



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Strategien bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur
Eine Analyse am Beispiel des Bilderbuches "Das Kleine Ich bin
ich"

verfasst von | submitted by

Anna Knabel-Lehr BA BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

Mein Dank gilt allen voran meiner Betreuerin, Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb, die immer prompt auf meine Mails geantwortet hat und mir mit hilfreichem Feedback zur Seite gestanden ist. Danke für Ihre Geduld auf diesem langen Weg!

Außerdem möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, ohne deren Unterstützung ich weder die beiden Bachelor- noch dieses Masterstudium durchgestanden hätte. Besonderer Dank gilt hier meiner Mama, die nicht nur diese Masterarbeit, sondern auch sonst alle Arbeiten, die ich je im Studium schreiben musste, korrekturgelesen hat.

Auch meinem Mann, Christoph, der seinen Master dann doch vor mir abgeschlossen hat, möchte ich Danke sagen. Du hast an diesen Abschluss geglaubt, als ich es nicht mehr tat und mich ermutigt, weiter an dieser Arbeit zu schreiben und dabei auch dafür gesorgt, dass ich immer gutes Essen hatte, und mir so den Rücken freigehalten hast.

Inhaltsverzeichnis

Tabellenverzeichnis.....	5
Einleitung	7
1. Die Skopostheorie nach Reiß und Vermeer	9
1.1.1. Die Regeln einer allgemeinen Translationstheorie nach Reiß und Vermeer	9
1.1.2. Translationsprobleme	14
1.2. Der funktionale Ansatz nach Nord.....	15
2. Kinder- und Jugendliteratur.....	17
2.1.1. Definition von Kinder- und Jugendliteratur	17
2.1.2. Definition von Bilderbüchern.....	19
2.1.3. Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur.....	21
2.1.4. Übersetzen von Bilderbüchern	24
2.1.5. Strategien beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur	25
3. Methodik	27
3.1. Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord.....	27
3.1.1. Textexterne Merkmale	28
3.1.1.1. Sender*in.....	29
3.1.1.2. Sender*innenintention.....	29
3.1.1.3. Empfänger*in	30
3.1.1.4. Medium/Kanal.....	31
3.1.1.5. Ortspragmatik.....	31
3.1.1.6. Zeitpragmatik	31
3.1.1.7. Kommunikationsanlass	32
3.1.1.8. Textfunktion	32
3.1.2. Textinterne Faktoren	33
3.1.2.1. Textthematik.....	33
3.1.2.2. Textinhalt	34
3.1.2.3. Präsuppositionen	34
3.1.2.4. Aufbau und Gliederung des Textes	35
3.1.2.5. Nonverbale Textelemente.....	36
3.1.2.6. Lexik.....	36
3.1.2.7. Syntax.....	37

3.1.2.8.	Suprasegmentale Merkmale	37
3.2.	Übersetzungsstrategien nach Andrew Chesterman	39
3.2.1.	Allgemeine Charakteristika	39
3.2.2.	Syntaktische Strategien	41
3.2.3.	Semantische Strategien	43
3.2.4.	Pragmatische Strategien	45
4.	Textanalyse nach Nord	48
4.1.	Ausgangstextanalyse	48
4.1.1.	Textexterne Faktoren des Ausgangstextes	48
4.1.2.	Textinterne Faktoren des Ausgangstextes	50
4.1.2.1.	Thematik und Inhalt	50
4.1.2.2.	Präsuppositionen	51
4.1.2.3.	Aufbau und Gliederung	51
4.1.2.4.	Nonverbale Textelemente	52
4.1.2.5.	Lexik	55
4.1.2.6.	Syntax	57
4.1.2.7.	Stilfiguren	59
4.1.2.8.	Suprasegmentale Merkmale	59
4.2.	Zieltextanalyse des englischen Zieltextes	60
4.2.1.	Textexterne Faktoren des englischen Zieltextes	60
4.2.2.	Textinterne Faktoren des englischen Zieltextes	62
4.2.2.1.	Präsuppositionen	62
4.2.2.2.	Aufbau und Gliederung	62
4.2.2.3.	Lexik	64
4.2.2.4.	Syntax	66
4.2.2.5.	Stilfiguren	68
4.2.2.6.	Suprasegmentale Merkmale	68
4.3.	Zieltextanalyse des niederländischen Zieltextes	69
4.3.1.	Textexterne Faktoren des niederländischen Zieltextes	69
4.3.2.	Textinterne Faktoren des niederländischen Zieltextes	70
4.3.2.1.	Präsuppositionen	70

4.3.2.2.	Aufbau und Gliederung.....	71
4.3.2.3.	Lexik.....	72
4.3.2.4.	Syntax.....	74
4.3.2.5.	Stilfiguren.....	75
4.3.2.6.	Suprasegmentale Merkmale	76
5.	Strategieanalyse nach Andrew Chesterman	77
5.1.	Zusammenfassung der Analyseergebnisse.....	93
6.	Diskussion der Analyseergebnisse	102
7.	Conclusio.....	108
8.	Bibliografie.....	110
8.1.	Primärliteratur	110
8.2.	Sekundärliteratur	110
8.2.1.	Bücher	110
8.2.2.	Internetquellen.....	112
Abstract		113

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:11)	56
Tabelle 2: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:19)	56
Tabelle 3: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:9)	58
Tabelle 4: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:3)	58
Tabelle 5: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:11)	64
Tabelle 6: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:19)	65
Tabelle 7: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:9)	67
Tabelle 8: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:3)	67
Tabelle 9: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:11)....	72
Tabelle 10: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:19)..	73
Tabelle 11: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:25)	74
Tabelle 12: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:9)	75
Tabelle 13: Beispiel 3 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:3)	75
Tabelle 14: Beispiel 1 Strategieanalyse.....	78
Tabelle 15: Beispiel 2 Strategieanalyse.....	79
Tabelle 16: Beispiel 3 Strategieanalyse.....	81
Tabelle 17: Beispiel 4 Strategieanalyse.....	82
Tabelle 18: Beispiel 5 Strategieanalyse.....	83
Tabelle 19: Beispiel 6 Strategieanalyse.....	85
Tabelle 20: Beispiel 7 Strategieanalyse.....	86
Tabelle 21: Beispiel 8 Strategieanalyse.....	87
Tabelle 22: Beispiel 9 Strategieanalyse.....	90
Tabelle 23: Beispiel 10 Strategieanalyse.....	92
Tabelle 24: Zusammenfassung verwendete syntaktische Strategien	93
Tabelle 25: Zusammenfassung verwendete semantische Strategien.....	94

Tabelle 26: Zusammenfassung verwendete pragmatische Strategien.....	94
---	----

Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich den Strategien, die Übersetzer*innen bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur anwenden. Dazu wurden das Werk *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe sowie die englische Übersetzung *Little I-am-Me* von Anthea Bell und die niederländische Übersetzung *Ik ben Ik* von Maria van Donkelaar zur Analyse herangezogen. Das Werk und seine Übersetzungen wurden gewählt, da es innerhalb der Translationswissenschaft immer noch vergleichsweise wenige Untersuchungen zur Übersetzung der Kinder- und Jugendliteratur und insbesondere zur Übersetzung von Bilderbüchern gibt. Des Weiteren untersuchen viele der bereits existierenden deutschsprachigen Arbeiten die Übersetzung von fremdsprachigen Texten ins Deutsche. In dieser Masterarbeit jedoch ist der Ausgangstext auf Deutsch und es werden Übersetzungen in Fremdsprachen untersucht.

Ziel der Arbeit ist es, herauszufinden, welche Strategien die Übersetzerinnen bei der Übersetzung des *Kleinen Ich bin Ichs* angewendet haben. Als Analysemethode wurde die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord (2009) ausgewählt. Diese wird zusätzlich ergänzt um eine Strategieanalyse nach Andrew Chesterman (2016). Durch die Kombination der beiden Analysen sollen folgende Forschungsfragen beantwortet werden:

- Welche Übersetzungsstrategien haben die Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* verwendet?
- Welche waren die meist gebrauchten?

Dabei wird die Hypothese aufgestellt, dass die beiden Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* mehr semantische und syntaktische Strategien nach Andrew Chestermans (2016) Klassifizierung verwendet haben als pragmatische, da pragmatische Strategien größere Eingriffe in die Texte vornehmen (vgl. Chesterman 2016:104).

Da das übersetzungsrelevante Textanalysemodell von Christiane Nord (2009) auf der Skopostheorie nach Reiß & Vermeer (1984) basiert, wird im ersten Kapitel nach der Einleitung auf ebendiese näher eingegangen und ihre Relevanz für die Translationswissenschaft beschrieben.

Im zweiten Kapitel wird zuerst ein Forschungsüberblick zur Kinder- und Jugendliteratur allgemein und anschließend zur Forschung innerhalb der Translationswissenschaft gegeben. Dabei wird ein besonderer Fokus auf die Übersetzung von Bilderbüchern und die möglichen Übersetzungsstrategien gelegt.

Anschließend daran werden in Kapitel drei das Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse nach Christiane Nord (2009) und die Klassifizierung der Übersetzungsstrategien nach Andrew Chesterman (2016) vorgestellt. In den Kapiteln vier und fünf werden die beiden Analysen beispielhaft am Werk *Das Kleine Ich bin ich* und den beiden Übersetzungen *Little I-am-Me* und *Ik ben Ik* durchgeführt. Im sechsten Kapitel werden die Ergebnisse der Analysen in Verbindung gebracht und diskutiert sowie die gestellten Forschungsfragen beantwortet. Abschließend folgt eine Conclusio, in der die Arbeit noch einmal zusammengefasst wird und Vorschläge für weitere Untersuchungen im Bereich der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur gegeben werden.

1. Die Skopostheorie nach Reiß und Vermeer

Katharina Reiß und Hans J. Vermeer entwickelten 1984 ausgehend von der bis dahin vorherrschenden Theorie der Translation als zweistufige Kommunikation eine neue, allgemeinere Translationstheorie (vgl. Reiß & Vermeer 1984). Dabei geht es den beiden vor allem darum, „einen einheitlichen Ansatz zu finden, der alle Translationsfälle befriedigend erfassen“ (1984:54) kann. Die neue Theorie soll sowohl für das Übersetzen als auch für das Dolmetschen anwendbar sein, welche Reiß und Vermeer nach der Leipziger Schule unter dem Oberbegriff Translation zusammenfassen (vgl. 1984:6). Außerdem soll die Theorie auch für die Praxis verwendbar sein, aber dennoch allgemein, das heißt, kultur- und sprachpaarunabhängig, angewendet werden können (vgl. 1984:2).

Der Begriff Skopos leitet sich vom griechischen Wort *skopós* ab, das Zweck oder Ziel bedeutet. Reiß und Vermeer verwenden daher synonym zum Begriff Skopos auch die Begriffe Zweck, Ziel und Funktion (vgl. 1984:96). Sie gehen davon aus, dass jeder Text von einem Autor oder einer Autorin produziert wird, um mit einem Rezipienten oder einer Rezipientin in Interaktion treten zu können und somit in der bestimmten Produktionssituation einen bestimmten Zweck hat. Die Kommunikationshandlung, also der Text, hängt dabei von verschiedenen inneren und äußeren Faktoren ab, dazu zählen beispielsweise Produzent*in und Rezipient*innen oder die Produktionssituation. Diese Faktoren ändern sich bei der Translation, vor allem, weil bereits ein fertig produzierter Ausgangstext vorliegt (vgl. 1984:18f). Reiß und Vermeer halten fest, dass „die Dominante aller Translationen ihr Zweck [ist]“ (1984:96). Das bedeutet, „[E]s ist wichtiger, daß (sic.) ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß (sic.) eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (1984:100).

1.1.1. Die Regeln einer allgemeinen Translationstheorie nach Reiß und Vermeer

Reiß und Vermeer stellen sechs Regeln für ihre allgemeine Translationstheorie auf. Diese lauten wie folgt:

1. Ein Translat ist skoposbedingt.
2. Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
3. Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht-umkehrbar eindeutig ab.
4. Ein Translat muß (sic.) in sich kohärent sein.
5. Ein Translat muß (sic.) mit dem Ausgangstext kohärent sein.

6. Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“). (Reiß & Vermeer 1984:119)

Diese sechs Regeln sollen nun näher erklärt werden. Die erste Regel nennen Reiß und Vermeer auch „Skoposregel“ (1984:101). Damit ist gemeint, dass der Zweck bei der Translation immer an erster Stelle stehen soll. Das *Wozu* (der Zweck) ist wichtiger als das *Wie* der Translation. Der Zweck beziehungsweise die Zwecke, die untereinander auch hierarchisch geordnet sind, müssen dabei begründbar sein. Der Skoposregel als Sondersorte untergeordnet wird der*die intendierte Rezipient*in. Demnach wird das *Wie* der Translation von der Beziehung zwischen Translator*in und Rezipient*innen bestimmt (vgl. 1984:101). Außerdem wird festgelegt, dass verschiedene Textteile verschiedene Skopoi haben können. So kann eine Skoposhierarchie entstehen (vgl. 1984:103). An dieser Stelle betonen Reiß und Vermeer noch einmal, dass „der Skopos eines Translats [...] vom Skopos des Ausgangstextes abweichen“ (1984:103) kann. Dafür kann es verschiedene Gründe geben. Einerseits ist „eine Translation eine andere Produktionshandlung als die Herstellung des Ausgangstextes“ (1984:103). Daher kann eine Translation einen anderen Zweck haben. Im Zuge dessen wird betont, dass die Beibehaltung des Zwecks in der Translation eine kulturspezifische Forderung ist, die nicht allgemein gültig sein kann (vgl. 1984:103). Des Weiteren definieren Reiß und Vermeer Translation als „Sondersorte des Informationsangebots“ (1984:103). Information wird immer dann angeboten, wenn der*die Sender*in glaubt, dass die Information Neues für den*die Empfänger*in enthält. Das Neue kann dabei gerade in einer Änderung des Skopos liegen (vgl. 1984:103). Als dritten Grund für eine Skoposänderung nennen Reiß und Vermeer die Tatsache, dass sich ein Text in der Translation per se ändern muss, da in jedem Fall andere Zusammenhänge als beim Ausgangstext vorliegen. Somit ist es denkbar, dass ein Translat, das sich nahe am Ausgangstext orientiert, gerade durch eine Funktionsänderung im Zuge der Translation erreicht wird (vgl. 1984:104).

Um die zweite Regel verstehen zu können, muss geklärt werden, was Reiß und Vermeer unter dem Terminus Informationsangebot verstehen. Wie bereits erwähnt, haben Reiß und Vermeer eine Theorie entwickelt, die sich von der Translation als zweistufige Kommunikation weg und hin zu einer funktionalen Theorie der Translation bewegt (vgl. 1984). In einem Modell der Translation als zweistufige Kommunikation wird zwischen wissenschaftlicher und literarischer Übersetzung unterschieden und „nicht-sprachliche Phänomene“ (1984:42), also beispielsweise Kulturspezifika, werden außen vor gelassen. Es wird davon ausgegangen, dass der*die Translator*in den Text rezipiert und diesen schließlich über den Weg der

„Transkodierung“ (1984:41) für die zielsprachlichen Rezipient*innen zugänglich macht (vgl. 1984:41). Manche Vertreter dieser Theorie gehen sogar so weit zu sagen, dass literarische Übersetzung gänzlich unmöglich ist (vgl. 1984:43). Dem gegenüber stellen Reiß und Vermeer ihre neue Skopostheorie, die auch kulturelle Phänomene einschließt und so eine „begründbare Funktionsänderung des Zieltextes gegenüber dem Ausgangstext“ (1984:45) möglich macht. Dadurch wird bei der Translation nicht weniger erreicht als bei normaler Textproduktion, sondern etwas anderes. Translation kann schon deswegen kein zweistufiger Kommunikationsvorgang sein, da sich durch das andere kulturelle Vorwissen der Rezipient*innen auch die Strategien der Verbalisierung im Translat ändern müssen (vgl. 1984:62ff). Reiß und Vermeer betrachten Texte als „Informationsangebot“ (1984:76). Daraus folgt, dass „[j]edes Translat unabhängig von seiner Funktion und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur gefasst [wird]“ (1984:76). Es besteht eine zeitliche Differenz zwischen der Produktion des Ausgangstextes und der Translation (vgl. 1984:81). Im Zuge der Übersetzung muss sich der*die Übersetzer*in über die Zielgruppe bewusstwerden. Dabei ist es nicht notwendig und meist auch nicht möglich, genau zu wissen, wer die Zieltextrezipient*innen sind. Durch das Definieren einer Zielgruppe kann so übersetzt werden, wie es von dieser auch erwartet wird, beispielsweise wortgetreu oder an die Zielgruppe angepasst. Der*die Translator*in entscheidet in diesem Prozess, was, wann und wie übersetzt wird. (vgl. 1984:85f). Diese Entscheidung beruht auf der „Funktion des Translats als Zielinformationsangebot“ (1984:86). Um zu entscheiden, ob ein Text übersetzt werden soll oder nicht, muss der*die Übersetzer*in sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache und -kultur kennen (vgl. 1984:87).

Die dritte Regel besagt, dass „[e]in Translat ein Informationsangebot nicht-umkehrbar eindeutig ab[bildet]“ (1984:119). Reiß und Vermeer definieren Translation als „Sondersorte von Transfer“ (1984:91). Transfer meint „die Übertragung eines Zeichens als Element eines Zeichengefüges und als Form- und Funktionspotential in ein anderes Zeichen als Element eines anderen Gefüges“ (1984:88). Der Transfer folgt bestimmten Regeln und wird nicht einfach willkürlich ausgeführt. Die Regeln des Transfers umfassen unter anderem die Bedingungen der jeweils beteiligten Sprachen und Kulturen. Eine Translation als Sondersorte von Transfer ist somit ein abbildendes Informationsangebot in einer Zielsprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangssprache (vgl. 1984:88f). Im europäischen Kulturraum wird Translation allerdings enger gefasst. Dabei soll „das Translat [...] auf allen Rängen funktional und formal so nahe am Ausgangstext bleiben, wie der Translationszweck dies zulässt“ (1984:90). In der

Theorie von Reiß und Vermeer lässt sich auch begründen, dass es nicht den einen Text gibt. Jeder Text wird in einer bestimmten Situation von bestimmten Menschen rezipiert. Dieser Rezeptionsvorgang kann dabei jedes Mal anders aussehen. Das lässt sich auch auf die Translation umlegen. Ein Text kann von verschiedenen Translator*innen unterschiedlich übersetzt werden. Dabei ist der vorgegebene Skopos entscheidend (vgl. 1984:89f; 101). Reiß und Vermeer verwenden den Begriff „Imitatio“ (1984:90), um die verlangte möglichst große Nähe zum Ausgangstext zu umschreiben. Imitatio meint dabei „Nachahmung eines gegebenen Vorbilds in einem anderen Sprach- und Kulturcode und abhängig von einem dieser Nachahmung vorgegebenen Zweck“ (1984:90; Hervorhebung im Original). Der Begriff Imitatio wird bei Reiß und Vermeer allerdings ausgeweitet und beschreibt nicht nur die Imitation von Vorbildern aus der klassischen Antike (vgl. 1984:90f). Imitation kann, je nach Anwendungsfall, verschieden ausfallen und der Text kann sich somit in der Übersetzung eher den Normen der Zielkultur nähern oder aber von den Normen der Zielkultur abweichen und sich eher den Normen der Ausgangskultur zuwenden (vgl. 1984:92). Translation wird in dieser Theorie daher auch als „imitierender Transfer“ (1984:93) bezeichnet.

Die vierte Regel lautet: „Ein Translat muss in sich kohärent sein“ (1984:119). Dies ist wichtig, damit der*die Rezipient*in die Nachricht, in diesem Falle die Translation, verstehen kann. Ergänzend dazu muss die Nachricht aber auch kohärent mit der Situation der Rezipient*innen sein. Stärker als Verstehen ist Verständigung. Diese kann erst eintreten, wenn der*die Rezipient*in dem Produzenten oder der Produzentin bestätigt, dass die Nachricht verstanden wurde. Im Zuge der Translation sollte deswegen, laut Reiß und Vermeer, Verständigung gesucht werden, wichtiger ist aber dennoch immer das Verstehen. Was als kohärent interpretiert werden kann und damit zum Verstehen führt, hängt immer von der jeweiligen Situation ab. Sollte Inkohärenz im Text von dem*der Autor*in so gewollt sein, muss dies gekennzeichnet und in der Folge auch in der Translation beibehalten werden (vgl. 1984:110f). Zu Verstößen der Kohärenz kann es bei der Translation unter anderem kommen, wenn zu stark wörtlich übersetzt und so der Textsinn nicht beachtet wird (vgl. 1984:112). Diese vierte Regel nennen Reiß und Vermeer verkürzt auch „Kohärenzregel“ (1984:112).

Auch die fünfte Regel betrifft die Kohärenz, allerdings die des Translats mit dem Ausgangstext. Es ist also zu unterscheiden, ob ein Translat nur in sich oder auch mit dem Ausgangstext kohärent ist. Dies kann getrennt voneinander beurteilt werden. Da die durch Reiß und Vermeer aufgestellten Regeln hierarchisch aufgebaut sind, wird ersichtlich, dass ein Text zuerst in sich kohärent sein muss, bevor die Kohärenz mit dem Ausgangstext untersucht werden kann (vgl. 1984:113f). Kohärenz mit dem Ausgangstext wird bei Reiß und Vermeer auch

„Fidelität“ oder „intertextuelle Kohärenz“ (1984:114) genannt. Die intertextuelle Kohärenz ist abhängig von der Interpretation des Ausgangstextes durch den*die Translator*in und den Skopos des Textes. Damit ein Translat mit dem Ausgangstext kohärent ist, müssen drei Bedingungen erfüllt werden. Der*die Translator*in muss den Ausgangstext verstehen, interpretieren und schließlich für die Rezipient*innen passend enkodieren. Wie bereits erwähnt muss ein Text zuerst in sich kohärent sein, bevor untersucht werden kann, ob er mit dem Ausgangstext kohärent ist. Dabei ist allerdings auch zu beachten, dass Rezipient*innen in den seltensten Fällen Texte vergleichend rezipieren, sondern ein Translat meist als eigenständiger Text verstanden wird (vgl. 1984:114f). Die sechste von Reiß und Vermeer festgelegte Regel besagt schließlich, dass die fünf vorherigen Regeln untereinander hierarchisch geordnet sind und somit aufeinander aufbauen (vgl. 1984:119).

Basierend auf diesen sechs Regeln, die Reiß und Vermeer als „wahrscheinlich die einzigen allgemeinen Translationsregeln“ (1984:120) bezeichnen, lassen sich verschiedene Modelle der Translation beschreiben. Eine Translation geht immer von einem Text aus, der transferiert wird. Da ein Text immer kulturspezifisch ist, muss zwangsläufig auch jede Translation ein kultureller Transfer sein. Reiß und Vermeer definieren fünf Modelltypen mit unterschiedlichen Komplexitätsgraden (vgl. 1984:120). Im Modell mit der größten Komplexität werden die „verbalen und kulturellen Elemente eines Textes“ (1984:120) übertragen. Dieses Modell findet in der europäischen Translationspraxis meist nur in der Werbung Anwendung (vgl. 1984:121). Die nächste Abstufung beschreiben Reiß und Vermeer als „Translation der verbalen Elemente mit Konstanz des kulturellen Hintergrundes“ (1984:120). Bei diesem Modell werden Kulturspezifika nur teilweise übertragen. Bei Modell drei findet „sprachlicher Transfer auf Textebene unter Beachtung formaler, syntaktischer und stilistischer Phänomene“ (1984:120) statt, wobei kulturelle Werte keine Beachtung in der Übersetzung finden. Modell vier bedeutet „sprachlichen Transfer für Einheiten unterhalb der Textebene“ (1984:120) und Modell fünf beschreibt den „Transfer elementarer sprachlicher Einheiten“ (1984:120). Reiß und Vermeer betonen, dass die Modelle in der Praxis auch in Mischformen auftreten können (vgl. 1984:120).

Da bei der Translation neben einem sprachlichen auch immer ein kultureller Wechsel vollzogen wird, kann es hierbei auf verschiedene Art und Weise zu Translationsproblemen kommen. Dessen sind sich auch Reiß und Vermeer bewusst und definieren verschiedene Bereiche der Translation, in denen sich Translationsprobleme entwickeln können.

1.1.2. Translationsprobleme

Reiß und Vermeer (1984) zählen verschiedene Faktoren auf, die sich zu Translationsproblemen entwickeln können. Als Erstes nennen sie die Sprache selbst. Dabei gehen sie zuerst auf die Loslösung der Schriftsprache von der Lautsprache ein. Diese „Selbstständigkeit“ (1984:22) der Schriftsprache kann ein Translationsproblem werden. Reiß und Vermeer verstehen unter Sprache nicht nur die Nationalsprachen, sondern auch beispielsweise Dialekte, Soziolekte oder Idiolekte. Auch diese verschiedenen Ausprägungen können zu Translationsproblemen werden. Des Weiteren unterscheiden sie zwischen verschiedenen Stilen der Sprache, zum Beispiel „formelle Sprache“ oder „Umgangssprache“ (1984:22). Wie die verschiedenen Lekte können auch die verschiedenen Sprachstile zu Translationsproblemen werden. Den menschlichen Sprachgebrauch bezeichnen Reiß und Vermeer als „verbales Handeln“ (1984:22), dem gegenüber steht „aktionales Handeln“ (1984:23), welches auch als non-verbal bezeichnet werden kann. Die verschiedenen Arten des Handelns sind international nicht überall gleich und können daher ebenso zu einem Translationsproblem werden (vgl. 1984:23).

