, kann dieses Märchen nicht in die Analyse aufgenommen werden. Für die Analyse konnte jedoch genügend Material aus den anderen vier Märchen entnommen werden.

Die Analyse wurde zusätzlich durch vier weitere Märchen vervollständigt, da die fünf oben genannten Märchen nicht genug Material für eine Analyse der Titel, Namen und Kulturspezifika beinhalten. Die zusätzlich ausgewählten Märchen sind jeweils Teil von einer der beiden Teilübersetzungen und außerdem Teil von beiden Gesamtübersetzungen. Folgende Märchen wurden ausgewählt, die Nummerierung entspricht ebenfalls der siebten Auflage der KHM von 1857:

- KHM 3: „Das Marienkind“
- KHM 12: „Rapunzel“
- KHM 15: „Hänsel und Gretel“
- KHM 45: „Daumerlings Wanderschaft“

Die zwei Gesamtübersetzungen der KHM basieren auf der Auflage letzter Hand von 1857. In den beiden Teilübersetzungen sind keine Angaben dazu gemacht, welche Auflage der KHM als Ausgangstext diente. Sender (Nord 2009: 45ff.) der Ausgangstexte sind die Brüder Grimm. Die französische Übersetzung wurde jedoch bereits vor der Publikation der siebten Auflage der KHM veröffentlicht und es wird vermutet, dass sie entweder ausgehend von der *Kleinen Ausgabe* (François 2014: 181) oder von der zweiten Auflage von 1819 (Rimasson-Fertin 2015: 937) übersetzt wurde. Zur spanischen Übersetzung konnten keine genaueren Informationen gefunden werden. Da zwei der Übersetzungen auf der siebten Auflage der KHM basieren, scheint es am sinnvollsten, diese für die Analyse heranzuziehen. Es wurde eine Ausgabe von 1996, herausgegeben von Hans-Jörg Uther, gewählt. Diese Ausgabe enthält weder das Vorwort noch die Widmung der Brüder Grimm, jedoch zusätzliche Kommentare zur Entstehungsgeschichte und zu den Märchen. Außerdem wurden die Rechtschreibung und die Interpunktion an moderne Regeln angepasst (Uther 1996: 258). Neben dieser Ausgabe der siebten Auflage wird für die Analyse von Gérard's Übersetzungen auch die *Kleine Ausgabe* von 1825 herangezogen.

6.2 Französische Übersetzungen

In diesem Kapitel werden die beiden ausgewählten französischen Übersetzungen vorgestellt und sofern möglich Informationen zu den Auflagen, Verlagen und Übersetzer*innen gegeben. Es wird ein Überblick der textexternen Elemente der Übersetzungen gegeben, diese geben Informationen für die spätere Analyse (vgl. Nord 2009). Zuerst wird die Übersetzung von F.C. Gérard *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfans* aus dem Jahr 1836 vorgestellt und anschließend jene von Armel Guerne *Les contes* aus dem Jahr 1967.

6.2.1 *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfants*, F.C. Gérard

Die Übersetzung von F. C. Gérard unter dem Titel *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfants* wurde 1836 publiziert und enthält die Übersetzungen von 18 Märchen der KHM. Sie ist die zweite Übersetzung der KHM ins Französische und wurde beim Verlag Langlumé et Peltier in Paris veröffentlicht (Rimasson-Fertin 2015: 937). Langulmé und Peltier ist ein Verlag, der 1829 in Paris gegründet wird. Er spezialisiert sich besonders auf religiöse Bücher, Werke zur Erziehung und geographische Karten. Der Verlag besteht bis 1846 (BnF Catalogue général 2014). Die Übersetzung von Gérard verfügt über keine zusätzlichen Kommentare zur Edition und auch zum Übersetzer konnten keine weiteren Informationen gefunden werden. Nur der Untertitel „à l'usage des enfants [sic]“ (vgl. Gérard 1836) gibt an, dass die Übersetzung für Kinder gedacht ist. Diesem Untertitel können die Rezipient*innen (Nord 2009: 56ff.) entnommen werden, nämlich Kinder. Es handelt sich vermutlich um eine Übersetzung der *Kleinen Ausgabe* der Grimms von 1825. Eines der Märchen der *Kleinen Ausgabe* wurde weggelassen und durch ein anderes ersetzt (François 2014: 181). Rimasson-Fertin, die Übersetzerin der zweiten vollständigen Übersetzung der KHM, geht von einer Übersetzung der zweiten Auflage von 1819 aus (Rimasson-Fertin 2015: 937). In ihren Untersuchungen stellte die Übersetzerin fest, dass Gérard in einigen Märchen stark vom Original abwich. Das gewaltvolle Ende von Rumpelstilzchen zum Beispiel wurde stark abgemildert und umgeschrieben (2015: 937f.). Es wird daher angenommen, dass sich Gérard in seiner Übersetzung viele Freiheiten genommen hat, und dem AT nicht immer treu geblieben ist. Ob sich das auch in der Übersetzung der Eigennamen und der Kulturspezifika im Text widerspiegelt, soll im Anschluss analysiert werden.

6.2.2 *Les Contes*, Armel Guerne

Die erste vollständige französische Übersetzung der KHM wurde 1967 von Armel Guerne verfasst und unter dem Titel *Les Contes* beim Verlag Flammarion in Paris veröffentlicht. Es handelt sich um eine Übersetzung der Auflage letzter Hand von 1857 (Ochs 2014: 94). Flammarion ist ein Verlagshaus, das 1857 von den Bibliothekaren und Herausgebern Ernest Flammarion und Charles Marpon in Paris gegründet wurde (BnF Catalogue général 2015). Als Vorwort verfasst Guerne ein Lobschreiben an die Brüder Grimm, ihre Arbeit und die KHM und beschreibt den großen Wert, den Märchen für Kinder und deren Erziehung haben (vgl. Guerne

1967). Guerne gibt keine Angaben zur Übersetzung und zu seiner Arbeit an dieser. Die Übersetzung ist jedoch nicht ganz vollständig, da das Vorwort und die Kommentare der Brüder Grimm nicht übersetzt wurden. Einige der Entscheidungen, die bei dieser Edition getroffen wurden, basieren auf mittlerweile überholten Informationen zu den beiden Autoren (François 2014: 180). Der Text wurde in seiner Übersetzung eingebürgert und an das Zielpublikum angepasst. Guerne bleibt dem Original nicht sonderlich treu und nimmt sich in seiner Übersetzung viele Freiheiten. Als mögliche Erklärung führt Ochs seine Arbeit als Schriftsteller an, die ihn vielleicht dazu verleitete, den Text mehr zu bearbeiten. Außerdem übersetzte Guerne, wie auch Gérard, die KHM als einen Text für Kinder. Auch in der zweiten analysierten Übersetzungen sind die Rezipient*innen (Nord 2009: 56ff.) Kinder. Das kann auch als ein Grund für die Veränderungen zählen (Ochs 2014: 94). Guerne lässt sich in seiner Übersetzung der KHM von den Märchen von Charles Perrault beeinflussen (Ochs 2014: 100; François 2014: 185ff.). Dieser schrieb 1697 die *Histoires ou Contes du temps passé*, eine kleine Märchensammlung, von der sich einige Märchen mit jenen der Brüder Grimm überschneiden. Der Stil von Perrault etablierte sich in Frankreich und wurde in einigen Übersetzungen der KHM adaptiert (François 2014: 185ff.).

Der französischsprachige schweizerische Übersetzer, Dichter und Autor Armel Guerne ist 1911 in der Schweiz geboren und 1980 in Frankreich verstorben und kann als Sender (Nord 2009: 45ff.) des Textes angesehen werden. Mit neun Jahren zog er mit seinem Vater nach Frankreich, in die Nähe von Paris. 1934 veröffentlicht Guerne sein erstes Buch. Diesem folgen in den nächsten Jahren weitere Publikationen und Übersetzungen. Während des Zweiten Weltkrieges engagieren sich der Schriftsteller und seine Frau aktiv im Widerstand gegen die Deutsche Armee und werden 1943 von der Gestapo inhaftiert. Ihm gelingt die Flucht und nach Aufenthalt in Spanien und England kann er 1945 endgültig nach Frankreich zurückkehren. In den folgenden Jahren übersetzt Guerne eine Vielzahl an literarischen Werken, vor allem aus dem Deutschen und dem Englischen (Fondation Armel Guerne o.J.). Die Anfrage einer Übersetzung der KHM erhält der Übersetzer vom Verlagshaus Flammarion. Briefe von Guerne zeigen, dass er an der Arbeit wenig Freude hatte und sich durch die Übersetzungen quälte. Der Verlag übt starke Kritik an der Übersetzung von Guerne, der sich laut Verlag zu viele Freiheiten genommen hat. Der Verlag fordert eine Überarbeitung der Übersetzung, welche Guerne jedoch verweigert und so wird seine nicht überarbeitete Übersetzung 1967 veröffentlicht. Es scheint ein angespanntes Verhältnis zwischen dem Übersetzer und dem unzufriedenen Verlagshaus zu bestehen (Ochs 2014: 53f.).

6.3 Spanische Übersetzungen

In diesem Kapitel werden nun die beiden ausgewählten spanischen Übersetzungen vorgestellt. In chronologischer Reihenfolge wird zuerst die Übersetzung *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm* von José S. Viedma aus dem Jahr 1879 und anschließend jene von María Antonia Seijo Castroviejo *Cuentos de niños y del hogar* aus dem Jahr 1985 vorgestellt.

6.3.1 *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*, José S. Viedma

José S. Viedma verfasste 1879 die Übersetzung *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*, die 47 Märchen der KHM enthält. Es handelt sich um eine illustrierte Fassung mit Gravuren, die bei dem Verlag Gaspar in Madrid herauskam. Der Verlag Gaspar wurde 1845 in Madrid unter dem Namen Gaspar y Roig, benannt nach den beiden Gründern, gegründet. Ab 1874 trug der Verlag den Namen Gaspar Editores, bis zu seiner Auflösung 1881. Der Verlag publizierte insbesondere Übersetzungen zeitgenössischer europäischer Schriftsteller. Es wurden vor allem Romane publiziert, aber auch Werke aus anderen Genres (Sotelo o.J.). Nach Hernández (2015) handelt es sich bei dieser Übersetzung um die bekannteste Anthologie der KHM in Spanien (2015: 894). Die Begründung der Wahl dieser Übersetzung für die Analyse liegt in der Bedeutung, die diese Übersetzung in Spanien hat. In der Übersetzung werden keine Angaben dazu gemacht, aus welcher Auflage der Brüder Grimm die Märchen entnommen wurden. Viedma leitet das Werk mit einem kurzen Vorwort ein, in dem es jedoch nicht um die Übersetzung an sich geht. Er beschreibt im Vorwort die Bedeutung und den Erfolg der Brüder Grimm in Europa und listet einige Übersetzungen anderer europäischer Länder auf. In Spanien konnten die KHM jedoch noch nicht die gebührende Anerkennung erhalten und waren bis dahin nur wenigen Personen bekannt. Viedma wollte mit seiner Übersetzung die Märchen der Brüder Grimm auch nach Spanien bringen und sieht die KHM als ein Werk für alle, sowohl für Gelehrte als auch für alle weiteren Leser*innen. Als Senderintention (Nord 2009: 51ff.) kann das Verbreiten der Märchen der Brüder Grimm gesehen werden, Rezipient*innen (2009: 56ff.) waren dabei die spanische Bevölkerung. Außerdem geht der Übersetzer kurz auf den Märchensammelprozess der Brüder Grimm ein (Viedma 1879: Vf.). Weitere Informationen zur Übersetzung und zum Übersetzer und somit zu den textexternen Faktoren konnten nicht herausgefunden werden.

6.3.2 *Cuentos de niños y del hogar*, María Antonia Seijo Castroviejo

1985 wird Spaniens erste vollständige Version der KHM von María Antonia Seijo Castroviejo unter dem Titel *Cuentos de niños y del hogar* veröffentlicht. Im Gegensatz zur französischen Übersetzung von Guerne übersetzte Seijo Castroviejo auch das Vorwort der Brüder Grimm. Die Übersetzung ist wie das Original in zwei Bände geteilt und erschien im Verlagshaus Anaya in Madrid. Es handelt sich um die Übersetzung der siebten Auflage der KHM (vgl. Seijo Castroviejo 1985). Die Auflage ist illustriert und in der Inhaltsangabe sind alle Märchentitel zusätzlich auch original auf Deutsch angegeben. Die Ediciones Generales de Anaya, heute Grupo Anaya, wurden 1959 gegründet. Die Schwerpunkte des Verlags liegen bei Bildung und Kultur (Grupo Anaya o.J.).

María Antonia Seijo Castroviejo, die Senderin des Textes (Nord 2009: 45ff.), ist 1941 als Tochter der Journalistin und Literaturkritikerin Concha Castroviejo und des Universitätsprofessors Joaquín Seijo geboren. Sie ist Übersetzerin, Doktorin deutscher Philologie und hat außerdem einige Arbeiten zu den Brüdern Grimm geschrieben (García Jiménez 2017: 273f.).

7 Analyse

Nachdem die Methode der Analyse beschrieben wurde, soll nun in diesem Kapitel eine genauere Analyse der ausgewählten Märchen stattfinden. Es wird dazu auf drei ausgewählte textinterne Elemente eingegangen: Titel, Namen und Kulturspezifika (vgl. Nord 2009). Wobei für die Analyse der Kulturspezifika das Modell von Pedersen (2011) herangezogen wird. Dazu werden in einem ersten Schritt die Kulturspezifika, die Namen der Figuren und die Titel in den deutschen Ausgangstexten identifiziert, nachfolgend werden die vier bzw. in einigen Fällen drei Übersetzungen betrachtet und die verschiedenen Lösungen tabellarisch festgehalten. Anschließend sollen die Lösungen für ECR vor dem Hintergrund der Übersetzungsstrategien von Pedersen (2011) betrachtet werden. Die Märchen werden der Reihenfolge nach, wie sie in den KHM erscheinen, analysiert. Bei der Übersetzung von Gérard handelt es sich, wie bereits erwähnt, vermutlich um eine Übersetzung der *Kleinen Ausgabe* von 1825 oder der zweiten Auflage von 1819. In diesen beiden Auflagen unterscheiden sich die Märchen inhaltlich etwas von jenen der siebten Auflage von 1857, die als Grundlage für die anderen Übersetzungen gilt. Für einen aussagekräftigen Vergleich sollen daher auch die Märchen der *Kleinen Ausgabe* betrachtet werden, um zu erkennen, welche der Kulturspezifika auch in dieser Version der Märchen vorkommen, und wie der Übersetzer sie in seinem Text behandelt hat. Die Kulturspezifika, Namen und Titel in den Märchen der *Kleinen Ausgabe* und der Auflage von 1819, welche beide als mögliche Ausgangstexte für Gérards Übersetzung gelten, wurden verglichen. Da es sich dabei um die gleichen Kulturspezifika handelt, wird für die nachfolgende Analyse auf die Märchen der *Kleinen Ausgabe* zurückgegriffen.

7.1 „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“, KHM 1

In der folgenden Tabelle werden der Titel, die Kulturspezifika und Namen der Ausgangs- und Zieltexte des KHM 1 gegenübergestellt. Das Märchen „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ handelt von einer Prinzessin, welche ihr Spielzeug, eine goldene Kugel, in einem Brunnen verliert. Ein Frosch bietet ihr an, die Kugel herauszuholen, sofern sie nachher gute Freunde sind und er mit ihr ins Schloss kommen darf. Als die Prinzessin die Kugel wieder hat, vergisst sie jedoch auf den Frosch. Dieser sucht sie daraufhin im Schloss auf, isst mit ihr zu Abend und möchte in ihrem Bett schlafen. Weil sich die Prinzessin jedoch zu sehr vor dem Frosch eckelt, wirft sie ihn gegen eine Wand und dieser verwandelt sich in einen Prinzen. Die beiden verlieben

sich und als der Diener des Prinzen, der eiserne Heinrich, seinen Prinzen wieder sieht, lösen sich die drei eisernen Bänder, die sein gebrochenes Herz zusammenhielten.

Die Texte sind in der Tabelle jeweils ihren Ausgangstexten zugeordnet, die zur besseren Übersicht in Grau markiert sind. In der ersten Spalte sind die Kulturspezifika der *Kleinen Ausgabe* von 1825 angegeben, welche als Ausgangstext für die Übersetzung von Gérard angenommen wird. In der dritten Spalte sind die Kulturspezifika der siebten Auflage von 1857 angeführt, diese gilt als Ausgangstext für die Übersetzungen von Guerne, Viedma und Seijo Castroviejo.

Tabelle 2: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 1: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Antonia Seijo Castroviejo 1985
Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich	La grenouille	Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich	Le Roi-Grenouille ou Henri-le-Ferré	El rey de las ranas	El rey sapo o Enrique el Ferréo
-	-	unter einer alten Linde	sous un vieux tilleul	bajo un viejo lilo	bajo un viejo tilo
der treue Heinrich	le fidèle Henri	der treue Heinrich	le fidèle Henri	el fiel Enrique	el fiel Enrique

Dieses erste Märchen aus Grimms siebter Auflage der KHM wurde in allen vier Übersetzungen aufgenommen. Zuerst fällt auf, dass sich das KHM 1 in den Übersetzungen von Gérard, Guerne und Seijo Castroviejo wie im Ausgangstext an erster Stelle des Buches befindet. In der Übersetzung von Viedma hingegen wird das Märchen erst als sechstes Märchen angeführt. Außerdem fällt ein Unterschied in der Übersetzung der Titel in den vier Versionen auf. Es handelt sich im Ausgangstext um einen Doppeltitel, dessen zwei Teile durch das Wort „oder“ verbunden werden (Nord 1993: 52ff.). In den zwei älteren Übersetzungen wurde jeweils nur der erste Teil des Titels übersetzt und der zweite weggelassen, so wurde aus dem Doppeltitel ein Einfachtitel (1993: 52ff.). In den zwei neueren hingegen wurde der gesamte Titel übersetzt. Der

Name „Heinrich“, der im Titel mit dem Adjektiv „eiserne“ beschrieben wird, wird in den Übersetzungen von Guerne und Viedma zu einem beschreibenden Namen (Nord 2003: 183). Die Übersetzer schreiben das Adjektiv mit einem Großbuchstaben und Guerne verbindet die Teile des Namens „Henri-le-Ferré“ außerdem durch Bindestriche zu einem einzigen Namen. Es kommt nach Nord zu einem *Calque* (2003: 194), wobei dem Namen das beschreibende Adjektiv hinzugefügt wird.

Die „Linde“ wurde im Ausgangstext als Kulturspezifikum identifiziert, da sie in verschiedenen Kulturen womöglich nicht den gleichen Grad an Bekanntheit hat. In der Übersetzung von Gérard kommt sie gar nicht vor, da sie erst in einer späteren Version des Märchens hinzugefügt wurde und weder in der *Kleinen Ausgabe* noch in der Auflage von 1819 erscheint. In zweien der Zieltexte wird die Linde durch eine *direkte Übersetzung* übernommen (Pedersen 2011: 83f.). Viedma hingegen entscheidet sich dagegen, die „Linde“ zu übersetzen, und wählt stattdessen einen „Flieder“ als Baum. Viedma ersetzt das Kulturspezifikum durch ein anderes und erzeugt damit ein leicht verändertes Bild, das in der Zielkultur womöglich den gleichen Effekt haben könnte wie die „Linde“ in der Ausgangskultur. Viedma wendete hier die Strategie der *kulturellen Substitution* an (2011: 89ff.).