Außerdem definieren Reiß & Vermeer fünf Arten von „Brechung“ (1984:24), durch die ein Mensch die Welt wahrnimmt. Die erste Brechung nennen sie „kulturspezifische Konvention“ oder „Tradition“ (1984:24). Jeder Mensch wird durch Erziehung zum Mitglied einer Kulturgemeinschaft und bekommt so gewisse Vorstellungen der Welt vermittelt. Diese können sich aber im Laufe der Zeit ändern. Dabei kommt die zweite Brechung, nämlich „individuelle Einstellung“ oder „Disposition“ (1984:24) hinzu. Durch individuelle Meinungen können sich durch Erziehung erworbene Meinungen verändern. Das gilt neben kulturellen auch für sprachliche Konventionen. Die dritte Brechung betrifft die „Varianten der Realität“ oder „mögliche Welten“ (1984:24). Neben der realen Welt gibt es noch andere mögliche Welten, beispielsweise spirituelle. Diese können sowohl kulturspezifisch als auch individuell unterschiedlich sein. Als vierte Brechung definieren Reiß und Vermeer die „Fixierung der Traditionen“ (1984:24). Die Vorstellungen über die verschiedenen Welten werden durch die Sprache fixiert. Dabei ist es möglich, dass bestimmte Ausdrucksweisen weiterverwendet werden, obwohl sie nicht mehr aktuell gültig sind. Als letzte Brechung folgt die der „Wertvorstellungen“ (1984:24). Auch diese Zuschreibungen variieren individuell und kulturspezifisch. Dadurch, dass sich alle Brechungen kulturspezifisch unterscheiden können, lässt sich ableiten, dass auch diese zu Translationsproblemen werden können (vgl. 1984:24). Als letztes Translationsproblem werden bei Reiß und Vermeer die Kultur- und Situationsspezifika genannt. Der*die Translator*in muss beide Kulturen und Sprachen kennen

und beherrschen und sich der Kulturspezifität beim Übersetzen bewusst sein. Es ist außerdem wichtig zu erwähnen, dass Kultur und Sprache sich auch im Lauf der Zeit ändern können. Dabei ist es aber möglich, von einem Kultur- oder Sprachstadium in ein anderes zu übersetzen (vgl. 1984:26ff).

1.2. Der funktionale Ansatz nach Nord

In dieser Masterarbeit wird das Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse von Christiane Nord (2009) angewendet. Die Skopostheorie dient Nord als Grundlage für ihr Modell, welches in Kapitel 3.1. näher vorgestellt wird. Laut Nord (2009:12f) findet Translation immer in Kommunikationssituationen statt, wobei zwei Kulturen und Sprachen beteiligt sind. Dazu benötigt es neben zwei oder mehreren Kommunikationspartner*innen auch eine „in Raum und Zeit fixierte oder fixierbare Situation“ (2009:13) und einen Zweck der Kommunikation. Der produzierte Text kann nur in diesem Rahmen verstanden werden (vgl. 2009:13). Auch Kulturspezifika und non-verbale Textelemente spielen beim Übersetzen eine wichtige Rolle und sollen deshalb bereits in der Analyse vor dem eigentlichen Übersetzungsvorgang berücksichtigt werden (vgl. 2009:15f). Sowohl die sprachlichen als auch die non-verbalen Elemente eines Textes sollen bei einer Übersetzung übertragen werden. Dennoch ist keine 1:1-Abbildung des Ausgangstextes möglich (vgl. Reiß & Vermeer 1984:122). Man muss außerdem beachten, dass Ausgangs- und Zieltext zeitlich und zum Teil auch örtlich verschiedene Produktionssituationen aufweisen. Dadurch ist es allerdings auch möglich, sowohl die kommunikative Funktion der Sender*innen als auch der Empfänger*innen zu untersuchen (vgl. Nord 2009:16). Der Text selbst wird erst durch die Rezeption vollständig zum Text. Dadurch kommt es aber auch dazu, dass jeder Text viele verschiedene Funktionen bekommen kann, da er von jedem*jeder Rezipient*in unterschiedlich rezipiert wird. Ein striktes Analysemodell kann dabei helfen, relevante Textelemente zu erfassen und die Vergleichbarkeit von Translationen zu erleichtern (vgl. 2009:18f).

Der Äquivalenzbegriff wurde bereits bei Reiß und Vermeer (1984) ausgiebig diskutiert und auch Nord (2009) greift diesen noch einmal auf. Äquivalenz wird in der Translationswissenschaft häufig mit dem Begriff Treue gleichgesetzt, was dazu führt, dass es immer wieder zu Diskussionen kommt, wie weit sich eine Übersetzung vom Ausgangstext entfernen darf. Das Problem ist dabei häufig, dass die Zieltextsituation nicht in die Analyse einbezogen wird, sondern nur der Ausgangstext als Basis für die Bestimmung der Äquivalenz herangezogen wird (vgl. 2009:24f). Nord betont, dass „funktionale Äquivalenz zwischen AT

und ZT nicht der Normalfall [ist]“ (2009:25). Demnach „ist die Forderung nach Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext als eine Untermenge aller möglichen Translationsskopoi zu betrachten“ (2009:26). Reiß und Vermeer betonen, dass Äquivalenz auch nur in einzelnen Textelementen gegeben sein kann, nicht aber im ganzen Text. Dies gilt auch umgekehrt (vgl. 1984:131). Nord beschreibt, dass eine Analyse des Ausgangstextes die Frage klären muss, welcher Skopos bei der Translation zu erfüllen ist. Dieser hat oberste Priorität beim Übersetzen und steht über intertextueller Kohärenz. Wo es aber möglich ist, beides zu vereinen, soll dies auch getan werden (vgl. Nord 2009:28).

2. Kinder- und Jugendliteratur

Da sich diese Masterarbeit mit der Übersetzung eines Werkes der Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt, muss zunächst geklärt werden, wie Kinder- und Jugendliteratur definiert werden kann. Des Weiteren wird auf die Definition des Bilderbuches und auf die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur näher eingegangen. Dabei werden spezifische Problematiken beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur besprochen sowie häufige Probleme vorgestellt, die auftreten können. Auch die Übersetzung von Bilderbüchern wird besprochen, da durch die Anwesenheit einer visuellen Ebene zusätzliche Probleme auftreten können. Am Ende dieses Kapitels werden bestimmte Strategien vorgestellt, die oft von Übersetzer*innen von Kinder- und Jugendliteratur verwendet werden.

2.1.1. Definition von Kinder- und Jugendliteratur

Eine eindeutige Definition von Kinder- und Jugendliteratur, die zu jeder Zeit gültig ist, ist laut Hans-Heino Ewers (2012) nicht möglich. Vielmehr ist es in diesem Bereich so, dass es häufig zu Überlappungen verschiedener Definitionen kommt (vgl. 2012:13). Was allerdings festgehalten werden kann, ist, dass es sich bei der Kinder- und Jugendliteratur um „einen Ausschnitt [...] aus dem literarischen Gesamtangebot“ (2012:14) handelt. Des Weiteren handelt es sich bei den meisten Definitionen von Kinder- und Jugendliteratur um verschieden definierte Korpora, deren Bildung jeweils andere Merkmale zugrunde liegen (vgl. 2012:13f). Hier sollen nun einige Definitionsmöglichkeiten von Kinder- und Jugendliteratur genannt werden, um zu zeigen, wie vielfältig das Feld ebendieser ist.

Es wurde beispielsweise versucht, Kinder- und Jugendliteratur als „die Gesamtheit der von Kindern und Jugendlichen tatsächlich konsumierten Literatur“ (2012:14) zu definieren. Es ist allerdings nahezu unmöglich zu erfassen, welche Werke in diese Kategorie einzuordnen sind (vgl. 2012:14). Ewers bezeichnet diesen Korpus als „faktische Kinder- und Jugendlektüre“ (2012:14). Er betont, dass Werke, die von Kindern und Jugendlichen in der Schule gelesen werden, nicht zu diesem Korpus gezählt werden. Dadurch handelt es sich um freiwillige Lektüre. Als Erweiterung zu diesem Korpus kann der „Korpus der intendierten Kinder- und Jugendlektüre“ (2012:15) gesehen werden. Hierbei handelt es sich um Werke, von denen bestimmte Instanzen (etwa Autor*innen, Verleger*innen, aber auch Eltern) meinen, dass sie von Kindern und Jugendlichen gelesen werden sollen. Auch hier werden Werke, die in der Schule gelesen werden, ausgeschlossen. Handelt es sich bei den auswählenden Instanzen um

von der Gesellschaft anerkannte, so kann man von „(positiv) sanktionierter Kinder- und Jugendlektüre“ (Ewers 2012:17) sprechen. Sind diese nicht anerkannt (etwa Verleger*innen, da diese meist auf kommerziellen Erfolg aus sind), lässt sich diese Literatur als „nicht (bzw. negativ) sanktionierte Kinder- und Jugendlektüre“ (2012:18) bezeichnen. Ewers unterscheidet des Weiteren noch in „erfolgreiche und nicht erfolgreiche Lektüreangebote [beziehungsweise] unbeabsichtigte Kinder- und Jugendlektüre“ (2012:16). Mit „unbeabsichtigter Kinder- und Jugendlektüre“ meint er Werke, die von Autor*innen eigentlich nicht für ein kindliches oder jugendliches Lesepublikum vorgesehen waren, nun aber von diesem konsumiert werden. „[N]icht erfolgreiche Lektüreangebote“ bezeichnen Werke, die zwar für Kinder und Jugendliche gedacht waren, von diesen aber letztendlich nicht als Lektüre angenommen werden, während „erfolgreiche Lektüreangebote“ das Gegenteil, also gelungene Angebote, bezeichnen. Die bisher vorgestellten Korpora nehmen eine Zuordnung der Werke zur Kinder- und Jugendliteratur vor, wenn diese bereits geschrieben sind. Es gibt allerdings auch Werke, die bereits von Beginn an als Werke der Kinder- und Jugendliteratur verfasst werden. Diese nennt Ewers „originäre Kinder- und Jugendliteratur“ (2012:19). Mittlerweile werden meist Werke dieser Kategorie gemeint, wenn die Rede von Kinder- und Jugendliteratur ist (vgl. 2012:20). Ewers betont, dass alle von ihm vorgestellten Korpora „das Resultat unterschiedlicher literaturbezogener Handlungen [sind]“ (2012:20). Dadurch kann es vorkommen, dass Zuordnungen nicht immer logisch begründet erscheinen (vgl. 2012:22).

Auch Bettina Kümmerling-Meibauer (2012) geht auf die Vielschichtigkeit des Begriffs Kinder- und Jugendliteratur ein. Laut ihr sind zwei mögliche Auffassungen des Begriffs denkbar. Kinder- und Jugendliteratur „kann einerseits als Literatur für Kinder und Jugendliche, andererseits als Literatur von Kindern und Jugendlichen interpretiert werden“ (2012:9). Allerdings betont sie dabei auch, dass in der Forschung immer nur die erste Bedeutung behandelt wurde (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012:9). Als Erweiterung zu Ewers (2012:13) definiert Kümmerling-Meibauer Kinder- und Jugendliteratur als

„Oberbegriff für die gesamte für noch nicht erwachsene Rezipienten bestimmte Produktion von (literarischen) Werken [...], die in der Regel von Erwachsenen verfasst und Kindern entweder mündlich vorgetragen oder vorgelesen oder von Kindern und Jugendlichen selbst gelesen werden.“ (Kümmerling-Meibauer 2012:9)

Unter dem Oberbegriff Kinder- und Jugendliteratur werden alle Genres und Gattungen zusammengefasst. Daher sind unter diesem Oberbegriff sowohl fiktionale Werke als auch Sachliteratur zu finden (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012:9).

Ewers hält außerdem fest, dass kinder- und jugendliterarische Kommunikation Teil der literarischen Kommunikation ist, welche schriftlich stattfindet. Dadurch kann es vorkommen, dass andere Empfänger*innen als die durch den*die Autor*in intendierte*n angesprochen werden (vgl. Ewers 2012:30f). Hinzu kommt, dass „die Kommunikationssituation innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur asymmetrisch [ist]“ (Weinkauff & Glasenapp 2018:170). Das bedeutet, dass es in der Kinder- und Jugendliteratur immer eine*n erwachsene*n Vermittler*in gibt. Diese*r wird neben dem eigentlichen Zielpublikum, den Kindern, mit angesprochen. Dies kann bewusst oder unbewusst passieren (vgl. 2018:170f).

2.1.2. Definition von Bilderbüchern

Wie bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt, behandelt diese Masterarbeit ein Werk aus der Kinder- und Jugendliteratur, das als Bilderbuch gesehen werden kann. Daher wird nun kurz die besondere Rolle des Bilderbuches innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur erläutert, sowie versucht, eine Definition von ebendiesem zu geben. Auch auf die Abgrenzung zum illustrierten Buch und zu anderen Formen, in denen Bild und Text gemeinsam vorkommen, soll eingegangen werden. In einem weiteren Unterkapitel wird danach gesondert die besondere Rolle der Bilderbücher im Rahmen der Übersetzung beschrieben.

Ebenso wie die Definition des Terminus Kinder- und Jugendliteratur ist auch die Definition des Bilderbuches nicht einfach und es gibt viele verschiedene Definitionen (vgl. Oittinen, Ketola & Garavini 2018:15). Als Einstiegsdefinition oder vielmehr Faustregel gilt laut Bode: „Ein Bilderbuch ist ein Buch mit Bildern – mit mindestens 50 % Bildern“ (2005:17). Die Definition, die Oittinen (2008) ihren Analysen zugrunde legt, wird da schon genauer. Sie definiert Bilderbücher als „Ikonotexte“ (2008:4). Das bedeutet, dass in Bilderbüchern zwei semiotische Systeme, nämlich das verbale und das visuelle, miteinander interagieren. Dadurch weisen Bilderbücher Parallelen zu Comics, aber auch animierten Filmen auf (vgl. 2008:4). Sezzi definiert Bilderbücher als „complex, multimodal literary artifacts in which pictures and words intertwine to create meaning“ (2020:215).

Wichtig ist außerdem, dass Bilderbücher dafür geschaffen wurden, laut vorgelesen zu werden. Dabei werden sowohl die Kinder, denen vorgelesen wird, als auch die Erwachsenen, die vorlesen, angesprochen (vgl. Sezzi 2020:215). Aber nicht nur dadurch sind Bilderbücher eine besondere literarische Form. In Bilderbüchern können des Weiteren verschiedenste Grenzen durchbrochen werden. Es ist beispielsweise möglich, unterschiedliche Schreib- und Illustrationsstile in einem Buch zu vereinen oder durch bewusste Missachtung literarischer

Normen, Wirkungen bei den Leser*innen zu erzeugen, die ohne die Interaktion von Bild und Text nicht möglich wären (vgl. Oittinen 2003:130).

Oittinen, Ketola & Garavini (2018:16) versuchen in ihrem Buch über die Übersetzung des Bilderbuches vorab eine Definition von ebendiesem zu geben. Dazu ordnen sie bestehende Definitionen in sechs verschiedene Kategorien ein. Die sechs Kategorien, die sie bestimmen, sind: das Bilderbuch als eine Art Buch (als Objekt), das Bilderbuch als Wörter und Bilder (und deren Interaktion), das Bilderbuch als Reihenfolge bzw. Sequenz, das Bilderbuch als Darbietung für ein Publikum (durch Vorlesen), die Auswirkungen des Bilderbuches auf das Publikum und das Bilderbuch als Kunst. Für all diese Kategorien gibt es passende Definitionen für das Bilderbuch (vgl. 2018:17-22). Diese Klassifizierung macht noch einmal sichtbar, wie schwierig es ist, die eine gültige Definition des Bilderbuches zu finden.

Neben Bilderbüchern gibt es auch noch andere literarische Formen, in denen Bild und Text gemeinsam auftreten. Oittinen nennt beispielsweise „story books“ (2008:4) oder „illustrated books“ (2008:4). Laut Oittinen ist es nicht einfach, diese, gerade im postmodernen Zeitalter, voneinander zu unterscheiden. Eine Unterscheidungsmöglichkeit ist das Verhältnis von Bild und Text im Buch. Wird die Geschichte hauptsächlich vom Text getragen, ist eher davon auszugehen, dass es sich um ein *story book* handelt. Lässt sich die Geschichte auch allein anhand der Bilder verfolgen, so handelt es sich vermutlich um ein Bilderbuch (vgl. 2008:4f.). Da allerdings in beiden Formen (und auch im illustrierten Buch) das Zusammenspiel zwischen Bild und Text ausschlaggebend ist und nicht die Menge an Text, die vorhanden ist, bezieht sich Oittinen in ihren Ausführungen zur Übersetzung von Bilderbüchern auf die von Perry Nodelman (2005) gegebene Definition des Bilderbuches (vgl. 2008:5). Nodelmans (2005:128) Definition ist eine eher simple. Laut ihm richten sich Bilderbücher an junge Leser*innen und sind eine Kombination aus Verbalem in Form von Text und Visuellem in Form von Bildern.

Bild und Text können in Bilderbüchern in verschiedenen Beziehungen zueinanderstehen. Es ist einerseits möglich, dass die Bilder und der Text einander unterstützen, also eine einheitliche Geschichte erzählen. Andererseits kann es aber genauso vorkommen, dass die Bilder eine ganz andere Geschichte erzählen als der Text. Meistens kommen Bild und Text in Bilderbüchern gleichzeitig vor, das heißt auf einer Seite sind sowohl Bild als auch Text vorhanden. Es ist aber auch möglich, dass die beiden Elemente sich abwechseln und die Geschichte auf einzelnen Seiten nur durch die Bilder getragen wird. Durch Bilder ist es außerdem möglich, Informationen zu transportieren, die der Text nicht liefern kann. Dazu können beispielsweise Beziehungen der verschiedenen Charaktere untereinander aber auch Informationen zu Ort und Zeit der Handlung zählen (vgl. Oittinen 2003:130f.).

Weinkauff & Glasenapp (2018:182ff.) erwähnen die soziale Komponente des Bilderbuches. Das Bilderbuch wird unter anderem dafür genutzt, Literatur und das Buch als Medium bereits ab einem frühen Alter kennenzulernen. Außerdem stärkt das gemeinsame Lesen von Bilderbüchern die Beziehung zwischen Erwachsenen und Kindern. Durch die Verwendung von Reimen und Wiederholungen werden den Kindern Unterschiede zur mündlich vorherrschenden Prosasprache vermittelt.

Aus allen oben gegebenen Definitionen und Charakterisierungen lässt sich herauslesen, dass vor allem die Kombination aus Bild und Text im Fokus steht. Das Zusammenspiel dieser beiden Komponenten sollte im besten Fall auch in der Übersetzung beachtet werden. Ob die Übersetzerinnen des Buches *Das Kleine Ich bin ich* Strategien verwenden, um dem in der Übersetzung gerecht zu werden, soll unter anderem in dieser Masterarbeit beantwortet werden.

Das folgenden Unterkapitel beschäftigt sich mit den Besonderheiten im Bereich des Übersetzens der Kinder- und Jugendliteratur. Dabei werden unter anderem spezifische Problematiken in diesem Feld der Übersetzung beleuchtet. Ein besonderer Fokus wird danach auf die Übersetzung von Bilderbüchern und das Zusammenspiel von Bild und Text in der Übersetzung gelegt.

2.1.3. Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Begriffe Kinder- und Jugendliteratur sowie Bilderbuch definiert und von anderen Begriffen abgegrenzt. Da sich diese Masterarbeit mit der Übersetzung eines kinderliterarischen Werkes auseinandersetzt, beschreibt dieses Unterkapitel nun genauer die Übersetzung der Kinder- und Jugendliteratur. Dabei werden spezifische Problemfelder der Übersetzung im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur besprochen. Auch die Unterschiede zum Übersetzen von Erwachsenenliteratur sollen kurz behandelt werden. Auf von Übersetzer*innen verwendete Strategien wird in einem separaten Unterkapitel eingegangen.

Es ist festzuhalten, dass die deutsche Kinder- und Jugendliteratur stark von übersetzten Werken geprägt ist (vgl. Weinkauff & Glasenapp 2018:226). Im Falle dieser Masterarbeit werden allerdings ein originär deutschsprachiges Kinderbuch sowie zwei seiner Übersetzungen analysiert.

Oittinen beschreibt Übersetzen als eine „multivoiced situation“ (2003:129), da verschiedene Personen an einer Übersetzung mitwirken. Dazu zählen neben Übersetzer*innen auch Autor*innen, Illustrator*innen oder Verleger*innen. Übersetzen geschieht immer mit

einem bestimmten Ziel und einer Funktion vor Augen, die die einzelne Übersetzung beeinflussen. Daher ist eine Übersetzung immer einzigartig und kann nicht eins zu eins wiederholt werden. Neben eigenen Ansichten des Übersetzers oder der Übersetzerin, die in die Übersetzung einfließen, wird diese auch durch bestimmte sozial vorherrschende Normen, wie beispielsweise das in der Zeit der Übersetzung jeweils gültige Kindbild, beeinflusst (vgl. 2003:129). Nicht nur die Gesellschaft hat zu jeder Zeit ein bestimmtes Bild des Kindes, auch Übersetzer*innen selbst haben Kindbilder, an denen sie sich bei der Übersetzung orientieren (vgl. Oittinen, Ketola & Garavini 2018:6). Das Kindbild des Übersetzers oder der Übersetzerin kann sich vom dem des Autors oder der Autorin unterscheiden. Das kann dazu führen, dass die Stimme des Übersetzers oder der Übersetzerin die des Autors oder der Autorin in der Übersetzung verschwinden lässt (vgl. Sezzi 2020:218). Auch die einzelnen Elemente des Textes, der übersetzt wird, beeinflussen die Interpretation des Übersetzers oder der Übersetzerin (vgl. Oittinen ^a2008:77).

Häufig ist es auch so, dass davon ausgegangen wird, dass Kinder Texte noch nicht so gut verstehen können wie Erwachsene (vgl. Stolze 2003:209). Demzufolge sollte man bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur anders vorgehen als bei der Übersetzung von Erwachsenenliteratur. Reiß (1982:7) hält fest, dass zwar bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur die gleichen Probleme auftreten können, diese bedürfen allerdings bei Literatur für ein jüngeres Zielpublikum teilweise andere Lösungen (vgl. auch Rutschmann & van Stockar 1996:6).

Einer der großen Unterschiede beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur im Gegensatz zum Übersetzen von Erwachsenenliteratur ist die „Asymmetrie des gesamten Übersetzungsprozesses“ (Reiß 1982:7). Diese Asymmetrie drückt sich dadurch aus, dass Erwachsene im Prozess der Kinder- und Jugendliteratur sowohl für die Erstellung des Originals als auch der Übersetzung zuständig sind (vgl. O’Sullivan 2003:198, Alvstad 2018:162, Rieken-Gerwing 1995:87;157). Übersetzer*innen müssen bei der Übersetzung beachten, dass Kinder (vor allem unter zehn Jahren) einen geringer ausgeprägten Wortschatz haben. Es sollten Strukturen verwendet werden, die der Altersgruppe des Zielpublikums angemessen sind (vgl. Reiß 1982:8, Neis 2018:68). Die Asymmetrie im Bereich des Übersetzens für Kinder- und Jugendliteratur kann auch dazu führen, dass Übersetzer*innen in ihrer Vermittler*innenposition Texte zu sehr an ihr Zielpublikum anpassen und so verhindern, dass eine fremde Kultur erfahren werden kann (vgl. Weinkauff & Glasenapp 2018:228).

Die Asymmetrie im Übersetzungsprozess bewirkt außerdem auch, dass Übersetzer*innen von Kinder- und Jugendliteratur in den Übersetzungen häufiger sichtbar

werden als bei der Übersetzung von Erwachsenenliteratur, da beispielsweise öfter Erklärungen eingefügt werden, um den Text für das kindliche Zielpublikum verständlich zu machen (vgl. O'Sullivan 2003:198;202). Das Einfügen von Erklärungen ist beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur laut Rieken-Gerwing (1995:88) vor allem deswegen wichtig, weil das kindliche oder jugendliche Zielpublikum den spezifischen Kontext ansonsten nicht oder nicht richtig verstehen kann.

Gleichzeitig kann die Asymmetrie aber auch dazu führen, dass bestimmte Werte durch Kinder- und Jugendliteratur vermittelt werden, die von erwachsenen Vermittler*innen als wichtig angesehen werden. Beim Übersetzen kann dies außerdem dazu führen, dass bestimmte Tabus in kinder- und jugendliterarischen Werken weggelassen oder umschrieben werden (vgl. Reiß 1982:8, Rieken-Gerwing 1995:88). In der Theorie herrscht zwar „der Grundsatz des gegenseitigen Kennen- und Verstehenlernens gerade auch bei abweichenden Einstellungen“ (Reiß 1982:8), dennoch kommt es in der Praxis zu Eingriffen in die Texte. Am meisten werden hierbei Passagen entfernt oder verändert, in denen Nacktheit oder Sexualität beschrieben werden. Auch bei der Schilderung von Gewalt greifen Übersetzer*innen vielfach in Texte ein (vgl. Van Coillie 2020:147; Alvstad 2018:162).

Eine weitere Herausforderung bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur verortet Reiß (1982:7) bei der geringen theoretischen Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich. Dies hat sich bis heute nicht wesentlich verändert, noch immer gibt es relativ wenig Literatur zum kinder- und jugendliterarischen Übersetzen (vgl. Alvstad 2018:161, Rieken-Gerwing 1995:84-87). Bis in die 1980er Jahre wurde die Kinder- und Jugendliteratur in der Translationswissenschaft größtenteils ausgeklammert (vgl. Weinkauff & Glasenapp 2018:234). Die geringe theoretische Fundierung gilt insbesondere auch für die Übersetzung von Bilderbüchern, wie Oittinen, Ketola & Garavini (2018:1) anmerken.

In der Kinder- und Jugendliteratur wird häufig der Dialog als bevorzugtes Gestaltungsmittel verwendet. Dieser bringt eine gewisse „fingierte Mündlichkeit“ (Neis 2018:68) mit, die von dem*der Übersetzer*in beachtet werden sollte (vgl. auch Reiß 1982:8). Neis versteht unter fingierter Mündlichkeit „eine fiktionale narrative Form des Erzählens, die sich von der Alltagssprachlichen (mundanen) Mündlichkeit durch bestimmte Charakteristika unterscheidet“ (2018:69). Sie wird verwendet um „die Illusion von Realität und Authentizität zu schaffen“ (2018:70). Bei der Übersetzung tun sich bei Vorkommen von fingierter Mündlichkeit im Ausgangstext verschiedene Probleme auf. Der*die Übersetzer*in muss zuallererst überlegen, welchen Stellenwert die fingierte Mündlichkeit in der Ausgangs- und in der Zielsprache einnimmt. Auch die Strategien der Darstellung fingierter Mündlichkeit in den

verschiedenen Sprachen sollten vor der Übersetzung bedacht werden (vgl. Neis 2018:71). Ebenso können „Jugendjargon oder Regionalismen, [...] Neologismen, [...] [oder] die Anwendung von Verfahren syntaktischer Reduktion“ (Neis 2018:69) zu Problemen bei der Übersetzung führen.

2.1.4. Übersetzen von Bilderbüchern

Wie im vorherigen Unterkapitel festgestellt wurde, unterscheidet sich das Übersetzen kinder- und jugendliterarischer Werke in einigen Punkten von dem der Erwachsenenliteratur. Bilderbücher sind zwar ein Teil der Kinder- und Jugendliteratur, dennoch bieten diese ebenfalls spezielle Herausforderungen im Übersetzungsprozess, auf die nun in diesem Unterkapitel näher eingegangen werden soll.

Beim Übersetzen von Kinderbüchern im Allgemeinen und Bilderbüchern im Speziellen sehen sich Übersetzer*innen mit zwei verschiedenen Zielgruppen der Übersetzung konfrontiert, einerseits Kindern und andererseits Erwachsenen, da diese im Prozess des Vorlesens oder beim gemeinsamen Lesen auch beteiligt sind (vgl. Oittinen, Ketola & Garavini 2018:6).

Der größte Unterschied zu anderen kinder- und jugendliterarischen Werken ist die Anwesenheit von zwei Zeichensystemen im Bilderbuch, dem verbalen und dem visuellen. Das bedeutet, dass Übersetzer*innen von Bilderbüchern sich nicht nur dem Text, sondern auch den Bildern widmen müssen (vgl. Oittinen 2008:6). Das ist besonders wichtig, da, wie oben beschrieben, Bild und Text auch unterschiedliche Geschichten erzählen können (vgl. Oittinen 2003:130f., Sezzi 2020:217). Laut Oittinen (2003) ist es daher von großer Bedeutung, dass Übersetzer*innen visuelle Hinweise in Bilderbüchern auch verstehen können. Ihrer Meinung nach wird die Fähigkeit der „visual literacy“ (2003:139) in der Ausbildung von Übersetzer*innen allerdings viel zu wenig behandelt. Es ist wichtig, auch kleine Details in Illustrationen vor der Übersetzung zu erkennen und diese in der Gesamtheit der Illustrationen richtig zu interpretieren. Des Weiteren müssen sich Übersetzer*innen von Bildbüchern beispielsweise auch über die Bedeutung von Farben in den jeweiligen Kulturen bewusst sein (vgl. Oittinen 2003:139). Oittinen (2008:4) betont des Weiteren, dass beim Übersetzen von Bilderbüchern auch die akustische Ebene mitbedacht werden muss, da Bilderbücher häufig vorgelesen werden.

Bei der Übersetzung von Bilderbüchern hat der*die Übersetzer*in zumeist nur Einfluss auf das verbale System, also den Text, denn die Bilder werden meist einfach übernommen (vgl.

Sezzi 2020:217, Oittinen 2008:14). Dennoch können laut Oittinen (2008:10) die Bilder beim Finden einer geeigneten Übersetzungsstrategie helfen. Die Illustrationen in Bilderbüchern zeigen den Übersetzer*innen beispielsweise Details, die beim Finden einer geeigneten Übersetzung helfen können, da es für die Übersetzer*innen leichter ist, sich die Situation vorzustellen, die sie übersetzen. Bilder können das Übersetzen aber auch erschweren. Es ist häufig so, dass Bilderbücher als sogenannte Co-Prints publiziert werden, das bedeutet, dass Versionen in verschiedenen Sprachen zur gleichen Zeit gedruckt werden, um so Druckkosten zu sparen. Ist dies der Fall, hat der*die Übersetzer*in, wie bereits oben erwähnt, keinerlei Einfluss auf die Illustrationen (vgl. Oittinen 2003:133; Oittinen 2008:13f.).

Neben den Bildern sollten bei der Übersetzung von Bilderbüchern auch noch andere visuelle Elemente beachtet werden. Dazu zählen unter anderem die Schriftart oder das Layout des Textes. Allerdings sollte bedacht werden, dass der*die Übersetzer*in auch auf diese Elemente häufig keinen Einfluss hat (vgl. Oittinen 2008:10f.). Oittinen (2003:139) zählt auch Satzlänge und -struktur zu den visuellen Elementen des Bilderbuches.

Die Tatsache, dass Bilderbücher normalerweise laut vorgelesen werden, muss bei der Übersetzung ebenfalls beachtet werden, da Texte beispielsweise einen bestimmten Rhythmus vorweisen können, der erhalten bleiben sollte (vgl. Sezzi 2020:217). Oittinen (2008:10) empfiehlt, sich die Texte während des Übersetzens laut vorzulesen, um so ein Gefühl für den Rhythmus zu bekommen. Übersetzer*innen können die Vorlesenden unterstützen, indem sie auf die Interpunktion in ihrer Übersetzung achten und diese bewusst einsetzen. Sind Texte in Reimform geschrieben, kann dies auch zu Problemen in der Übersetzung führen. Der*die Übersetzer*in muss nicht nur verbal passende Äquivalente finden, es sollte im besten Fall auch die Reimform des Originals beibehalten oder auch hierfür eine geeignete äquivalente Struktur gefunden werden (vgl. Oittinen, Ketola & Garavini 2018:69ff.). Die Situation des Vorlesens kann dabei mit einer Theatervorführung oder einem Film verglichen werden, wobei die Vorlesenden mit Schauspieler*innen gleichzusetzen sind (vgl. Sezzi 2020:217).

2.1.5. Strategien beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur

Da im Rahmen dieser Masterarbeit die von Übersetzer*innen verwendeten Strategien eine Rolle spielen, geht dieses Unterkapitel auf Strategien ein, die speziell von Übersetzer*innen von Kinder- und Jugendliteratur verwendet werden. Auf Strategien, die zwar bei der Übersetzung von Erwachsenenliteratur verwendet werden, jedoch in abgewandelter Form bei der Übersetzung kinder- und jugendliterarischer Werke angewendet werden, soll ebenso Bezug

genommen werden. Hierbei liegt ein besonderer Fokus auf der Übersetzung von Bilderbüchern und dem Zusammenwirken von Bild und Text bei der Wahl etwaiger Übersetzungsstrategien.

Die häufigsten von Übersetzer*innen genutzten Strategien sind vermutlich Hinzufügung und Auslassung. Dies ist sowohl bei der Übersetzung von Erwachsenen- als auch Kinder- und Jugendliteratur der Fall. Dennoch ist es beispielsweise meist nicht ratsam in einem Bilderbuch Fußnoten zum besseren Verständnis einer Textstelle einzufügen, da diese das Leseerlebnis stören könnten. Gerade bei Bilderbüchern ist es außerdem wichtig, die Lücken, die bewusst von dem*der Autor*in im Text hinterlassen wurden, nicht zu füllen. Übersetzer*innen neigen häufig dazu, dies zu tun, allerdings kann dies das Verhältnis von Text und Bild in der Übersetzung stören und dazu führen, dass der*die Leser*in nichts mehr selbst interpretieren muss beziehungsweise kann (vgl. Oittinen 2008:12f).

Im Falle von Namen wird oft die Strategie der Anpassung an die Zielkultur gewählt. Dies passiert aufgrund der Annahme, dass Kinder durch fremde Namen verwirrt werden könnten. Dazu gibt es allerdings nur vereinzelte Studien und diese legen nahe, dass Kinder sich zumeist nicht an fremden Namen stören, sondern dies eher ein Phänomen ist, dass bei Erwachsenen auftritt (vgl. Van Coillie 2020:145).

Oittinen (2008:10) nennt als eine von ihr gebrauchte Strategie beim Übersetzen von Bilderbüchern, sich den Text immer wieder selbst laut vorzulesen. Außerdem ist sie der Meinung, dass die Bilder beim Übersetzen helfen können, da sie beispielsweise bestimmte Dinge bereits vorwegnehmen, bevor der Text diese explizit anspricht. Bilder helfen den Übersetzer*innen beispielsweise dadurch, dass sie genau zeigen, wie etwas aussieht. So ist es für die Übersetzer*innen einfacher, Dinge verbal genau zu beschreiben (vgl. Oittinen 2008:13).

3. Methodik

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll eine Textanalyse durchgeführt werden, um herauszufinden, welche Strategien Übersetzer*innen bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur und dabei im Speziellen bei der Übersetzung von Bilderbüchern verwenden. Die beiden verwendeten Modelle, die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord (2009) und die Strategieanalyse nach Andrew Chesterman (2016) werden im folgenden Kapitel näher vorgestellt.

3.1. Übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord

In diesem Kapitel wird die übersetzungsrelevante Textanalyse nach dem Modell von Christiane Nord vorgestellt. Dieses Modell wird im Folgenden verwendet, um eine Analyse des Bilderbuches *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe sowie der englischen und niederländischen Übersetzung durchzuführen.

Das von Nord entworfene Analysemodell soll dabei helfen, Texte „funktional zu verstehen“ (2009:1) und in weiterer Folge zu interpretieren. Da es sich um ein sehr allgemein gehaltenes Modell handelt, lässt es sich auf beinahe alle Texttypen und Sprachen anwenden (vgl. 2009:2). Nords Modell basiert auf einem funktionalen Verständnis von Translation. Auf die Entwicklung der Skopostheorie und damit auf die Grundlage des Modells wurde bereits in Kapitel eins dieser Masterarbeit eingegangen.

Um ihr Modell zu situieren, entwirft Nord eine „modellhafte Darstellung des Translationsvorgangs“ (Nord 2009:4). In dieser Darstellung legt sie die am Translationsvorgang beteiligten Personen dar und verbindet sie untereinander (vgl. Nord 2009:4ff.). Da sich Nords Modell auf die Skopostheorie von Reiß & Vermeer (1984) stützt, wird auch hier davon ausgegangen, dass nicht der Ausgangstext maßgeblich für den Translationsvorgang ist, sondern der*die Initiator*in, der*die „für einen bestimmten Zweck einen Text in der ZS [Zielsprache] [...] benötigt“ (Nord 2009:8). Eine Schlüsselrolle in dieser Darstellung nimmt außerdem der*die Translator*in ein. Er*Sie ist zugleich Rezipient*in und Produzent*in. Translator*innen rezipieren Texte jedoch meist bereits mit einem Übersetzungsauftrag im Hinterkopf, das bedeutet, dass Translator*innen als „kritische Rezipienten“ (2009:11) bezeichnet werden können.

Nord definiert Text als „eine kommunikative Handlung, die durch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Mitteln realisiert wird“ (2009:16). Translation wiederum

definiert sie als „die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatioskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext“ (2009:30). Der Translationsprozess ist Nord zufolge nicht linear, sondern sollte in einem „Zirkelschema“ (2009:33) dargestellt werden. Das bedeutet, dass während des Translationsprozesses immer wieder vorherige Schritte überprüft und eventuell angepasst werden müssen (vgl. 2009:37).

Basierend auf ihrer Definition des Textes, dessen wichtigstes Merkmal die „kommunikative Funktion“ (2009:39) ist, definiert sie für ihr Analysemodell einerseits „textexterne Faktoren“ (2009:29) und andererseits „textinterne Faktoren“ (2009:39). Dabei beziehen sich die textexternen Faktoren auf die „kommunikative Funktion, in der [der Text] diese Funktion erfüllt“ (2009:39), während die textinternen Faktoren sich auf den Text an sich beziehen. Textexterne und textinterne Faktoren spielen zusammen und können durch verschiedene W-Fragen erfragt werden (vgl. 2009:39f).

Nord empfiehlt, zuerst die textexternen Elemente zu untersuchen und anschließend die textinternen, da „die Situation [...] vor dem Text da ist“ (2009:40). Dies kann allerdings gerade bei älteren Texten schwierig sein. In solchen Fällen ist es auch möglich, das Modell in umgekehrter Form anzuwenden. Zumeist wird aber auch hier eine Art Zirkelschema verwendet und von textexternen Merkmalen werden Rückschlüsse auf textinterne gezogen und umgekehrt (vgl. 2009:41).

In den folgenden Unterkapiteln werden die textexternen und textinternen Faktoren aus Nords Modell näher vorgestellt, um sie in der späteren Analyse des *Kleinen Ich bin Ichs* und seinen Übersetzungen anwenden zu können.

3.1.1. Textexterne Merkmale

Wie bereits erwähnt, beziehen sich textexterne Merkmale auf Faktoren, die außerhalb des eigentlichen Textes stehen, genauer meint Nord damit „Faktoren der konkreten Situation, in welcher der Text als Kommunikationsinstrument fungiert“ (Nord 2009:43).

Die in den folgenden Unterkapiteln vorgestellten textexternen Merkmale sind untereinander interdependent. Das bedeutet, dass sich durch die Analyse einzelner Faktoren Hinweise auf andere Faktoren ergeben können. Nord ist es dabei besonders wichtig, dass die Analyse nie nur in eine Richtung gehen sollte, sondern Erkenntnisse stets auch mit bereits analysierten Merkmalen verglichen werden sollten (vgl. 2009:83).

3.1.1.1. Sender*in

Nicht immer ist der*die Sender*in auch gleichzeitig der*die Textproduzent*in. Diese Unterscheidung ist vor allem im Rahmen dieses Modells wichtig. So gibt es beispielsweise Texttypen, die über keine*n explizit genannte*n Autor*in verfügen, dennoch gibt es auch in diesen Fällen eine*n eindeutige*n Sender*in (vgl. Nord 2009:46). Sind hingegen sowohl Sender*in als auch Textproduzent*in bekannt, so ist der*die Textproduzent*in, der*die Ersteller*in des Textes, während der*die Sender*in etwas mit dem Text erreichen möchte, diesen jedoch nicht selbst geschrieben haben muss. Auch die Möglichkeit, dass Sender*in und Textproduzent*in in einer Person vereint werden, kann auftreten. Außerdem kann ein Text mehrere Sender*innen haben (vgl. 2009:46f.).

Informationen über den*die Sender*in lassen sich im ersten Schritt vor allem im Textumfeld finden. Dazu zählen beispielsweise „Quellenangaben, Klappen- oder Umschlagtext, Vor- oder Nachwort oder Fußnoten“ (Nord 2009:49). Vielfach gibt bereits der Name des*der Verfasser*in Hinweise auf weitere Informationen. So können Autor*innen mit einer bestimmten literaturgeschichtlichen Strömung oder besonderen Themen, die sie öfter behandeln, in Verbindung gebracht werden. Der*die Übersetzer*in muss sich in weitere Folge fragen, ob bei seinem*ihrem Zielpublikum dieselben Assoziationen hervorgerufen werden oder, ob es zusätzlicher Informationen in der Übersetzung bedarf (vgl. 2009:49). Auch andere textexterne Merkmale können Informationen zum*zur Sender*in liefern beziehungsweise bei unbekannten Sender*innen den Kreis möglicher Sender*innen begrenzen. Der Text selbst lässt häufig auch Rückschlüsse auf den*die Sender*in zu (vgl. 2009:50).

3.1.1.2. Sender*innenintention

Auch die Frage „Was will der Sender mit dem Text [...] bewirken?“ (Nord 2009:51) soll in der Analyse geklärt werden. Hierbei handelt es sich um die Sender*innenintention. Dabei muss auf eine Unterscheidung zwischen den Begriffen Intention, Wirkung und Textfunktion geachtet werden. Während Intention der Sender*innenseite entspringt, wird Wirkung auf der Seite der Empfänger*innen bestimmt. Die Textfunktion hingegen wird erst in der Textverwendung sichtbar. Diese drei Faktoren können übereinstimmen oder sich unterscheiden, sollten aber in der Übersetzungsrelevanten Textanalyse immer getrennt betrachtet werden (vgl. 2009:51f.).

Wie bereits erwähnt, können durch einzelne Merkmale während der Analyse Rückschlüsse auf andere Merkmale gezogen werden. Im Fall der Sender*innenintention ist es

möglich, Informationen über „Adressat [...], Medium [...] und Textfunktion, sowie in besonderem Maße [über] die textinternen Merkmale“ (Nord 2009:53) zu bekommen. Die Intention des Senders oder der Senderin ist zumeist den „Grundfunktionen der Kommunikation“ (2009:53) zuzuordnen. Dementsprechend sind laut Nord vier Kategorien denkbar: „Darstellungsintention, [...] Ausdrucksintention, [...] Apellintention, [...] phatische Intention“ (2009:53). Diese vier Kategorien müssen nicht unbedingt allein auftreten, auch Mischformen sind denkbar (vgl. 2009:53).

Die Feststellung der Sender*innenintention ist oft erst im Zuge der Analyse der textinternen Merkmale möglich. Dennoch können bereits bei textexternen Merkmalen Rückschlüsse auf die Intention des Senders oder der Senderin gezogen werden. Dabei ist natürlich vor allem der*die Sender*in selbst ein wichtiger Faktor. Ist vieles über ihn*sie bekannt, lassen sich leichter Rückschlüsse über seine*ihre Intention ziehen (vgl. 2009:54).

3.1.1.3. Empfänger*in

Der*die Empfänger*in gilt als einer der wichtigsten Faktoren in der Analyse, wird jedoch „bei Übersetzungen [oft] vernachlässigt“ (Nord 2009:56). Im Grunde gibt es bei einer Übersetzung immer zwei Empfänger*innengruppen, nämlich Empfänger*innen des Ausgangstextes und Empfänger*innen des Zieltextes, also der Übersetzung. Diese unterscheiden sich grundlegend, da sie verschiedenen Kultur- und Sprachgemeinschaften angehören. Neben diesem grundlegenden Unterscheidungsmerkmal gibt es noch weitere, die für die Übersetzung eine Rolle spielen (vgl. 2009:56). Neben den eigentlichen Empfänger*innen des Textes beziehungsweise Translats kann es auch noch „okkasionelle Mithörer“ (2009:57) geben. Diese werden nicht direkt durch den*die Sender*in angesprochen und es ist möglich, dass sie den Text anders verstehen als die eigentlich angesprochenen Empfänger*innen (vgl. 2009:57).

Besonders wichtig bei der Erhebung der Empfänger*innendaten ist deren Vorwissen. Je nach Vorwissen müssen Informationen eventuell explizit gegeben oder können als bereits bekannt vorausgesetzt werden. Bei Übersetzungen ist zu beachten, dass sich das Vorwissen von Ausgangstextempfänger*innen von jenem der Zieltextempfänger*innen zumeist unterscheidet. Sowohl textinterne als auch andere textexterne Merkmale können Aufschluss über mögliche Empfänger*innen geben. Normalerweise wird der*die Sender*in die Erwartungen der Empfänger*innen erfüllen, er*sie kann sie aber auch bewusst brechen (vgl. 2009:58).

3.1.1.4. Medium/Kanal

Nord versteht unter Medium beziehungsweise Kanal „das Transportmittel oder -vehikel, mit dessen Hilfe der Text an die Empfänger gelangt“ (2009:61). Zuerst muss festgestellt werden, ob es sich um einen schriftlich festgehaltenen oder einen mündlich vorgetragenen Text handelt. Dies ist nicht immer eindeutig festzustellen, da es beispielsweise Texte gibt, die vorher aufgeschrieben werden, um später mündlich vorgetragen zu werden (z.B. Reden, Vorlesungen) oder Texte, die zuerst mündlich geäußert und später verschriftlicht werden (z.B. Protokolle) (vgl. 2009:62).

Das Trägermedium beschreibt, in welcher Form der Text publiziert wurde. Von Charakteristika des Trägermediums lassen sich Rückschlüsse auf die Empfänger*innengruppe ziehen. So hat beispielsweise eine Tageszeitung einen anderen Empfänger*innenkreis als eine Fachzeitschrift. Auch die Merkmale Intention, Anlass, Ort und Zeit lassen sich oft vom Trägermedium ableiten. Meist ist das Medium einfach feststellbar, sofern der Text im Original vorliegt (vgl. 2009:63ff.).

3.1.1.5. Ortspragmatik

Unter Ortspragmatik versteht Nord „den Ort der Textproduktion“ (2009:66). Diese zu bestimmen, ist vor allem bei Texten wichtig, die in einer Sprache mit „verschiedenen geographischen Varietäten“ (2009:66) verfasst sind. Werden im Text bestimmte Orte genannt, kann es auch wichtig sein zu wissen, wo der Text entstanden ist, um so Bekanntheit beziehungsweise Fremdheit der jeweiligen Orte bestimmen zu können. Angaben über den Entstehungsort des Textes lassen sich sowohl im Textumfeld als auch textextern, etwa in Literatur über Autor*in oder Werk, finden (vgl. 2009:67ff.).

3.1.1.6. Zeitpragmatik

Laut Nord ist das Merkmal Zeitpragmatik ebenso wie das Merkmal Ortspragmatik eine Grundkategorie, die in der Analyse ausführlich behandelt werden muss (vgl. 2009:69). Dabei ist vor allem auch zu beachten, dass sich Sprache verändert und die Bestimmung der Entstehungszeit einen wichtigen Hinweis auf den Sprachgebrauch geben kann. Wird in Texten auf bestimmte Zeitpunkte verwiesen, so muss auch hier die zeitliche Entfernung zum Entstehungszeitpunkt beachtet werden. Es muss außerdem vor der Übersetzung geprüft werden,

ob bestimmte Informationen zum Zeitpunkt der Übersetzung noch aktuell sind (vgl. 2009:69ff.). Angaben zur Zeit können beispielsweise aus dem Erscheinungsdatum des Werkes abgeleitet werden. Auch Angaben oder Hinweise im Text selbst sind denkbar. Gerade bei älteren Texten lässt sich häufig kein genaues Datum feststellen. In diesem Fall sollte versucht werden die Entstehungszeit zumindest einzugrenzen (vgl. 2009:73).

Bei der Übersetzung von klassischen Werken stellt sich die Frage, wie diese, im Hinblick auf die Zeitpragmatik, übersetzt werden sollen. Es gibt einerseits die Möglichkeit die Texte an die vorherrschenden Normen anzupassen oder diese den Normen ihrer Entstehungszeit entsprechend zu übersetzen (vgl. 2009:72).

3.1.1.7. Kommunikationsanlass

Der Kommunikationsanlass kann zwei Seiten haben. Er kann entweder die Motivation des Textproduzenten oder der Textproduzentin beschreiben oder die Motivation des Textrezipienten oder der Textrezipientin. Bei bestimmten Textsorten (z.B. Anzeigen oder aktuellen Berichten) ist der Kommunikationsanlass einfach festzustellen. Er kann außerdem Hinweise für die Verwendung von nonverbalen Elementen geben (vgl. Nord 2009:74f.).

Der Kommunikationsanlass kann explizit genannt oder als bekannt vorausgesetzt werden. Auch bei diesem Merkmal muss man sich, ähnlich wie beim Faktor Zeitpragmatik, vor dem Übersetzen die Frage stellen, ob sich der Anlass der Übersetzung von jenem der Produktion des Ausgangstextes unterscheidet (vgl. 2009:76).

3.1.1.8. Textfunktion

Unter Textfunktion versteht Nord „die kommunikative Funktion bzw. die Kombination aus den kommunikativen Funktionen eines Textes in seiner konkreten Situation“ (2009:77). Bestimmte, besonders häufig vorkommende Textfunktionen kennzeichnen Textsorten. Bei einer übersetzungsrelevanten Textanalyse muss klar „zwischen Textsorte, Textfunktion und Texttyp unterschieden [werden]“ (2009:78).

Literarische Texte besitzen Nord zufolge eine besondere Textfunktion. Die textinternen Merkmale literarischer Texte sind nicht per se literarisch, sondern werden „von den [...] Empfängern [...] als literarisch interpretiert“ (2009:79). Daher kann „Literarität als besondere Funktion von Texten“ (2009:78) angesehen werden.