Bei den Übersetzungen des Namens „Heinrich“, der zusätzlich mit dem Adjektiv „treu“ beschrieben wird, fällt auf, dass sowohl in den beiden französischen als auch in den beiden spanischen Übersetzungen die gleiche Lösung gewählt wurde. Das Adjektiv zum Namen wird wörtlich übersetzt, es handelt sich dabei um eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Andererseits wird der Eigenname „Heinrich“ in den vier Übersetzungen *adaptiert* (Nord 2003: 194), das heißt in die Zielsprache übertragen. Die Kombination „der treue Heinrich“, also des Namens mit dem Adjektiv, wird in dem Märchen zweimal in der gleichen Form wiederholt. Dieses Konstrukt wird wie der Eigenname einer Person verwendet. Durch die Kleinschreibung des Adjektivs handelt es sich hier jedoch nicht direkt um einen beschreibenden Namen, sondern um einen Eigennamen, der in Kombination mit einem Adjektiv verwendet wird.

Guerne und Seijo Castroviejo behalten das Kulturspezifikum „Linde“ des Ausgangstextes bei und übersetzen es direkt, ihre Übersetzung ist damit eher ausgangstextorientiert. Viedma hingegen hat das Kulturspezifikum durch ein anderes ersetzt und somit eine eher zielkulturorientierte Strategie angewandt. Außerdem haben Viedma und Gérard beide die Titelform des Märchens in der Übersetzung verändert.

7.2., „Das Marienkind“, KHM 3

Das dritte Märchen der KHM handelt von einem Mädchen, dessen Eltern kein Geld haben, um es zu ernähren. Die Jungfrau Maria erscheint dem Vater und bietet an, sich um das Kind zu kümmern. Dieser übergibt ihr seine Tochter, welche im Himmel ein schönes Leben führt. Eines Tages verweist die Jungfrau Maria und lässt dem Marienkind einen Schlüssel für alle Zimmer mit der Forderung, nicht hinter die zwölfte Tür zu schauen. Das Marienkind macht es dennoch, und als sie dies später nicht vor der Jungfrau Maria zugibt, wird sie aus dem Himmel verwiesen. Nachdem sie einige Zeit in einem Dornenwald gefangen lebt, befreit ein Prinz eines Tages das stumme Mädchen und heiratet sie. Sie bekommen kurz darauf ihr erstes Kind und die Jungfrau Maria besucht das Marienkind und fragt sie erneut, ob sie im Himmel hinter die zwölfte Tür geschaut hätte. Das Marienkind verneint und so nimmt die Jungfrau Maria ihr Kind mit sich in den Himmel. Das gleiche passiert auch nach der Geburt des zweiten und des dritten Kindes. Nun wird das Marienkind jedoch beschuldigt ihre Kinder ermordet zu haben und soll hingerichtet werden. Als die Jungfrau Maria in diesem Moment erneut erscheint, beichtet das Marienkind ihr, was sie getan hat. Die Jungfrau rettet sie, gibt ihr ihre Stimme zurück und bringt ihre Kinder zurück auf die Erde. In der folgenden Tabelle werden der Titel, die Namen und Kulturspezifika dieses Märchens ihren Übersetzungen gegenübergestellt. Da das KHM 3 nicht in der Übersetzung von Gérard erscheint, findet nur ein Vergleich zwischen den anderen drei Übersetzungen statt, welche die Ausgabe letzter Hand von 1857 als Ausgangstext haben.

Tabelle 3: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 3: „Das Marienkind“

Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Antonia Seijo Castroviejo 1985
Das Marienkind	L'Enfant de Marie	La hija de la vírgen María	La niña de María
ich bin die Jungfrau Maria, die Mutter des Christkindleins	la Vierge Marie, la Mère du Petit Jésus	soy la señora de este país	yo soy la Virgen María, la madre del Niño Jesús
es aß Zuckerbrot und trank süße Milch	la petite qui ne man- geait que des pains	comia bizcochos, bebía buena leche	comía dulces y be- bía leche azucarada

	de brioche, ne bu- vait que lait doux et crémeux		
--	--	--	--

Der nominale Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff) wurde samt Artikel in den Übersetzungen von Guerne und Seijo Castroviejo, also in den beiden Gesamtübersetzungen, durch eine *veränderte direkte Übersetzung* übernommen, alle Elemente des Ausgangstextes wurden auch in der Übersetzung übernommen (Pedersen 2011: 83f.). Viedma übersetzte den Titel zwar ebenfalls als nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff), fügte jedoch explizit hinzu, dass es sich bei Maria um die Jungfrau Maria handelt. Eine Information die in den anderen Titeln nicht explizit gegeben ist.

Als weiteres Kulturspezifikum wurde der Name der „Jungfrau Maria“ identifiziert, die sich als „Mutter des Christkindleins“ vorstellt. Die „Jungfrau Maria“ wird als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) in den beiden Gesamtübersetzungen übernommen. In diesen beiden Übersetzungen wird das „Christkindlein“ auch direkt als „Jesus Kind“ übersetzt. Da in diesen beiden Übersetzungen Zusätze wie „klein“ oder „Kind“ gegeben werden, entsteht das gleiche Bild des kleinen Jesus wie im Ausgangstext. Auch bei diesem Kulturspezifikum fällt eine andere Strategie bei Viedma auf. Dieser übersetzt die „Jungfrau Maria“ an dieser Stelle nicht. Im gesamten Text bezeichnet er sie als „señora“ und wendet eine *Generalisierung* durch einen *übergeordneten Begriff* an (2011: 85ff.), weil es sich bei „señora“ nicht direkt um ein Kulturspezifikum handelt, jedoch um eine Bezeichnung, die auch die Jungfrau Maria inkludieren kann. Viedma erwähnt in seiner Übersetzung nur an einer Stelle die Jungfrau Maria, nämlich im Titel. Ganz im Gegensatz zum Ausgangstext und den anderen beiden Übersetzungen, wo die Jungfrau Maria nicht im Titel erwähnt wird, jedoch im restlichen Text schon. Außerdem ist auf einer Zeichnung in der Version von Viedma (1879: 292) eine heilige Person zu erkennen, die als Jungfrau Maria identifiziert werden kann.

Im Himmel isst das Mädchen „Zuckerbrot“ und trinkt „süße Milch“. Während die Milch nicht als Kulturspezifikum betrachtet werden kann, und auch in allen Texten als *veränderte direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) mit kleinen Änderungen übernommen wurde, soll etwas genauer auf das „Zuckerbrot“ eingegangen werden. In ihrem Wörterbuch definieren Jacob und Wilhelm Grimm Zuckerbrot als: „die form, in welcher der gereinigte zucker in den handel kommt“ oder „gebäck: biscotello [...] auch allgemeiner für süßes gebäck“ (J. Grimm;

W. Grimm Bd. XVI 1954a: Sp. 301, Z. 32). Das Zuckerbrot wird von Guerne als „pains de brioche“ übernommen, was ebenfalls ein süßes Gebäck ist. Hier wird die Strategie der *direkten Übersetzung* (2011: 83f.) angewandt. Viedma übersetzt den Begriff ebenfalls als *direkte Übersetzung* (2011: 83f.) als „bizcochos“, womit im Spanischen ebenfalls diverses süßes Gebäck bezeichnet werden kann. Seijo Castroviejo verwendet ebenfalls eine Strategie zwischen der *direkten Übersetzung* (2011: 83f.), sofern Zuckerbrot als allgemeiner Begriff für süßes Gebäck steht, und der *Generalisierung* (2011: 85ff.), da das Mädchen in ihrer Übersetzung allgemein „Süßes“ isst.

In diesem Märchen wandten Guerne und Seijo Castroviejo meist die Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) an, während Viedma mit seinen Übersetzungsentcheidung herausstach und etwas freier arbeitete.

7.3 „Der treue Johannes“, KHM 6

„Der treue Johannes“ ist in der siebten Auflage der Märchen der Brüder Grimm das KHM 6. Es wird in allen vier Übersetzungen übernommen. In den zwei vollständigen Übersetzungen befindet es sich auch an sechster Stelle, in den beiden Teilübersetzungen jedoch an vierter Stelle. In der Tabelle sind nach dem gleichen Schema wie zuvor der Titel, die Namen und Kulturspezifika der Märchen samt ihren Übersetzungen aufgelistet. Das Märchen handelt von dem treuen Johannes, der nach dem Tod des Königs dessen Sohn ewige Treue schwört. Der Sohn verliebt sich in eine Königstochter, nachdem er ihr Portrait gesehen hat. Johannes erfährt von drei Raben, dass die Liebe zwischen dem Königssohn und der Königstochter nur bestehen kann, wenn drei Herausforderungen bewältigt werden. Er entschließt sich die Herausforderungen anzunehmen, muss dies jedoch tun, ohne jemals den Grund für sein Handeln zu nennen. Nachdem Johannes die dritte Herausforderung gemeistert hat, fühlt sich der Königssohn jedoch von Johannes hintergangen und möchte ihn hängen lassen. Kurz vor der Hinrichtung erklärt Johannes den Grund seines Handelns und versteinert. Der Königssohn und seine Gemahlin, die Königstochter, fallen daraufhin in große Trauer. Nach mehreren Jahren können sie Johannes durch den Mord an ihren Kindern von seinem Fluch erlösen. Dieser erweckt anschließend die Kinder erneut zum Leben. In der folgenden Tabelle werden die analysierten Elemente angeführt.

Tabelle 4: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 6: „Der treue Johannes“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Anto- nia Seijo Castroviejo 1985
Der treue Jo- hannes	Le fidèle Jean	Der treue Jo- hannes	Jean-le- Fidèle	Juan el fiel	El fiel Juan
-der treue Jo- hannes -der getreue Johannes	-le fidèle Jean -Jean	-der treue Jo- hannes -der getreue Johannes	-Jean-le-Fi- dèle -fidèle Jean	-Fiel Juan -el fiel Juan -Juan -Juan el fiel	-el fiel Juan
Königstoch- ter vom gol- denen Dache	la fille du Roi au toit d’or	Königstoch- ter vom gol- denen Dache	la fille du roi du Dôme d’Or	la princesa de la Cúpula de Oro	la hija del rey del techo de oro
fünf Tonnen Goldes	cinq ton- neaux pleins d’or	fünf Tonnen Gold	cinq tonnes d’or	cinco toneladas de oro	cinco toneladas de oro
drei Raben	trois corbe- aux	drei Raben	trois corbe- aux	tres cornejas	tres cuervos
ein fuchs- rothes Pferd	un cheval roux	ein fuchsro- tes Pferd	un cheval roux	un caballo alazan	un caballo alazán

Den nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.) des KHM 6 haben alle Übersetzer*innen vollständig und als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011:83f.) übernommen. Beim Titel „Der treue Johannes“ handelt es sich im Ausgangstext um einen Namen mit einem Adjektiv. Der Name wurde in den Übersetzungen durch den entsprechenden Namen der jeweiligen Zielsprache, also durch eine *Adaptation* (Nord 2003: 194), übernommen. In den Übersetzungen von Gérard und Seijo Castroviejo wird das den Namen begleitende Adjektiv „treu“ als direkte Übersetzung übernommen (Pedersen 2011: 83f.). Guerne und Viedma machten das Adjektiv in ihren Übersetzungen zu einem Teil des Namens und kreierten so einen neuen Namen. Nach Nord (2003: 194) handelt es sich dabei um ein *Calque*. Der Name kommt in den Ausgangstexten immer in Kombination mit dem Adjektivs „treu“ oder „getreu“ vor. Es handelt sich bei dieser

Kombination aus Name und Adjektiv in gewisser Weise schon um einen Namen selbst, da der eigentliche Eigennamen Johannes immer mit Adjektiv steht. Seijo Castroviejo übernimmt diese Form und übersetzt auch in ihrem Text den Namen Johannes stets in Kombination mit dem Adjektiv. Guerne ist etwas freier. Wie bereits erwähnt, wird das Adjektiv in seiner Übersetzung durch die Schreibweise zum Teil des Namens, jedoch nicht an allen Stellen. Guerne übersetzt den Namen an einigen Stellen auch als Kombination aus Namen und Adjektiv, allerdings ohne dass dieses Teil des Eigennamens wird. Gérard übersetzt in seinem Text den Namen „Johannes“ stets als *Adaptation* (2003: 194), allerdings teilweise in Kombination mit dem Adjektiv und teilweise ohne dem Adjektiv vor dem Namen. Ähnliche Strategien wandte auch Viedma in seiner Übersetzung an. Er übersetzte den Namen zu Beginn als *Calque* (2003: 194), fügte ihm das Adjektiv hinzu und formte einen beschreibenden Namen. Auch im weiteren Text übersetzte er den Namen unter anderem auf diese Weise. Der Übersetzer entschied sich jedoch in den meisten Fällen für eine andere Übersetzungslösung. An einigen Stellen übersetzte er nur den Namen, ohne dem Adjektiv und an einigen Stellen kommt es auch zu einer direkten Übersetzung (Pedersen 2011: 83f.), bei welcher der Name adaptiert (Nord 2003: 194) wird und in Begleitung des Adjektivs steht.

„Königstochter vom goldenen Dache“ zählt als beschreibender Name (2003: 183) einer Figur im Märchen. Bei der Übersetzung des Namens fallen Unterschiede zwischen den vier Versionen auf. Gérard und Seijo Castroviejo haben sich für ein *Calque* (2003: 194) entschieden und den Namen wörtlich übersetzt. Guerne und Viedma hingegen fügen eine Spezifizierung hinzu und ersetzen das „Dach“ mit einer „Kuppel“. Außerdem umgeht Viedma die Formulierung der „Königstochter“ und entscheidet sich direkt für die Benennung als „Prinzessin“. Die Brüder Grimm versuchten ihre Märchen von Fremdwörtern freizuhalten, weshalb sie statt „Prinzessin“ eher den Begriff „Königstochter“ verwendeten (Rölleke 2004a: 45ff.).

Die „fünf Tonnen Gold“, welche der Königssohn für die Königstochter zu Kunstwerken verarbeiten lässt, werden in den vier Übersetzungen als Tonnen übersetzt. Abgesehen von Gérards Version, in der es sich konkret um Tonnen als Gefäße handelt, können die anderen drei Versionen sowohl Tonnen als Gefäße wie auch Tonnen als Maßeinheit gemeint haben.

Der treue Johannes erblickt bei der Überfahrt mit dem Boot drei Raben, welche über die Herausforderungen sprechen, die die Liebe zwischen dem Prinzen und der Prinzessin verhindern könnten. Die Symbolik der drei Raben taucht in anderen Märchen und Erzählungen immer wieder auf und wird in drei Übersetzungen durch eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011:

83f.) übertragen. Viedma jedoch übersetzt die Raben als Krähen. Krähen sind Raben äußerlich ähnlich und können eine ähnliche Symbolik vermitteln. Viedma wandte die Strategie der *Substitution* (2011: 89ff.) an, bei der er ein Kulturspezifikum durch ein anderes ersetzte.

Zuletzt soll noch der Ausdruck ein „fuchsrotes Pferd“ besprochen werden. Der treue Johannes soll dieses ermorden, um die Beziehung der beiden Verliebten zu retten. Ein fuchsrotes Pferd kann die Bezeichnung für einen Fuchs sein, eine bestimmte Pferderasse. Der Bezug auf diese bestimmte Pferderasse wird in allen Übersetzungen übernommen. In den französischen Texten wird das Kulturspezifikum als rotes Pferd übersetzt, dadurch wird wie im Ausgangstext auf eine bestimmte Rasse verwiesen, ohne diese konkret zu nennen. Die spanischen Übersetzer*innen haben sich hingegen dazu entschieden, die Pferderasse direkt zu nennen und haben somit die Informationen aus dem deutschen Text spezifiziert.

7.4 „Das Lumpengesindel“, KHM 10

In der folgenden Tabelle werden der Titel, die Namen und Kulturspezifika des KHM 10 angeführt. In dem Märchen „Das Lumpengesindel“ geht es um ein Hähnchen und ein Hühnchen, welche, nachdem sie bis spät am Abend im Wald Nüsse essen waren, auf dem Rückweg in Begleitung einer Ente, einer Stecknadel und einer Nähnaedel in einem Wirtshaus einkehren. Nachdem sie es sich in dem Wirtshaus haben gut gehen lassen, sind das Hähnchen und das Hühnchen jedoch nicht dankbar, sondern spielen dem Wirt einige Streiche, bevor sie sich ohne zu zahlen früh morgens auf den Heimweg machen.

Tabelle 5: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 10: „Das Lumpengesindel“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Antonia Seijo Castroviejo 1985
Das Lumpengesindel	Les mauvais Hôtes	Das Lumpengesindel	De la racaille	Los huéspedes importunos	La chusma

Hähnchen/ Hühnchen	coq/ poule	Hähnchen/ Hühnchen	petit-coq/ pe- tite-poule	gallo/ gallina	gallito/ galli- nita
-----------------------	------------	-----------------------	------------------------------	----------------	-------------------------

In einem ersten Schritt wird ein Blick auf den Titel des Märchens geworfen. Es handelt sich um einen nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.). Die beiden Gesamtübersetzungen haben Titel, die dem Deutschen ähnlich sind. Es handelt sich ebenfalls um eine Bezeichnung für die unfreundlichen Gäste, ohne dass dabei jedoch klar wird, um wen es sich handelt. In den beiden Teilübersetzungen wird der Sinn, den die Bezeichnung im Märchen vermittelt, expliziert. Aus „Lumpengesindel“ werden dabei unfreundliche, lästige Gäste. Die Übersetzer nehmen dadurch die Information vorweg, dass es sich im Märchen eben um solche Gäste handeln wird.

Die zwei Hauptfiguren erhalten im Märchen die Namen „Hähnchen“ und „Hühnchen“, die ihre Wesen beschreiben. Es handelt sich dabei um Gattungsnamen, die benutzt werden, um die Personen zu benennen, also wie Eigennamen. In den Ausgangstexten stehen diese Bezeichnungen teilweise ohne Artikel und gelten an der Stelle als Eigennamen, allerdings sind sie auch mit Artikel in den beiden Texten der Brüder Grimm zu finden. In keiner der Übersetzungen werden die Gattungsnamen durch eine Großschreibung zu Eigennamen (Nord 2003: 193). In Guernes Übersetzung werden die Tiere zwar stets mit ihrem Gattungsnamen bezeichnet, aber ohne Artikel. Es handelt sich bei ihm also auch um Eigennamen. In den anderen drei Übersetzungen hingegen werden die Namen stets mit Artikel geschrieben, es handelt sich dabei also um Gattungsnamen. In den beiden älteren Übersetzungen werden die Gattungsnamen als „Hahn“ und „Huhn“ übersetzt, ohne die Form des Diminutivs zu übernehmen. Diese wird jedoch in den beiden Gesamtübersetzungen berücksichtigt. Dabei handelt es sich um eine *direkte Übersetzung*, genauer um einen *Calque* (Pedersen 2011: 83f.).

Der Begriff „das Lumpengesindel“ wird am Ende des Märchens nochmals erwähnt, als sich der Wirt über die undankbaren Gäste ärgert. Guerne, Viedma und Seijo Castroviejo übernehmen an dieser Stelle die gleiche Formulierung wie die des Titels des Märchens. Nur Gérard entscheidet sich für eine andere Strategie und umschreibt die Gäste auf eine andere Art, indem sich der Wirt über Personen „dieser Sorte“ („des gens de cette sorte“) ärgert. Daran soll nur gezeigt werden, dass eine Übersetzungslösung, die für eine Formulierung getroffen wurde,

nicht zwingend an allen Stellen gleich übernommen wird. Die Vergleiche der Übersetzungsstrategien zeigten, dass die Gesamtübersetzungen sich hier stark am Ausgangstext orientierten, während sich Gérard und Viedma etwas mehr Freiheiten in ihrer Arbeit erlaubten.

7.5, „Rapunzel“, KHM 12

Das KHM 12 „Rapunzel“ handelt von einem Mädchen namens Rapunzel. Sie erhielt diesen Namen wegen der Rapunzeln - ein anderes Wort für Vogerlsalat bzw. Feldsalat in Deutschland (Duden o.J.b) - die im Garten der Zauberin wuchsen, welche neben den Eltern des Mädchens wohnte. Weil der Vater für seine Frau Rapunzeln aus dem Garten der Zauberin stahl, nahm diese den Eltern nach der Geburt ihre Tochter weg und nannte sie Rapunzel. Als Rapunzel zwölf Jahre alt war, sperrte die Zauberin sie in einen Turm ohne Tür und Stiegen. Um in den Turm zu gelangen, zog sich die Zauberin an den Haaren von Rapunzel hoch. Eines Tages kam ein Prinz am Turm vorbei, hörte Rapunzel singen und verliebte sich in sie. Er meisterte einige Herausforderungen und schaffte es am Ende Rapunzel mit auf sein Schloss zu nehmen, wo sie dann glücklich zusammenlebten. Das KHM 12 ist in den beiden spanischen Versionen und in der französischen Gesamtübersetzung vorhanden.

Tabelle 6: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 12: „Rapunzel“

Brüder Grimm 1857	Armél Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Antonia Seijo Castroviejo 1985
Rapunzel	Raiponce	Ruiponche	Rapónchigo
dann fielen ihre Haare zwanzig El- len tief herunter	a vingt aunes au- dessous	se hallaba à mas de veinte vara del suelo	los cabellos le caían cincuenta codos
der Königssohn	le fils du roi	el hijo del rey	el hijo del rey /el rey (<i>nur einmal in dieser Form über- setzt</i>)

die alte Frau Gothel	ma vieille mère-marraine, la Taufpatin	la vieja hechicera	la vieja señora Gothel
Frau Gothel	mère-marraine	abuelita	señora Gothel

Der Titel des Märchens besteht aus dem Namen der Protagonistin des Märchens und ist in der Form eines nominalen Eintitels (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.). Auch in den drei untersuchten Übersetzungen behält er diese Form und besteht nur aus dem übersetzten Namen der Protagonistin „Rapunzel“. Der Name Rapunzel ist unter einem besonderen Aspekt zu betrachten, da es sich dabei nicht um einen gebräuchlichen Namen handelt, sondern um einen von einer Pflanze abgeleiteten Namen. Armel Guerne übersetzt „Rapunzel“ als „Raiponce“. Bei Rapunzel handelt es sich im allgemeinen Verständnis um eine andere Bezeichnung für Vogerlsalat. Die Brüder Grimm definieren Rapunzeln als eine Salatpflanze und führen drei Arten an, die unter diesem Begriff zusammengefasst werden. Zu diesen drei Arten gehören der Vogerlsalat, aber auch zwei andere Salatpflanzen. Eine dieser Salatpflanzen mit dem lateinischen Namen „*campanula rapunculus*“ (J. Grimm; W. Grimm Bd. VIII 1893b: Sp. 122, Z. 20) entspricht der Definition der französischen „*raiponce*“ (TLFi o.J.a). In dem Wörterbuch wird außerdem angegeben, dass „*raiponce*“ in seltenen Fällen als Synonym von Vogerlsalat verwendet wird. Es handelt sich bei der Übersetzung von Guerne nach Nord um ein *Calque* (Nord 2003: 194), also eine direkte Übersetzung, bzw. wird durch „*raiponce*“ insbesondere eine Art Pflanze bezeichnet, die im 19. Jahrhundert auch als „Rapunzel“ bezeichnet wurde. In den zwei spanischen Übersetzungen wird der Begriff unterschiedlich übersetzt. Bei Viedma wird Rapunzel zu „*ruiponce*“ und bei Seijo Castroviejo zu „*rapónchigo*“. „*Ruiponce*“ wird in dieser Form nicht im spanischen Wörterbuch der Real Academia Española (RAE) angeführt, sondern nur in folgender Schreibweise „*ruiponce*“. Als Synonym von „*ruiponce*“ wird „*rapónchigo*“ angegeben (RAE o.J.a). „*Rapónchigo*“ ist laut Definition des RAE eine Salatpflanze mit blauen Blüten (RAE o.J.b). Es handelt sich, der Beschreibung der Pflanze und der Blätter zufolge, um die gleiche Pflanze, die auch mit dem französischen „*raiponce*“ bezeichnet wird. „*Ruiponce*“ und „*rapónchigo*“ können demnach nach Nord ebenfalls als *Calque* (Nord 2003: 194) bezeichnet werden bzw. als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) einer der Pflanzenarten, die mit dem Begriff „Rapunzel“ auf Deutsch bezeichnet werden. Zusätzlich ist anzumerken, dass Seijo Castroviejo in ihrer Übersetzung Erklärungen zu einigen Begriffen am Anfang der Ausgabe anführt. Unter anderem definiert sie den Begriff „*rapónchigo*“ wie folgt:

Rapónchigo : Planta herbácea perenne, de 40 a 60 cm de altura, de tallos estriados, hojas radicales oblongas y las de tallo lineares, flores en panículas terminales, de color azul, hendidas en cinco puntos, y fruto en cápsula. La raíz de color blanco, se come en ensalada. (Seijo Castroviejo 1985: 6)

Ihre Definition ist der des RAEs sehr ähnlich und beschreibt recht ausführlich die biologischen Eigenschaften der Pflanze.

Das nächste Kulturspezifikum in dem Märchen ist die Maßangabe „zwanzig Ellen“. Der Begriff „elle dient häufig für angaben der länge, breite, dicke, weite, höhe und tiefe“ (J. Grimm; W. Grimm Bd. III 1862c: Sp. 414, Z. 24) und gibt in dem Märchen an, wie weit die Haare von Rapunzel den Turm hinunterfallen. Eine „Elle“ ist ein „etwa unterarmlanges Längenmaß“ (DWDS o.J.). Guerne übersetzt die Maßangabe „Elle“ als „aune“. Eine „aune“ ist eine „ancienne mesure de longueur qui équivalait, à Paris, à 1,19 m environ“ (Dictionnaire de l’Académie Française o.J.a). Eine „aune“ ist also wesentlich länger als eine „Elle“. Guerne ersetzt die deutsche Maßeinheit durch eine französische, mit anderer Bedeutung. Nach Pedersen nimmt der Übersetzer eine *kulturelle Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.) vor, bei der das Kulturspezifikum durch ein anderes in der Zielkultur ersetzt wird, das jedoch ein ähnliches Bild bei den Leser*innen erzeugt. Das ähnliche Bild ist insofern gegeben, als dass es sich bei beiden Begriffen um Längenmaße handelt. Da es sich sowohl bei den Brüdern Grimm als auch bei Guerne um zwanzig „Ellen“ bzw. „aunes“ handelt, liegt der Unterschied hier in der Höhe des Turms. Viedma wandte die gleiche Strategie wie Guerne an und ersetzte die „Elle“ durch eine Maßeinheit, die in Spanien verwendet wurde: „vara“. Die Real Academia Española definiert „vara“ wie folgt: „medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España con valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm“ (RAE o.J.c). Die Länge einer „vara“ entspricht also auch nicht jener einer „Elle“, sondern ist etwas länger als diese. Erneut verändert sich bei dieser Übersetzung die Höhe des Turms, in dem sich Rapunzel befindet. Viedma hat sich für eine eher zieltextorientierte Übersetzungsstrategie entschieden und das Kulturspezifikum ebenfalls durch eine *kulturelle Substitution* übersetzt (Pedersen 2011: 89ff.). Seijo Castroviejo wandte eine andere Strategie an. Sie gibt, wie bereits bei der Übersetzung des Namens von Rapunzel, für den verwendeten Begriff der Maßeinheit eine Definition am Anfang des Buches an. Seijo Castroviejo übersetzt die „Elle“ als *direkte Übersetzung* genauer noch als ein *Calque* (2011: 83f.) mit dem Begriff „codo“. In ihrer Definition schreibt sie Folgendes: „Medida de longitud de unos 42 cm. contado desde el codo al extremo de los dedos“ (Seijo Castroviejo 1985: 6). „Codo“ bezeichnet also die gleiche Länge wie „Elle“. Da Rapunzels Turm bei Seijo Castroviejo jedoch nicht zwanzig Ellen hoch ist, sondern fünfzig, ist er auch in dieser Übersetzung höher als bei

den Brüdern Grimm. Seijo Castroviejo ist die einzige Übersetzerin, die die Maßeinheit direkt übersetzt, jedoch auch die Einzige, die die Anzahl der zwanzig Ellen verändert. Dadurch wendet sie einerseits eine stark ausgangskulturorientierte Strategie an, da sie mit „codo“ das Kulturspezifikum direkt übersetzt. Durch die hinzugefügte Erklärung der Übersetzerin kann auch davon ausgegangen werden, dass es sich beim Begriff nicht um einen sehr gängigen bzw. bekannten in Spanien handelt. Andererseits verändert Seijo Castroviejo durch ihre Übersetzung der fünfzig Ellen dennoch die Bedeutung des Textes.

Das nächste untersuchte Element ist der „Königssohn“, der Gattungsname wird wie ein Eigenname verwendet, um eine Person zu bezeichnen. Grammatikalisch bleibt er jedoch durch die Verwendung mit Artikel ein Eigenname. Er wird in allen drei Übersetzungen als ein *Calque* (Nord 2003: 194) direkt übersetzt. Nur Seijo Castroviejo übersetzt den „Königssohn“ an einer Stelle des Märchens nur als „König“. Es kann an dieser Stelle von einer *Substitution* (2003: 194) gesprochen werden, da die Übersetzerin durch diese andere Bezeichnung streng genommen auch jemanden anderen bezeichnet, nämlich den Vater des Königssohns. Somit wendet Seijo Castroviejo an dieser Stelle eine eher zielkulturorientierte Strategie an (vgl. Pedersen 2011), bzw. könnte es sich möglicherweise um einen Fehler handeln, da Seijo Castroviejo in ihrer Übersetzung dem Ausgangstext in der Regel sehr treu bleibt.

Als nächstes soll ein weiterer Gattungsname in dem Märchen betrachtet werden: „Frau Gothel“. In der Tabelle ist er zweimal angeführt. Es wurden die beiden Stellen, in denen der Gattungsname im Märchen vorkommt, in die Tabelle aufgenommen, da er nicht an beiden Stellen gleich übersetzt wurde. Bevor auf die Übersetzungen eingegangen wird, soll ein genauerer Blick auf den Gattungsnamen „Gothel“ geworfen werden. „Gothel“ ist eine Bezeichnung für eine Patin (Uther 2013: 26) und kann daher als beschreibender Name gezählt werden (Nord 2003: 183), auch deswegen, weil der Name in Kombination mit der Anrede Frau und ohne Artikel in dem Märchen steht (2003: 193). Guerne übernimmt den Namen durch eine *veränderte direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Er übersetzt die Bedeutung des Namens, es wird klar, dass es sich um die Patin handelt. Allerdings wird der Name der Figur bei Guerne nicht direkt als Name übernommen, sondern als Beschreibung der Rolle der Figur, was durch die Schreibung ohne Großbuchstaben zu erkennen ist. An beiden Stellen übersetzt er „Frau Gothel“ als „mère-marraine“, überraschend ist jedoch der Zusatz an der ersten Stelle. Guerne fügt die deutsche Bezeichnung „Taufpatin“ mit dem französischen Artikel „la“ hinzu. Der Begriff ist ein Zusatz zum Ausgangstext, wo nur einmal der Name erwähnt wird, und Taufpatin

in dieser Form nicht steht. Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass die meisten Französ*innen, sofern sie keine hohe Deutschkompetenz haben, diesen Begriff nicht verstehen. Insbesondere weil die Leser*innen an dieser Stelle nicht mit einem deutschen Begriff rechnen. Der Ausdruck erzeugt einen Verfremdungseffekt auf die Leser*innen und ist stark ausgangstextorientiert, da es sich um einen deutschen Begriff innerhalb eines französischen Textes handelt. Der Begriff wird ohne Ankündigung angeführt und durch den französischen Artikel auch wie ein französisches Wort behandelt. Viedma ersetzt den Namen ebenfalls durch eine Bezeichnung, die nicht als Eigennamen betrachtet werden kann. An der ersten Stelle übersetzt er „Frau Gothel“ durch den Begriff „hechicera“, also Zauberin. So wird die Patin auch an den weiteren Stellen des Märchens bezeichnet, an denen sie im Ausgangstext der Brüder Grimm als Zauberin benannt wird. Viedma verzichtet darauf, den Namen der Hexe einzuführen und ersetzt ihn stattdessen durch einen Gattungsnamen, der allerdings an dieser Stelle keine Funktionen eines Eigennamens übernimmt. Er wendet hier nach Nord die Strategie an, bei der ein Name weggelassen wird, und durch ein Element ersetzt wird, das kein Eigennamen ist (Nord 2003: 194). An der zweiten Stelle wendet Viedma die gleiche Strategie an, jedoch ersetzt er den Namen nicht durch „Zauberin“ sondern durch „Großmutter“. Seijo Castroviejo übersetzt als einzige den Gattungsnamen als *Reproduktion* (Nord 2003: 194). Sie übernimmt in ihrer Übersetzung „Gothel“ und übersetzt die Ergänzungen „alte Frau“ als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83). Diese Strategie der *Beibehaltung* ist jene, die am meisten ausgangstextorientiert ist (2011: 77ff.). Durch diese Strategie bleibt zwar der Name „Gothel“ erhalten, jedoch geht für das Zielpublikum die Information verloren, dass es sich um die Patin handelt. Es kann vermutet werden, dass die Übersetzerin den Begriff „Gothel“ nicht kannte und ihn als Eigennamen verstand, welchen sie in der gleichen Form im Zieltext übernahm.

7.6. „Die drei Spinnerinnen“, KHM 14

In dem Märchen „Die drei Spinnerinnen“ geht es um ein junges Mädchen, das nie spinnt. Es kommt jedoch eines Tages dazu, dass die Königin beim Haus des Mädchens vorbeikommt und in dem Glauben, dass dieses rund um die Uhr spinnen würde, nimmt sie sie mit in ihr Schloss. Dort soll sie drei Zimmer voll Flachs leer spinnen und als Belohnung den Prinzen heiraten dürfen. Mit der Hilfe von drei Spinnerinnen gelingt die Aufgabe. Als der Prinz bei der Hochzeitsfeier die drei Spinnerinnen sieht, deren Körper vom vielen Spinnen verformt sind, verbietet

dieser seiner neuen Frau das Spinnen und das neu vermählte Paar kann glücklich zusammenleben. „Die drei Spinnerinnen“ ist das KHM 14 und in der folgenden Tabelle wird nur der Titel des Märchens angeführt, da keine Kulturspezifika oder Namen in diesem Märchen gefunden werden konnten.

Tabelle 7: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 14: „Die drei Spinnerinnen“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879	María Anto- nia Seijo Castroviejo 1985
Die drei Spinnerinnen	Les trois fileuses	Die drei Spinnerinnen	Les trois fileuses	Las tres hi- landeras	Las tres hi- landeras

Beim Titel des Märchens handelt es sich erneut um einen nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.). Dieser wurde von allen vier Übersetzer*innen als *direkte Übersetzung* und durch die gleiche Wortstellung sogar als *Calque* (Pedersen 2011: 83f.) übernommen, dadurch sind die Übersetzungen in den beiden Sprachen auch jeweils die gleichen. Alle vier Übersetzer*innen wandten eine ausgangstextorientierte Strategie an (vgl. Pedersen 2011).

7.7. „Hänsel und Gretel“, KHM 15

„Hänsel und Gretel“, das KHM 15 der Brüder Grimm, ist wohl eines der Märchen, das sich am meisten in der deutschsprachigen Gesellschaft durchgesetzt hat. Obwohl die Geschichte wahrscheinlich den meisten bekannt ist, soll hier eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes gegeben werden. Hänsel und Gretel leben mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter in einem kleinen Häuschen im Wald. Als schwere Zeiten kommen und sich die Familie kein Brot mehr leisten kann, drängt die Stiefmutter dazu, die Kinder in den Wald zu bringen und dort zurückzulassen. Die Geschwister hören jedoch die Pläne der Stiefmutter und Hänsel sammelt Kieselsteine, mit denen er sich den Weg vom Haus aus markiert. Die Kinder finden so zurück zu ihrem Haus, nachdem sie im Wald ausgesetzt wurden. Als sich die Familie jedoch wieder in der gleichen Situation befindet, kommt Hänsel in der Nacht nicht aus dem Haus, um Kieselsteine zu sammeln und so legen die Kinder eine Spur aus Brotkrümeln. Da diese jedoch von Tieren im Wald gefressen werden, finden die Kinder nicht zu ihrem Haus zurück, sondern verlaufen sich im

Wald, bis sie zu einem Häuschen aus Brot und Zucker kommen. Die Hexe, die in diesem Haus wohnt, sperrt Hänsel aber in einen Käfig, um ihn zu füttern und anschließend zu essen. Hänsel und Gretel schaffen es jedoch, die Hexe zu überlisten, schubsen sie ins Backrohr und finden am Ende wieder zu ihrem Vater zurück, mit dem sie von nun an ohne der mittlerweile verstorbenen Stiefmutter leben können. Das Märchen „Hänsel und Gretel“ ist nicht Teil der spanischen Übersetzung von Viedma. Daher werden in der folgenden Tabelle bloß die Übersetzungen von Gérard, Guerne und Seijo Castroviejo mit ihren dazugehörigen Ausgangstexten angeführt.