Nord unterscheidet ausgehend von der Diskussion über Treue und Freiheit bei der Übersetzung „zwischen dokumentarischer und instrumenteller Translation“ (2009:80), wobei dokumentarische Übersetzungen „eine ausgangskulturelle Kommunikationshandlung zwischen ausgangskulturellen Kommunikationspartnern [dokumentieren]“ (2009:80), während instrumentelle Übersetzungen „als selbstständige Kommunikationsinstrumente in einer zielkulturellen Kommunikationshandlung [...] fungieren“ (2009:80). Bei der dokumentarischen Übersetzung wissen die Rezipient*innen, dass sie eine fremde Kommunikationshandlung beobachten. Dazu zählen etwa Interlinearversionen oder wörtliche Übersetzungen (vgl. 2009:80). Bei der instrumentellen Übersetzung hingegen wissen die Rezipient*innen des Zietextes meist nicht, dass es sich hierbei um eine Übersetzung handelt. Dazu gehören beispielsweise „die funktionskonstante Übersetzung, [...] die funktionsvariierende Übersetzung [...] und die korrespondierende Übersetzung“ (2009:81).

Zur Ermittlung der Textfunktion können Textsortenbezeichnungen herangezogen werden, da Textsorten, wie bereits oben beschrieben, häufig mit bestimmten Textfunktionen in Verbindung gebracht werden. Da die Textfunktion innerhalb der textexternen Merkmale am schwierigsten zu bestimmen ist, wird sie am Ende ebendieser analysiert. So können Informationen aus den vorhergegangenen Analyseschritten bereits Hinweise auf die Textfunktion geliefert haben (vgl. 2009:81f.).

3.1.2. Textinterne Faktoren

Die textinternen Faktoren umfassen, im Gegensatz zu den textexternen Faktoren, Merkmale, die sich innerhalb des eigentlichen Textes befinden (vgl. Nord 2009:39f.). Nord hält fest, dass die Faktoren in beliebiger Reihenfolge untersucht werden können und auch hier damit zu rechnen ist, dass einzelne Merkmale Hinweise auf andere Merkmale geben können. Des Weiteren müssen nicht alle Merkmale in jeder Analyse gleich intensiv untersucht werden (vgl. 2009:90). In den folgenden Unterkapiteln werden die von Nord vorgestellten textinternen Faktoren näher beschrieben.

3.1.2.1. Textthematik

Die Ermittlung der Textthematik ist für die Übersetzung eines Textes wichtig. Sie kann unter anderem Hinweise auf im Text vorhandene Präsuppositionen oder andere, zuvor nicht ermittelbare, textexterne Faktoren geben (vgl. Nord 2009:94f.). Die Textthematik lässt sich bei

einigen Textsorten bereits durch den Titel erschließen. Ist dies nicht möglich, kann das Thema durch die Bestimmung semantischer Grundinformationen erschlossen werden (vgl. 2009:96f.).

3.1.2.2. Textinhalt

Laut Nord „äußert sich [der Inhalt des Textes] in seinem Sachbezug, seiner Referenz auf Sachverhalte oder Gegebenheiten einer außersprachlichen Realität“ (2009:100). Der Inhalt kann beispielsweise durch Paraphrase festgestellt werden. Dadurch können „Präsuppositionen [und] Kohärenzmängel [...] erkannt werden“ (2009:101). Dabei ist aber zu beachten, dass die Paraphrase ein eigenständiger Text ist und daher nicht dem Ausgangstext gleichgesetzt werden darf (vgl. 2009:101f.). Eine weitere Möglichkeit den Textinhalt festzustellen, sind die Kohäsionsmerkmale des Textes. Die Kohäsionsmerkmale unterscheiden sich allerdings in den einzelnen Sprachen und können daher nicht für Ausgangs- und Zieltext gleichgesetzt werden (vgl. 2009:102f.).

Für die Analyse des Inhaltes ist es nicht von Bedeutung, ob es sich um einen faktischen oder fiktionalen Text handelt. Allerdings sollte während der Analyse festgehalten werden, ob die Situation innerhalb des Textes jener außerhalb entspricht. Bei fiktionalen Texten ist dies häufig nicht der Fall. Dann müssen beide getrennt analysiert werden (vgl. 2009:105).

3.1.2.3. Präsuppositionen

Präsuppositionen sind „Voraussetzungen, die Sprecher in Bezug auf den Horizont ihrer Adressaten annehmen“ (Nord 2009:108). Präsuppositionen können sich auf verschiedene Elemente des Textes beziehen, beispielsweise „Realia [...], Biographie des Autors, [...] Motive, [oder] gesellschaftliche Besonderheiten“ (2009:108).

Das Erkennen von Präsuppositionen ist oft nicht einfach, da sie vorausgesetzt und daher nicht geäußert werden. Hier wird der Unterschied zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten wichtig, da sie unterschiedliche Beziehungen zur Realität vorweisen. Je nach Bezug zur Realität werden unterschiedliche Aspekte präsupponiert, also nicht verbal ausgedrückt. In fiktionalen Texten wird häufig weit mehr verbalisiert als in nicht-fiktionalen Texten, da bei diesen davon ausgegangen werden kann, dass Sender*innen und Empfänger*innen über das gleiche Wissen über die referenzierte Welt verfügen (vgl. 2009:108ff.).

Zur Ermittlung der im Text vorkommenden Präsuppositionen ist es in den meisten Fällen notwendig andere textinterne Faktoren, wie Thematik, Inhalt, Lexik, Syntax oder

suprasegmentale Merkmale heranzuziehen. Auch non-verbale Elemente können auf Präsuppositionen hinweisen. Ebenso ist es möglich durch textexterne Merkmale, wie Sender*in oder Empfänger*in, aber auch Ort und Zeit, Hinweise auf Präsuppositionen zu erhalten. In jedem Fall muss der*die Übersetzer*in prüfen, ob Präsuppositionen einfach unkommentiert übernommen werden können oder ob im Zieltext zusätzliche Erklärungen von Nutzen sind. Es ist außerdem denkbar, dass bestimmte, im Ausgangstext explizit formulierte Sachverhalte, in der Übersetzung präsupponiert werden können (vgl. 2009:111f).

3.1.2.4. Aufbau und Gliederung des Textes

Die Analyse von Aufbau und Gliederung eines Textes ist ein wichtiger Bestandteil der übersetzungsrelevanten Textanalyse. Dies hat laut Nord verschiedene Gründe. Einerseits kann es vorkommen, dass verschiedene Teile eines Textes unterschiedliche Textfunktionen erfüllen. Dadurch kann es notwendig werden, für jeden Teil andere Übersetzungsstrategien zu wählen. Außerdem sollten besonders Anfang und Ende des Textes genau analysiert werden. Des Weiteren erlaubt der Textaufbau häufig Rückschlüsse auf die Textsorte, da bestimmte Textsorten durch einen bestimmten Aufbau gekennzeichnet sind. Durch die Ermittlung der Mikrostruktur können sich außerdem Hinweise auf die Textthematik ergeben (vgl. 2009:112f.).

Auf der Ebene der Makrostruktur ist es besonders wichtig, während der Analyse eingebettete Textteile zu identifizieren. Diese trennen verschiedene Kommunikationsebenen voneinander, die wiederum gesondert analysiert werden müssen. Dabei ist vor allem zu beachten, dass eingebettete Texte andere Funktionen als der Gesamttext erfüllen können (vgl. 2009:114). Nord versteht unter eingebetteten Textteilen unter anderem „Zitate, Fußnoten und Beispiele“ (2009:114). Anfang und Schluss des Textes sollte, gerade bei längeren Texten, besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden (vgl. 2009:116). Die Makrostruktur ist erkennbar an optischen, nonverbalen Kennzeichen, wie etwa Abschnitten oder Kapitelüberschriften (vgl. 2009:119).

Auf der Ebene der Mikrostruktur werden einerseits Sätze und Satzteile untersucht, andererseits aber auch Informationseinheiten und logische Beziehungen. Dabei muss auch festgestellt werden, ob die Einteilung in Sätze mit den inhaltlichen Informationseinheiten übereinstimmt. Dafür kann beispielsweise die Thema-Rhema-Struktur des Textes analysiert werden (vgl. Nord 2009:116f.,119). Die Mikrostruktur lässt sich anhand der Lexik oder des Satzbaus ermitteln. Auch suprasegmentale Merkmale können bei der Analyse herangezogen werden (vgl. 2009:120).

3.1.2.5. Nonverbale Textelemente

Nord definiert nonverbale Textelemente als „Zeichen aus anderen, nicht-sprachlichen Codes [...], die der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen“ (2009:120). Nonverbale Elemente können sowohl textbegleitend als auch textergänzend eingesetzt werden. Auch eine Teilersetzung durch nonverbale Elemente ist denkbar. In der mündlichen Kommunikationssituation sind vor allem Mimik und Gestik zu beachten. Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen nonverbalen und verbalen Elementen auf der Bühne (vgl. 2009:121).

Während bei der mündlichen Kommunikation viele Informationen über nonverbale Textelemente erschlossen werden können, ist dies in der schriftlichen Kommunikation häufig schwieriger. Dennoch gibt es auch hier nonverbale Textelemente, die oft mehr über den Text verraten als der Text selbst. Dies können beispielsweise Bilder sein (vgl. 2009:122).

Da auch nonverbale Elemente kulturspezifisch sind, muss man sich während der Analyse auch bei diesen die Frage stellen, ob es eine Erklärung beziehungsweise Ergänzung in der Zielsprache braucht. Nonverbale Elemente können beispielsweise in der Zielsprache durch verbale Elemente ergänzt werden, sollte dies notwendig sein (vgl. 2009:123).

3.1.2.6. Lexik

Die Lexik beeinflusst alle anderen textinternen Merkmale, in besonderer Weise aber Inhalt und Thematik. Durch die Thematik werden beispielsweise bestimmte Wortfelder oder -bereiche vorgegeben, die häufiger im Text vorkommen (vgl. Nord 2009:124f.). Bei „literarisch-fiktionalen Text[en] [zählen dazu] unbedingt auch die Eigennamen“ (2009:125).

Gerade im Bereich der Lexik ist die Interdependenz der textinternen und textexternen Merkmale besonders sichtbar. Es kann beispielsweise analysiert werden, inwiefern die Merkmale der Sender*innenpragmatik (z.B. Herkunft oder Bildung des Senders oder der Senderin) durch die Lexik des Textes bestätigt werden (vgl. 2009:125). Werden diese nicht bestätigt, wird davon ausgegangen, dass dies absichtlich geschah und „mit der Durchbrechung der Empfängererwartung eine bestimmte Wirkabsicht verbunden ist“ (2009:126).

Die Lexik kann auch Hinweise darauf geben, ob der*die Autor*in auch gleichzeitig Sender*in des Textes ist. Wird etwa die erste Person verwendet, ist in nicht-fiktionalen Texten davon auszugehen, dass der*die Autor*in auch gleichzeitig Sender*in des Textes ist (vgl.

2009:126). Bei fiktionalen Texten hingegen wird so „ein ‚impliziter Erzähler‘ eingeführt, der nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist“ (2009:126).

Auch die Intention des Senders oder der Senderin kann an der Lexik abgelesen werden. Dabei soll laut Nord zunächst „[der] ‚Originalitätsgrad‘ der festgestellten Wortverwendung“ (2009:127) bestimmt werden. Eine Unterscheidung in „lexikalisierten, standardisierten [oder] originellen, kreativen Wortgebrauch“ (2009:127) ist möglich und kann auf den Stil des ganzen Textes hinweisen. Der Stil beziehungsweise die Stilebene kann allerdings auch vom Medium beeinflusst werden (vgl. 2009:129). Gerade bei literarischen Texten sollte die Frage beantwortet werden, warum der*die Autor*in bestimmte Wörter gewählt hat. Die Wahl bestimmter Wörter kann nämlich auf die Intention des Autors oder der Autorin hinweisen (vgl. 2009:127f.).

Gerade der Aspekt der Zeitpragmatik in Verbindung mit der Lexik muss im Hinblick auf eine Übersetzung des Textes berücksichtigt werden. Einerseits gibt die Lexik Hinweise auf die Entstehungszeit des Textes, andererseits sind aber auch Übersetzungsaufträge denkbar, die eine Modernisierung des Textes und somit der Lexik erfordern (vgl. 2009:130).

3.1.2.7. Syntax

Syntaktische Stilmittel sind zwar in der Regel kulturübergreifend, dennoch müssen kulturspezifische Unterschiede, etwa bei der Wahl bestimmter Satzarten, berücksichtigt werden. Im Rahmen der Syntax sind vor allem Satzlänge sowie bestimmte Satzformen zu analysieren. Außerdem sollte auf die Verteilung von Haupt- und Nebensätzen und die Verwendung von Satzverknüpfungselementen geachtet werden. In einem weiteren Schritt kann, falls nötig, auch noch die Satzstellung innerhalb der einzelnen Sätze analysiert werden (vgl. Nord 2009:132).

3.1.2.8. Suprasegmentale Merkmale

Unter suprasegmentalen Merkmalen eines Textes versteht Nord „die Merkmale seiner Gestaltung, die über die segmentalen Einheiten der Lexik und Syntax hinaus gehen“ (2009:134). Bei schriftlich fixierten Texten sind suprasegmentale Merkmale optisch erkennbar, beispielsweise durch Anführungszeichen oder Kursivdruck. Auch der Klang (etwa in Form von Reimen) eines Textes, der auch bei schriftlichen Texten erkennbar wird, zählt zu den suprasegmentalen Merkmalen. Suprasegmentale Merkmale müssen von den vorher beschriebenen nonverbalen Elementen abgegrenzt werden (vgl. 2009:134f.).

Prosodie, Intonation und Betonung rechnet Nord auch zu den suprasegmentalen Merkmalen, wobei diese natürlich hauptsächlich bei mündlich realisierten Texten analysiert werden können (vgl. 2009:136f.). Da sich diese Arbeit mit schriftlichen Texten auseinandersetzt, soll hier nur sehr kurz auf diese Ebene der suprasegmentalen Merkmale eingegangen werden. Neben dem bestimmten Ton, der für einen Text ausschlaggebend sein kann, zählt Nord auch Pausen, die entstehen und somit das Tempo eines Textes beeinflussen, zu suprasegmentalen Merkmalen. Die Intonation kann auf den Textaufbau hinweisen, während die Betonung etwas über die Intention des Senders oder der Senderin aussagen kann (vgl. 2009:136f.).

Wie bereits erwähnt ist der Klang allerdings auch in schriftlich fixierten Texten von Bedeutung. Vor allem bei Lyrik und literarischen Texten ist dies erkennbar. Nord ist jedoch der Ansicht, dass Klang in allen Texten eine Rolle spielt und deshalb analysiert werden sollte (vgl. 2009:138). Der Klang eines schriftlichen Textes kann beispielsweise durch Kursiv- oder Fettdruck, Anführungszeichen oder Unterstreichen betont werden. Außerdem ist die Interpunktion zu beachten, die auch einiges über den Klang aussagen kann (vgl. 2009:139)

Suprasegmentale Elemente lassen sich vor allem durch die Wortwahl im Text ermitteln. Auch syntaktische Mittel, etwa Ellipsen, können Auswirkungen auf das Tempo eines Textes haben (vgl. 2009:140). Bei der Analyse ist aber besonders auf „graphische Mittel der Hervorhebung“ (2009:140) zu achten. Hierbei sind allerdings kulturspezifische Unterschiede von beispielsweise Kursivsetzung oder der Verwendung von Anführungszeichen im Text zu beachten (vgl. 2009:140).

3.2. Übersetzungsstrategien nach Andrew Chesterman

In seinem Werk *Memes of Translation* stellt Andrew Chesterman (2016) verschiedene Strategien vor, die beim Übersetzen verwendet werden können. Da in dieser Masterarbeit herausgefunden werden soll, welche Strategien Übersetzer*innen beim Übersetzen von Literatur für Nicht- und Erstleser*innen verwenden, wird diese Auflistung als Grundlage verwendet. Um in weiterer Folge auf die unterschiedlichen Strategien eingehen zu können, werden diese in den folgenden Unterkapiteln kurz näher vorgestellt. Davor wird noch auf die allgemeinen Charakteristika von Translationsstrategien eingegangen.

3.2.1. Allgemeine Charakteristika

Laut Chesterman sind Translationsstrategien „not fixed for all time, however, but open-ended and amenable to adaptation, variation and mutation” (Chesterman 2016:85). Seine Aufzählung ist daher auch nicht erschöpfend, es können immer neue Strategien hinzukommen oder andere, die nicht mehr so häufig verwendet werden, wegfallen. In der hier verwendeten vierten Auflage des Werkes geht Chesterman am Ende selbst noch einmal auf die Veränderungen ein, die sich seit der ersten Auflage ergeben haben (vgl. 2016:112ff.). Dennoch eignet sich Chestermans Aufzählung als Anhaltspunkt für die Analyse der verwendeten Strategien in dieser Masterarbeit.

Chestermans Auffassung von Strategien ist sehr praktisch orientiert. Strategien werden in der praktischen Arbeit von Übersetzer*innen verwendet, um zu dem bestmöglichen Ergebnis bei einer Übersetzung zu kommen (vgl. 2016:86). Eine Strategie kann daher als „a planned way of doing something” (2016:86) angesehen werden.

Des Weiteren sind Translationsstrategien direkt am Endprodukt, der Translation, zu erkennen, wenn man dieses mit dem Originaltext vergleicht. Translationsstrategien sind außerdem zielorientiert, geht es doch um die Erstellung eines Zieltextes. Da am Ende der Strategie ein Ziel(text) steht, ist am Anfang ein Problem angesiedelt. Laut Chesterman sind Translationsstrategien daher problemorientiert (vgl. 2016:86f.).

Chesterman definiert zwei große Gruppen von Translationsstrategien: globale Strategien und lokale Strategien. Globale Strategien betreffen den ganzen Text. Das kann beispielsweise die Entscheidung sein, wie weit sich der Text an das Zielpublikum annähern soll. Globale Strategien werden häufig weniger bewusst eingesetzt als lokale Strategien. Lokale Strategien beziehen sich auf kleinere Einheiten wie Sätze, Strukturen oder Ideen im Text (vgl.

Chesterman 2016:88). Translationsstrategien sind des Weiteren meist nicht genau definiert, sondern eher auf lockere Art und Weise formuliert. Es ist dadurch auch einfacher, diese weiterzugeben (2016:89). Chesterman konzentriert sich hauptsächlich auf die lokalen Strategien und auch in dieser Arbeit sollen lokale Strategien untersucht werden, um eventuell am Ende eine den Text übergreifende, globale Gesamtstrategie feststellen zu können.

Zusammenfassend sind Translationsstrategien laut Chesterman also eine meist bewusste Reaktion auf ein auftretendes Translationsproblem. Sie können entweder den ganzen Text oder nur einzelne Ausschnitte betreffen und sind nicht genau definiert, sondern eher informell formuliert (vgl. 2016:86-89).

Chesterman unterscheidet bei den lokalen Strategien, die er beschreibt, außerdem zwischen Verstehens- und Produktionsstrategien. Verstehensstrategien beschäftigen sich mit der Analyse des Ausgangstextes und finden daher vor der Anwendung von Produktionsstrategien statt. Produktionsstrategien können schließlich als das Produkt verschiedener Verstehensstrategien verstanden werden. (vgl. 2016:89). In dieser Masterarbeiten werden die von Chesterman aufgestellten Produktionsstrategien als Grundlage herangezogen, während die Analyse des Ausgangstextes (und der Übersetzungen) anhand des Modells von Christiane Nord (2009) erfolgt.

Als großes gemeinsames Charakteristikum aller Strategien kann angenommen werden, dass sie benutzt werden, wenn etwas verändert werden soll. Damit werden Veränderungen beschrieben, die nicht obligatorisch sind, wie etwa das Hinzufügen eines Artikels beim Übersetzen aus Sprachen ohne Artikel (vgl. Chesterman 2016:90).

Chestermans Klassifikation ist heuristisch und funktioniert in der Praxis. Es wird verständliche Terminologie verwendet, die ausreichend zwischen den einzelnen Strategien differenziert, aber nicht zu sehr ins Detail geht. Außerdem ist seine Klassifikation flexibel und erweiterbar. Die Klassifikation kann also dynamisch erweitert werden, sollte dies notwendig sein (vgl. 2016:90).

Chesterman teilt die Produktionsstrategien in drei große Gruppen ein, nämlich syntaktisch/grammatikalische Strategien, semantische Strategien und pragmatische Strategien. Diese Kategorien sind nicht strikt voneinander getrennt, sondern können ineinander übergehen. Des Weiteren sind die vorgestellten Strategien nicht sprachpaarspezifisch (vgl. 2016:90).

In den folgenden Unterkapiteln werden die Strategien, die Chesterman gesammelt hat, in den von ihm vorgeschlagenen drei großen Kategorien vorgestellt. Dabei wurden die Bezeichnung, die er verwendet ins Deutsche übersetzt, die englischen Bezeichnung finden sich jedoch in Klammer und werden später auch in der Analyse genutzt.

3.2.2. Syntaktische Strategien

Laut Chesterman verändern syntaktische Strategien hauptsächlich die Form des Textes. Dabei beinhalten größere Veränderungen natürlich auch kleinere innerhalb der einzelnen Strategien. (vgl. 2016:91). Es werden zehn Strategien aufgezählt, die im Folgenden näher besprochen werden.

Wörtliche Übersetzung (*literal translation*)

Wörtliche Übersetzungen definiert Chesterman als „maximally close to the SL [source language] form, but nevertheless grammatical.” (2016:91). Diese Strategie wird als Standard angesehen. Es muss nur davon abgewichen werden, sollte diese aus irgendeinem Grund nicht funktionieren (vgl. 2016:92). Daher wird sie auch in der Aufzählung als erste Strategie angeführt.

Entlehnung/Lehnübersetzung (*Loan, calque*)

Damit ist sowohl die Lehnübersetzung einzelner Wörter als auch ganzer Satzteile gemeint. Lehnübersetzungen werden häufig bei der Übersetzung von Namen internationaler Organisationen verwendet, aber auch andere Firmennamen können Lehnübersetzungen sein (z.B. *Austrian Airlines*). Es ist auch möglich den ausgangssprachlichen und den zielsprachlichen Begriff in der Übersetzung gemeinsam zu verwenden. Eine weitere Möglichkeit der Lehnübersetzung ist ein Neologismus, der auf der Entlehnung aus der Ausgangssprache basiert (vgl. Chesterman 2016:92).

Transposition (*transposition*)

Unter Transposition versteht Chesterman eine Veränderung der Wortklasse, also beispielsweise die Verwendung eines Nomens anstelle eines Verbes. Diese Strategie bedingt oft auch Veränderungen in der Struktur des Satzes beziehungsweise Textes. Dennoch ist es sinnvoll, die Transposition von Wörtern auch einzeln zu erkennen und zu betrachten (vgl. Chesterman 2016:93).

Veränderung der Einheiten (*unit shift*)

Die Einheiten, die Chesterman hier meint sind: Morpheme, Wörter, Phrasen, Satzglieder, Sätze und Paragraphen. Zu einer Veränderung der Einheiten kommt es, wenn im Zieltext eine andere Einheit verwendet wird als im Ausgangstext. Dabei kann es etwa dazu kommen, dass aus einem Satz im Ausgangstext zwei Sätze im Zieltext werden (vgl. 2016:93).

Veränderung in der Satzgliederstruktur (*phrase structure change*)

Unter diesem Begriff fasst Chesterman verschiedene Strategien zusammen, die zu Veränderungen auf der Ebene der Satzglieder führen. Es kann dabei etwa zu Veränderungen des Numerus (aus Singular wird Plural oder umgekehrt) oder des Tempus kommen (vgl. 2016:93f.).

Veränderung in der Struktur der Satzteile (*clause structure change*)

Unter dieser Strategie subsummiert Chesterman verschiedene Veränderungen innerhalb von Sätzen. Darunter fallen beispielsweise Veränderungen der Satzstellung, Veränderung von Aktiv zu Passiv (oder umgekehrt) oder auch die Veränderung von einem transitiven zu einem intransitiven Verb (oder umgekehrt) (vgl. 2016:94).

Veränderung in der Satzstruktur (*sentence structure change*)

Diese Strategie kann als Steigerung der vorher genannten Strategie angesehen werden. Sie betrifft die Veränderung der Satzstruktur, insofern der Satz aus verschiedenen Satzteilen besteht. Wird beispielsweise aus einem Nebensatz im Ausgangstext ein Hauptsatz im Zieltext, so liegt eine Veränderung in der Satzstruktur vor. Auch wenn in der Übersetzung eine andere Art des Nebensatzes gewählt wird als im Ausgangstext, spricht man von Veränderungen in der Satzstruktur (vgl. Chesterman 2016:95).

Veränderung der Kohäsion (*cohesion change*)

Veränderungen der Kohäsion beschäftigen sich unter anderem mit intratextuellen Referenzen, Ellipsen, Ersetzungen, Pronominalisierungen oder Wiederholungen. Auch die Verwendung von unterschiedlichen Verbindungswörtern fällt unter diese Strategie (vgl. Chesterman 2016:95).

Veränderung des Levels (*level shift*)

Chesterman versteht unter Level „phonology, morphology, syntax and lexis.“ (2016:96). Bei Anwendung dieser Strategie wird das Level eines bestimmten Elements verändert. Dabei spielen die Sprachen, in die und aus denen übersetzt wird, eine große Rolle, da beispielsweise Fragen in verschiedenen Sprachen auf verschiedenen Levels ausgedrückt werden können (vgl. 2016:96).