Tabelle 8: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 15: „Hänsel und Gretel“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	María Antonia Seijo Castroviejo 1985
Hänsel und Gretel	Jean et Catherine	Hänsel und Gretel	Jeannot et Margot	Hänsel y Gretel
Da kamen sie an ein Häuslein, das war ganz aus Brot gebaut und war mit Kuchen gedeckt, und die Fenster waren von hellem Zucker	Ils aperçurent une petite maison bâtie en pain mollet, les toits étaient en galettes, et les fenêtres en sucre candi.	so sahen sie, daß das Häuslein aus Brot gebaut war und mit Kuchen gedeckt; aber die Fenster waren von hellem Zucker	ils virent que la maisonnette avait des murs de pains d'épices et un toit de biscuit ; quant aux fenêtres , elles étaient de sucre filé	vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de pastel, y las ventanas eran de azúcar
Da Ward gutes Essen aufgetragen, Milch und Pfannkuchen mit Zucker, Aepfel und Nüsse	Elle leur servit un bon dîner ; puis des gâteaux, des fruits, des bonbons, et toutes sortes de bonnes choses.	Milch und Pfannkuchen mit Zucker	du lait et des crêpes au sucre	leche, filloas con azúcar

ihr Brothäus- lein gebaut	Elle avait bâti une maison avec des gâ- teaux	das Brothäus- lein	sa maisonnette de pain d'épices	había cons- truido de pan la casa
------------------------------	--	-----------------------	---------------------------------------	---

Wie bei den anderen Märchen zuvor handelt es sich auch beim KHM 15 um einen nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.). Er besteht aus den zwei Namen der Protagonistinnen: Hänsel und Gretel. In allen drei untersuchten Übersetzungen wird der Titel in dieser Form beibehalten. Seijo Castroviejo behält auch die Namen der Figuren und übernimmt sie als *Reproduktion* (Nord 2003: 194) eins zu eins als Hänsel und Gretel in ihrem Märchen. Gérard und Guerne übernehmen die Name als *Adaption* (Nord 2003: 194) in die Zielsprache Französisch. Bei Gérard werden die zwei Protagonist*innen zu „Jean et Catherine“, bei Guerne werden sie zu „Jeannot et Margot“. Die beiden Namen von Guerne enden wie jene von den Brüdern Grimm auf dieselben Silben (Hänsel und Gretel / Jeannot und Margot) und sind somit etwas näher am Ausgangstext. Eine weitere Motivation für die Wahl der Namen kann sein, dass es sich bei den Namen um häufig wiederkehrende, viel benutzte Namen handelt, wie auch bei den Namen Hänsel und Gretel (vgl. Lüthi 1968: 25).

Als nächstes soll das Haus der Hexe betrachtet werden. Als Kulturspezifika wurden die Bestandteile, aus denen das Haus der Hexe besteht, identifiziert: Brot, Kuchen für das Dach und heller Zucker für die Fenster. Der Begriff Kuchen ist der Überbegriff für eine Vielfalt an verschiedenen Gebäcken und im 19. Jahrhundert bzw. auch schon früher besteht ein Kuchen oft auch aus Brotteig (J. Grimm; W. Grimm Bd. V 1873d: Sp. 2496, Z. 72). Gérard spezifiziert den Begriff Brot als eine Art Brioche. Außerdem wird der Kuchen spezifischer zu Keksen und der helle Zucker zu kandiertem Zucker. Die Übersetzungsstrategie von Gérard kann hier als *kulturelle Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.) angesehen werden, da er die Kulturspezifika des Ausgangstextes durch andere in der Zielkultur ersetzt, die jedoch das gleiche Bild eines Hauses erzeugen, dass aus Lebensmitteln gebaut ist, die die hungrigen Geschwister anlocken. Zudem führt Gérard hier etwas andere Kulturspezifika an als die Brüder Grimm und spezifiziert die Beschreibung in seinem Text. Auch Guerne passt die Beschreibung des Hauses an die Zielkultur an. Bei ihm wird das Haus aus Brot zu einem Lebkuchenhaus, ebenfalls mit einem Dach aus Keksen und Fenstern aus Zuckerfäden. Guerne spezifiziert in seiner Beschreibung also jene von den Brüdern Grimm und ersetzt die Kulturspezifika durch solche aus der Zielkultur. Wie Gérard wendet er die Strategie der *kulturellen Substitution* an (2011: 89ff.). Seijo Castroviejo führt an

dieser Stelle eine *direkte Übersetzung* (2011: 83f.) durch. Sie übersetzt die Bestandteile des Hauses direkt und unverändert ins Spanische.

Ein weiteres Kulturspezifikum im Bereich der Lebensmittel ist der Pfannkuchen, den die Hexe Hänsel und Gretel gibt, als sie bei ihrem Haus ankommen. Gérard ersetzt den Pfannkuchen durch ein anderes Kulturspezifikum, nämlich durch Kuchen. Diese Übersetzungslösung kann hier als *kulturelle Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.) angesehen werden, da der Pfannkuchen als Süßspeise durch eine andere ersetzt wird, die außerdem etwas genereller und weniger spezifisch ist als Pfannkuchen. Guerne übersetzt die Pfannkuchen als *kulturelle Substitution*, nämlich als „crêpes“ (2011: 89ff.). Auch Seijo Castroviejo wendet diese Strategie an. Bei ihr werden die Pfannkuchen zu „filloas“. Dieser Begriff ist mit einem Sternchen markiert, das zu einer Definition bzw. zu weiteren Informationen führt, die am Anfang des Buches angegeben sind. „Filloas“ sind eine: „especie de tortilla que se hace con harina, yemas de huevo batidas y un poco de leche. El nombre elegido para la traducción corresponde a una especialidad culinaria gallega“ (Seijo Castroviejo 1985: 6). Es handelt sich bei „filloas“ also um das Gleiche wie bei Pfannkuchen. Jedoch bezeichnet das spanische Wort eine lokale Spezialität aus Galizien und der Begriff wird von der Übersetzerin für Leser*innen aus anderen Regionen, die mit dieser Speise womöglich nicht vertraut sind, erklärt. Es handelt sich bei den Speisen von den Brüdern Grimm, von Guerne und von Seijo Castroviejo jeweils um die gleichen, jedoch aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Die Speisen sind durch ihre Bezeichnungen unterschiedlich kulturell zu verorten.

Zuletzt soll nochmals auf die Bezeichnung des Hauses der Hexe eingegangen werden. Das „Brothäuschen“ wird bei Gérard durch eine *kulturelle Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.) zu einem Haus aus Kuchen. Dabei übernimmt er nicht das „pain mollet“, aus dem das Haus in seiner ersten Beschreibung besteht. Das Haus in Guernes Übersetzung ist erneut aus Lebkuchen gebaut. Er bleibt somit seiner ersten Beschreibung des Hauses treu. Seijo Castroviejo wendet auch hier die ausgangstextorientierte Strategie der *direkten Übersetzung* (2011: 83f.) an. In ihrer Übersetzung handelt es sich wie bei den Brüdern Grimm um ein Haus aus Brot.

7.8. „Daumerlings Wanderschaft“, KHM 45

Das KHM 45 „Daumerlings Wanderschaft“ handelt von dem Sohn eines Schneiders, der nicht größer ist als ein Daumen. Er möchte eines Tages los, um die Welt zu entdecken. Dabei erlebt

er viele Abenteuer. Er geht bei einem Meister arbeiten, wird aber aus dem Haus verwiesen, nachdem er sich über das Essen beklagt. Anschließend begegnet er Räubern, denen er bei einem Diebstahl der Taler aus der königlichen Schatzkammer hilft. Erneut geht das kleine Männchen bei verschiedenen Leuten arbeiten, bis es eines Tages in einem Gasthof arbeitet. Dort kommt es aber dazu, dass es zuerst von einer Kuh gegessen wird und später zu einer Wurst verarbeitet wird. Als es nach einiger Zeit wieder frei kommt, kehrt des Schneiders Daumerling zurück nachhause, wo er glücklich mit seinen Eltern leben kann. Wie das zuvor analysierte Märchen ist auch dieses nicht Teil der spanischen Übersetzung von Viedma und wird daher nur in den anderen drei Übersetzungen betrachtet.

Tabelle 9: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 45: „Daumerlings Wanderschaft“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	María Antonia Seijo Castro-viejo 1985
Des Schneiders Daumerling Wanderschaft	Voyage du petit Poucet	Daumerlings Wanderschaft	Le voyage du Petit-Poucet	El viaje de Pulgarcito
du gewaltiger Goliath	le grand homme	du Riese Goliath	Géant Goliath	Gigante Goliat
Thaler	les louis	Taler	es écus	tálero
einen Kreuzer	une simple pièce de six liards	einen Kreuzer	un petit sou	cruzado
Er mußte sich mit den Speckbrocken in eine Blutwurst hinunter stopfen lassen	Il lui fallut, bon gré malgré entrer dans un maudit saucisson	Er mußte sich mit den Speckbrocken in eine Blutwurst hinunterstopfen lassen	Pas d’avenir ailleurs qu’à l’intérieur d’une saucisse	Tuvo que dejarse embutir con los trozos de tocino en una butifarra

Herr Fuchs	M. le Renard	Herr Fuchs	Monsieur le renard	Señor zorro
------------	--------------	------------	-----------------------	-------------

Der Titel des KHM 45 ist in der Auflage von 1825 und jener von 1857 zwar nicht genau der gleiche, es handelt sich jedoch in beiden Fällen um einen nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.). Von Gérard wurde der Titel als *veränderte direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) übernommen, allerdings mit der Auslassung, dass es sich um den „Daumerling“ des Schneiders handelt. Der Titel der Auflage von 1857 enthält diesen Zusatz nicht mehr. Auch Guerne und Seijo Castroviejo wandten die Strategie einer *veränderten direkten Übersetzung* (2011: 83f.) an und fügten dem Titel außerdem einen Artikel in der jeweiligen Sprache hinzu. „Daumerling“ wurde von Gérard und Guerne auf dieselbe Weise übersetzt als „petit-poucet“, allerdings in unterschiedlichen Schreibweisen. Gérard schreibt „Poucet“ groß und bildet somit einen Eigennamen. Guerne hingegen macht aus „petit-poucet“ durch den Bindestrich ein Kompositum. Beide wenden die Strategie einer *veränderten direkten Übersetzung* (2011: 83f.) an. Seijo Castroviejo übersetzt den Namen der Figur als Einzige als ein *Calque* (2011: 83f.). Sie bildet ebenfalls einen Eigennamen, der die gleichen Informationen wiedergibt wie der Eigenname der Brüder Grimm, nämlich dass es sich um eine Figur handelt, die so klein ist wie ein Daumen.

Das nächste Kulturspezifikum spielt auf eine Figur der Bibel an: Goliath. Goliath ist ein Riese, der jedoch den Kampf gegen einen jungen Hirten namens David verliert. Gérard lässt dieses Kulturspezifikum in seiner Übersetzung weg und übernimmt nur den Sinn dahinter, indem er „Goliath“ durch „grand homme“ ersetzt. Der Übersetzer wendet die Strategie einer *Generalisierung* durch eine *Paraphrase* an (Pedersen 2011: 85ff.). Nach Nord kann hier außerdem die Strategie erkannt werden, bei der ein Name weggelassen wird und durch andere Elemente ersetzt wird (Nord 2003: 194), da in Gérards Version der Name „Goliath“ ganz weggelassen wird und durch eine andere Formulierung ersetzt wird, welche das gleiche Bild vermittelt. Die beiden Übersetzer*innen der gesamten KHM übertragen den Namen durch eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) in ihre Texte.

Die nächsten beiden Kulturspezifika sind zwei Währungsangaben, die gemeinsam betrachtet werden sollen: Thaler/ Taler und Kreuzer. Die Brüder Grimm definieren einen „Thaler“ als: „eine grobe silbermünze mit verschiedenem werte“ bzw. als eine Bezeichnung „ausgedehnt auf geld, baares geld, vermögen“ (J. Grimm; W. Grimm Bd. XI,I,I 1935e: Sp. 301, Z.

39). Gérard übersetzt diese Währung als „louis“. Ein „louis“ wird in dem Wörterbuch der Académie Française wie folgt definiert: „Pièce d’or de vingt francs, en usage de 1803 jusqu’à la Première Guerre mondiale, et qu’on appelle aussi Napoléon“ (Dictionnaire de l’Académie Française o.J.b). „Louis“ bezeichnet demnach eine bestimmte Währung. Gérard wendet also die Strategie der *kulturellen Substitution* an (Pedersen 2011 : 85ff.) und ersetzt das Kulturspezifikum der Ausgangssprache durch eines der Zielsprache. Guerne übersetzt die Währung anders, und zwar als „écu“. Ein „écu“ wird von dem Wörterbuch der Académie Française folgendermaßen definiert: „Pièce de monnaie en or, puis en argent, qui portait pour signe distinctif un écu“ (Dictionnaire de l’Académie Française o.J.c). Es handelt sich bei „écu“ um eine Münze aus dem französischen Sprachraum. Auch Guerne wendet daher die Strategie der *kulturellen Substitution* an (Pedersen 2011 : 85ff.). Die spanische Übersetzerin der gesamten KHM wendet in ihrem Text die Strategie einer *direkten Übersetzung* an, genauer ein *Calque* (Pedersen 2011: 83f.) an und übersetzt den Begriff als „tálero“. Dieser wird von der Real Academia Española als „Antigua moneda alemana de plata“ (RAE o.J.d) definiert. Sie übernimmt in ihrer spanischen Übersetzung also das Kulturspezifikum des Ausgangstextes.

Nun soll noch der Kreuzer als Zahlungsmittel betrachtet werden. Es handelt sich dabei um „eine kleine münze, ursprünglich mit einem kreuze bezeichnet“ (J. Grimm; W. Grimm Bd. V 1873f: Sp. 2190, Z. 21). Gérard übersetzt diese Münze als „liard“, womit ebenfalls eine kleine Münze bezeichnet wird: „Petite monnaie de bronze valant le quart d’un sou, qui a eu cours en France du xiv^e au xviii^e siècle“ (TLFi o.J.b). Gérard fügt allerdings die Erklärung hinzu, dass es sich um eine bestimmte Münze handelt, nämlich eine Münze mit einem Wert von sechs „liards“. Diese Information wird zwar hinzugefügt, wenn allerdings nur das Kulturspezifikum „liard“ betrachtet wird, so handelt es sich hier um eine *kulturelle Substitution* (Pedersen 2011 : 85ff.). Gérard ersetzt nämlich den Kreuzer durch eine Münze, die spezifisch in Frankreich verwendet wurde. Bei Guerne wird der „Kreuzer“ zu einem „sou“: „Ancienne unité monétaire, de valeur variable selon les pays et les époques“ (TLFi o.J.c). Wie bereits beim Taler wendet Guerne die Strategie der *kulturellen Substitution* an (Pedersen 2011 : 85ff.). Seijo Castroviejo wendet auch hier die Strategie von einer *direkten Übersetzung* bzw. einem *Calque* (Pedersen 2011: 83f.) an, bei der sie die deutsche Währungseinheit als Übersetzung übernimmt. „Cruzado“ wird, wie bereits andere Begriffe, am Anfang des Buches von der Übersetzerin definiert und bezeichnet eine Münze mit einem Kreuz auf der Rückseite (Seijo Castroviejo 1985: 6). Sie behält auch hier das Kulturspezifikum der Ausgangskultur bei und übersetzt es direkt ins Spanische.

Die „Blutwurst“ wurde als nächstes Kulturspezifikum identifiziert. In den beiden französischen Übersetzungen wird aus dieser eine herkömmliche Wurst bzw. entscheiden sich die Übersetzer für diesen Begriff, der auch als Überbegriff für verschiedene Wurstsorten betrachtet werden kann. Die beiden verwenden zwei Begriffe, die leicht verschieden sind: „saucisson“ und „saucisse“. Dennoch können beide als Überbegriffe betrachtet werden, das heißt, dass sie sich für die Strategie der *Generalisierung* durch einen *übergeordneten Begriff* (Pedersen 2011: 85ff.) entschieden haben. Seijo Castroviejo übersetzt „Blutwurst“ als „butifarra“. Dabei handelt es sich um ein: „embutido típico de Cataluña, las Baleares y Valencia, hecho principalmente con carne y tocino de cerdo, y condimentado con especias“ (RAE o.J.e). Eine „butifarra“ ist also nicht das Gleiche wie eine Blutwurst, da diese nicht mit Blut hergestellt wird. Die Übersetzerin ersetzt das Kulturspezifikum der Ausgangskultur durch ein anderes der Zielkultur, welches jedoch ein ähnliches Bild erzeugt. Sie verwendet also die zielkulturorientierte Strategie der *kulturellen Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.).

Zuletzt soll noch der Name „Herr Fuchs“ betrachtet werden. Der Gattungsname Fuchs wird in Kombination mit der Anrede „Herr“ und ohne der Verwendung eines Artikels zu einem Eigennamen (Nord 2003: 193). Es ist außerdem ein beschreibender Name (Nord 2003: 183), der in allen drei Übersetzungen als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) übernommen wird. Die französischen Übersetzer fügen jedoch den Artikel „le“ hinzu. Obwohl er grammatikalisch nicht notwendig wäre, entscheiden sich beide, den Artikel einzufügen. Es handelt sich bei den französischen Übersetzungen demnach um eine *veränderte direkte Übersetzung* mit kleinen Unterschieden zum Ausgangstext und bei der spanischen um einen *Calque* (2011: 83f.). Es fällt außerdem ein Unterschied zwischen den beiden französischen Texten auf. Gérard benutzt für den Namen nur die Abkürzung „M.“, während Guerne „Monsieur“ ausschreibt. Als Eigennamen wird „Herr Fuchs“ jedoch nur in der Übersetzung von Gérard übernommen, welcher „Renard“ mit einem Großbuchstaben schreibt. In den Übersetzungen von Guerne und Seijo Castroviejo handelt es sich um einen Gattungsnamen, der an dieser Stelle allerdings die Funktion eines Eigennamens übernimmt, nämlich eine Figur direkt zu benennen.

7.9. „Die drei Brüder“, KHM 124

Als letztes wird das KHM 124: „Die drei Brüder“ analysiert. Es ist das einzige analysierte Märchen, das Teil des zweiten Bandes der KHM ist. Da es für die vorliegende Arbeit nicht möglich war, den zweiten Band der Übersetzung von Seijo Castroviejo ausfindig zu machen, wird die

Analyse nur mit den anderen drei Übersetzungen durchgeführt. Das Märchen handelt von einem Vater, der seine drei Söhne fortschickt, damit diese verschiedene Handwerke erlernen. Jener Sohn, der den Vater mit seinem Meisterstück am meisten überzeugen kann, soll das Haus des Vaters erben. Alle drei Brüder erlernen verschiedene Handwerke, welche sie ihrem Vater präsentieren. Sie werden Hufschmied, Barbier und Fechtmeister. Als der Vater sich entscheidet, wem er sein Haus vererbt, ziehen dennoch alle drei Brüder in das Haus ein und wohnen dort gemeinsam bis an ihr Ende.

Tabelle 10: Titel, Kulturspezifika und Namen in den Übersetzungen des KHM 124: „Die drei Brüder“

Brüder Grimm 1825	F.C. Gérard 1836	Brüder Grimm 1857	Armel Guerne 1967	José S. Viedma 1879
Die drei Brüder	Les trois frères	Die drei Brüder	Les trois frères	Los tres hermanos

Diesem Märchen kann als einziges zu analysierende Element der Titel entnommen werden. Es handelt sich erneut um einen nominalen Einfachtitel (Nord 1993: 52; 1993: 59ff.), der aus dem Nomen „Brüder“ und der Ergänzung „drei“ besteht. Der Titel des Märchens ist in allen drei Texten eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Dadurch sind, wie bereits beim KHM 14, die beiden französischen Titel ident.

Die Ergebnisse der Analyse der Titel, Namen und Kulturspezifika der ausgewählten neun Märchen der KHM werden im nächsten Kapitel unter verschiedenen Blickwinkeln miteinander verglichen und diskutiert.

8 Diskussion

Im folgenden Kapitel sollen die Ergebnisse der Analyse der Märchentexte diskutiert werden. Die Märchen werden in verschiedenen Konstellationen verglichen. In einem ersten Schritt kommt es zu einem intralingualen Vergleich, bei dem zuerst die zwei französischen und anschließend die zwei spanischen Übersetzungen miteinander verglichen werden. Danach wird ein interlingualer Vergleich durchgeführt, bei dem die französischen Übersetzungen mit den spanischen verglichen werden. Abschließend soll in einem letzten Vergleich untersucht werden, ob sich die Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit verändert haben, dazu werden die beiden Teilübersetzungen den späteren Gesamtübersetzungen gegenübergestellt.

8.1 Intralingualer Vergleich

Der intralinguale Vergleich soll Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten der Übersetzungsstrategien der Übersetzer*innen innerhalb einer Sprache aufzeigen. Die Übersetzungen wurden kulturell betrachtet für das gleiche Zielpublikum, jedoch zu anderen Epochen gefertigt. In einem ersten Schritt werden die beiden französischen Übersetzungen miteinander verglichen und anschließend die beiden spanischen.

8.1.1 Französische Übersetzungen

In der Analyse wurden sieben Märchen aus den *Contes choisis, à l'usage des enfants* aus dem Jahr 1836 von Gérard und dieselben sieben Märchen in *Les Contes* aus dem Jahr 1967 von Guerne miteinander verglichen. Von Guerne wurden noch zwei weitere Märchen analysiert, die jedoch nicht Teil von Gérards Übersetzung sind und deshalb in diesem Vergleich nicht beachtet werden. Zwischen den beiden Übersetzungen liegen über hundert Jahre, der Einfluss dieser zeitlichen Komponente soll jedoch erst in einem späteren Vergleich betrachtet werden. Gérard und Guerne übersetzten zwar zu unterschiedlichen Zeiten, jedoch für das gleiche Zielpublikum innerhalb der gleichen Kultur. Es kann daher von einem ähnlichen Verständnis der Kulturspezifika und auch der Übersetzungsstrategien der Namen und Titel ausgegangen werden. Bei dem Vergleich der beiden Übersetzungen muss in Betracht gezogen werden, dass es sich nicht um den gleichen Ausgangstext handelt. Die untersuchten Märchen der *Kleinen Ausgabe* von 1825

und der Auflage letzter Hand von 1857 unterscheiden sich nur in wenigen Aspekten, jedoch muss beachtet werden, dass nicht alle Kulturspezifika in beiden Ausgangstexten vorhanden sind und es auch bei den Titeln teilweise zu kleinen Unterschieden kommt.

Im Märchen „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ ist die Version der *Kleinen Ausgabe* an einigen Stellen etwas kürzer als jene der siebten Auflage, wodurch ein Kulturspezifikum wegfällt: Die „Linde“ wird in der Auflage von 1825 nicht erwähnt. Beim Titel fällt auf, dass Gérard diesen gekürzt hat und sowohl den zweiten Teil als auch den Zusatz „König“ weggelassen hat. Dadurch trägt das Märchen bei Gérard den gekürzten Titel „La grenouille“. Guerne hingegen übersetzte den ganzen Titel als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) und ist mit seiner Strategie mehr ausgangstextorientiert als Gérard. Den Namen in Verbindung mit dem Adjektiv, der in dem Märchen identifiziert wurde, übernehmen beide Übersetzer als *direkte Übersetzung* (2011: 83f.). Nicht jedoch im Titel, wo Guerne aus dem Eigennamen mit Adjektiv einen beschreibenden Namen macht, indem er das Adjektiv dem Namen hinzufügt. Eine unterschiedliche Übersetzungsstrategie fällt also nur beim Titel auf. Im Gegensatz zu Gérard nimmt Guerne in diesem Märchen durch die Wahl *direkter Übersetzungen* eine ausgangstextorientierte Strategie an (vgl. Pedersen 2011). Gérard hingegen wendet mit seinen Entscheidungen in diesem Märchen einerseits eher eine ausgangstextorientierte Strategie bei der *direkten Übersetzung* des Namens an, andererseits folgt er aber nicht streng der Struktur des Ausgangstextes bei der Übersetzung des Titels.

Das zweite untersuchte Märchen, das Teil beider französischer Übersetzungen ist, ist das KHM 6 „Der treue Johannes“. In diesem Märchen sind die analysierten Elemente der beiden Versionen ident. Den Titel übersetzen beide ähnlich, mit einem Unterschied in der Wortreihenfolge. Außerdem wird der Titel, bestehend aus einem Namen und einem Adjektiv, bei Guerne zu einem beschreibenden Eigennamen. Beide behalten nicht den deutschen Namen „Johannes“, sondern passen diesen an die französische Kultur und Sprache an. Durch die Struktur mit einem Artikel zu Beginn des Titels handelt es sich bei Gérard um einen *Calque* und bei Guerne, der die Struktur etwas verändert um eine *veränderte direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). In beiden Versionen wird „Johannes“ zu „Jean“, dieser Name kommt als allgemein generischer Name häufig in französischen Märchen vor (Lüthi 1968: 25). Der Name die „Königstochter vom goldenen Dache“ wird von Gérard direkt übersetzt, Guerne hingegen beschreibt das Dach genauer als Kuppel und greift somit in den Ausgangstext ein. Die „fünf Tonnen Gold“ werden

bei Gérard spezifiziert als fünf Tonnen, im Sinne von fünf Gefäßen voll Gold. Guerne übernimmt dieses Kulturspezifikum als direkte Übersetzungen. Das Kulturspezifikum der „drei Raben“ wird in beiden Übersetzungen als direkte Übersetzung übernommen. Das „fuchsrote Pferd“ wird ebenfalls in beiden Texten ident als „cheval roux“ übersetzt. Es handelt sich dabei um eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.), die wie im Deutschen auf die Pferderasse verweist, ohne direkt den Namen dieser zu nennen. Auch im KHM 6 entscheidet sich Guerne meist für die Strategie der *direkten Übersetzung*, spezifiziert jedoch den Namen der Königstochter. Auch Gérard wendet meist die Strategie der *direkten Übersetzung* an. Nur an einer Stelle spezifiziert er, worum es sich bei einer Tonne Gold genau handelt, nämlich um ein Gefäß. Beide Übersetzer wenden für die Übersetzung dieses Märchens ähnliche Strategien an, die hauptsächlich ausgangstextorientiert sind (vgl. Pedersen 2011).

In dem KHM 10 „Das Lumpengesindel“ sind die identifizierten Elemente der beiden Ausgangstexte ebenfalls die gleichen. In diesem Märchen konnten keine Kulturspezifika identifiziert werden, es werden jedoch Titel und Namen der Protagonist*innen untersucht. Der Titel wird von Guerne direkt übersetzt (Pedersen 2011: 83f.), wohingegen Gérard durch seinen Titel die Erklärung gibt, wer als Lumpengesindel bezeichnet wird, nämlich die unfreundlichen, „schlechten“ Gäste. Das Gleiche passiert auch am Ende des Märchens, als erneut der Begriff Lumpengesindel genannt wird. Dieser wird von Guerne erneut als „racaille“ übersetzt und von Gérard erneut umschrieben. Der Begriff „hôte“, durch den Gérard das Lumpengesindel ersetzt, kann auf Französisch einerseits auf Gäste oder Gastgeber*innen verweisen, aber auch auf Tiere, die an einem Ort übernachten, bzw. wohnen. Da es sich bei den Gästen um Tiere handelt - einen Hahn und ein Huhn - kann der Begriff an dieser Stelle eine gewisse Doppeldeutigkeit erzeugen. Die beiden Protagonist*innen des Märchens werden im Ausgangstext mit den Diminutiven von Hahn und Huhn bezeichnet: Hähnchen und Hühnchen. Guerne fügt als Verkleinerungsform hier das Adjektiv „klein“ hinzu. Gérard hingegen bezeichnet die beiden Tiere schlicht als Hahn und Huhn. Außerdem verwendet Guerne die Gattungsnamen in seiner Übersetzung stets ohne Artikel wie Eigennamen und wendet dadurch eine Strategie an, die auch bei den Brüdern Grimm teilweise vorkommt, nämlich Artikel wegzulassen, um aus Gattungsnamen Eigennamen zu machen. Guerne übersetzt beide untersuchten Elemente als direkte Übersetzung und wendet daher eine ausgangstextorientierte Strategie an. Gérard hingegen ist bei seinen Übersetzungen etwas freier und passt die Elemente etwas an, er wendet daher eine zieltextorientiertere Strategie als Guerne an.

„Die drei Spinnerinnen“ ist das KHM 14 und ist mit Blick auf das analysierte Element in den Auflagen von 1825 und 1857 ident. Der Titel wird von beiden Übersetzern gleich übersetzt und behält dieselbe Struktur und Wortreihenfolge bei wie der Titel des Ausgangstextes. Beide Übersetzer bleiben dem Ausgangstext an dieser Stelle treu und wenden eine ausgangstextorientierte Strategie an.

Als nächstes werden die Übersetzungen der Namen und Kulturspezifika sowie des Titels des KHM 15 „Hänsel und Gretel“ diskutiert. Zuerst wird ein Blick auf den Titel geworfen. Beide Übersetzer entscheiden sich für eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) und behalten auch die Struktur des Titels. Beide entscheiden sich auch dazu, die Namen der Geschwister zu übersetzen. Hier bleibt Guerne in einem Punkt näher am Ausgangstext, die Namen seiner Figuren enden wie jene der Brüder Grimm auf dieselben Silbe und so wird beim Hören bzw. Lesen ein ähnlicher Klang erzeugt. Bei der Beschreibung des Hexenhauses unterscheiden sich die Lösungen der beiden Übersetzer. Beide präzisieren jedoch, um welches Brot es sich handelt und fügen dadurch Informationen hinzu, die vom Ausgangstext nicht gegeben sind. In Gérards Text besteht das Haus aus einer Art Briocheteigbrot. Das Haus von Guerne hingegen ist aus Lebkuchen gebaut. Dieselbe Strategie wenden die Übersetzer auch bei den beiden weiteren Bestandteilen des Hauses an: dem Kuchen und dem Zucker. Gérard und Guerne präzisieren, dass es sich um Kekse handelt. Der helle Zucker wird bei Gérard zu „kandierte Zucker“ und bei Guerne zu „Zuckerfäden“. An dieser Stelle werden also in beiden Texten dieselben Übersetzungsstrategien angewandt, die eher zieltextrorientiert sind (vgl. Pedersen 2011). Auch das nächste Kulturspezifikum ist in der Kulinarik zu verorten. Die Pfannkuchen, welche die Hexe den Geschwistern anbietet, verwandeln sich bei Gérard in Kekse. Er ersetzt das Kulturspezifikum an dieser Stelle durch ein anderes. Guerne hingegen übersetzt es direkt als „crêpe“. Damit ist zwar die gleiche Speise gemeint, jedoch ist sie in einer anderen Kultur verortet. Zuletzt wird noch einmal ein Blick auf das Hexenhaus aus Brot geworfen. Gérard beschreibt das Haus an dieser zweiten Stelle als Haus aus Kuchen bzw. Keksen, ersetzt daher wieder das Kulturspezifikum des Ausgangstextes und folgt an dieser Stelle auch nicht der Übersetzungswahl an der ersten Erwähnung im Text. Guerne hingegen bleibt seiner ersten Wahl treu, sein Haus besteht weiterhin aus Lebkuchen. An dieser Stelle wenden Gérard und Guerne eher zieltextrorientierte Strategien an. Insgesamt ist an diesem Märchen zu erkennen, dass sich beide Übersetzer gewisse Freiheiten beim Übersetzen nehmen und Informationen hinzufügen, die im Ausgangstext nicht gegeben sind. Sie machen das, indem sie die Begriffe der Brüder Grimm spezifizieren.

Allerdings entscheidet sich Guerne an mehreren Stellen auch für eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.), die näher am Ausgangstext ist als jene Übersetzung von Gérard, der sich mehr Freiheiten nimmt.

Im KHM 45 „Daumerlings Wanderschaft“ sind in beiden Ausgangstexten dieselben Kulturspezifika. Eine Unterscheidung der Ausgangstexte ist nur im Titel von Relevanz. Gérard lässt in seiner Übersetzung des Titels einen Teil weg, wodurch sein Titel fast ident wird mit jenem von Guerne. Der einzige Unterschied liegt darin, dass Guerne seinen Titel mit einem Artikel beginnt, obwohl die beiden Titel von den Brüdern Grimm ohne Artikel sind. Dennoch bleibt Guerne durch seine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011:83f.) dem Ausgangstext treuer als Gérard. Das nächste untersuchte Element ist der Name „Goliath“. Guerne übernimmt auch diesen als *direkte Übersetzung* und formt im Zieltext dadurch das gleiche Bild wie im Ausgangstext. Gérard hingegen lässt den Namen weg und ersetzt ihn durch eine Umschreibung, dadurch entfällt die biblische Anspielung des Textes. Die beiden Währungsbezeichnungen Thaler und Kreuzer werden von Gérard und Guerne als *kulturelle Substitution* (2011 : 85ff.) übernommen. Für die Übersetzung des nächsten Elementes wählen beide Übersetzer dieselbe Strategie der *Generalisierung* durch einen *übergeordneten Begriff* (2011: 85ff.). Sie ersetzen Blutwurst allgemein durch Wurst. Zuletzt soll noch der Name „Herr Fuchs“ betrachtet werden. Gérard und Guerne übernehmen ihn beide als *direkte Übersetzung* (2011:83f.) in ihren Texten. An dieser Stelle ist Gérards Übersetzung allerdings ausgangstextorientierter, da der Name nur in seiner Übersetzung ein Eigennamen bleibt und in jener von Guerne zu einem Gattungsnamen wird. An diesem Märchen fällt erneut auf, dass Gérard mit seinen Strategien zieltextorientierter ist als Guerne. Gérard nimmt sich in seinen Übersetzungen eher Freiheiten und hat einen Namen in dem Märchen auch ganz weggelassen. Guerne wendet in diesem Text auch mehr zieltextorientierte Strategien an, vor allem in dem er generalisierende Begriffe verwendete.

Abschließend sollen die Übersetzungsstrategien im KHM 124 „Die drei Brüder“ verglichen werden. Als einziges Element wird hier der Titel betrachtet, der von beiden Übersetzern gleich übernommen wurde. Beide entscheiden sich für eine *direkte Übersetzung*, genauer für einen *Calque* (Pedersen 2011: 83f.) und behalten die Struktur des Textes bei. Ihre Strategie ist an dieser Stelle ausgangstextorientiert.

Beim Vergleich der beiden Übersetzungen fällt auf, dass Gérard in seiner Übersetzung wesentlich freier mit dem Ausgangstext umgeht. An vielen Stellen interpretiert er den Text und

lässt diese Interpretation in den Zieltext mit einfließen, wodurch Leerstellen aus dem Ausgangstext gefüllt werden. Außerdem nimmt er sich die Freiheit Elemente auch wegzulassen. Guerne bleibt im Gegensatz dazu dem Ausgangstext treuer und entscheidet sich in den meisten Fällen für eine *direkte Übersetzung*. Der Übersetzer hat kein einziges der analysierten Elemente weggelassen. In einigen Fällen entscheidet sich Guerne für eine *Generalisierung* (Pedersen 2011: 85ff.), jedoch in der Regel an solchen Stellen, an denen Gérard eine Strategie anwendet, die noch mehr zieltextorientiert ist. Guerne wendet in seinen Übersetzungen oft eine ausgangstextorientierte Strategie an, die allerdings insgesamt nicht sehr stark ausgeprägt ist. In einem nächsten Schritt soll nun ein Blick auf die spanischen Übersetzungen und deren Umgang mit der Übersetzung von Kulturspezifika, Titeln und Namen geworfen werden.

8.1.2 Spanische Übersetzungen

In diesem Kapitel werden die beiden Übersetzungen der KHM ins Spanische von José S. Viedma, *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm* aus dem Jahr 1879 und von María Antonia Seijo Castroviejo, *Cuentos de niños y del hogar* aus dem Jahr 1985 miteinander verglichen. Wie die beiden französischen Übersetzungen trennen auch diese Übersetzungen über hundert Jahre. Dennoch wurden beide Texte für spanische Leser*innen geschrieben, die einen ähnlichen kulturellen Hintergrund haben. Wie bereits erwähnt, konnte im Zuge dieser Arbeit nicht auf den zweiten Band der Übersetzung von Seijo Castroviejo zugegriffen werden. Daher reduziert sich der Vergleich auf jene Märchen, die Teil des ersten Bandes sind. Es wird für beide Übersetzungen die siebte Auflage der KHM aus dem Jahr 1857 als Ausgangstext angenommen.

Der Titel des KHM 1, „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“, wird von den beiden Übersetzer*innen unterschiedlich übernommen. Seijo Castroviejo übersetzt den Titel direkt und übernimmt dabei nicht den deutschen Namen „Heinrich“, sondern passt diesen als „Enrique“ an die Zielkultur an. Außerdem formt Seijo Castroviejo aus der Kombination des Namens und Adjektives „der eiserne Heinrich“ einen beschreibenden Namen. Viedma hingegen übersetzt nur den ersten Teil des Titels und lässt den zweiten unerwähnt. Aus dem Doppeltitel wird bei Viedma ein Einfachtitel (Nord 1993: 52ff.), er verändert die Struktur des Titels und nimmt sich in seiner Übersetzung die Freiheit einen Teil wegzulassen. Viedma entscheidet sich bei der „Linde“ für eine zielkulturorientierte Strategie. Er ersetzt die Linde durch einen „Flie-

der“ und wendet dabei die Strategie der *Substitution* an (Pedersen 2011: 89ff.). Von Seijo Castroviejo wird die Linde *direkt übersetzt* (2011: 83f.). Die Kombination der „eiserne Heinrich“ wird von beiden Übersetzer*innen direkt übernommen wobei wie zuvor erwähnt, der Name, an die spanische Sprache angepasst, zu „Enrique“ wird. In diesem Märchen wendet Seijo Castroviejo stets die Strategie der direkten Übersetzung an, während Viedma im Titel auch ein Element weglässt. Außerdem ersetzt Viedma ein Kulturspezifikum durch ein anderes. In diesem Märchen wendet er daher eher zielkulturorientierte Strategien an. Seijo Castroviejo übersetzt im Gegensatz dazu eher ausgangstextorientiert.