Veränderung des Schemas (*scheme change*)

Darunter versteht Chesterman Veränderungen des Übersetzers oder der Übersetzerin beim rhetorischen Schema des Textes. Dazu zählt er unter anderem Parallelismus, Wiederholungen, Alliterationen und metrischen Rhythmus. Laut Chesterman gibt es hierbei vier Grundformen, aus denen der*die Übersetzer*in wählen kann. Die erste Möglichkeit ist, das Schema in der Übersetzung zu übernehmen. So wird zum Beispiel eine Alliteration im Ausgangstext durch eine Alliteration im Zieltext wiedergegeben. Die zweite Möglichkeit ist, das Schema in der Übersetzung durch ein anderes Schema wiederzugeben. Dieses Schema soll in der Übersetzung eine ähnliche Funktion erfüllen wie das Schema aus dem Ausgangstext. Es kann beispielsweise anstatt des im Ausgangstext vorkommenden Parallelismus ein Chiasmus im Zieltext verwendet werden, um so eine ähnliche Wirkung beim Publikum zu erzeugen. Ebenso ist es möglich, die im Ausgangstext vorhandene Variante im Zieltext nicht zu übertragen. Dabei handelt es sich um die dritte von Chesterman vorgestellte Form. Die vierte mögliche Variante ist, dass der*die Übersetzer*in sich dazu entscheidet, ein rhetorisches Schema in der Übersetzung zu verwenden, obwohl im Ausgangstext keines vorhanden war (vgl. 2016:97f.).

3.2.3. Semantische Strategien

Unter semantischen Strategien subsummiert Chesterman jene Strategien, die sich hauptsächlich mit lexikalischer Semantik beschäftigen (vgl. 2016:98). Er präzisiert: „Semantic strategies manipulate nuances of meaning“ (2016:98). Auch in dieser Kategorie werden zehn Strategien besprochen.

Synonymie (*synonymy*)

Diese Strategie wird hauptsächlich angewendet, um Wiederholungen zu vermeiden. Wird im Ausgangstext also immer dasselbe Wort verwendet, im Zieltext werden aber Synonyme herangezogen, so spricht man von Synonymie (vgl. Chesterman 2016:99).

Antonymie (*antonymy*)

Die Antonymie ist als Gegenteil zur Synonymie zu sehen. Hier wird in der Übersetzung ein Antonym zum Wort im Ausgangstext gewählt. Dieses wird noch zusätzlich mit einem negierenden Element kombiniert, um die Funktion beizubehalten (vgl. Chesterman 2016:99).

Hyponymie (*hyponymy*)

Diese Strategie wird häufig verwendet. Es gibt drei mögliche Formen der Verwendung. Die erste Möglichkeit ist, dass eine übergeordnete Form im Ausgangstext durch ein Hyponym im Zieltext ersetzt wird. Diese Möglichkeit kann beispielsweise genutzt werden, um Sachverhalte spezifischer auszudrücken. Die zweite Möglichkeit ist das genaue Gegenteil, also die Ersetzung eines Hyponyms im Ausgangstext durch eine übergeordnete Form im Zieltext. Dadurch kann Generalisierung erzielt werden. Die dritte Möglichkeit ist, ein Hyponym im Ausgangstext durch ein anderes Hyponym, das aber auf der gleichen Stufe steht, im Zieltext zu ersetzen (vgl. Chesterman 2016:99f.).

Umkehrungen (*converses*)

Unter dieser Strategie versteht Chesterman Paare verbaler Strukturen, die zwar das Gleiche ausdrücken, allerdings von unterschiedlichen Sichtpunkten aus (vgl. 2016:100). Als Beispiele nennt Chesterman die Wortpaare „buy and sell“ (2016:100).

Veränderungen im Abstraktionslevel (*abstraction change*)

Hier sind Veränderungen in beide Richtungen möglich. Der Zieltext kann einen Sachverhalt konkretisieren oder ihn abstrakter darstellen als der Ausgangstext. Beide Varianten werden unter dieser Strategie subsummiert (vgl. Chesterman 2016:100).

Veränderung in der Aufteilung semantischer Einheiten (*distribution change*)

Chesterman versteht unter dieser Strategie die Aufteilung einer semantischen Einheit über mehrere oder weniger Elemente. Hierbei sind, wie erwähnt, zwei Möglichkeiten denkbar: Ausdehnung oder Komprimierung der Einheit (vgl. 2016:100).

Veränderung in der Betonung (*emphasis change*)

Auch bei dieser Strategie gibt es drei mögliche Formen. Die Betonung kann entweder hinzugefügt, reduziert oder auf andere Art und Weise verändert werden (vgl. Chesterman 2016:101).

Paraphrase (*paraphrase*)

Wird diese Strategie angewendet, ist der Zieltext häufig sehr frei und in einigen Fällen sogar unzureichend übersetzt. Dabei werden semantische Einheiten auf lexikalischer Ebene ignoriert und der pragmatische Aspekt des Textes auf höherer Ebene wird in der Übersetzung favorisiert.

Diese Strategie wird häufig bei der Übersetzung von Redewendungen angewendet, für die es keine idiomatischen Entsprechungen in der Zielsprache gibt (vgl. Chesterman 2016:101).

Veränderung der Tropen (*trope change*)

Diese Strategie ähnelt der unter den syntaktischen Strategien genannten Veränderung des Schemas (*scheme change*) und beschäftigt sich mit der Übersetzung von rhetorischen Figuren. Auch hier gibt es drei mögliche Wege, die gewählt werden können. Die erste Möglichkeit ist, dass die rhetorische Figur in der Übersetzung beibehalten wird. Eine Metapher im Ausgangstext wird in diesem Fall durch eine Metapher im Zieltext wiedergegeben. Die rhetorische Figur kann hierbei entweder lexikalisch gleich sein, abweichen, aber dennoch aus der gleichen Umgebung stammen, oder aus einem anderen lexikalischen Umfeld stammen. Zweitens ist es möglich, dass die im Ausgangstext verwendete rhetorische Figur durch eine andere rhetorische Figur im Zieltext wiedergegeben wird. Die dritte Möglichkeit, die Chesterman beschreibt, ist, dass die rhetorische Figur im Zieltext wegfällt. Es ist allerdings auch möglich, dass im Ausgangstext keine rhetorische Figur verwendet wurde, diese jedoch im Zieltext eingesetzt wird (vgl. 2016:101ff.).

Andere semantische Veränderungen (*other semantic changes*)

Unter diese sehr vage Kategorie fallen laut Chesterman: „other modulations of various kinds, such as change of (physical) sense or of deictic direction” (2016:103). Wird beispielsweise im Ausgangstext auf den Hörsinn angespielt, im Zieltext aber auf den Sehsinn, zählt dies zu anderen semantischen Veränderungen (vgl. 2016:104).

3.2.4. Pragmatische Strategien

Unter pragmatischen Strategien versteht Chesterman „those which primarily have to do with the selection of information in the TT [target text]” (2016:104). Die Auswahl der Informationen hängt davon ab, wie gut der*die Übersetzer*in sein*ihr Zielpublikum kennt. Pragmatische Strategien bringen meist größere Veränderungen mit sich als syntaktische oder semantische. Daher sind syntaktische oder semantische Veränderungen häufig in pragmatischen inbegriffen. Pragmatische Strategien verändern nicht die Form oder die Bedeutung, sondern die Botschaft eines Textes (vgl. 2016:104). Auch hier stellt Chesterman wieder zehn Strategien näher vor.

Kulturelles Filtern (*cultural filtering*)

Diese Strategie kann auch Einbürgerung, Domestizierung oder Adaption genannt werden. Sie beschreibt die Art und Weise, wie kulturspezifische Einheiten des Ausgangstextes in den Zieltext übernommen werden, so dass diese den Normen der Zielkultur entsprechen und als kulturelle oder funktionelle Äquivalente gelten können. Als Gegenteil dieser Strategie gilt die Verfremdung oder exotisierende Übersetzung. Bei dieser Art des Übersetzens werden kulturspezifische Elemente aus dem Ausgangstext ohne weitere Erklärung in den Zieltext übernommen (vgl. Chesterman 2016:104).

Veränderung in der Deutlichkeit (*explicitness change*)

Bei dieser Strategie kann eine Veränderung in beide Richtungen stattfinden. Der Zieltext kann Sachverhalte expliziter ausdrücken als der Ausgangstext oder mehr implizieren. Vor allem die Strategie, Sachverhalte expliziter zu machen, wird von Übersetzer*innen häufig verwendet. Dabei werden Elemente im Zieltext hinzugefügt, die im Ausgangstext nicht vorkamen. Auch das Gegenteil, also dass Elemente im Zieltext weggelassen werden, die im Ausgangstext vorkamen, ist je nach Zielgruppe der Übersetzung denkbar (vgl. Chesterman 2016:105f.).

Veränderung der Information (*information change*)

Damit meint Chesterman entweder das Hinzufügen neuer Information, die für das Zielpublikum als relevant angesehen wird, aber im Ausgangstext nicht vorhanden ist, oder die Auslassung von Informationen, die als irrelevant für das Zielpublikum erachtet werden. Der Unterschied zur vorhergehenden Strategie ist, dass die hinzugefügte oder ausgelassene Information nicht durch den Kontext oder andere Informationen erschlossen werden kann (vgl. 2016:106).

Interpersonelle Veränderungen (*interpersonal change*)

Diese Strategie betrifft den gesamten Stil des Textes. Unter diese Strategie fallen Veränderungen in der Formalität des Textes, der Eingebundenheit der Leser*innen, der Fachsprache und dergleichen (vgl. Chesterman 2016:106). Chesterman fasst die Veränderungen zusammen als „anything that involves a change in the relationship between text/author and reader“ (2016:106).

Illokutionäre Veränderungen (*illocutionary change*)

Auch Veränderungen des Sprechaktes sind normalerweise mit anderen Strategien verbunden. Wird beispielsweise eine syntaktische Strategie angewendet, kann dies zu illokutionären Veränderungen führen. Auch die Verwendung von rhetorischen Fragen im Zieltext, die im

Ausgangstext nicht vorkamen, fällt unter diese Kategorie. Ebenso zählt der Wechsel von direkter zu indirekter Rede als illokutionäre Veränderung (vgl. Chesterman 2016:107).

Veränderung der Kohärenz (*coherence change*)

Veränderungen der Kohärenz haben mit der logischen Anordnung der Information im Text zu tun. Diese kann beispielsweise durch die Aufsplittung der Informationen in Absätze oder durch Zwischenüberschriften deutlich gemacht werden (vgl. Chesterman 2016:197).

Teilübersetzung (*partial translation*)

Darunter fallen alle Arten der Teilübersetzung, wie beispielsweise „summary translation, transcription, translation of the sounds only“ (Chesterman 2016:108). Als klassisches Beispiel nennt Chesterman außerdem noch die symbolische Übersetzung literarischer Texte (vgl. 2016:108).

Veränderung der Sichtbarkeit (*visibility change*)

Diese Strategie bezieht sich auf eine Veränderung der Präsenz des Autors oder der Autorin im Text oder auch das offensichtliche Erscheinen des Übersetzers oder der Übersetzerin im Text. Dazu zählen beispielsweise Fußnoten des Übersetzers oder der Übersetzerin oder hinzugefügte Glossare, die das Zielpublikum explizit darauf aufmerksam machen, dass hier ein*e Übersetzer*in vorhanden ist. Dadurch steht der*die Übersetzer*in zwischen dem*der Originalautor*in und dem*der Leser*in und drängt den*die Autor*in in den Hintergrund (vgl. Chesterman 2016:108).

Transedition (*transediting*)

Diese Strategie beschreibt den Fall, bei dem Translator*innen schlecht geschriebene Originaltexte editieren müssen, um überhaupt mit ihnen arbeiten zu können. Dazu zählt etwa das Neuordnen oder Neuschreiben von Texten (vgl. Chesterman 2016:108).

Andere pragmatische Veränderungen (*other pragmatic changes*)

Ein Beispiel für andere pragmatische Veränderungen ist das Layout eines Textes beziehungsweise eine Änderung des Layouts in der Übersetzung. Auch die Wahl einer bestimmten Sprachvarietät (z.B.ritisches oder amerikanisches Englisch) wäre eine solche andere pragmatische Veränderung. Dies ist laut Chesterman als pragmatische Veränderung zu werten, da der Ausgangstext sich nicht spezifisch an eine bestimmte Sprachvarietät richtet, der Zieldtext nach einer solchen Auswahl aber schon (vgl. 2016:109).

4. Textanalyse nach Nord

Das Analysemodell von Christiane Nord (2009), das in dieser Arbeit für die Analyse der Texte herangezogen wird, wurde bereits in Kapitel 3.1. ausführlich beschrieben. In diesem Kapitel wird das Modell nun anhand des Beispiels *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe aus dem Jahr 1972 in seiner praktischen Anwendung demonstriert. Des Weiteren werden die englische Übersetzung *Little I-am-Me* von Anthea Bell aus dem Jahr 2014 und die niederländische Übersetzung *Ik ben Ik* von Maria van Donkelaar aus dem Jahr 2013 analysiert.

Die Analyse wird, wie von Nord (2009) in ihrem Modell vorgesehen, in zwei Teile unterteilt. Zuerst werden die textexternen Faktoren untersucht, danach die textinternen. Dabei wird zuerst die Ausgangstextanalyse des deutschsprachigen Originals durchgeführt. Anschließend wird für jede der beiden Übersetzungen, die englische und die niederländische, eine Zieltextanalyse durchgeführt. Bei der Analyse wird, wie in Nords Musteranalysen (2009:194-262), der jeweilige Faktor in Klammer gesetzt, um diesen besser sichtbar zu machen. Da die für die Arbeit vorliegende Ausgabe keine Seitenzahlen aufweist, wurden diese ergänzt, um besser auf bestimmte Seiten verweisen zu können. Nummeriert wurde dabei ab jener Doppelseite, die auch den Anfang der Geschichte beinhaltet.

4.1. Ausgangstextanalyse

4.1.1. Textexterne Faktoren des Ausgangstextes

Senderin des Textes und in diesem Fall auch gleichzeitig Autorin ist Mira Lobe (SENDERIN). Sie wurde als Kind von Martin Paul und Elsa Rosenthal unter dem Namen Hilde Mirjam Rosenthal am 17. September 1913 in Görlitz in Oberschlesien geboren. Ihr Vater besaß eine Destillat- und Likörfabrik, während sich ihre Mutter eher im literarischen, künstlerischen und sozialen Bereich zuhause fühlte. Als Mira Lobe 14 Jahre alt war, starb ihr Vater. Nach der Schule wollte Lobe eigentlich Publizistik, Germanistik und Kunstgeschichte studieren, musste diese Pläne jedoch mit der Machtübernahme Hitlers 1933 aufgeben. Sie emigrierte 1936 nach Palästina. 1940 heiratete sie Friedrich Lobe, der als Schauspieler und Regisseur arbeitete. Ihre schriftstellerische Tätigkeit begann sie 1943. Erste, in hebräischer Sprache verfasste Kinderbücher erschienen 1947/48. 1950 kam Mira Lobe mit ihrer Familie nach Wien (vgl. Blumesberger 2005:11f.). In dieser Zeit lernte sie auch die Illustratorin Susanne Weigel kennen. Lobe arbeitete in Wien mit verschiedenen Verlagen zusammen, zuerst mit dem Globus Verlag,

danach mit dem zum selben Konzern gehörenden Schönbrunn Verlag. Später, ab 1958, auch mit dem Jungbrunnenverlag, bei dem auch *Das Kleine Ich bin ich* erscheint (vgl. Harranth 2005:20-24). Für ihre Werke erhielt Mira Lobe verschiedenste Auszeichnungen, darunter 1958 den Österreichischen Kinderbuchpreis für *Titi im Urwald* oder 1980 den Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Blumesberger 2005:15f.). *Das Kleine Ich bin ich* wurde mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichnet (vgl. ^aJungbrunnen 2015). Als Höhepunkt ihrer Karriere kann das Ende der 60er Jahre gesehen werden (vgl. Huemer 2014:35). In dieser Zeit entstanden viele Werke und außerdem gründete Mira Lobe gemeinsam mit Käthe Recheis und Ernst A. Ekker „die Gruppe der Wiener Kinder- und JugendbuchautorInnen“ (Huemer 2014:35). Bereits in früheren Werken verwendete Lobe Rhythmus und Reime, in den Werken dieser Zeit dominiert diese Art des Schreibens jedoch. Insgesamt ist Lobes Werk breit gefächert. Sie schrieb Werke unterschiedlicher Gattungen und Genres. Ein wiederholt vorkommendes Thema in Lobes Werken ist der Außenseiter, der wieder Teil einer Gruppe wird. Einige ihrer Werke wurden zu Klassikern der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Huemer 2014:35f.). Mira Lobe starb 1995 im Alter von 82 Jahren in Wien (vgl. Blumesberger 2005:16.).

In der Sekundärliteratur zu *Das Kleine Ich bin ich* finden sich sowohl bei Huemer (2013:247) als auch bei Harranth (2014:250) Hinweise darauf, dass nicht Mira Lobe selbst, sondern die Illustratorin Susi Weigel die treibende Kraft hinter dem Bilderbuch war. Bereits zuvor hatte das Duo gemeinsam Tier-Bilderbücher geschaffen und *Bimbulli* (1964) kann als Vorbild des *Kleinen Ich bin Ichs* gesehen werden, da auch in diesem Bilderbuch „ein aus einem Stofffleck gestaltbares Wesen“ (Harranth 2014:250) vorkommt. Susi Weigel bastelte verschiedene Tiere aus Stoffvierecken und eines aus Stoffresten, das schließlich den Anstoß zum Bilderbuch *Das Kleine Ich bin ich* gab (vgl. Harranth 2014:250) (ANLASS). Mira Lobe behandelte in ihren Werken häufig kindliche Außenseiterfiguren und machte sich für die Rechte von Kindern stark (vgl. Blumesberger 2005:13). Dies ist auch im *Kleinen Ich bin Ich* spürbar. Das Werk soll Kindern Mut machen, ihre eigene, ganz individuelle Persönlichkeit zu finden (INTENTION).

Das Kleine Ich bin ich wurde 1972 (ZEIT) von Mira Lobe in Wien (ORT) geschrieben und von Susi Weigel in Bludenz illustriert (vgl. Harranth 2014:250). Entstanden ist schließlich, wie bereits an mehreren Stellen erwähnt, ein schriftlich festgehaltener Text begleitet von bunten sowie schwarz-weißen Illustrationen in Form eines Bilderbuches mit einem Hardcover-Deckel (MEDIUM/KANAL). *Das Kleine Ich bin ich* wurde vom Verlag Jungbrunnen herausgegeben. Der Verlag Jungbrunnen wurde 1923 durch die Österreichischen Kinderfreunde gegründet.

1934 musste der Verlag allerdings „aufgrund des Verbots der Sozialdemokratischen Partei und deren Teilorganisationen aufgelöst [werden]“ (Jungbrunnen 2015). 1946 wurde der Verlag neu gegründet und ist seither sehr erfolgreich. Mehrere Preise, darunter der Österreichische Staatspreis für Jugendliteratur oder der Kinder- und Jugendbuchpreis der Stadt Wien, werden an Werke verliehen, die im Jungbrunnen Verlag erschienen sind. Es werden überwiegend Originalausgaben verlegt, nur selten werden Lizenzen angekauft. Außerdem wurden 75 Prozent der Titel, die bis zum Jahr 2015 im Verlag erschienen sind, übersetzt (vgl. Jungbrunnen 2015).

Durch die Wahl des Mediums Bilderbuch lassen sich auch schon erste Schlüsse auf die Empfänger*innengruppe ziehen. Angesprochen werden primär (Klein-)Kinder, die noch nicht selbst lesen können sowie, aufgrund des einfachen Textes, Erstleser*innen. Außerdem ist davon auszugehen, dass gleichzeitig auch vorlesende Erwachsene angesprochen werden, beziehungsweise diese zumindest als „okkasionelle Mithörer“ (Nord 2009:57), oder in diesem Fall eher Mitleser*innen, bei einer Übersetzung beachtet werden müssen (EMPFÄNGER*INNEN).

Auf den ersten Blick soll der Text die Leser*innen unterhalten und einen kurzweiligen Zeitvertreib bieten. Betrachtet man ihn genauer, so regt er aber auch, vor allem die erwachsenen Leser*innen, zum Nachdenken an (FUNKTION).

4.1.2. Textinterne Faktoren des Ausgangstextes

4.1.2.1. Thematik und Inhalt

Das Kleine Ich bin ich beschreibt den Selbstfindungsprozess eines kleinen, bunten Wesens, das auf einer „bunten Blumenwiese“ (Lobe 1972:2) wohnt. Es trifft zu Beginn der Geschichte einen Laubfrosch, der es fragt, was es ist. Da es diese Frage nicht beantworten kann, macht es sich auf die Suche nach seiner Identität und trifft im Zuge dessen viele verschiedene Tierarten, die es alle fragt, ob es vielleicht auch eines von ihnen sei. Diese Frage wird von allen Tieren verneint. So gibt es zwar immer bestimmte Gemeinsamkeiten mit den einzelnen Tieren, allerdings nie genug, um das kleine Wesen als eines von ihnen ausmachen zu können. Nachdem es sich beinahe mit seiner Nicht-Zugehörigkeit abgefunden hat, kommt es doch noch zu der Erkenntnis, was es eigentlich ist, nämlich das Ich-bin-Ich. Danach trifft es alle zuvor schon getroffenen Tiere wieder und erzählt von seiner Erkenntnis, woraufhin sich alle Tiere mit ihm freuen (vgl. Lobe 1972). Die Zeitspanne, in der das kleine Ich-bin-Ich zu dieser Erkenntnis

gelangt, ist kurz, nämlich zwei Tage und eine Nacht. Die Erkenntnis ist dafür aber umso größer und bedeutender für das kleine Wesen.

Die Identitätsfindung kann dementsprechend als Thema des Textes gesehen werden. Dies ist ein, vor allem für das junge Zielpublikum, wichtiges Thema, das auch in Bilderbüchern immer wieder aufgegriffen wird. Weinkauff & Glasenapp weisen darauf hin, dass ab dem 20. Jahrhundert auch „ernste und schwierige Themen“ (2018:172) in Bilderbüchern behandelt werden. Die Suche nach der eigenen Identität kann als solches Thema betrachtet werden. Auch Oittinen, Ketola & Garavini weisen darauf hin, dass Bilderbücher „messages of identity“ (2018:21) vermitteln können.

4.1.2.2. Präsuppositionen

Da es sich beim vorliegenden Werk um ein Bilderbuch handelt, dessen Zielpublikum noch sehr jung ist, wird durch die Autorin nicht viel Wissen implizit vorausgesetzt. Zwar werden verschiedene, teilweise auch exotische, Tiere beschrieben, sollte das junge Zielpublikum diese jedoch noch nicht kennen, so wird der Text immer durch die Bilder unterstützt, die das besagte Tier in jedem Fall bildlich darstellen. Der vorliegende Text ist der Fiktion zuzuordnen, bezieht sich dabei aber dennoch, zumindest teilweise, auf die Lebensrealität der Leser*innen. Die bereits genannten vorkommenden Tiere entstammen dabei der Realität der Leser*innen, während das kleine Ich-bin-Ich eine Fantasiefigur ist, die so in der Realität nicht vorkommen wird. Kulturelle Bezüge sind hingegen im Text nicht zu finden. Eventuell lassen sich die vorkommenden und durch die Autorin ausgesuchten Tiere als typisch europäisch beschreiben, was bei einer Übersetzung in andere Kulturkreise berücksichtigt werden müsste. Andererseits kommt aber auch ein Nilpferd vor, welches in Europa nicht in freier Wildbahn zu finden ist (vgl. Lobe 1972:13-14).

Einige Textstellen werden auch mehrere Male wiederholt, um so das Verständnis der Leser*innen zu gewährleisten. Diese dienen dazu das Verständnis des jungen Zielpublikums zu sichern und sollten daher auch in einer Übersetzung übernommen werden.

4.1.2.3. Aufbau und Gliederung

Bei der vorliegenden und für die Analyse verwendeten Ausgabe handelt es sich um die 45. Auflage des *Kleinen Ich bin Ichs* aus dem Jahr 2019, erschienen im Jungbrunnen Verlag. Auf der Vorderseite des Buches ist ein Bild des kleinen Ich-bin-Ichs auf grünem Hintergrund

abgedruckt, das, wenn man Vorder- und Rückseite aufklappt, auf der Rückseite fortgesetzt wird. Außerdem sind der Titel, sowie der Name der Autorin Mira Lobe und der Illustratorin Susi Weigel auf der Vorderseite des Buches zu finden. Auch das Logo des Jungbrunnen Verlags sowie der Verlagsname finden auf der Vorderseite Platz. Auf der Rückseite des Buches ist neben dem Schwanz des Ich-bin-Ichs, der von der Vorderseite über den Buchrücken nach hinten ragt, auch noch eine gezeichnete Straße aus Gras mit verschiedenen, auch im Buch vorkommenden, Tieren zu sehen. Am Buchrücken befindet sich kein Klappentext und der Text im Bilderbuch teilt sich auf 31 Seiten auf, die jedoch nicht nummeriert sind.