Als nächstes wird das KHM 3 „Das Marienkind“ betrachtet. Seijo Castroviejo übernimmt den Einfachtitel als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.), mit einer veränderten Wortstellung. Viedma hingegen fügt in seinem Titel Informationen hinzu, nämlich dass es sich bei Maria um die Jungfrau Maria handelt. Außerdem wird aus dem „Kind“ die „Tochter“ der Maria, was auch einen gewissen Unterschied der Bedeutung schafft. Seijo Castroviejo übersetzt die Stellen direkt, an denen im Ausgangstext explizit von der Jungfrau Maria die Rede ist. Viedma hingegen übernimmt hier nun nicht die Bezeichnung der Jungfrau Maria, sondern umschreibt sie nur als die „Herrin des Landes“. Dasselbe passiert auch an den weiteren Stellen des Märchens, in denen die Jungfrau Maria erwähnt wird. Viedma übersetzt diese Bezeichnung kein einziges Mal direkt. Die Jungfrau Maria wird nur in Viedmas Titel konkret erwähnt. Das letzte identifizierte Kulturspezifikum des Märchens, „Zuckerbrot“, wird von beiden Übersetzer*innen *direkt übersetzt*. Auch im KHM 3 wendet Seijo Castroviejo stets die Strategie der *direkten Übersetzung* an (2011: 83f.) und orientiert sich in ihrer Arbeit eher am Ausgangstext als Viedma. Dieser übersetzt nur eines der Elemente direkt. Beim Titel nimmt er sich die Freiheit, Informationen hinzuzufügen und an späteren Stellen im Text streicht er ein Kulturspezifikum und ersetzt es durch ein allgemeineres, generalisierendes Element. Auch in diesem Märchen bleibt Seijo Castroviejo dem Ausgangstext treuer als Viedma.

Der Name des Protagonisten wird wie im KHM 1 auch im nächsten Märchen ins Spanische übertragen. Im KHM 6 „Der treue Johannes“ wird der Name Johannes in beiden Übersetzungen zu „Juan“. Während Seijo Castroviejo den Namen stets in Kombination mit dem Adjektiv „treu“ übersetzt, wendet Viedma auch andere Lösungen an und bildet an einer Stelle aus dieser Kombination auch einen beschreibenden Namen. Als nächstes Element wird der Name „Königstochter vom goldenen Dache“ in der Auflage von 1985 *direkt übersetzt* (Peder-

sen 2011: 83f.). Viedma hingegen ersetzt die offene Formulierung des Daches durch eine „Kuppel“, außerdem schreibt er nicht von einer „Königstochter“, sondern von einer „Prinzessin“. Die „fünf Tonnen Gold“ wiederum werden in beiden Zieltexten *direkt übersetzt* (2011: 83f.). Bei den „drei Raben“ hingegen entscheiden sich Seijo Castroviejo und Viedma für unterschiedliche Strategien. Letzterer ersetzt die Raben durch ein anderes Kulturspezifikum (Krähen), durch die ähnliche Erscheinungsform können die beiden Elemente bei den Leser*innen das gleiche Bild, bzw. die gleiche Stimmung erzeugen. Das „fuchsröte Pferd“ bezeichnet im Deutschen einen Fuchs, eine bestimmte Pferderasse mit rotem Fell. Das Adjektiv fuchsröt gibt in dieser Formulierung sowohl Hinweise auf die Farbe als auch auf die Rasse des Pferdes. Im Spanischen wurde der Ausdruck in beiden Versionen direkt mit der Pferderasse übersetzt. Für die Leser*innen, die diese Rasse nicht kennen, geht dadurch die Information zur Farbe des Pferdes verloren. Im KHM 6 wendet Seijo Castroviejo stets die Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) an, mit Ausnahme der Übersetzung der Pferderasse, bei der die Übersetzerin direkt den Namen dieser Rasse erwähnt. Viedma hingegen nimmt in seiner Übersetzung erneut mehr Veränderungen vor. Er unterzieht die Kulturspezifika und Namen kleinen Veränderungen. Zudem ersetzt Viedma in diesem Märchen erneut ein Kulturspezifikum mit einem anderen und verfolgt somit eine zieltextorientierte Strategie.

Als nächstes werden die Übersetzungen des KHM 10, „Das Lumpengesindel“ miteinander verglichen. Der Titel wird von Seijo Castroviejo *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.) und auch am Ende des Märchens, als erneut der Begriff „Lumpengesindel“ auftaucht, wird er mit dem gleichen Begriff übersetzt. Viedma hingegen gibt in seiner Übersetzung des Titels bereits den Hinweis, auf wen sich der Ausdruck des Ausgangstextes bezieht. In seiner Übersetzung „los huéspedes importunos“ wird klar, dass es in dem Märchen um lästige, aufdringliche Gäste gehen wird. Auch Viedma übersetzt am Ende des Märchens den Ausdruck gleich wie im Titel. Die beiden Protagonist*innen „Hähnchen“ und „Hühnchen“ behalten nur in dem Text von Seijo Castroviejo ihre Diminutive. Bei Viedma bleiben sie „Hahn“ und „Huhn“ ohne Diminutiv. Außerdem werden die Bezeichnungen in den beiden spanischen Übersetzungen stets als Gattungsbezeichnungen verwendet, während sie bei den Brüdern Grimm teilweise auch als Eigennamen verwendet werden. Seijo Castroviejo bleibt dem Ausgangstext weiterhin treu und wendet *direkte Übersetzungen* (2011: 83f.) an. Viedma hingegen nimmt sich erneut etwas mehr Freiheiten bei der Übersetzung und ist zieltextorientierter als Seijo Castroviejo.

Bei „Rapunzel“, dem KHM 12, soll zuerst ein Blick auf den Titel geworfen werden. Dieser ist besonders interessant, da es sich einerseits um den Titel, aber auch um einen Namen und gewissermaßen auch um ein Kulturspezifikum handelt. Die Struktur des Titels wird von beiden Übersetzer*innen beibehalten. In der spanischen Teil- und Gesamtübersetzung wird der Name der Pflanze *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). Seijo Castroviejo und Viedma verwenden zwar zwei unterschiedliche Begriffe, diese sind aber Synonyme (RAE o.J.a) und Teil jener Pflanzen, die als Rapunzeln bezeichnet werden. Die Längenangabe „Elle“ wird von Viedma durch eine andere Längenangabe ersetzt, die in Spanien verwendet wurde. Er wendet also die zieltextorientierte Strategie der *kulturellen Substitution* an (Pedersen 2011: 89ff.). Seijo Castroviejo hingegen übersetzt den Begriff „Elle“ direkt. Es handelt sich also um eine Übersetzung, die dem Ausgangstext treu bleibt. Allerdings schreibt die Übersetzerin nicht wie die Brüder Grimm von 20 Ellen, sondern von 50 Ellen, wodurch die Türme der beiden Texte trotz einer *direkten Übersetzung* der Maßeinheit nicht die gleiche Höhe haben. Bei dem Gattungsnamen „Königssohn“ ist es nun Seijo Castroviejo, die sich beim Übersetzen mehr Freiheiten nimmt. Während Viedma diesen Namen stets treu übersetzt, übernimmt die Übersetzerin der Gesamtausgabe an einer Stelle den „Königssohn“ nur als „König“, obwohl es sich dabei auch um einen Fehler handeln könnte, da die Übersetzerin bei den anderen untersuchten Elementen dem Ausgangstext stets sehr treu bleibt. Den Gattung der Zauberin, die Rapunzel gefangen hält, übernimmt Seijo Castroviejo als *Beibehaltung* (Pedersen 2011: 77ff.). Sie behält genau den gleichen Gattungsnamen, „Gothel“ bei, ohne Erklärungen hinzuzufügen und wendet jene Strategie an, die am stärksten ausgangstextorientiert ist. Wobei es in diesem Fall vielleicht wegen fehlendem Wissen der Bedeutung des Wortes „Gothel“ zu einer solchen Übersetzung gekommen ist. Viedma übernimmt in seiner Übersetzung gar keinen Namen für die Zauberin, sondern umschreibt nur ihre Person. An einer Stelle ersetzt er „Frau Gothel“ durch „Zauberin“, an einer anderen Stelle durch „Großmütterchen“. Abgesehen von einer Abweichung wendet Seijo Castroviejo auch in diesem Märchen stets ausgangstextorientierte Strategien an. Viedma hingegen nimmt sich wieder mehr Freiheiten, passt ein Kulturspezifikum an die Zielkultur an und lässt einen Namen ganz weg.

Das letzte Märchen, das an dieser Stelle verglichen wird, ist das KHM 14 „Die drei Spinnerinnen“. Als einziges Element wird der Titel des Märchens betrachtet. Der Einfacetitel wird von beiden Übersetzer*innen ident als direkte Übersetzung übernommen. Hier wenden beide eine eher ausgangstextorientierte Strategie an.

In dem Vergleich der Übersetzungen aus 1879 und 1985 fällt auf, dass sich die Übersetzerin Seijo Castroviejo (1985) wesentlich näher an den Ausgangstext hält und ihre Übersetzungslösungen dem Ausgangstext bis auf eine Ausnahme stets in verschiedenen Graden treu bleiben. In den meisten Fällen wählt sie die Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Viedma hingegen nimmt sich in seinen Übersetzungen mehr Freiheiten. An einigen Stellen fügt der Übersetzer Elemente hinzu oder ersetzt Kulturspezifika durch andere. Außerdem generalisiert er einige der analysierten Elemente in seiner Übersetzung. Trotz einiger direkter Übersetzungen kann behauptet werden, dass Viedma in seiner Übersetzung eine eher zieltextorientierte Strategie anwandte.

Dieser intralinguale Vergleich der Übersetzungen soll in einem nächsten Kapitel durch einen interlingualen Vergleich erweitert werden. Dabei werden die spanischen Übersetzungen nun mit den französischen verglichen, um Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten in den Übersetzungsstrategien aufzudecken.

8.2 Interlingualer Vergleich

Ziel des Kapitels ist es, in einem Vergleich die spanischen und französischen Übersetzungen interlingual, also zwischen den Sprachen, gegenüberzustellen. In diesem Vergleich werden die Märchen zuerst getrennt voneinander betrachtet, um abschließend ein Resümee der Erkenntnisse zu geben.

Zuerst wird erneut das KHM 1 „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ betrachtet. Der Titel des Märchens wird sowohl im Französischen als auch im Spanischen einmal ganz übersetzt und einmal wird nur die erste Hälfte des Titels übersetzt. Alle Übersetzer*innen entscheiden sich dagegen den deutsche Namen „Heinrich“ beizubehalten und passen ihn an die jeweilige Sprache an. Das Kulturspezifikum „Linde“ wird in jeweils einer französischen und einer spanischen Übersetzung direkt übernommen. In der zweiten spanischen Übersetzung wird das Kulturspezifikum durch ein anderes ersetzt. In dem zweiten französischen Text hingegen kommt es nicht vor, da es auch im Ausgangstext nicht zu finden ist. In den Übersetzungen dieses KHM fallen keine besonderen Übersetzungsstrategien auf, die in einer Sprache präsenter wären als in einer anderen. Die Übersetzer*innen entscheiden sich in mehreren Fällen für *direkte Übersetzungen* (Pedersen 2011: 83f.). Das ist zwar nicht bei allen untersuchten Elementen der

Fall, jedoch sind es einmal ein Element einer französischen Übersetzung und zweimal solche einer spanischen Übersetzung, die freier übersetzt wurden. Es kann also nur durch einen kleinen Unterschied gesagt werden, dass im Spanischen freier übersetzt wurde als im Französischen.

Das KHM 3 „Das Marienkind“ ist nur Teil einer der beiden französischen Übersetzung, nämlich jener Gesamtübersetzung von Guerne. Der Titel des Märchens wurde in einer spanischen und einer französischen Version *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). In einer spanischen Übersetzung wurde der Übersetzung ein Zusatz beigefügt. Auch das nächste Element wurde in einer spanischen und einer französischen Übersetzung direkt übernommen. Im zweiten spanischen Text jedoch wieder freier übersetzt. Das letzte Element dieses Märchens wurde in allen drei Übersetzungen *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). In diesem Märchen fällt erneut auf, dass die spanischen Übersetzungen insgesamt freier waren als die französischen.

Das KHM 6 „Der treue Johannes“ soll als nächstes interlingual verglichen werden. Wie bereits im KHM 1, wird auch hier der Name des Protagonisten von allen Übersetzer*innen in die jeweilige Sprache übertragen; „Johannes“ wird zu „Jean“ und „Juan“. Der Titel des Märchens wird auch von allen Übersetzer*innen direkt übersetzt. Während in jeweils einer französischen und einer spanischen Übersetzung auch genau dieselbe Struktur wie jene der Brüder Grimm, mit einem Artikel übernommen wurde, wird in den anderen beiden der Artikel weggelassen und der Titel wird zu einem beschreibenden Namen. Bei der Übersetzung des Namens „Königstochter vom goldenen Dache“ wurde in jeweils einer spanischen und einer französischen Übersetzung die Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) gewählt, und in den anderen beiden Übersetzungen wurde der Begriff „Dach“ eingeschränkt, bzw. als „Kuppel“ spezifiziert. Außerdem übersetzte Viedma in seinem Text die „Königstochter“ als „Prinzessin“, während alle anderen sich dafür entschieden, die Formulierung der Königstochter beizubehalten. Bei der Übersetzung der „fünf Tonnen Goldes“ fällt auf, dass sich Guerne, Viedma und Seijo Castroviejo jeweils für die gleiche Strategie der direkten Übersetzung entscheiden. Gérard jedoch sticht hier heraus, da er eine Spezifizierung hinzufügt, welche in den anderen Übersetzungen nicht gegeben wurde. Die „drei Raben“ wurden ebenfalls in drei Übersetzungen gleich übernommen, jedoch ist es in diesem Fall nicht Gérard, der eine andere Strategie wählt, sondern Viedma. Dieser übersetzt die „Raben“ als „Krähen“. Das „fuchsrote Pferd“ wird von den Übersetzer*innen in den jeweiligen Sprachen genau gleich übersetzt: In den französischen Übersetzungen bleibt das Element der Farbe durch das Adjektiv „roux“ erhalten; in den spanischen Übersetzungen wird direkt der Name der Pferderasse genannt, wodurch der Hinweis auf

die Farbe verloren geht. Wie bereits bei den Übersetzungen der KHM 1 und 6 fällt auf, dass es Elemente gibt, in denen jeweils in einer spanischen und einer französischen Übersetzung dieselbe Strategie gewählt wird. Außerdem entscheiden sich Guerne, Viedma und Seijo Castroviejo öfter für dieselbe Strategie, während Gérard gewisse analysierte Elemente anders übersetzt. In einigen Fällen bleibt die Übersetzung von Seijo Castroviejo dem Ausgangstext treuer als die anderen drei Übersetzungen und bildet eine ausgangstextorientierte Strategie ab. Auch Viedmas Übersetzung sticht in einem Fall heraus, da er mit einer *Substitution* eine zieltextorientierte Strategie wählt.

Im KHM 10 „Das Lumpengesindel“ sind die untersuchten Elemente in beiden Ausgangstexten die Gleichen. Der Titel des Märchens wird in einer französischen und einer spanischen Übersetzung direkt übersetzt. In den anderen beiden wird umschrieben, was mit dem Ausdruck gemeint ist, nämlich die unfreundlichen Gäste. Auch bei der Bezeichnung der beiden Hauptfiguren, Hähnchen und Hühnchen, ist das Gleiche zu bemerken. In einer Übersetzung jeder Sprache wird das Diminutiv übernommen, in den anderen beiden wird es weggelassen. Abschließend wird die Bezeichnung Lumpengesindel wie bereits im Titel von jeweils einem Übersetzer jeder Sprache umschrieben und von den anderen beiden *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). Diese beiden Übersetzer*innen übernehmen dabei dieselben Formulierungen wie bereits im Titel. Es fällt auf, dass jeweils eine spanische und ein französischer Übersetzer*in die gleiche Strategie wählen, nämlich die der *direkten Übersetzung*. Die anderen beiden Übersetzer, Viedma und Guerne entschieden sich im Gegensatz dazu für einen etwas freieren Umgang mit dem Ausgangstext.

Das KHM 12 „Rapunzel“ ist nur Teil von drei Übersetzungen, nämlich den beiden Gesamtübersetzungen und der spanischen Teilübersetzung. Der Titel wird von allen drei Übersetzer*innen direkt übernommen. Das Längenmaß „Elle“ hingegen wird nur in der Übersetzung von Seijo Castroviejo *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.), in den anderen beiden Texten, wird es durch ein passendes Kulturspezifikum der jeweiligen Kultur ersetzt. Das nächste Element, der Gattungsname „Königssohn“, ist an dieser Stelle das erste Element, an dem Seijo Castroviejo eine zielkulturorientiertere Strategie anwendet als die anderen Übersetzer, welche dieses Element stets durch eine *direkte Übersetzung* (2011: 83f.) übernehmen. Beim nächsten Element, dem Gattungsnamen der Zauberin bzw. der Patin die Rapunzel in dem Turm gesperrt hat, wählt Seijo Castroviejo jene Strategie, die am stärksten ausgangstextorientiert ist. Sie be-

hält den deutschen Gattungsnamen in genau der gleichen Form in ihrem Text bei. Die französische Übersetzung entspricht gewissermaßen einer *direkten Übersetzung* (2011: 83f.). Guerne übersetzt die Bedeutung des Gattungsnamen, übernimmt ihn jedoch nicht in der Funktion eines Eigennamens, wie in dem Text der Brüder Grimm. In der französischen Version handelt es sich jedoch nicht mehr um einen Namen, sondern bloß um ein beschreibendes Element. Außerdem fügt Guerne ein deutsches Synonym der Bedeutung des Namens in seinen Text ein. Eine solche Strategie, Elemente in der Ausgangssprache in den Zieltext einzuführen, entspricht einer stark ausgangstextorientierten Strategie. Die zweite spanische Übersetzung geht auch hier freier mit dem Element um. Es fällt auf, dass in den spanischen Übersetzungen sowohl jene Strategien angewendet werden, die am meisten zieltextorientiert sind, als auch jene die am meisten ausgangstextorientiert sind. Die französische Version bewegt sich im Mittelfeld, mit Übersetzungslösungen die beiden Strategien zuzuordnen sind.

Der Titel des nächsten Märchens, des KHM 14: „Die drei Spinnerinnen“, wird von allen Übersetzer*innen *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). Die beiden französischen und die beiden spanischen Übersetzungen haben jeweils genau denselben Titel. Alle Übersetzer*innen wenden hier dieselbe ausgangstextorientierte Strategie an.

Das KHM 15 „Hänsel und Gretel“ ist wiederum ein Märchen, dass nur Teil der beiden französischen Übersetzungen und jener von Seijo Castroviejo ist. Die Struktur des Titels wird in allen drei Übersetzungen gleich übernommen. Jedoch bleibt die spanische Übersetzerin durch eine *Reproduktion* (Nord 2003: 194) der Namen der Protagonist*innen dem Text der Brüder Grimm am treuesten. Die Beschreibung des Hexenhauses übernimmt Seijo Castroviejo als Einzige direkt, die beiden französischen Übersetzungen geben in ihren Beschreibungen kleine, zusätzliche Spezifikationen. Der „Pfannkuchen“ wird in der spanischen und in einer französischen Übersetzung durch Elemente ersetzt, die dieselbe Speise bezeichnen, während die andere französische Version eine allgemeinere Formulierung wählt, die nicht direkt auf Pfannkuchen verweist. Das letzte analysierte Element dieses Märchens wird erneut nur von der spanischen Übersetzerin direkt übersetzt und in den französischen Texten abgewandelt. In diesem Märchen fällt auf, dass das Spanische dem Ausgangstext wesentlich treuer bleibt als die französischen Übersetzungen.

Auch das nächste KHM „Daumerlings Wanderschaft“ ist Teil derselben drei Übersetzungen wie „Hänsel und Gretel“. Der Titel wird in einer der beiden französischen Versionen

etwas abgeändert, es fehlt in der Übersetzung ein Teil des Titels. Die anderen beiden Übersetzungen übernehmen den Titel als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Der Name bzw. das Kulturspezifikum „Goliath“ wird in einer französischen Version durch ein Element ersetzt, das kein Kulturspezifikum ist. In den anderen beiden Versionen wird es als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) übernommen. Die Währungsbezeichnungen „Thaler“ und „Kreuzer“ werden in der Übersetzung von Seijo Castroviejo direkt übernommen. Die französischen Übersetzer ersetzen die Begriffe durch andere Bezeichnungen, die in Frankreich gängig waren und wenden die Strategie der *kulturellen Substitution* an. Die „Blutwurst“ wird in der spanischen Version als *kulturelle Substitution* (2011: 89ff.) übersetzt. In den beiden französischen Versionen wird sie durch ein generalisierendes Element ersetzt. Abschließend wird der Name „Herr Fuchs“ in allen Übersetzungen *direkt übersetzt* (2011: 83f.), obwohl er nur in der Übersetzung von Gérard ein Eigennamen bleibt und in den anderen beiden zu einem Gattungsnamen wird. Auch an diesem Märchen fällt auf, dass sich die spanische Version dem Ausgangstext in den meisten Fällen treuer bleibt als die beiden französischen Versionen.

Der letzte Vergleich des KHM 124 „Die drei Brüder“ findet zwischen einem spanischen und zwei französischen Zieltexten statt. Für den Titel verwendeten alle Übersetzer*innen dieselbe Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.).

Der interlinguale Vergleich zeigt, dass die Übersetzer*innen der beiden Sprachen nicht durch gewisse Strategien innerhalb einer Sprachgruppe verbunden sind. In einigen Fällen werden für die Übersetzungen von Kulturspezifika, Namen und Titeln zwei verschiedene Strategien angewandt, wobei in jeder Sprache beide Strategien verwendet werden. Auffallend ist auch, dass Seijo Castroviejo sich im Gegensatz zu den anderen drei Übersetzern wesentlich treuer an den Ausgangstext der Brüder Grimm hält. Viedma hingegen stellt an ein paar Stellen das andere Extrem dar, in dem er jene Strategien anwendet, die am stärksten zieltextorientiert sind. Der interlinguale Vergleich zeigt, dass die Übersetzer*innen unterschiedliche Strategien anwenden. Diese scheinen jedoch nicht sprachbezogen zu sein, da oft in beiden Sprachen ähnliche Strategien angewendet werden. Im nächsten Kapitel soll nun die zeitliche Komponente betrachtet werden, um zu sehen, ob diese einen Einfluss auf die Übersetzungsstrategien hat.

8.3 Übersetzungen im Laufe der Zeit

In diesem Kapitel soll ein Vergleich zwischen den Teilübersetzungen aus dem 19. Jahrhundert und den ersten Gesamtübersetzungen aus dem 20. Jahrhundert erstellt werden, um zu sehen, ob sich die Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit verändert haben und ob die Übersetzer*innen in den verschiedenen Jahrhunderten ähnliche Strategien anwandten. Die Märchen wurden in den beiden Sprachen zwar jeweils für dieselbe Region und dieselbe Kultur übersetzt, die Übersetzungen trennen aber dennoch über hundert Jahre, in denen sich einerseits die Kenntnisse der Kulturspezifika verändert haben kann, aber auch der Zugang zu Märchen selbst und der Art und Weise wie übersetzt wird. Innerhalb dieser hundert Jahre etablierten sich Märchen mehr und mehr in den Gesellschaften, insbesondere in Spanien, wo Märchen erst später als in anderen europäischen Ländern Erfolg hatten (Hernández & Matrán-Rogero 2014: 60). Wie sich diese zeitliche Komponente auf die Übersetzungsstrategien auswirkte, soll im folgenden Vergleich betrachtet werden. Wie bereits in den vorherigen Vergleichen werden auch hier zuerst die Märchen einzeln betrachtet und abschließend die Erkenntnisse zusammengefasst.

Der Titel des KHM 1 „Der Froschkönig und der eiserne Heinrich“ wird in den beiden Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert nur teilweise übersetzt. Gérard und Viedma lassen den zweiten Teil des Titels weg. Gérard vereinfacht den ersten Teil des Titels und aus dem Froschkönig wird ein einfacher Frosch. Die beiden Übersetzer*innen der gesamten KHM übersetzen den gesamten Titel des Märchens und übertragen ihn direkt. Allerdings machen im Titel beide Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts die Kombination aus Namen und Adjektiv zu einem einzigen Namen, indem das Adjektiv Teil des Namens wird. Die „Linde“ als Kulturspezifikum wird von Guerne und Seijo Castroviejo ebenfalls *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). In der Version von Gérard kommt das Element nicht vor, da es auch in seinem Ausgangstext fehlt. Viedma ersetzt dieses Kulturspezifikum durch ein anderes und entscheidet sich für eine zieltextorientierte Strategie. Der Name in Kombination mit Adjektiv, der „treue Heinrich“, wird in allen Übersetzungen gleich behandelt: Alle Übersetzer*innen entschieden sich dazu, den Namen an die jeweilige Sprache und Kultur anzupassen und das Adjektiv direkt zu übersetzen. An den drei Elementen dieses Textes fällt auf, dass die Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts alle Elemente als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) übernehmen. Die anderen beiden Übersetzer hingegen haben den Titel beispielsweise bearbeitet und ein Kulturspezifikum wurde von Viedma durch ein anderes ersetzt. Es fällt auf, dass Gérard und Viedma auch zieltextorientierte

Strategien anwenden, während sich Guerne und Seijo Castroviejo stärker am Ausgangstext orientieren.

Beim zweiten analysierten Märchen, „Das Marienkind“, wird der Titel in den neueren Übersetzungen erneut direkt übernommen. Viedma hingegen bearbeitet den Titel etwas und fügt Elemente hinzu, die nicht explizit im Ausgangstext stehen. Auch das nächste Element, die Erwähnung der Jungfrau Maria, wird von Guerne und Seijo Castroviejo *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). Viedma hingegen ersetzt den Namen bzw. das Kulturspezifikum durch eine *Generalisierung* (2011: 85ff.). Nur das letzte untersuchte Element dieses Märchens wird von allen Übersetzer*innen als *direkte Übersetzung* (2011: 83f.) übernommen, bzw. wenden alle Übersetzer*innen eine Strategie an, die ausgangstextorientiert ist. An dem KHM 3 werden die analysierten Elemente von den Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts stets direkt übernommen, während die Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert etwas freier gestaltet ist.

Beim KHM 6 „Der treue Johannes“ wird der Titel von allen Übersetzer*innen mit der gleichen Strategie übersetzt. Alle entscheiden sich dazu den Namen „Johannes“ zu übersetzen: Aus Johannes wird „Jean“ bzw. „Juan“, ein in allen drei Sprachen generischer Namen. Bei der Übersetzung von der „Königstochter vom goldenen Dache“ entscheiden sich Guerne und Viedma für die gleiche Strategie. Sie spezifizieren beide das „Dach“ als „Kuppel“ und Guerne übersetzt außerdem als einziger die „Königstochter“ als „Prinzessin“. Auch die beiden anderen Übersetzer*innen, Gérard und Seijo Castroviejo, entscheiden sich für dieselbe Strategie und übersetzen den Namen direkt in die jeweilige Sprache. In den Übersetzungen der „fünf Tonnen Gold“ entscheiden sich alle Übersetzer*innen außer Gérard für eine *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Dieser nimmt sich in seinem Text mehr Freiheiten Elemente zu kürzen und wegzulassen oder etwas zu verändern. Dennoch übersetzt Gérard das Kulturspezifikum des „Rabens“ direkt, so auch Guerne und Seijo Castroviejo. Viedma hingegen passt dieses Element an und ersetzt es durch ein anderes Kulturspezifikum: „Krähen“. Das „fuchsrote Pferd“ wird in den beiden französischen Übersetzungen direkt übernommen und in den beiden spanischen Texten auf dieselbe Weise übersetzt, mit dem Namen der Rasse des Pferdes. Obwohl in diesem Märchen teilweise auch gleiche Übersetzungsstrategien innerhalb der jeweiligen Sprachen gewählt wurden, kann ein allgemeiner Schluss auf die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit gezogen werden. Die Übersetzer*innen aus dem 20. Jahrhundert bleiben dem Ausgangstext treuer und entscheiden sich oft für eine *direkte Übersetzung* (2011: 83f.). Gérard und Viedma hingegen nehmen sich auch in der Übersetzung dieses Märchens mehr Freiheiten

und passen Passagen für ihr Zielpublikum an. Es fallen zwar keine direkten Ähnlichkeiten in den verwendeten Strategien der jeweiligen Jahrhunderte auf, dennoch kann festgestellt werden, dass die Gesamtübersetzungen dem Ausgangstext treuer bleiben als die Teilübersetzungen.

Die Übersetzungen des KHM 10 „Das Lumpengesindel“ werden als nächstes miteinander verglichen. Der Titel wird in den beiden Gesamtübersetzungen direkt übernommen. Die Übersetzer*innen haben sich für einen passenden Ausdruck entschieden, der das gleiche vermittelt wie der deutsche Titel. In den beiden Teilübersetzungen hingegen wird der Titel umschrieben und es wird direkt auf die unfreundlichen Gäste eingegangen, um die es in diesem Märchen geht. Auch die Gattungsnamen der Hauptfiguren in Form von den Diminutiven „Hähnchen“ und „Hühnchen“ werden in den beiden Gesamtübersetzungen übernommen. Gérard und Viedma hingegen übernehmen die Bezeichnungen ohne Diminutive in ihren Texten. Die Gattungsnamen, die bei den Brüdern Grimm durch fehlende Artikel auch zu Eigennamen werden, werden in dieser Form nur von Guerne übersetzt, der auch keine Artikel vor die Gattungsnamen setzt. In den Übersetzungen dieses Märchens fallen erneut Gemeinsamkeiten in den Strategien der Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts auf. Guerne und Seijo Castroviejo bleiben dem Ausgangstext treuer als die anderen beiden Übersetzer. Außerdem wenden auch Guerne und Viedma in diesem Märchen die gleichen Übersetzungsstrategien an. In den älteren Übersetzungen von Gérard und Viedma sind mehr Freiheiten zu erkennen, die sich die Übersetzer nehmen.

Beim KHM 12 „Rapunzel“ wird der Titel von allen Übersetzer*innen als direkte Übersetzung übernommen. Unterschiede in den Übersetzungsstrategien fallen jedoch bei der Übersetzung der Längenangabe „Elle“ auf. Diese wird nur von Seijo Castroviejo *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.). Viedma und Guerne passen diese Angabe an die jeweilige Zielkultur an. Der Gattungsname „Königssohn“, die hier die Funktion des Eigennamens der Figur einnimmt, wird mit einer Ausnahme in der Übersetzung von Seijo Castroviejo, in den drei anderen Übersetzungen an allen Stellen direkt übernommen. Bei dem Namen der Zauberin „Frau Gothel“, ebenfalls einem Gattungsnamen in der Funktion eines Eigennamens, wenden die beiden Übersetzer*innen aus dem 20. Jahrhundert ausgangstextorientierte Strategien an. Jene von Seijo Castroviejo ist dabei noch stärker ausgangstextorientiert als jene von Guerne. Viedma hingegen ersetzt den Namen durch die Bezeichnung als Zauberin, die er bereits im restlichen Text verwendet hat. Auch bei der zweiten Erwähnung des Namens „Frau Gothel“ sind die gleichen Strategien zu beobachten. Viedma befindet sich mit seinen Strategien, die teils ausgangstext-

und zieltextorientiert sind, in einem Mittelfeld. Die beiden Gesamtübersetzer*innen hingegen folgen in diesem Märchen fast ausschließlich ausgangstextorientierten Strategien, insbesondere Seijo Castroviejo bleibt in ihrer Übersetzung dem Ausgangstext treu.

Für die Übersetzungen des Titels des KHM 14 „Die drei Spinnerinnen“ entscheiden sich erneut alle für das direkte Übernehmen, wodurch die beiden spanischen und die beiden französischen Titel jeweils ident sind. In diesem Märchen ist nur dieses Element zu betrachten, bei dessen Übersetzung Gérard, Viedma, Guerne und Seijo Castroviejo eine ausgangstextorientierte Strategie anwenden.

Der Titel „Hänsel und Gretel“ des KHM 15 wird von Gérard und Guerne als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) übernommen. Beide übertragen die Namen als Übersetzung in ihre Texte. Guerne bleibt dabei dem Ausgangstext, wie bereits erwähnt, durch die Form bzw. den Klang der ausgewählten Namen, treuer. Seijo Castroviejo übernimmt die Namen der beiden Protagonist*innen direkt, ohne sie zu übersetzen. Die Lebensmittel, aus denen das Haus der Hexe gebaut ist, werden nur von Seijo Castroviejo direkt übernommen. Guerne und Gérard verändern diese in ihren Übersetzungen etwas. Die „Pfannkuchen“ hingegen werden wieder von den beiden Gesamtübersetzer*innen mit der gleichen Strategie übernommen. Beide ersetzen die „Pfannkuchen“ durch Begriffe der jeweiligen Sprache, die zwar kulturspezifisch sind, aber die gleiche Speise bezeichnen. Gérard jedoch ersetzt das Kulturspezifikum allgemein durch „Kuchen“ bzw. „Kekse“. In den Übersetzungen dieses Märchens fallen keine bestimmten Gemeinsamkeiten bei den Lösungsstrategien der Übersetzungen aus dem 20. Jahrhundert auf. Es kann nur angemerkt werden, dass auch hier allgemein die neueren Übersetzungen ausgangstextorientierter sind als jene von Gérard.

Diese ausgangstextorientierte Strategie der Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts fällt auch bei der Übersetzung des Titels des nächsten Märchens auf. „Daumerlings Wanderschaft“ wird von Guerne und Seijo Castroviejo direkt übernommen, nur Gérard weicht in seiner Übersetzung etwas vom Ausgangstext ab. Das nächste Kulturspezifikum, bzw. den Namen „Goliath“ nimmt Gérard nicht in seinem Text auf. Er generalisiert das Element und übernimmt die Bedeutung ohne biblische Anspielung. Die Übersetzer*innen der neueren Versionen hingegen übernehmen dieses Element als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.). Die beiden Währungseinheiten werden von Seijo Castroviejo als *direkte Übersetzung* übernommen. Guerne und Gérard hingegen entscheiden sich für eine *kulturelle Substitution*. Auch beim nächsten Element

wenden Gérard und Guerne dieselbe Strategie an, sie übersetzen beiden den Begriff „Blutwurst“ als *Generalisierung* durch einen *übergeordneten Begriff* (Pedersen 2011: 85ff.). Seijo Castroviejo hingegen übernimmt den Begriff mit einer *kulturellen Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.). Zuletzt wurde der Eigennamen „Herr Fuchs“, der aus einem Gattungsnamen gebildet wurde, nur in der Übersetzung von Gérard als Eigennamen übernommen. Guerne und Seijo Castroviejo übersetzen den Namen direkt, allerdings so, dass es sich in ihren Texten nicht um einen Eigennamen, sondern um eine Gattungsbezeichnung handelt. Dadurch ist Gérard an dieser Stelle am stärksten ausgangstextorientiert. In den Übersetzungen dieses Märchens fällt auf, dass die beiden französischen Übersetzer oft dieselben Strategien wählen und Seijo Castroviejo mit ihren Übersetzungslösungen näher am Ausgangstext bleibt, als die beiden anderen Übersetzer.

Als letztes wird das KHM 124 „Die drei Brüder“ betrachtet. In diesem Vergleich werden die beiden Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert nur einer Übersetzung aus dem 20. Jahrhundert gegenübergestellt. Der Titel des Märchens wird in allen Versionen mit derselben Strategie *direkt übersetzt* (Pedersen 2011: 83f.) und auch die Struktur des Titels bleibt ident erhalten.

Der Vergleich der Übersetzungen im Laufe der Zeit zeigt, dass Seijo Castroviejo und Guerne, die beiden Übersetzer*innen aus dem 20. Jahrhundert, dem Ausgangstext treuer bleiben als Gérard und Viedma. Sie wenden häufiger als die anderen beiden Übersetzer die Strategie der *direkten Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) an und lassen keine Kulturspezifika weg. Ihre angewendeten Übersetzungsstrategien befinden sich in dem Modell von Pedersen (vgl. Pedersen 2011) mehr auf der ausgangstextorientierten Seite als jene von Gérard und Viedma. Gérard und Viedma nehmen sich in ihren Übersetzungen zudem mehr Freiheiten.

Insbesondere Seijo Castroviejo bleibt dem Ausgangstext treu und übernimmt fast alle analysierten Elemente als *direkte Übersetzung* (Pedersen 2011: 83f.) in ihrem Text. Einige Elemente übernimmt die Übersetzerin auch unverändert, ohne Übersetzung in die Zielsprache. Auch Hernández und Matrán-Rogero gehen davon aus, dass Seijo Castroviejo dem Ausgangstext sehr treu bleibt und dadurch auch Redewendungen oder Formulierungen verwendet, die für die spanischen Leser*innen unüblich sein können (Hernández & Matrán-Rogero 2014: 72). Das kann in der hier durchgeführten Analyse beispielsweise an dem Übernehmen der deutschen Namen „Hänsel“, „Gretel“ oder dem Gattungsnamen „señora Gothel“ illustriert werden.

Die Übersetzung von Seijo Castroviejo aus dem Jahr 1985 ist die neueste der vier untersuchten Übersetzungen. Im Gegensatz dazu steht die Übersetzung von Gérard aus dem Jahr 1836, die älteste der vier Übersetzungen. Gérard hat sich in seinen Übersetzungen die meisten Freiheiten genommen, insbesondere durch das Kürzen des Textes, was in der KJL eine häufige Übersetzungsstrategie ist (Nikolajeva 2010: 408). Die beiden Übersetzungen von Gérard und Seijo Castroviejo stellen in diesem Vergleich die beiden Extreme dar. Seijo Castroviejo bleibt dem Text sehr treu und wählt meist ausgangstextorientierte Strategien. Gérard hingegen nimmt sich in seiner Übersetzung mehr Freiheiten und wählt zieltextorientierte Strategien. Auch Rimasson gibt an, dass Gérard sich in seinen Übersetzungen viele Freiheiten nimmt (Rimasson 2015: 937). Zwischen diesen beiden Extremen befinden sich die Übersetzungen von Guerne und Viedma, die in einigen untersuchten Fällen, die gleichen Strategien wählten. Dennoch bleibt Guerne insgesamt dem Ausgangstext treuer als Viedma, obwohl auch er den Text an einigen Stellen an die Zielkultur anpasst. Ochs geht davon aus, dass sich Guerne diese Freiheiten auch deswegen nimmt, weil er selber Autor ist und die Übersetzung für Kinder verfasste (Ochs 2014: 94). Außerdem zeigt die Fachliteratur, dass Übersetzungen der KJL stärker bearbeitet und an die Zielkultur angepasst werden als jene der Erwachsenenliteratur (Alvstad 2019: 162; Bertills 2003:193; Leonardi 2020: 116; Nikolajeva 2010: 408). Es ist also nicht verwunderlich, dass die Texte, die explizit Kinder als Zielpublikum angeben, stärker bearbeitet sind.