Schlägt man das Buch auf, findet man auf der ersten Doppelseite, noch bevor der eigentliche Text beginnt, eine Bastelanleitung für sein eigenes Ich-bin-Ich. Auf der nächsten Doppelseite sind die bibliografischen Angaben, sowie erneut Titel, Autorin, Illustratorin, Verlag und ein kleines Bild des Ich-bin-Ichs, diesmal in schwarz-weiß, zu entdecken. Danach startet der eigentliche Text des Werkes. Auf den folgenden 16 Doppelseiten wird die Geschichte der Identitätsfindung des kleinen Ich-bin-Ichs erzählt. Dabei wechseln sich bunte mit schwarz-weißen Zeichnungen ab. Die letzte Doppelseite weicht von den anderen ab, da hier nur mehr auf einer Seite sowohl Text als auch Bild zu finden sind. Ansonsten ist zumeist der Text auf einer Doppelseite und die Bilder auf beiden, dadurch dominieren auf einer Seite die grafischen Elemente. Am Ende des Buches, also nach dem eigentlichen Text, findet sich auf der letzten Doppelseite noch einmal dieselbe Bastelanleitung, die auch schon auf der allerersten Doppelseite gedruckt ist. Es handelt sich, wie zumeist bei Bilderbüchern, um eine durchgängige Geschichte, die nicht in einzelne Kapitel unterteilt ist.

4.1.2.4. Nonverbale Textelemente

Da es sich beim vorliegenden Werk um ein Bilderbuch handelt, sind viele nonverbale Textelemente in Form von Bildern vorhanden. Jeder Teil des Textes wird durch dazupassende Bilder begleitet.

Wie bereits erwähnt, befindet sich vor und nach dem eigentlichen Text eine Bastelanleitung für das kleine Ich-bin-Ich. Diese wird ebenso durch Bilder unterstützt, die auch bereits jungen Leser*innen zeigen, wie das kleine Ich-bin-Ich selbst gebastelt werden kann. Die Zeichnungen allein würden in diesem Fall nicht ausreichen, um die Bastelanleitung zu verstehen, da beispielsweise auf dem Stoffteil, der für die Ohren verwendet werden soll, *Ohren* steht. Dies wäre ohne eine zusätzliche Beschriftung nicht deutlich.

Gleich auf der ersten Doppelseite wird den Leser*innen ein buntes Bild gezeigt, auf dem auch das kleine Ich-bin-Ich in Farbe zu sehen ist. So bekommt das Publikum sofort eine Vorstellung von dem kleinen Wesen, von dessen Erfahrungen die Geschichte handelt. Des Weiteren sind noch ein Schmetterling sowie ein Marienkäfer erkennbar, die sich ebenfalls auf einer Wiese mit verschiedenen Pflanzen aufhalten. Geht man davon aus, dass sich die Proportionen an der Realität orientieren, so kann angenommen werden, dass das kleine Ich-bin-Ich ein sehr kleines Wesen ist, da es von sämtlichen Pflanzen überragt wird. Es muss in diesem Fall allerdings größer sein als der Marienkäfer und der Schmetterling, diese sind auf dem Bild kleiner dargestellt. Auf der zweiten Doppelseite erwartet die Leser*innen eine Schwarz-weiß-Zeichnung. Wieder ist das kleine Ich-bin-Ich zu sehen, das in diesem Fall mit einem Frosch spricht. Die beiden sind ungefähr gleich groß. Hinter dem Frosch ist wieder eine Pflanze erkennbar, die beide Wesen überragt. Auf der dritten Doppelseite trifft das kleine Ich-bin-Ich auf eine Pferdemutter und ihr Kind. Hier ist das Gras nur als grüner Balken am unteren Rand angedeutet und es wird deutlich, dass das kleine Ich-bin-Ich wesentlich kleiner ist als Pferdemutter und -kind. Die Bilder auf dieser Doppelseite sind wieder bunt. Die vierte Doppelseite, wieder in Schwarz-Weiß gehalten, zeigt zwei verschiedene Aspekte. Am oberen Bildrand sind fünf Tiere aufgereiht, nämlich von links nach rechts das Fohlen, die Pferdemitte, ein Schaf, eine Kuh und eine Ziege. Die Wiese mit ihren verschiedenen Pflanzen verläuft schräg nach unten, wo sie am unteren Bildrand auf Wasser trifft, das durch wellenförmige Striche angedeutet wird. In einem kleinen Boot, das scheint, als wäre es aus Papier gefaltet, sitzt das kleine Ich-bin-Ich und rudert in Richtung des rechten Bildrandes. Dadurch werden die Leser*innen zum Umblättern animiert. Auf der fünften Doppelseite trifft das kleine Ich-bin-Ich, das sich auf der linken Seite in der oberen Hälfte befindet, auf insgesamt 17 bunte, verschieden große Fische. Diese sind in einem Halbkreis um das kleine Ich-bin-Ich angeordnet. Auf der sechsten Doppelseite sitzt das kleine Ich-bin-Ich wieder in dem Boot, in dem es auch schon auf der dritten Doppelseite abgebildet wurde. Auf der rechten Seite dieser Doppelseite sitzen Vögel auf scheinbar aus dem Wasser ragenden Felsen. Diese Seite ist ohne Farben gestaltet, daher kann von den Leser*innen nicht auf den ersten Blick beurteilt werden, worum es sich bei den aus dem Wasser ragenden Halbkreisen handelt. Dies wird erst auf der nächsten, siebten Doppelseite klar. Es sind keine Felsen, sondern ein Nilpferd, das auf dieser Doppelseite so schwungvoll aus dem Wasser auftaucht, dass das kleine Ich-bin-Ich in seinem Boot in der rechten unteren Ecke abzustürzen droht. Auf dem Rücken des Nilpferdes sitzt immer noch ein kleiner Vogel. Erst jetzt wird, dank der verwendeten Farben Gelb, Rot und Grün, klar, dass es sich vermutlich nicht um eine Möwe handelt, wie dies auf der vorherigen

Doppelseite noch möglich schien. Diese Doppelseite wird fast gänzlich vom Bild des auftauchenden Nilpferdes aus dem Wasser beherrscht, das kleine Ich-bin-Ich fällt erst auf den zweiten Blick auf. Wie bereits festgestellt, muss es sich beim kleinen Ich-bin-Ich um ein relativ kleines Wesen handeln. Dies wird auch auf der achten Doppelseite deutlich, wo es neben dem großen, grauen Nilpferd steht. Auf dieser Doppelseite fällt eine Besonderheit auf. Während die Nilpferde, das Wasser, die Steine am Ufer, das Boot und die Vögel auf dem Rücken der Nilpferde schwarz-weiß sind, heben sich das kleine Ich-bin-Ich und die Pflanzen am rechten Bildrand in Farbe ab. Dadurch wird die abwechselnde Darstellung von Schwarz-Weiß-Zeichnungen und Farbzeichnungen unterbrochen. Auf der neunten Doppelseite, die wieder in Schwarz-Weiß gehalten ist, ist das Hinterteil eines ausgewachsenen Nilpferdes zu sehen, das hinter einem Baum steht. Neben dem Baum steht ein kleines Nilpferd und vor ihm das kleine Ich-bin-Ich. Beide blicken nach oben in die Baumkrone, wo die Füße und die Schwanzfedern eines Vogels zu sehen sind. Auf der zehnten Doppelseite erkennen die Leser*innen, dass das kleine Ich-bin-Ich nicht nur schwimmen, sondern auch fliegen kann. Vor einem grünen Hintergrund, der wieder verschiedene Pflanzen darstellen soll, ist das kleine Ich-bin-Ich gemeinsam mit acht verschiedenen bunten Vögeln zu sehen. Augenscheinlich spricht es gerade mit dem größten der Vögel, einem Papagei. Auch die elfte Doppelseite stellt eine Besonderheit dar, da sie zwei verschiedene Szenen beschreibt. Dabei sind beide schwarz-weiß dargestellt. Auf der linken Seite ist ein großer, weißer Halbmond zu sehen, in dessen Mitte das kleine Ich-bin-Ich auf einer Wolke schläft. Auf der rechten Seite steht das kleine Ich-bin-Ich vor einer Horde von sechs Hunden. Der Zeitsprung, der hier im Text passiert, wird so auch bei den Bildern deutlich. Auf der zwölften Doppelseite wird das Bild der vorherigen Seite noch einmal gespiegelt und in Bunt aufgegriffen. Das kleine Ich-bin-Ich steht nun auf der rechten Seite, während auf der linken Seite die Hunde abgebildet sind. Im Vergleich zum vorherigen Bild sind hier noch zwei Hunde dazugekommen. Auch hier wird der Größenunterschied zwischen dem kleinen Wesen und den Hunden deutlich dargestellt. Die Proportionen zwischen dem kleinen Ich-bin-Ich und den verschiedenen Tieren wurden auf den vergangenen Bildern immer sehr realistisch dargestellt, dies ändert sich auf der 13. Doppelseite. Das kleine Ich-bin-Ich wird hier in Schwarz-Weiß auf einer Straße gehend dargestellt und erscheint, im Vergleich zu den Häusern links und rechts neben ihm, riesig. Dies könnte einerseits darstellen, dass sich die Häuser weit hinter dem kleinen Ich-bin-Ich befinden und so eine Perspektive dargestellt wird. Andererseits könnte es sich auch auf den Text beziehen, denn auf dieser Doppelseite hat das kleine Ich-bin-Ich seine alles entscheidende Erkenntnis, wer es eigentlich ist. Es ist daher möglich, dass dies durch die Größe in der Darstellung unterstrichen werden soll. Die 14.

Doppelseite zeigt das kleine Ich-bin-Ich und viele bunte Kreise. Diese werden im Text als Seifenblasen beschrieben. Auf der 15. Doppelseite ist das kleine Ich-bin-Ich wieder inmitten der Tiere, die es zuletzt auf der vierten Doppelseite getroffen hat. Das kleine Ich-bin-Ich steht in der Mitte und um es herum stehen das Fohlen und die Pferdemutter, die Kuh, die Ziege und das Schaf. Diese Darstellung ist wieder schwarz-weiß. Bei der letzten Seite der Geschichte handelt es sich wieder um eine einzelne Seite. Auch hier trifft das kleine Ich-bin-Ich wieder auf ein Tier, das es bereits ganz am Anfang der Geschichte getroffen hat, nämlich den Frosch. Im Vordergrund ist eine einzelne grüne Pflanze zu sehen, darunter sitzen der Frosch und das kleine Ich-bin-Ich. Wie bereits erwähnt, ist nach der eigentlichen Geschichte auf der allerletzten Doppelseite wieder die Bastelanleitung für das kleine Ich-bin-Ich abgebildet.

4.1.2.5. Lexik

Obwohl es sich um eine österreichische Autorin handelt, sind keine Austriaismen im Text zu erkennen. Auffallend ist, dass in einigen Fällen das *e* der Verbendung *-en* wegfällt. Dies ist einmal in einer direkten Rede des Pferdefohlens und einmal in einer direkten Rede des kleinen Ich-bin-Ichs der Fall (vgl. Lobe 1972:5;29). Da der Wegfall der Verbendungen hier in beiden Fällen innerhalb einer direkten Rede stattfindet, ist davon auszugehen, dass dies geschieht, um die Wirkung der mündlichen Kommunikation auch in geschriebener Form wiedergeben zu können.

Die vorkommenden Wortwiederholungen dienen wahrscheinlich auch der Verständnissicherung des jungen Zielpublikums. Es konnte festgestellt werden, dass Verben die dominierende Wortart des Textes sind, diese kommen insgesamt 264-mal vor. Es ist davon auszugehen, dass in diesem Werk viele Verben verwendet wurden, um die Geschichte, auch beim Vorlesen, lebendig wirken zu lassen. Das kleine Ich-bin-Ich ist bei der Suche nach seiner Identität immer in Bewegung und auch die Tiere, auf die es trifft, sind während der Begegnung meist mitten in einer Handlung. Auffallend ist außerdem, dass neben Verben auch viele Pronomen (206) vorkommen, aber weniger Nomen (168). Die Häufigkeit der Pronomen lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass das kleine Ich-bin-Ich, das als Hauptfigur des Werkes relativ viel spricht, häufig auf sich selbst Bezug nimmt und dies mit dem Pronomen *ich* tut. Auch in den Gesprächen mit den anderen Tieren kommen viele Pronomen vor, da diese sich beispielsweise auf bestimmte Körperteile des Ich-bin-Ichs beziehen oder es direkt mit dem Pronomen *du* ansprechen, zumal es ja am Beginn der Geschichte auch noch keinen Namen hat. Die Adjektive (122) werden hauptsächlich dazu verwendet, um Dinge näher zu beschreiben,

die häufig auch auf den Bildern zu sehen sind. Dadurch ist es im Prozess des Vorlesens möglich, auf diese Dinge besonders einzugehen. Außerdem werden die Adjektive auch dazu verwendet, die verschiedenen Tiere zu charakterisieren. Besonders auffallend ist dies bei der Beschreibung der Hunde, wo insgesamt 14 Adjektive zur Charakterisierung verwendet werden: „[...] dicke, dünne, große, kleine, ruppige und struppige [...]“ (Lobe 1972:22).

Beispielhaft sollen hier auch zwei Absätze aus dem Werk analysiert werden, um die Verteilung der Wortarten zeigen zu können.

Tabelle 1: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:11)

„Diese Vögel“, denkt das Tier,	Pronomen-Nomen-Verb-Artikel-Nomen
„warten hier, damit sie mir	Verb-Adverb-Konjunktion-Pronomen-Pronomen
sagen können, wer ich bin.“	Verb-Verb-Pronomen-Pronomen-Verb
Und schon lenkt’s den Kahn dorthin,	Konjunktion-Adverb-Verb-Pronomen-Artikel-Nomen-Adverb
packt das Ruder fester an,	Verb-Artikel-Nomen-Adjektiv-(Verbteil)
rudert, was es rudern kann.	Verb-Pronomen-Pronomen-Verb-Verb
Aber dann ...	Adverb-Adverb

An diesem Beispiel erkennt man, dass viele Verben verwendet werden, um die Reise und das In-Bewegung-Sein des kleinen Ich-bin-Ichs zu beschreiben. Auch die Pronomen, die sich sowohl auf das kleine Ich-bin-Ich selbst als auch auf die Tiere beziehen, sind hier gut zu erkennen.

Tabelle 2: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:19)

Verwundert macht der Papagei	Adjektiv-Verb-Artikel-Nomen
die Augen auf und wieder zu,	Artikel-Nomen-(Verbteil)-Konjunktion-Adverb-(Verbteil)
und schnarrt und knarrt und kreischt: „Nanu!	Konjunktion-Verb-Konjunktion-Verb-Konjunktion-Verb-Interjektion
Du dummer, kleiner Bunter, du,	Pronomen-Adjektiv-Adjektiv-Nomen-Pronomen
wie lang dein Schwanz auch immer sei,	Adverb-Adjektiv-Pronomen-Nomen-Adverb-Adverb-Verb

du bist bestimmt kein Papagei.	Pronomen-Verb-Adverb-Pronomen-Nomen
Lass mich in Ruh!“	Verb-Pronomen-Präposition-Nomen

Dieses Beispiel macht einerseits die Verwendung der Adjektive deutlich, die hier unter anderem das kleine Ich-bin-Ich aus der Sicht des Papageis als klein und dumm charakterisieren. Andererseits kommen auch in diesem Beispiel viele Verben vor, die dazu beitragen, ein Bild der Figur des Papageis im Kopf der Leser*innen und Zuhörer*innen zu erschaffen. Den Verben kommt hier eine andere Funktion zu als im ersten gewählten Beispiel.

Da der Text des Bilderbuches gereimt ist, werden Wörter teilweise verkürzt, um den Reim zu gewährleisten, so wird beispielsweise aus *Ruhe* „Ruh“ (Lobe 1972:3;19). Auch die Verkürzung von *über dem* zu „überm“ (1972:27) kann auf die Reimform des Textes zurückgeführt werden. Der zuvor schon besprochene Wegfall des *e* in der Verbendung *-en* lässt sich hingegen nicht auf den Erhalt des Reimschemas zurückführen. Der Reim hätte hier auch mit der gesamten Verbendung funktioniert (vgl. 1972:29).

Generell ist die Lexik des Bilderbuches der Zielgruppe entsprechend eher einfach gehalten. Die verwendeten Wörter sind im Großen und Ganzen positiv konnotiert. Auffallend ist allerdings, dass versucht wurde, die verschiedenen Tiere mithilfe der von ihnen verwendeten Lexik zu charakterisieren. So will etwa der Papagei vom kleinen Ich-bin-Ich in Ruhe gelassen werden und wirkt insgesamt eher genervt (vgl. 1972:19), während beispielsweise das Nilpferd eher freundlich und hilfsbereit wirkt (vgl. 1972:15ff).

4.1.2.6. Syntax

Der Text besteht hauptsächlich aus Hauptsätzen und Hauptsatzreihen. Er ist im Präsens verfasst, andere Zeitformen kommen nicht vor. Es gibt keine Rückblicke oder Blicke in die Zukunft, die Erzählung verläuft linear.

Der deutsche Originaltext ist in Reimform verfasst, jedoch ist kein durchgängig verwendetes Reimschema erkennbar. Es handelt sich vorwiegend um Paarreime, häufig ist es dabei auch so, dass die Reime erst ab dem zweiten Vers einer Strophe beginnen. Im Fall dieser Analyse wurde jeder Absatz als einzelne Strophe behandelt, auch wenn auf einer Seite mehrere Textabsätze zu finden sind. Beispielhaft werden auch hier, ebenso wie oben bereits in Kapitel 4.1.2.5. zur Lexik, zwei Absätze analysiert.

Tabelle 3: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:9)

„Guten Morgen, liebe Fische,	A
schaut mich vorn und hinten an!	B
Ob mir einer helfen kann?	B
Denn ich bin, ich weiß nicht, wer,	C
schwimme hin und schwimme her,	C
schwimme her und schwimme hin,	D
möchte wissen, wer ich bin.“	D

In diesem Beispiel ist das Paarreimschema, das ab dem zweiten Vers beginnt, gut erkennbar. Diese Form der Strophe wird im deutschsprachigen Original am häufigsten verwendet. Es handelt sich in diesem Beispiel immer um reine Reime, auch mussten die Wörter nicht verkürzt werden, um den Reim gewährleisten zu können.

Tabelle 4: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, deutschsprachiger Ausgangstext (Lobe 1972:3)

Auf der bunten Blumenwiese	A
will das bunte Tier nicht bleiben.	B
Irgendeinen will es fragen,	C
irgendeiner soll ihm sagen,	C
wer es ist.	D

Im zweiten gewählten Beispiel hingegen kommt lediglich ein Paarreim vor, der Rest der Strophe reimt sich nicht. Dennoch hat man beim lauten Vorlesen nicht das Gefühl, über den fehlenden Reim zu stolpern. Der Text lässt sich flüssig vorlesen.

Beim Layout der Sätze wurde meist darauf geachtet, diese an natürlich wirkenden Stellen abzutrennen. So steht entweder ein ganzer Satz in einer Zeile („Bin ich nicht vielleicht wie du?“ (Lobe 1972:18)), es wird bei Beginn eines neuen Nebensatzes abgetrennt („Und das kleine bunte Tier, das sich nicht mehr helfen kann, [...]“ (1972:25); hier erfolgt der Zeilenumbruch nach *Tier*), oder vor einem neuen Satzglied („Auf der bunten Blumenwiese geht ein buntes Tier spazieren, [...]“ (1972:2); hier erfolgt der Zeilenumbruch nach *Blumenwiese*). Manchmal kommt es allerdings vor, dass die Abtrennung der Sätze nicht an einer dieser Stellen geschieht, sondern an anderen eher unpassenden. So wird beispielsweise in diesem Satz „Aber deine kleinen Beine sind zu kurz, [...]“ (1972:5) sowohl nach *deine* als auch nach *Beine* abgetrennt, wobei *deine kleinen Beine* eigentlich zusammengehören. Da dies aber nicht häufig

vorkommt, stört es den Lesefluss nicht erheblich und kann eventuell auch bewusst als Stilmittel verwendet worden sein.

4.1.2.7. Stilfiguren

Da im hier analysierten Werk viele Stilfiguren vorkommen, scheint es sinnvoll, an dieser Stelle von Nords Analyseschema (2009) abzuweichen und ein eigenes Unterkapitel zu den in den Texten vorkommenden Stilfiguren einzuführen. Hier sollen sowohl lexikalische als auch syntaktische Stilfiguren besprochen werden. Bei Nord werden die Stilfiguren in den jeweiligen Kapiteln zu Lexik und Syntax besprochen.

Aufgrund der Reimform des Textes finden sich einige Wortwiederholungen im Text. Diese stehen beispielsweise in Form von Anaphern am Beginn eines Verses und sind in diesem Fall der Lexik zuzuordnen. Ein Beispiel dafür findet sich gleich im ersten Textblock des Bilderbuches: „freut sich, dass die Vögel singen, freut sich an den Schmetterlingen, freut sich, dass sich's freuen kann“ (Lobe 1972:2). Dieses Beispiel ist zeitgleich auch ein Parallelismus, der den syntaktischen Figuren zugeordnet wird. Auch die rhetorische Figur des Vergleichs wird häufig angewendet, da das kleine Ich-bin-Ich versucht, herauszufinden, welchen anderen Tieren es gleicht. So fragt es etwa den Papagei: „Bin ich nicht vielleicht wie du?“ (Lobe 1972:18).

Neben der Wiederholung einzelner Wörter kommt es auch vor, dass ganze Sätze oder Satzteile wiederholt werden. Ein Beispiel dafür ist der Spruch des kleinen Ich-bin-Ichs mit dem es seine Frage an alle Tiere, die ihm auf seiner Suche nach der Identität entgegenkommen, einleitet. Der erste Teil dieses Spruchs „Denn ich bin, ich weiß nicht, wer, [...]“ (Lobe 1972:5) wird bei jeder neuen Tierbegegnung wiederholt. Auch der zweite Teil des Spruchs ist ein Parallelismus, denn es heißt weiter: „[...] dreh mich hin und dreh mich her, dreh mich her und dreh mich hin [...]“ (1972:5). Dieser Teil des Spruches wird zwar ebenso wie der erste Teil immer wiederholt, allerdings werden hierbei immer andere Verben verwendet.

Ebenso verwendet Lobe in ihrem Text einige Neologismen. Beispielhaft erwähnt werden können „Freuden-Schwanz-Gewackel“ (1972:24) oder „Spiegeltier“ (1972:27). Auffallend ist, dass es sich bei den von Lobe kreierten Neologismen immer um Nomenkomposita handelt, die sich aus bereits existenten Nomen zusammensetzen.

4.1.2.8. Suprasegmentale Merkmale

Es lässt sich festhalten, dass alle wörtlichen Reden innerhalb des Textes durch Anführungszeichen gekennzeichnet sind. Auf Kursivdruck oder andere Hervorhebungen wird

mit einer Ausnahme verzichtet. Am Höhepunkt der Geschichte, als das Ich-bin-Ich erkennt, wer es wirklich ist, wird diese Erkenntnis in Großbuchstaben und in größerer Schrift gedruckt als der Rest des Textes (vgl. Lobe 1972:25). Der Name des kleinen Ich-bin-Ichs wird in weiterer Folge auch in Großbuchstaben gedruckt, allerdings in derselben Schriftgröße wie der Rest des Textes. Die bereits im Bereich der Lexik erwähnte Weglassung des *e* bei einigen Verbindungen kann auch deswegen erfolgt sein, weil gesprochene Sprache imitiert werden soll.

4.2. Zieltextanalyse des englischen Zieltextes

4.2.1. Textexterne Faktoren des englischen Zieltextes

Die englische Übersetzung *Little I-am-Me* wurde von Anthea Bell verfasst. Laut Nord (2009:48) ist „[d]ie Situation von Translatoren [...] mit der von Textproduzenten vergleichbar“, daher kann in diesem Fall Anthea Bell als Textproduzentin des englischen Zieltextes angesehen werden (TEXTVERFASSERIN). Als Sender des Textes kann hingegen der Verlag Jungbrunnen, der die Übersetzung in Auftrag gegeben hat, angesehen werden (SENDER). Anthea Bell ist eine renommierte Übersetzerin, die aus dem Deutschen und Französischen ins Englische übersetzt. Sie wurde 1936 in Suffolk, Großbritannien geboren. Ihr Vater Adrian Bell arbeitete als Kolumnist bei einer Lokalzeitung, wodurch sie schon früh mit Texten und Sprache in Berührung kam. Sie lernte Französisch und Deutsch und studierte Englisch am Somerville College in Oxford. Ihre erste Übersetzung war *Der kleine Wassermann* von Otfried Preußler (vgl. Grenier 2018). Für ihre Übersetzungen von Autoren wie E.T.A Hoffmann, Franz Kafka oder Stefan Zweig erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Österreichischen Staatspreis für literarische Übersetzung 2003. Ein besonderes Interesse hatte Anthea Bell auch an der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Goethe Institut o.J.). Zu ihren wohl berühmtesten Übersetzungen zählen die Übersetzungen der *Asterix*-Comics aus dem Französischen gemeinsam mit Derek Hockridge. Anthea Bell starb im Jahr 2018 mit 82 Jahren (vgl. Grenier 2018).