Viedma wendet am häufigsten der vier Übersetzer*innen die Strategie der *Substitution* (Pedersen 2011: 89ff.) an, bei der bestimmte Kulturspezifika durch andere ersetzt werden. Obwohl Viedma oft ähnliche Strategien wie Guerne anwendet, kann dennoch gesagt werden, dass er und Gérard in ihren Übersetzungen freier sind als die beiden Übersetzer*innen des 20. Jahrhunderts. Der Vergleich konnte zeigen, dass sich die Übersetzungsstrategien im Laufe der Zeit verändert haben. Ähnlichkeiten beim Anwenden verschiedener Übersetzungsstrategien sind insbesondere bei den Übersetzer*innen aus denselben Jahrhunderten zu erkennen, auch wenn sich diese an einigen Stellen unterscheiden.

9 Conclusio

Ziel der Arbeit war es herauszufinden, inwiefern sich die Strategien beim Übersetzen von Kulturspezifika, Namen und Titeln von ausgewählten Märchen der KHM in unterschiedlichen Sprachen und Epochen unterscheiden. Dazu wurden zwei französische und zwei spanische Übersetzungen der KHM der Brüder Grimm untersucht und miteinander verglichen. Die Analyse der neun ausgewählten Märchen stützte sich auf die Methoden von Nord (2009) und Pedersen (2011) und sollte untersuchen, wie sich die Übersetzungsstrategien der Übersetzer*innen entwickeln und unterscheiden.

Die Analyse und die Vergleiche zeigten innerhalb der Sprache keine Besonderheiten in Bezug auf die Übersetzungsstrategien. Die Übersetzer*innen derselben Sprachen wählten zwar immer wieder die gleichen Strategien und Lösungsansätze, unterschieden sich jedoch auch häufig in ihren Übersetzungen. Gérard wählte freiere Übersetzungsstrategien als Guerne. Dennoch kann festgehalten werden, dass beide eher frei mit dem Text umgingen und auch Veränderungen und Anpassungen vornahmen. Bei den spanischen Übersetzungen ist es Viedma, der freier übersetzte als Seijo Castroviejo. Diese hielt sich ziemlich genau an den Ausgangstext, übersetzte Kulturspezifika direkt in die Zielsprache und übernahm auch die Namen und die Titel der Märchen meist direkt.

Im interlingualen Vergleich konnten teilweise Gemeinsamkeiten zwischen den Lösungsstrategien von Guerne und Viedma entdeckt werden. Meist waren es jedoch auf der einen Seite Gérard und Viedma und auf der anderen Seite Guerne und Seijo Castroviejo die ähnliche Übersetzungsstrategien anwandten. Nur mit den Namen der Figuren gingen alle Übersetzer*innen in den analysierten Texten ähnlich um. Bis auf Seijo Castroviejo, welche an drei Stellen die deutschen Eigennamen bzw. Gattungsnamen exakt gleich übernahm, entschieden sich alle Übersetzer dazu, die Namen aus dem Ausgangstext nicht zu übernehmen, sondern sie zu übersetzen und an die Zielsprache anzupassen.

Diese Tendenzen bestätigten sich in dem abschließenden Vergleich der Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert mit jenen aus dem 20. Jahrhundert. Unterschiedliche Strategien beim Übersetzen der Kulturspezifika, Namen und Titel der KHM sind nicht sprachbezogen, sondern vielmehr epochenbezogen zu beobachten. Gérard und Viedma, die Übersetzer aus dem 19. Jahrhundert, die nur Teile der KHM übersetzten, gehen wesentlich freier mit dem Ausgangstext um. Sie verwenden öfter zieltextorientierte Strategien als ihre Kolleg*innen, kürzten den Text,

tauschten Kulturspezifika gegen andere aus oder ließen sie ganz weg. Guerne und Seijo Castroviejo hingegen blieben dem Ausgangstext treuer und wandten meist ausgangstextorientierte Strategien an, wobei sehr viele Kulturspezifika, Namen und Titel direkt übersetzt wurden.

Die Analyse zeigte, dass sich die Übersetzungsstrategien insbesondere in Bezug auf die Komponente der Entstehungszeit unterscheiden. Gérard und Viedma nahmen sich in ihren Übersetzungen die meisten Freiheiten und bearbeiteten die Text stärker als die anderen beiden Übersetzer*innen. Einige der untersuchten Elemente wurden auch ganz weggelassen. Seijo Castroviejo, deren Übersetzung aus dem Jahr 1985 die neueste der vier untersuchten Übersetzungen ist, blieb im Gegensatz zu diesen dem Ausgangstext am treuesten. Fast alle analysierten Kulturspezifika, Namen und Titel wurden in ihrer Übersetzung direkt übernommen, auch wenn die Elemente in ihrer Form für spanische Leser*innen ungewöhnlich scheinen können oder gar unbekannt sind. Seijo Castroviejo fügte auch als einzige den Übersetzungen mancher Kulturspezifika zusätzliche Erklärungen bzw. Definitionen bei.

Eine umfangreichere Analyse der vier ausgewählten Übersetzungen könnte durch mehr Vergleiche zu einem aussagekräftigeren Ergebnis führen und möglicherweise die Hypothese bestätigen, dass neuere Übersetzungen der KHM dem Ausgangstext treuer geblieben sind. Dazu könnten der Analyse auch weitere Übersetzungen derselben KHM oder weitere Sprachen hinzugefügt werden.

Bibliografie

9.1 Primärliteratur

- Gérard, F.C. (1836). *Contes choisis de Grimm, à l'usage des enfans*. Paris: Langlumé et Peltier.
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1819/1822). *Kinder- und Hausmärchen* 1819/1822 ; gesammelt durch die Brüder Grimm. Nachdr. der 2., verm. und verb. Ausg. Berlin 1819. neu hrsg. von Uther, Hans-Jörg. Hildesheim: Olms, 2004.
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1825). *Grimms Märchen: die kleine Ausgabe aus dem Jahr 1825*. Nachdr. der Ausg. Berlin, Reimer, 1825. neu hrsg Gerstner, Hermann. Dortmund: Harenberg, 1982.
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1857). *Kinder- und Hausmärchen*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
- Guerne, Armel (1967). *Les Contes*. Paris: Flammarion.
- Seijo Castroviejo, María Antonia (1985). *Cuentos de niños y del hogar*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Viedma, José S. (1879). *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*. Madrid: Gaspar.

9.2 Sekundärliteratur

- Alvstad, Cecilia (2019). Children's literature. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hg.) *Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge, 159–180.
- Bär, Jochen; Dehrmann, Mark-Georg; Ehrhardt, Holger; Fleischer, Jürg ; Kämper Heidrun; Krome, Sabine; Martus, Steffen & Wolf, Norbert Richard (Hg.) (2013). *Die Brüder Grimm: Pioniere Deutscher Sprachkultur Des 21. Jahrhunderts*. Gütersloh: Brockhaus.
- Baudry, Frédéric (1864). *Les frères Grimm, leur vie es leurs travaux*. Paris: A. Durand.
- Bertills, Yvonne (2003). *Beyond Identification. Proper Names in Children's Literature*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- BnF Catalogue général (2014). Langlumé et Peltier. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb171438571> (Stand 27.12.2023).
- BnF Catalogue général (2015). Flammarion. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11875935g> (Stand 27.12.2023).
- Bottigheimer, Ruth B. (1993). The Publishing History of Grimms' Tales: Reception at the Cash Register. In: Haase (Hg.), 78–101.
- Brinker von der Heyde, Claudia; Ehrhardt, Volker; Ewers, Hans-Heino & Inder, Annekatrin (Hg.) (2015). *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 2*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Clark Peres, Ana Maria (2000). La traduction des contes de fées. L'enfant entre la tradition et l'avenir. In: Beeby, Allison, Ensinger, Doris, Presas, Marisa (Hg.) *Investigating translation: selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 181–191.
- Dictionnaire de l'Académie Française (o.J.a). aune. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3165> (Stand 12.11.2023).
- Dictionnaire de l'Académie Française (o.J.b). louis. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L1261> (Stand 12.11.2023).
- Dictionnaire de l'Académie Française (o.J.c). écu. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0386> (Stand 12.11.2023).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (o.J.). Elle. <https://www.dwds.de/wb/Elle> (Stand 12.11.2023).
- Drößiger, Hans-Harry (2015). *Realienbezeichnungen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: intrakulturelle und interkulturelle Aspekte*. Hamburg: Kovač.
- Duden (o.J.a). Exonym. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Exonym> (Stand 11.10.2023).
- Duden (o.J.b). Feldsalat. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Feldsalat> (Stand 12.11.2023).
- Fondation Armel Guerne (o.J.). Biographie. <https://www.armelguerne.eu/contenu/biographie> (Stand 18.07.2023).
- François, Cyrille (2014). Translating in the 'Tongue of Perrault': The Reception of the Kinder- und Hausmärchen in France. In: Joosen & Lathey (Hg.), 179–198.
- García Jiménez, Rocío (2017). Los hermanos Grimm en España y en México: El caso de *Los doce hermanos*. In: Zaro, Juan Jesús; Peña, Salvador (Hg.) *De Homero a Pavese: Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*. Kassel: Edition Reichenberger, 266–285.
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960a). Zuckerbrot. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/zuckerbrot> (Stand 12.11.2023).
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960b). Rapunzel. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/rapunzel> (Stand 12.11.2023).
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960c). Elle. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/elle> (Stand 12.11.2023).
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960d). Kuchen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/kuchen#GK15293> (Stand 12.11.2023).

- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960e). Thaler. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/thaler> (Stand 12.11.2023).
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm (1854–1960f). Kreuzer. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/kreuzer> (Stand 12.11.2023).
- Grupo Anaya (o.J.). Grupo Anaya. <https://www.grupoanaya.es> (Stand 27.12.2023).
- Haase, Donald (Hg.) (1993). *The reception of Grimms' fairy tales: responses, reactions, revisions*. Detroit; Mich.: Wayne State Univ. Press.
- Hernández, Isabel (2015). Bearbeitung, Neuschreibungen und Übersetzungen – Die Märchen der Brüder Grimm im Verlag Calleja. In: Brinker von der Heyde; Ehrhardt; Ewers & Inder (Hg.), 935–948.
- Hernández, Isabel & Nieves, Martin-Rogero (2014). The Grimms' Fairy Tales in Spain: Translation, Reception, and Ideology. In: Joosen & Lathey (Hg.), 59–79.
- Inggs, Judith (2019). Fairy Tales and Folk Tales. In: Washbourne, Kelly & Van Wyke, Ben (Hg.) *Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge, 146–158.
- Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (2014). Introduction. In: Joosen & Lathey (Hg.), 1–16.
- Joosen, Vanessa & Lathey, Gillian (Hg.) (2014). *Grimms' Tales Around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit: Wayne State University Press.
- Karlinger, Felix (1988). *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Klingenberg, Göte (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Malmö: Gleerup.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014). Marvelous Worlds: The Grimms' Fairy Tales in GDR Children's Films. In: Joosen & Lathey (Hg.), 239–256.
- Lathey, Gillian (2016). *Translating Children's Literature*. London; New York: Routledge.
- Leonardi, Vanessa (2020). *Ideological Manipulation of Children's Literature through Translation and Rewriting: Travelling Across Times and Places*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Lüthi, Max (1968). *Märchen*. 3. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Merkel, Johannes (1977). Der ursprüngliche Realismus der den „Märchen“ zugrundeliegenden Volksliteratur/ Die Umfunktionierung der Volksliteratur zum „Märchen“. In: Schödel, Siegfried (Hg.). *Märchenanalysen*. Stuttgart: Reclam, 55–62.
- Merkel, Johannes (2018). *Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens*. 2. Aufl. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

- Michaelis-Vultorius, Alexandra (2014). The Fairy Tales of the Brothers Grimm in Colombia - A Bibliographical History. In: Joosen & Lathey (Hg.), 81–98.
- Neumann, Siegfried (1993). The Brothers Grimm as Collectors and Editors of German Folktales. In: Haase (Hg.), 24–40.
- Nikolajeva, Maria (2010). Translation and Crosscultural Reception. In: Wolf, Shelby; Coats, Karen; Enciso, Patricia A.; Jenkins, Christine (Hg.) *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. London: Taylor & Francis Group, 404–416.
- Nord, Christiane (1991). *Übersetzen lernen - leicht gemacht: ein Kurs zur Einführung in das professionelle Übersetzen aus dem Spanischen ins Deutsche*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen.
- Nord, Christiane (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen; Basel: Francke.
- Nord, Christiane (2003). Proper Names in Translation for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta* 48(1-2), 182–196.
- Nord, Christiane (2009). *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 4. Aufl. Tübingen: Groos.
- Nord, Christiane (2011). *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.
- Ochs, Anna (2014). *Neuübersetzung der Grimmschen Märchen ins Französische: die Reise des deutschen Märchenerbes in das Land Perraults; eine kulturhistorische Betrachtung*. Berlin: Wiss. Verl. Berlin.
- Pedersen, Jan (2011). *Subtitling norms for television: an exploration focusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam: Benjamins.
- Pöge-Alder, Kathrin (2016). *Märchenforschung: Theorien, Methoden, Interpretationen*. 3. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Real Academia Española (RAE) (o.J.a). ruiponce. <https://dle.rae.es/ruiponce> (Stand 12.11.2023).
- Real Academia Española (RAE) (o.J.b). rapónchigo. <https://dle.rae.es/rap%C3%B3nchigo#DFxpr7c> (Stand 12.11.2023).
- Real Academia Española (RAE) (o.J.c). vara. <https://dle.rae.es/vara?m=form> (Stand 12.11.2023).
- Real Academia Española (RAE) (o.J.d). tálero. <https://dle.rae.es/t%C3%A1lero?m=form> (Stand 12.11.2023).

- Real Academia Española (RAE) (o.J.e). butifarra. <https://dle.rae.es/butifarra?m=form> (Stand 12.11.2023).
- Rimasson-Fertin, Natacha (2015). Die Kinder- und Hausmärchen in der Heimat der Contes de fées. Zur französischen Rezeption der Grimmschen Sammlung und zu deren Bedeutung für Märchensammlungen im Frankreich des 19. Jahrhunderts. In: Brinker von der Heyde; Ehrhardt; Ewers & Inder (Hg.), 935–948.
- Rölleke, Heinz (2000). *Die Märchen der Brüder Grimm - Quellen und Studien: gesammelte Aufsätze* (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 50). Trier: Wiss. Verl. Trier.
- Rölleke, Heinz (2004a). Die Brüder Grimm als Märchensammler und -bearbeiter. In: Lange, Günter (Hg). *Märchen – Märchenforschung – Märchendidaktik*, 2. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 33–50.
- Rölleke, Heinz (2004b). *Die Märchen Der Brüder Grimm: Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Seago, Karen (2001). Shifting meanings: Translating Grimm's Märchen as Children's Literature. In: Lucile Desblache (Hg.) *Aspects of specialized translation*. Paris: La Maison du dictionnaire, 171–180.
- Schede, Hans-Georg (2009). *Die Brüder Grimm: Biographie*. Hanau: CoCon-Verl.
- Sotelo, Marisa (o.J.). Gaspar y Roig. Diccionario Histórico de la Traducción en España. <https://phite.upf.edu/dhte/castellano-siglo-xix/gaspar-y-roig/> (Stand 27.12.2023).
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) (o.J.a). raiponce. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3526215990;> (Stand 12.11.2023).
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) (o.J.b). liard. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?48;s=3526215990;r=5;nat=;sol=1;> (Stand 12.11.2023).
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) (o.J.c). sou. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?130;s=3526215990;r=6;nat=;sol=2;> (Stand 12.11.2023).
- UNESCO Index Translationum (o.J.a). "TOP 10" Author for German. <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx> (Stand 20.02.2023).
- UNESCO Index Translationum (o.J.b). "TOP 50" Author. <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (Stand 20.02.2023).
- Uther, Hans-Jörg (2013). *Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm: Entstehung - Wirkung - Interpretation*. 2. Aufl. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Venuti, Lawrence (2018). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge.

- Warner, Marina (2014). *Once upon a Time: A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated.
- Wollenweber, Bernd (1977). Thesen zum Märchen. In: Schödel, Siegfried (Hg.). *Märchenanalysen*. Stuttgart: Reclam, 62–70.
- Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.

Abstracts

Abstract Deutsch

Ziel dieser Arbeit ist es zu untersuchen, inwiefern sich die Strategien beim Übersetzen von Märchentiteln, Namen und Kulturspezifika in verschiedene Sprachen und während verschiedener Epochen verändern. Dazu werden vier Übersetzungen der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm in einem dreisprachigen Vergleich analysiert. Als Forschungsgegenstand dienen zwei französische Übersetzungen der *Kinder- und Hausmärchen* aus dem 19. und 20. Jahrhundert und zwei spanische Übersetzungen des gleichen Ausgangstextes ebenfalls aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Untersucht werden neun Märchen, welche jeweils Teil von mindestens drei der vier Übersetzungen sind. Für die Analyse wurde auf die Methodik von Nord (2009), und die Modelle von Nord (2003) zur Übersetzung von Namen und Nord (1993) zur Übersetzung von Titeln zurückgegriffen, außerdem wurde Pedersens Modell (2011) zum Übersetzen von Kulturspezifika herangezogen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Strategien beim Übersetzen von Kulturspezifika, Namen und Titeln wurden in drei Vergleichen herausgearbeitet. In einem ersten intralingualen Vergleich wurden die beiden französischen und die beiden spanischen Übersetzungen untereinander verglichen. Anschließend wurde in einem interlingualen Vergleich untersucht, ob Übersetzungsstrategien sprachspezifisch sind. Dabei sind keine bestimmten Muster aufgefallen. Ein dritter Vergleich fokussiert die Übersetzungen im Laufe der Zeit. Die älteren Übersetzungen wurden mit den neueren verglichen, dabei fiel auf, dass die Übersetzer aus dem 19. Jahrhundert sich bei der Arbeit mehr Freiheiten nahmen und mehr Änderungen an den Texten vornahmen als die Übersetzer*innen aus dem 20. Jahrhundert.

Abstract English

The aim of this thesis is to elaborate to what extent the strategies of translating cultural specifics, names and titles of fairy tales change in time and in different languages. In this approach four translations of the Brothers Grimm's *Kinder- und Hausmärchen* are analyzed and compared. Two French translations of the *Kinder- und Hausmärchen* from the 19th and 20th century and two Spanish translations of the same source text, also from the 19th and 20th century, serve as the subjects of research. Nine fairy tales, which are each at least part of three translations, are compared with each other. The methodology of Nord (2009), Nord's models of the translation of names (2003) and titles (1993) and Pedersen's model (2011) of translating *Extralinguistic Cultural References* are used for the study. Differences and similarities of strategies in translating cultural specifics were elaborated in three different approaches. In a first intralingual comparison, the two French and the two Spanish translations were compared with each other. Then, in an interlingual comparison, it was investigated whether translation strategies are language specific. No particular patterns could be observed in this comparison. A third comparison focused on the development of translation strategies over time. The older translations were compared to the newer ones, and it was noticed that the 19th century translators took more freedom in their work and made more changes to the texts than the 20th century translators.