Anthea Bell bemühte sich zeit ihres Lebens darum, vor allem deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur einem englischsprachigen Publikum zugänglich zu machen (vgl. Jobe 1990:437). Es ist davon auszugehen, dass dies auch eine Intention hinter der Übersetzung des *Kleinen Ich bin Ichs* war. Ähnlich wie im Originaltext wollte vermutlich auch Anthea Bell ihrem Zielpublikum mit der Geschichte Mut machen (INTENTION).

Als Zielpublikum ist hier, ebenso wie beim deutschsprachigen Original, anzunehmen, dass es sich vorwiegend um jüngere Kinder handelt, die entweder noch nicht selbst lesen können oder gerade erst zu lesen beginnen. Bei ersterer Gruppe sind auch hier wieder die vorlesenden Erwachsenen als weitere Zielgruppe zu bedenken (EMPFÄNGER*INNEN).

Die englische Übersetzung erschien zeitlich wesentlich später als das deutschsprachige Original, nämlich 2014 (ZEIT). Sie wurde, ebenso wie das Original, vom Verlag Jungbrunnen in Wien herausgegeben, jedoch ist davon auszugehen, dass es von Anthea Bell in Großbritannien, genauer vermutlich in Histon, einem Vorort von Cambridge (vgl. Jobe 1990:438), übersetzt wurde (ORT). Es erscheint in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass die englischsprachige Übersetzung von einem österreichischen Verlag in Auftrag gegeben wurde. Neben einer englischsprachigen Übersetzung sind im Jungbrunnen Verlag außerdem auch noch eine dreisprachige Ausgabe in den Sprachen Deutsch, Arabisch und Farsi, eine viersprachige Ausgabe in den Sprachen Deutsch, Türkisch, Serbisch und Kroatisch sowie eine russische Ausgabe des *Kleinen Ich bin Ichs* erschienen. Außer *Das Kleine Ich bin ich* erschien nur ein weiteres Buch im Jungbrunnen Verlag als gedruckte Übersetzung, nämlich *Die Brücke* von Heinz Janisch in einer dreisprachigen Ausgabe Deutsch, Arabisch und Farsi. Einige weitere Bilderbuchtexte werden auf der Webseite des Verlages als PDF in verschiedenen Sprachen angeboten (vgl. ^bJungbrunnen 2015). Es ist anzunehmen, dass die englischsprachige Übersetzung aufgrund des Sitzes des Verlages in Österreich auch eher von in Österreich lebenden englischsprachigen Personen gelesen wird. Es dürfte für einen österreichischen Verlag schwieriger sein, das Buch in englischsprachigen Ländern zu vertreiben, als es für einen Verlag aus einem solchen Land wäre, da dieser eher in die dortigen Verlagslandschaft eingebunden ist. Da es sich um denselben Verlag handelt, bei dem auch der Ausgangstext erschienen ist, wird hier nun nicht mehr gesondert auf die Verlagsgeschichte eingegangen.

Da diese Übersetzung vom gleichen Verlag herausgegeben wurde wie das Original, gleicht es diesem in der Gestaltung. Es wurden dieselben Illustrationen verwendet und auch das Cover des Bilderbuches ist der hier verwendeten 45. Auflage des Originalwerks, bis auf kleinere Unterschiede bei der Schriftart, ähnlich. Das Medium ist dementsprechend auch hier ein Bilderbuch mit Hardcover-Deckel und es handelt sich um schriftliche Kommunikation (MEDIUM/KANAL).

Als Anlass für die Übersetzung kann ein Übersetzungsauftrag des Jungbrunnen Verlages angenommen werden, der *Das kleine Ich bin ich* international bekannt machen wollte (ANLASS). Die Textfunktion scheint ebenfalls jener des Originals ähnlich zu sein. Oberflächlich betrachtet bietet der Text eine kurzweilige Unterhaltung für kindliche

Leser*innen oder Zuhörer*innen (im Falle von Nichtleser*innen, denen der Text vorgelesen wird). Befasst man sicher allerdings näher mit dem Text, entdeckt man eine tiefgründige Suche nach der eigenen Identität (FUNKTION).

4.2.2. Textinterne Faktoren des englischen Zieltextes

Die Faktoren Thema und Inhalt sowie die nonverbalen Textelemente, also in diesem Fall die Bilder, die in den Büchern verwendet werden und die Geschichte begleiten, sind bei beiden vorliegenden Übersetzungen mit dem Ausgangstext identisch und werden deswegen in den jeweiligen Unterkapiteln zu den textinternen Faktoren der Zieltexte nicht mehr separat besprochen.

4.2.2.1. Präsuppositionen

Ebenso wie das Original bezieht sich auch die englische Übersetzung auf die außertextliche Lebensrealität des vermutlich eher jungen Zielpublikums. Dennoch handelt es sich um einen fiktionalen Text, der lediglich Elemente der Realität aufgreift, diese ausschmückt und zusätzlich eine nicht in der Realität vorkommende Hauptfigur einfügt. Der Realitätsbezug bleibt daher wage, es wird etwa kein real vorkommender Ort genannt, an dem sich das kleine Ich-bin-Ich befindet.

Es wird auch in der englischen Übersetzung so gut wie kein Vorwissen vorausgesetzt. Sollte etwas nicht sofort durch den Text klar werden, greifen die Bilder unterstützend ein. Die Leser*innen müssen dementsprechend beispielsweise nicht alle Tiere, die im Text vorkommen, schon einmal gesehen haben, sondern werden bildlich unterstützt. Auffällig ist allerdings, dass der englische Zieltext viel weniger wiederholende Elemente aufweist als das deutschsprachige Original.

4.2.2.2. Aufbau und Gliederung

Die vorliegende englische Übersetzung erschien 2014 im Jungbrunnen Verlag unter dem Titel *Little I-Am-Me*. Das Cover ähnelt dem des deutschsprachigen Originals, jedoch wurden für den Titel sowie die Namen von Autorin und Illustratorin andere Schriftarten gewählt. Auch das Logo des Jungbrunnen Verlags ist vorne am Cover zu sehen. Die Rückseite des Covers ist jedoch identisch mit der Coverrückseite der deutschsprachigen Originalausgabe. Auch bei der

vorliegenden Übersetzung befindet sich vor und nach dem eigentlichen Text eine Bastelanleitung für das kleine Ich-bin-Ich. Hier wurden die Anweisungen in der gleichen Schriftart abgedruckt wie auch der Titel auf dem Cover. Es fällt allerdings auf, dass die vorhandenen Größenangaben, beispielsweise die Abmessungen des Stücks Stoff für den Kopf des Ich-bin-Ichs, eine andere Schriftart aufweisen. Es ist daher anzunehmen, dass diese Angaben einfach aus der deutschsprachigen Originalangabe übernommen wurden. Diese Angaben wurden zudem in Zentimetern belassen, was möglicherweise auf den Auftraggeber, einen österreichischen Verlag, und das damit antizipierte Zielpublikum, englischsprachige Menschen in Österreich, zurückgeführt werden kann. Alternativ hätte man die Angaben in Inches umrechnen können und hätte so bei englischsprachig sozialisierten Leser*innen eventuell eine andere Wirkung erzielt. Die verwendeten Zentimeter-Angaben könnten auf diese Personen verwirrend wirken und bedeuten einen Mehraufwand, wenn diese erst vor dem Basteln umgerechnet werden müssen.

Ebenso wie im Originalwerk verteilt sich der Text auch hier auf 31 Seiten, die jedoch nicht extra nummeriert sind. Auf der Doppelseite nach der Bastelanleitung befinden sich die bibliografischen Angaben zum Buch. Hier ist ein deutlicher Unterschied zum Original zu erkennen, da der Titel wesentlich kleiner und in einer anderen Schriftart abgedruckt ist. Außerdem wird auf die Übersetzerin Anthea Bell hingewiesen, jedoch nicht darauf, aus welcher Sprache das Werk übersetzt wurde. Die Zeichnung des kleinen Ich-bin-Ichs sowie die Nennung des Jungbrunnen Verlags wurden aus dem Original übernommen. Da die Illustrationen, wie bereits erwähnt, mit dem Original identisch sind, wechseln sich bunte und schwarz-weiße Bilder ab. Die Verteilung des Textes auf den Doppelseiten ebenso wie die Absatzgestaltung sind mit dem deutschsprachigen Original zumeist ident. Eine Ausnahme hiervon ist Seite 22, da hier im deutschsprachigen Original ein Absatz mehr vorhanden ist. Das ist allerdings darauf zurückzuführen, dass im deutschsprachigen Original sehr viele Adjektive verwendet wurden, um die Hunde zu beschreiben, auf die das kleine Ich-bin-Ich trifft. In der englischen Übersetzung werden diese ein wenig zusammengefasst, sodass die erste Strophe auf dieser Seite kürzer ausfällt und bei der Übersetzung daher nicht auf zwei Absätze aufgeteilt werden musste. Anders ist dies auf Seite 30. Die Strophen auf den Seiten 29 und 30 hängen zusammen und während es im deutschsprachigen Original vier Strophen sind, sind es in der englischen Übersetzung nur mehr drei. Die ersten beiden Strophen des Originals werden in der Übersetzung zu einer zusammengefasst. Dabei entfällt außerdem die direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs, die im Original bereits auf Seite 28 beginnt. Das führt zu einem anderen Blickwinkel in der englischen Übersetzung. Den Leser*innen und Zuhörer*innen wird nur

mehr aus einer außenstehenden Perspektive erzählt, wo sich das kleine Ich-bin-Ich befindet, zurück auf der Wiese vom Anfang, während es im Original selbst zu der Erkenntnis gelangt, dass es zurück auf der Wiese ist. Im Original werden die Leser*innen außerdem direkt angesprochen „[...] denn es ist – ihr wisst schon, wer“ (Lobe 1972:29). Diese direkte Ansprache fällt in der englischen Übersetzung komplett weg. Auf Seite 27 ist das Gegenteil der Fall, aus einem langen Absatz im Original entstehen zwei kürzere Absätze in der englischsprachigen Übersetzung. Hier wurde inhaltlich alles in die englische Übersetzung übertragen, allerdings anders aufgeteilt als im deutschsprachigen Original.

4.2.2.3. Lexik

Die Übersetzerin Anthea Bell stammt, wie oben bereits dargelegt, aus Großbritannien. Daher ist es nicht verwunderlich, dass im Falle dieser Übersetzung britisches Englisch verwendet wird. Dies wird bereits auf der ersten Seite des Werkes deutlich, wenn es heißt „[...] [w]alks a coloured animal [...]“ (Lobe 2014:2). Hier wird die britisch-englische Schreibweise des Wortes *coloured* verwendet und damit wird auch den vorlesenden Erwachsenen klar, aus welchem Land diese Übersetzung stammt.

Auch der englischen Übersetzung merkt man an, dass das Zielpublikum Kinder sind. Es werden viele Adjektive (121) verwendet, um beispielsweise die verschiedenen Tiere, die das kleine Ich-bin-Ich trifft, näher zu beschreiben. So wird etwa das Nilpferd als „huge great animal“ (Lobe 2014:14) beschrieben.

Die Analyse der Wortarten hat ergeben, dass auch in der englischen Übersetzung Verben (314) am häufigsten vorkommen. Dies ist vermutlich auf den einfachen Satzbau zurückzuführen, auf den im nächsten Unterkapitel genauer eingegangen wird. Danach folgen auch in der englischen Übersetzung Pronomen (263) und Nomen (210). Die Häufigkeit der Wortarten ist dementsprechend in der englischen Übersetzung identisch zum Ausgangstext.

Aus der englischsprachigen Übersetzung sollen ebenfalls zwei Beispiele die Aufteilung der Wortarten im Text verdeutlichen. Dafür wurden zur besseren Vergleichbarkeit die gleichen Absätze gewählt, wie bereits bei der Analyse des deutschsprachigen Ausgangstextes.

Tabelle 5: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:11)

“Those birds,” it thinks, “are waiting there	Pronomen-Nomen-Pronomen-Verb-Verb- Verb-Adverb
--	---

To tell me what I want to hear,	Präposition-Verb-Pronomen-Pronomen- Pronomen-Verb-Präposition-Verb
And what I really am.”	Konjunktion-Pronomen-Pronomen-Adverb- Verb
It takes the oars and rows and rows,	Pronomen-Verb-Artikel-Nomen- Konjunktion-Verb-Konjunktion-Verb
As the waves swell, as the wind blows,	Adverb-Artikel-Nomen-Verb-Adverb- Artikel-Nomen-Verb
As fast as ever it can.	Adverb-Adjektiv-Adverb-Adverb- Pronomen-Verb
But then ...	Konjunktion-Adverb

An diesem Beispiel erkennt man in der englischen Übersetzung gut, dass die Verben oft verwendet werden, um die Bewegung des kleinen Ich-bin-Ichs nachvollziehen zu können. Auffallend sind die im Vergleich zum deutschen Original in diesem Beispiel häufiger auftretenden Adverbien. Diese lassen sich hier durch die veränderte Satzstruktur erklären. Im Gesamttext ist die Verteilung und Anzahl der Adverbien (136) aber im Großen und Ganzen ähnlich wie im deutschsprachigen Text.

Tabelle 6: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:19)

The parrot stops and stares,	Artikel-Nomen-Verb-Konjunktion-Verb
It screeches as it glares.	Pronomen-Verb-Adverb-Pronomen-Verb
“No, you silly little thing	Adverb-Pronomen-Adjektiv-Adjektiv- Nomen
I’m a pretty Polly,	Adverb-Verb-Artikel-Adjektiv-Nomen
Your idea is folly!	Pronomen-Nomen-Verb-Adjektiv
However long your tail may be	Adverb-Adjektiv-Pronomen-Nomen-Verb- Verb
You’ll never, ever look like me!	Pronomen-Verb-Adverb-Adverb-Verb- Präposition-Pronomen
So go off on your own and leave me alone!”	Adverb-Verb-Adverb-Präposition- Pronomen-Pronomen-Konjunktion- Pronomen-Adjektiv

In der englischen Übersetzung kann man in diesem Beispiel die Verwendung der Adjektive gut erkennen. In der direkten Rede des Papageis werden die Adjektive verwendet, um seine Sicht auf das kleine Ich-bin-Ich deutlich zu machen. Es werden wieder Verben gebraucht, um die direkte Rede des Papageis einzuleiten. Im Gegensatz zum ersten gewählten Beispiel beschreiben diese keine Bewegung, man kann an ihnen aber bereits die Einstellung des Papageis in Bezug auf das kleine Ich-bin-Ich ablesen.

Die gewählten Wörter sind, der Zielgruppe entsprechend, eher einfach gehalten. Man bemerkt allerdings, dass auch in der englischen Übersetzung versucht wurde, die Tiere mithilfe ihrer Sprache unterschiedlich zu charakterisieren. So wirkt der Papagei beispielsweise auch hier genervt und möchte in Ruhe gelassen werden, während man etwa den Fischen anmerkt, dass sie dem kleinen Ich-bin-Ich helfen wollen. Alles in allem sind aber auch in der englischen Übersetzung die Wörter eher positiv konnotiert und bringen bei den Leser*innen ein freundliches Bild der Geschehnisse hervor.

4.2.2.4. Syntax

Ebenso wie im Ausgangstext dominieren Hauptsätze und Hauptsatzreihen. Auch in der englischen Übersetzung wird die Geschichte linear, ohne Vorgriffe oder Rückblicke, erzählt. Es gibt nur eine Abweichung von der Zeitform des Präsens, wenn es heißt: „A little cloud comes drifting by Night will fall soon.“ (Lobe 2014:21) und ein Ausblick auf etwas, das in naher Zukunft passieren wird, gegeben wird. Dies kommt im deutschsprachigen Original nicht vor, wo es stattdessen heißt: „[...] eine kleine weiße Wolke kommt daran vorbeigezogen“ (Lobe 1972:21).

Auffallend ist, dass die englische Übersetzung viel weniger mit Reimen arbeitet als der deutsche Originaltext. So findet sich beispielsweise auf der ersten Seite nur ein unreiner Reim (air-beware, vgl. Lobe 2014:2). Auch auf den nachfolgenden Seiten ist es so, dass sich häufig nur ein Reim pro Absatz beziehungsweise Strophe findet, was wiederum Einfluss auf die Vorlesbarkeit des englischen Zieltextes hat. Sind Reime vorhanden, so handelt es sich vor allem um Paarreime. Im Folgenden werden wieder dieselben beiden Beispiele angeführt, die bereits bei der Analyse des Reimschemas im deutschsprachigen Text gewählt wurden, um die Unterschiede verdeutlichen zu können.

Tabelle 7: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:9)

“Hello, good morning, little fish.	A
Oh, you don’t know how much I wish	A
That you could help me find my name.	B
Because I don’t know who I am,	C
And that’s why I swam	C
Along to ask you –	D
Who am I, oh, who?”	D

Dieses Beispiel weist beinahe dasselbe Reimschema auf wie das deutschsprachige Original. Während im Originaltext ab dem zweiten Vers mit Paarreimen gearbeitet wird, reimen sich hier bereits der erste und zweite Vers, während der dritte für sich alleinsteht. Alle verwendeten Reime sind Endreime.

Tabelle 8: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, englischsprachige Übersetzung (Lobe 2014:3)

So off goes the little creature	A
Out into the world.	B
Off to find a helpful teacher,	A
Someone brainy, a real whiz	C
To tell it who and what it is.	C

In diesem Beispiel ist einerseits wieder ein Paarreim zu erkennen, andererseits gibt es auch eine Art umschließenden Reim, der jedoch unrein ist. Hier lässt sich die Strophe, trotz der Verwendung verschiedener Reimschemata, gut und flüssig vorlesen.

Erwähnenswert ist die Aufteilung der Sätze in der englischen Übersetzung. Häufig erfolgt ein Zeilenumbruch mitten im Satz. Dies kommt zwar auch im deutschsprachigen Original vor, ist dort aber eher die Ausnahme und fällt daher der vorlesenden Person vermutlich nicht so stark auf. In der englischen Übersetzung hingegen kommen diese Fälle öfter vor, etwa bei „For then a tree Frog comes its way [...]“ (Lobe 2014:3), wo der Zeilenumbruch nach *tree* erfolgt, oder „I don’t even have a foggy Notion who or what I am.“ (2014:3), wo er nach *foggy* erfolgt. Es handelt sich hierbei um Enjambements. Dies kann ein von der Übersetzerin bewusst gewähltes Mittel sein oder aber an layouttechnischen Vorgaben liegen, dennoch erscheint es nennenswert.

4.2.2.5. Stilfiguren

Im Gegensatz zum deutschsprachigen Original finden sich in der englischsprachigen Übersetzung deutlich weniger Stilfiguren. Diese sollen aufgrund der Relevanz für den Text dennoch in einem gesonderten Kapitel besprochen werden.

Eine Personifizierung findet sich auf Seite 18 (Lobe 2014), wenn es heißt: „Its hopeful little heart is singing, [...]“. Im deutschsprachigen Original finden sich an dieser Stelle gleich zwei der von Mira Lobe geschaffenen Neologismen, nämlich „Schwanz-Besitzer“ und „Durch-den-Urwald-Flitzer“ (Lobe 1972:18). Hier wurde eine Stilfigur durch eine andere in der Übersetzung ersetzt. Auf die verschiedenen möglichen Übersetzungsstrategien wird im nächsten Kapitel noch näher eingegangen. In der englischen Übersetzung wurden keine Neologismen durch die Übersetzerin geschaffen und somit die im deutschsprachigen Original verwendeten Neologismen nicht als solche übertragen. Im oben genannten Beispiel ist bereits ersichtlich, dass Anthea Bell aber teilweise Lösungen gefunden hat, um die Stilfiguren doch in die englische Übersetzung zu übertragen. Im Fall des „Hasen-Katzen-Hund“ (Lobe 1972:7) wurde der Neologismus im englischen Text aufgebrochen und die Tiere einzeln wiedergegeben. Außerdem wurden hier, vermutlich aufgrund des Reimes, andere Tiere verwendet: „Why not a cat with a colourful coat? Or maybe a stoat.“ (Lobe 2014:7).

Ebenso wie im deutschsprachigen Original werden rhetorische Fragen gebraucht, beispielsweise wenn das kleine Ich-bin-Ich an seiner Identität zweifelt und sich fragt: „Aren't I anything?“ (2014:25).

Wie bereits erwähnt gibt es im englischen Zieltext auf syntaktischer Ebene weniger Wiederholungen als im deutschsprachigen Original. So verwendet das kleine Ich-bin-Ich beispielsweise nicht immer den gleichen Satz, um seine Frage an die verschiedenen Tiere einzuleiten. Einmal wird eine Frage wiederholt, nämlich „I'm muddled up, I don't know why Please tell me, what and who am I?“ (Lobe 2014:15;22). Diese Frage stellt das kleine Ich-bin-Ich sowohl dem Nilpferd als auch den Hunden. Ansonsten wird die Frage an die Tiere immer anders formuliert. Auch Parallelismen finden sich in der englischsprachigen Übersetzung, etwa auf Seite 5 (Lobe 2014): „Your legs are too short Your ears are too long“.

4.2.2.6. Suprasegmentale Merkmale

Auch in der englischen Übersetzung sind die wörtlichen Reden im Text durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Diese wurden an die englische Interpunktion angepasst

und sind daher sowohl am Anfang als auch am Ende der direkten Reden oben, anstatt wie im Deutschen am Anfang der direkten Rede unten und am Ende oben. Auch hier wird die Erkenntnis des kleinen Ich-bin-Ichs, wer es eigentlich ist, hervorgehoben, indem es in einer größeren Schriftgröße sowie in Großbuchstaben gedruckt wird (vgl. Lobe 2014:25). Anders als im Originaltext wird jedoch im weiteren Verlauf des Textes I-Am-Me nur mit jeweils großen Anfangsbuchstaben und nicht als Gesamtes in Großbuchstaben geschrieben. Ansonsten gibt es keine Hervorhebungen durch Kursiv- oder Fettdruck.

4.3. Zieltextanalyse des niederländischen Zieltextes

4.3.1. Textexterne Faktoren des niederländischen Zieltextes

Wie bereits beim englischen Zieltext kann auch hier die Übersetzerin Maria von Donkelaar als Verfasserin des Textes gesehen werden (TEXTVERFASSERIN). Ebenso wie bei der englischen Übersetzung ist es so, dass der Verlag De Vier Windstreken, der das Werk veröffentlicht hat, als Sender des Textes gesehen werden kann (SENDER). Der Verlag De Vier Windstreken wurde 1983 durch den Schweizer NordSüd Verlag gegründet, der seine Bücher auch in den Niederlanden herausgeben wollte. Seit 2005 ist der Verlag allerdings selbstständig. Es werden sowohl Werke von niederländischen Autor*innen und Illustrator*innen herausgegeben als auch Übersetzungen. Dabei werden unterschiedliche Themen behandelt, die Kinder auf verschiedenste Weise ansprechen sollen. Der Verlag hat sich auf Bilderbücher spezialisiert, aber auch Jugendbücher werden verlegt. Es handelt sich um einen kleinen Verlag mit nur sechs Mitarbeitern, der rund 45 Bücher pro Jahr verlegt (vgl. ^aDe Vier Windstreken o.J.).

Maria van Donkelaar wurde 1947 geboren und hat italienische Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität von Utrecht studiert. Sie arbeitet als Autorin, Redakteurin, Übersetzerin aber auch als Illustratorin für verschiedene Verlage. Für den Verlag De Vier Windstreken hat sie zusammen mit Martine van Rooijen einige Bücher für Kinder geschrieben. Dafür übersetzten, adaptierten und bearbeiteten sie verschiedene Volksmärchen, Fabeln und Mythen, die sie schließlich in themenspezifischen Kinderbüchern zusammenfassten (vgl. De Vier Windstreken o.J.). 2019 gewann sie den Zilveren Griffel, einen niederländischen Literaturpreis, für einen Sammelband mit Geschichten aus Ovids Metamorphosen, die für Kinder aufbereitet wurden (vgl. MILINDA o.J.).

Da Maria van Donkelaar Geschichten aus verschiedenen Ländern für Kinder sammelte und übersetzte, um sie niederländischen Kindern nahezubringen (INTENTION), könnte sie im Zuge dessen auch auf *Das Kleine Ich bin ich* gestoßen sein und es dem Verlag für eine Übersetzung vorgeschlagen haben. Ebenso denkbar ist allerdings ein Übersetzungsauftrag, der vom Verlag ausging (ANLASS).

Als Empfänger*innengruppe können auch bei der niederländischen Übersetzung Kinder, die noch nicht selbst lesen können sowie Erstleser*innen angenommen werden. Vorlesende Erwachsene als Empfänger*innen sollten bei dieser Übersetzung ebenfalls mitbedacht werden (EMPFÄNGER*INNEN).

Auch diese Übersetzung ist ein schriftlich fixierter Text, der in Form eines Bilderbuches mit einem Hardcover-Deckel publiziert wurde (MEDIUM/KANAL). Da es sich hier um einen anderen Verlag als beim deutschsprachigen Original und der englischen Übersetzung handelt, weicht die Covergestaltung ab. Die niederländische Übersetzung erschien ebenso wie die englische wesentlich später als der deutsche Originaltext, in diesem Fall im Jahr 2013, ein Jahr vor der englischen Übersetzung (ZEIT). Sie wurde vom Verlag De Vier Windstreken in Rijswijk veröffentlicht und vermutlich wurde der Text von der Übersetzerin Maria van Donkelaar auch in den Niederlanden produziert (ORT).

Bei der niederländischen Übersetzung steht sicherlich die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund, dennoch lässt sich bei näherer Auseinandersetzung mit dem Text die Ernsthaftigkeit des Themas und die Botschaft hinter dem Text deutlich erkennen (FUNKTION).

4.3.2. Textinterne Faktoren des niederländischen Zieltextes

Bei der Analyse der textinternen Faktoren der niederländischen Übersetzung wird, ebenso wie bei der Analyse der englischen Übersetzung, nicht mehr gesondert auf die Punkte Thematik, Inhalt sowie nonverbale Textelemente eingegangen, da sich diese mit dem deutschsprachigen Original überschneiden und bereits im Rahmen der Ausgangstextanalyse eingehend besprochen wurden.

4.3.2.1. Präsuppositionen

Es handelt sich auch bei der niederländischen Übersetzung um einen fiktionalen Text, der aber dennoch Bezüge zur realen Lebenswelt seiner Rezipient*innen aufweist. Dabei ist auch hier zu

bedenken, dass das Werk auf ein relativ junges Zielpublikum abzielt und daher wenig Vorwissen vorausgesetzt wird. Auffällig ist allerdings, dass im niederländischen Zieltext das kleine Ich-bin-Ich viel konkreter beschrieben wird als im deutschen Ausgangstext (vgl. Lobe 2013:2). Diese Beschreibung des kleinen Fantasietiers wird auch durch die im Buch vorkommenden Tiere, die das kleine Ich-bin-Ich nach seiner Identität fragt, häufig aufgegriffen. So wird der*die Leser*in immer wieder daran erinnert, wie das kleine Fantasietier aussieht, auch wenn das ebenfalls durch Bilder unterstützt wird. Im Text wird eine Realität dargestellt, in die sich die Leser*innen hineinversetzen können. Diese wird einerseits beschrieben, andererseits wird diese aber auch durch die den Text begleitenden Bilder für das Lesepublikum dargestellt.

4.3.2.2. Aufbau und Gliederung

Die vorliegende niederländische Übersetzung erschien 2013 im Verlag De Vier Windstreken unter dem Titel *Ik ben Ik*¹. Auf den ersten Blick fällt auf, dass das Cover der niederländischen Übersetzung anders ist als jenes des deutschsprachigen Originals. Auf der Vorderseite des Covers ist das kleine Ich-bin-ich auf weißem Hintergrund abgedruckt. Der Name der Autorin Mira Lobe sowie der Illustratorin Susi Weigel finden sich ebenfalls am Cover. Auch der Verlag wird genannt. Auf der Rückseite gibt es, anders als im deutschsprachigen Original und der englischen Übersetzung, einen kurzen Klappentext, der die Geschichte des kleinen Ich-bin-Ichs zusammenfasst. Außerdem ist auf der Rückseite des Covers noch einmal das kleine Ich-bin-Ich abgedruckt, wenn auch deutlich kleiner als auf der Vorderseite. Unter dem Klappentext findet sich nochmals ein Verweis auf den Verlag sowie das Logo. Auch in der niederländischen Übersetzung teilt sich der Text auf 31 Seiten auf, die nicht nummeriert sind.

Auf der ersten Doppelseite, die noch nicht zur Geschichte gehört, findet sich, wie im deutschsprachigen Original und der englischen Übersetzung, eine Bastelanleitung für das kleine Ich-bin-Ich. Die Illustrationen sind dieselben wie im Originalwerk, die Anweisungen wurden übersetzt und es wurde eine leicht abweichende Schriftart verwendet. Die Zentimeter-Angaben wurden, ebenso wie die Illustrationen, augenscheinlich aus dem Original übernommen und weisen daher eine andere Schriftart als der restliche Text auf der Doppelseite auf. Außerdem ist der Text kleiner abgedruckt als im Original. Die Bastelanleitung wird auf den letzten beiden Doppelseiten wiederholt. Auf der linken Seite der nächsten Doppelseite wird noch einmal auf

¹ Deutsche Übersetzung: Ich bin Ich (Alle Übersetzungen des niederländischen Textes stammen von der Verfasserin dieser Arbeit.)

den Verlag De Vier Windstreken sowie deren Onlineauftritt verwiesen. Hier finden sich außerdem der Verweis auf das deutschsprachige Original sowie die Übersetzerin. Auf der rechten Seite sind Titel, Autorin und Illustratorin sowie Verlagsname abgedruckt. Es gibt hier auch wieder ein kleines Bild des Ich-bin-Ichs. Diese Seite ist schwarz-weiß gehalten. Die weitere Gestaltung ist bildlich identisch mit der Gestaltung des deutschsprachigen Originals. Allerdings wurde für den Text eine andere Schriftart gewählt. Des Weiteren sind die Absätze in der niederländischen Übersetzung anders aufgeteilt als im Original. Das hängt wohl auch damit zusammen, dass in der niederländischen Übersetzung auf ein durchgängiges Reimschema geachtet wurde, das sich immer über vier Zeilen erstreckt.

4.3.2.3. Lexik

Anders als im deutschen Original und der englischen Übersetzung sind in der niederländischen Übersetzung nicht Verben (198) die am häufigsten vorkommende Wortart. Die häufigste Wortart im niederländischen Text sind Pronomen (205). Da allerdings im Vergleich zum Originaltext auch mehr Nomen (186) vorkommen, kann es sein, dass sich in der niederländischen Übersetzung mehr Möglichkeiten für die Verwendung von Pronomen ergeben haben als im deutschsprachigen Original. Es ist zudem in der niederländischen Übersetzung auch so, dass keine Wortart signifikant häufiger vorkommt als jede andere. Außerdem soll bereits hier darauf hingewiesen werden, dass die niederländische Übersetzung viel freier ist als die englische. Im Folgenden werden wieder die bereits bekannten Beispiele verwendet, um die Verteilung der Wortarten im niederländischen Text zu zeigen.

Tabelle 9: Beispiel 1 für Wortartenanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:11)

Eilandjes als grijze bulten,	Nomen-Konjunktion-Adjektiv-Nomen
daar roeit hij nu tussendoor.	Adverb-Verb-Pronomen-Adverb-Adverb
En de meeuwen die er zitten,	Konjunktion-Artikel-Nomen-Pronomen- Adverb-Verb
roepen: „Wie ben jij?” in koor. ²	Verb-Pronomen-Verb-Pronomen- Präposition-Nomen

² Übersetzung: Kleine Inseln wie graue Buckel, dazwischen rudert er jetzt durch. Und die Möwen, die da sitzen, rufen: „Wer bist du?“ im Chor.

“Geen idee.” Weer wil hij vragen	Pronomen-Nomen-Adverb-Verb-Pronomen-Verb
wie van hen het antwoord kent,	Pronomen-Präposition-Pronomen-Artikel-Nomen-Verb
als één bult plotsklaps omhoogkomt	Konjunktion-Numeral-Nomen-Adjektiv-Verb
en het volgende moment... ³	Konjunktion-Artikel-Adjektiv-Nomen

Bereits auf den ersten Blick fällt auf, dass es sich in der niederländischen Übersetzung um zwei Strophen anstatt wie im deutschsprachigen Original um eine handelt. Es werden, wie im deutschsprachigen Original, die Verben verwendet, um Bewegung anzuzeigen. Anders als im Originaltext, werden sie hier aber auch gebraucht, um direkte Reden einzuleiten. Die Verwendung der Pronomen wird ebenfalls gut sichtbar. Es ist erkennbar, dass diese hauptsächlich dazu gebraucht werden, um auf bestimmte Nomen zu verweisen, sodass diese nicht wiederholt werden müssen. So bezieht sich „hen“ (Übersetzung: ihnen) beispielsweise auf die zuvor bereits genannten Möwen (NL: meeuwen).

Tabelle 10: Beispiel 2 für Wortartenanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:19)

“Jij hebt wel een lange sliertstaart,	Pronomen-Verb-Adverb-Artikel-Adjektiv-Nomen
maar geen veer en ook geen dons!”	Konjunktion-Pronomen-Nomen-Konjunktion-Adverb-Pronomen-Nomen
krijst de papegaai onaardig.	Verb-Artikel-Nomen-Adjektiv
“Jij bent echt niet een van ons!” ⁴	Pronomen-Verb-Adverb-Adverb-Artikel-Präposition-Pronomen

Im Gegensatz zum deutschen Originaltext beschränkt sich die niederländische Übersetzung an dieser Stelle auf die direkte Rede des Papageis. Durch das Wort „onaardig“ (Übersetzung: unfreundlich) wird aber schnell klar, dass der Papagei dem kleinen Ich-bin-Ich nicht wohlgesinnt ist. Anders als im Originaltext werden allerdings keine Adjektive zur Charakterisierung des kleinen Ich-bin-Ichs verwendet, dies geschieht über das Aussehen (sliertstaart, veer, dons – deutsch: Schlangenschwanz, Federn, Daunen).

³ Übersetzung: „Keine Ahnung.“ Wieder will er fragen, wer von ihnen die Antwort kennt, als ein Buckel sich plötzlich aufrichtet und im folgenden Moment ...

⁴ Übersetzung: „Du hast schon einen langen Schlangenschwanz, aber keine Federn und auch keine Daunen!“, kreischt der Papagei unfreundlich. „Du bist wirklich keiner von uns!“

In der niederländischen Übersetzung werden vor allem einfache Wörter gebraucht, die darauf schließen lassen, dass es sich bei der Zielgruppe zumeist um Kinder handeln wird. Die verwendeten Wörter sind außerdem hauptsächlich positiv konnotiert. Sie vermitteln den Leser*innen ein freundliches Bild der Geschichte. Die verschiedenen Tiere werden wieder durch ihre Sprache charakterisiert.

4.3.2.4. Syntax

Hauptsätze und Hauptsatzreihen sind in der niederländischen Übersetzung ebenfalls vorherrschend. Die Geschichte wird linear erzählt, es gibt allerdings einen Rückblick. Das kleine Ich-bin-Ich erinnert sich am zweiten Tag seiner Suche an den Morgen davor (vgl. Lobe 2013:25). Dieser kommt im deutschsprachigen Original nicht vor. An dieser Stelle überlegt das kleine Ich-bin-Ich dort, ob es wirklich existiert (vgl. Lobe 1972:25).

Auffallend am niederländischen Text ist, dass dieser ein durchgängiges Reimschema aufweist. Eine Strophe umfasst immer vier Verse im Schema A-B-C-B. Dieses Schema zieht sich konsequent durch das ganze Buch. Es sind dabei nicht immer reine Reime, auch unreine Reime werden benutzt, um das Reimschema durchgängig aufrechtzuerhalten. Es gibt jedoch eine Ausnahme dieses Schemas auf Seite 25 (Lobe 2013), als das kleine Ich-bin-Ich erkennt, wer es wirklich ist. Hier wird ein fünfter Vers hinzugefügt, um klar hervorzuheben, dass das kleine Ich-bin-Ich gerade eine wichtige Erkenntnis hat. Dieser fünfte Vers reimt sich hier ebenfalls auf den zweiten und den vierten, man hätte also auch Vers vier und fünf zusammenfassen können.

Tabelle 11: Beispiel 1 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:25)

Ik ben gewoon ik, niks anders.	A
In een helder ogenblik	B
weet het beestje wat zijn naam is.	C
Ja, natuurlijk:	B
IK-BEN-IK! ⁵	B

Neben dem Beispiel, dass die einzige Abweichung des Reimschemas in der niederländischen Übersetzung zeigt, sollen aber auch die beiden bereits in der Analyse des

⁵ Übersetzung: Ich bin einfach ich, nichts anderes. In einem klaren Augenblick weiß das Tierchen, was sein Name ist. Ja, natürlich: Ich-bin-Ich.

deutschsprachigen Originals und der englischen Übersetzung gewählten Beispiele gezeigt werden.

Tabelle 12: Beispiel 2 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:9)

Een school vissen ziet hem roeien	A
in een boot op de rivier.	B
Stomverbaasd zijn ze en vragen:	C
“Wat is dat nou voor een dier?” ⁶	B

Hier erkennt man das durchgängig gewählte Reimschema der niederländischen Übersetzung. Dieses Reimschema eignet sich sehr gut zum Vorlesen, allerdings war es während des Übersetzens für die Aufrechterhaltung dieses Schemas öfter nötig, längere Strophen des deutschsprachigen Originals in kürzere, vierzeilige Strophen in der niederländischen Übersetzung aufzubrechen. So wurden beispielsweise auf Seite 9 aus zwei Strophen im Original drei Strophen in der niederländischen Übersetzung.

Tabelle 13: Beispiel 3 für Reimschemaanalyse, niederländische Übersetzung (Lobe 2013:3)

“Misschien moet je iemand zoeken	A
die eruit ziet zoals jij.	B
Ga het anders maar eens vragen	C
aan de dieren in de wei.” ⁷	B

Es kann dasselbe Reimschema erkannt werden, wofür die Anzahl der Strophen verändert werden musste. Im Originaltext waren es zwei Strophen, davon eine mit 13 Versen und eine mit fünf. In der niederländischen Übersetzung hingegen sind es vier Strophen mit je vier Versen und immer demselben Reimschema.

4.3.2.5. Stilfiguren

Auch bei der Analyse des niederländischen Zieltextes sollen die Stilfiguren gesondert betrachtet werden, um ihrer Bedeutung im Text gerecht werden zu können.

⁶ Übersetzung: Ein Schwarm Fische sieht ihn rudern in einem Boot am Fluss. Sie sind sehr erstaunt und fragen: „Was ist das jetzt für ein Tier?“

⁷ Übersetzung: „Vielleicht musst du jemanden suchen, sie so aussieht wie du. Geh doch sonst mal die Tiere auf der Wiese fragen.“

Als rhetorische Figur wird vor allem der Vergleich eingesetzt, wenn das kleine Ich-bin-Ich sich mit anderen Tieren vergleicht, auf die es im Laufe der Geschichte trifft. Anders als in der englischen Übersetzung gibt es in der niederländischen einen Neologismus. Diese findet sich auf Seite 19 „sliertstaart“ (Lobe 2013). Hierbei handelt es sich um ein Nomenkompositum aus den beiden Wörtern *sliert* (Übersetzung.: Reihe, Schlange) und *staart* (Übersetzung.: Schwanz). Auf Seite 19 findet sich im deutschen Text zwar kein Neologismus, dafür aber auf Seite 18, wo der Papagei als „schöner Schwanz-Besitzer“ (Lobe 1972:18) bezeichnet wird.

Im niederländischen Text finden sich außerdem Metaphern wie beispielsweise „[...] en ik kies het ruime sop“ (Lobe 2013:11)⁸. Im deutschsprachigen Original findet sich an dieser Stelle ebenfalls eine Stilfigur, nämlich ein Neologismus „Plitscher-Plätscher-Wasser“ (Lobe 1972:11). Hier wurde dementsprechend, ähnlich wie in der englischen Übersetzung, eine Stilfigur in der Übersetzung durch eine andere ersetzt.

In der niederländischen Übersetzung finden sich ebenfalls rhetorische Fragen, zum Beispiel auf Seite 22 „Heeft hij dat wel goed gehoord?“ (2013:22)⁹. Auch Parallelismen kommen im Text vor, beispielsweise: „Weet je echt niet wie je bent, joh? Weet je dus niet hoe je heet?“ (2013:3)¹⁰.

4.3.2.6. Suprasegmentale Merkmale

Im niederländischen Zieltext sind alle direkten Reden durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Genauso wie in der englischen Übersetzung wurde die Interpunktion der Anführungszeichen angepasst und sie befinden sich sowohl am Anfang als auch am Ende der direkten Reden oben. Ebenso wird der Name Ik-ben-Ik hervorgehoben, indem er in Großbuchstaben und in größerer Schriftgröße abgedruckt wird (vgl. Lobe 2013:25). In der niederländischen Übersetzung wird, wie im deutschsprachigen Original, der Name Ik-ben-Ik im darauffolgenden Text weiterhin in Großbuchstaben aber in gleicher Schriftgröße wie der restliche Text abgedruckt. Andere Hervorhebungen durch Fett- oder Kursivdruck finden sich auch in der niederländischen Übersetzung nicht. Immer wieder kommt es in den wörtlichen Reden zu Abkürzungen, die vermutlich Mündlichkeit imitieren sollen, beispielsweise „‘k Weet het ook niet tot mijn spijt.“ (2013:7)¹¹. Hier wird das *i* des Wortes *ik* (dt.: ich) weggelassen.

⁸ Übersetzung: und ich steche in See. Wort für Wort Übersetzung: und ich wähle die weite Suppe.

⁹ Übersetzung: Hat er das auch gut gehört?

¹⁰ Übersetzung: Weißt du echt nicht, wer du bist? Weißt du also nicht, wie du heißt?

¹¹ Übersetzung: Ich weiß es auch nicht, zu meinem Bedauern.

5. Strategieanalyse nach Andrew Chesterman

Bereits die Analyse der textinternen Faktoren nach Nord (2009) hat gezeigt, dass die beiden Übersetzerinnen unterschiedliche Herangehensweisen an die Übersetzung hatten. In einem weiteren Analyseschritt wird daher nun in diesem Kapitel näher auf die möglichen verwendeten Strategien der Übersetzerinnen eingegangen. Die zuvor in der übersetzungsrelevanten Textanalyse gefundenen Ergebnisse werden nun durch die von Chesterman (2016) definierten Produktionsstrategien ergänzt. So soll die Frage beantwortet werden, welche Übersetzungsstrategien die Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* verwendet haben und welche die meist gebrauchten waren. Außerdem soll festgestellt werden, ob es bezüglich der verwendeten Strategien einen Unterschied zwischen der englischen und der niederländischen Übersetzung gibt. Hier soll auch noch einmal die Hypothese, welche am Anfang der Arbeit aufgestellt wurde, aufgegriffen werden. Es wurde angenommen, dass die beiden Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* eher semantische und syntaktische Strategien bei ihren Übersetzungen angewendet haben, da pragmatische stärker in den Text eingreifen.

Um herauszufinden, welche Strategien von den beiden Übersetzerinnen gebraucht wurden, wurde eine Tabelle erstellt und die drei vorliegenden Texte, das deutschsprachige Original, die englische und die niederländische Übersetzung, Satz für Satz analysiert. Darin wurden als Erstes Auffälligkeiten festgehalten und danach die jeweilige verwendete Strategie notiert. In vielen Fällen kommen in einem Satz verschiedene Strategien vor, dies wurde ebenso notiert und soll in den gegebenen Beispielen deutlich werden. Laut Chesterman (2016:91f.) kann die wörtliche Übersetzung (*literal translation*) als Standardstrategie angesehen werden, von der nur abgewichen werden muss, wenn diese nicht funktioniert. Auch in dieser Analyse wird dies so gehandhabt und es wird daher nur darauf eingegangen, wenn ein Unterschied zwischen den Übersetzungen besteht und dieser deutlich gemacht werden soll.

Im Folgenden soll anhand verschiedener Beispiele aus dem Text gezeigt werden, welche Strategien bei der Analyse der beiden Übersetzungen gefunden wurden. Die Beispiele werden in einer Tabelle mit drei Spalten dargestellt, wobei in der ersten Spalte der deutsche Originaltext (O), in der zweiten die englische Übersetzung (EÜ) und in der dritten Spalte die niederländische Übersetzung (NÜ) dargestellt wird. Des Weiteren werden innerhalb der Beispiele relevante Textstellen durch Fettdruck markiert, um einen besseren Überblick zu schaffen. Da es sich beim für diese Masterarbeit gewählten Werk um ein Kinderbuch handelt, sind die Sätze entsprechend kurz. Daher wurden für die Textbeispiele Absätze gewählt. Für die niederländischen Textteile

werden zudem Eigenübersetzungen der Autorin dieser Masterarbeit in den Fußnoten zu finden sein.

Beispiel 1

Am Beginn der Geschichte lernen die Leser*innen die Hauptfigur, ein kleines buntes Wesen, kennen. Es befindet sich zu diesem Zeitpunkt allein auf einer Wiese, nur umgeben von grünem Gras und ein paar Schmetterlingen.

Tabelle 14: Beispiel 1 Strategieanalyse

O (S. 2)	EÜ (S. 2)	NÜ (S. 2)
Auf der bunten Blumenwiese geht ein buntes Tier spazieren, wandert zwischen grünen Halmen, wandert unter Schierlingspalmen, freut sich, dass die Vögel singen, freut sich an den Schmetterlingen, freut sich, dass sich's freuen kann. Aber dann ...	In a bright and flowery meadow Walks a coloured animal Roaming through the green, green grass, Glad to hear the birds while all The pretty butterflies flit past. It likes to see them in the air, But little animal, beware For then ...	In de weide rent een beestje, zo te zien met veel plezier, tussen bloemen, vlinders, kevers. Maar wat is het voor een dier? Hij heeft grote blauwe ogen en is roze-wit geruit met oranje fladderoren, blauw haar en een ronde snuit.¹²

In der niederländischen Übersetzung wird aus der „Blumenwiese“ eine „weide“, also eine Weide oder Wiese, die Blumen werden später separat erwähnt. Hierbei handelt es sich um eine *hyponymy*, wobei statt dem untergeordneten Begriff „Blumenwiese“ in der Übersetzung der allgemeinere, übergeordnete Begriff „weide“ verwendet wird. In der englischen Übersetzung wird die „Blumenwiese“ wörtliche als „flowery meadow“ übersetzt, es handelt sich demnach um *literal translation*. Allerdings werden die im Originaltext erwähnten „grünen Halme“ und „Schierlingspalmen“ unter dem Konstrukt „green, green grass“ zusammengefasst. Somit gibt es auch in der englischen Übersetzung eine *hyponymy*. Außerdem ist in beiden Übersetzungen ein *trope change* erkennbar, da beide den Neologismus „Schierlingspalmen“ nicht wiedergeben. Es wird auch keine andere rhetorische Figur stattdessen eingeführt. In der

¹² Übersetzung: Auf der Weide rennt ein Tierchen, anscheinend mit großer Freude, zwischen Blumen, Schmetterlingen, Käfern. Aber was ist es für ein Tier? Er hat große blaue Augen und ist rosa-weiß kariert mit orangenen Flatterohren, blauem Haar und einer runden Schnauze.

niederländischen Übersetzung ist des Weiteren ein *information change* festzustellen. Während im deutschen Originaltext „Vögel“ und „Schmetterlinge“ erwähnt werden, sind es in der niederländischen Übersetzung „bloemen, vlinders, kevers“ (dt.: Blumen, Schmetterlinge, Käfer). Maria van Donkelaar verwendet in ihrer Übersetzung außerdem einen *abstraction change*, da sie den Nebensatz „zo te zien met veel plezier“ (dt.: anscheinend mit großer Freude) verwendet, um konkreter als im Originaltext darzustellen, wie das Wesen die Situation erlebt. Schlussendlich ist in der niederländischen Übersetzung auch noch ein *illucutionary change* in Verbindung mit einem *information change* festzustellen. Die rhetorische Frage „Maar wat is het voor een dier?“ (dt.: Aber was ist es für ein Tier?) kommt so im Originaltext nicht vor und auch der nachfolgende Absatz „Hij heeft grote blauwe ogen [...] en een ronde snuit“ (dt.: Er hat große blaue Augen [...] und eine runden Schnauze) ist eine vollkommen neue Information in der niederländischen Übersetzung. Die im deutschen Originaltext vorhandene Phrase „aber dann ...“, die hier durch die drei Fortsetzungspunkte auch eine Aufforderung zum Umblättern darstellt, fehlt in der niederländischen Übersetzung. Auch das ist ein *information change*. Außerdem ist auch ein *other pragmatic change*, nämlich eine Veränderung des Layouts erkennbar. Während im Originaltext und der englischen Übersetzung auf Seite 2 nur ein Absatz zu finden ist, sind es in der niederländischen Übersetzung zwei Absätze, wobei der hinzugefügte zweite Absatz die bereits erwähnten neuen Informationen enthält.

Beispiel 2

Im zweiten Beispiel trifft das kleine Ich-bin-Ich auf seiner Suche nach seiner Identität auf die ersten Tiere, von denen es sich Hilfe erwartet, das Pferd samt Pferdekind (oder Fohlen) sowie Kuh, Schaf und Ziege.

Tabelle 15: Beispiel 2 Strategieanalyse

O (S. 7)	EÜ (S. 7)	NÜ (S. 7)
Auch die Pferdemutter stupst es mit dem weichen Pferdemaul: „Niemals wird aus dir ein Gaul! Bist ein Hasen-Katzen- Hund oder sonst ein Kunterbunt, hast ein lustiges Gesicht, doch ein Pferd? Das bist du nicht!“	„No one,“ says its mother. “Would think you another Of us. Why not a cat With a colourful coat? Or maybe a stoat, Or something like that. But a horse? Not a jot! No, a horse you are not.” The cow says, “Moo, moo. Whatever are you?”	„Ik vermoed dat je geen paard bent. Daarvoor is je haar te blauw. Je hebt veel te korte benen. Nee, wij lijken niet op jou. Je bent ook geen hond of katje, ook geen haas of een konijn. Ik zou werkelijk niet weten wat voor dier je wél kan zijn.”

Auch die Kuh sagt: „Nanu! Was für einer bist denn du?“ Schaf und Ziege, jeder spricht: „Nein, ein Pferd, das bist du nicht!“	Sheep and goat Both agree “You’re no horse, We can see!”	Koe vraagt: “Wat is dat voor beestje?” “Geen idee, hoor,” antwoordt Geit. Schaap denk na en mompelt zachtjes: “’k Weet het ook niet tot mijn spijt.”¹³
---	--	--

Als Erstes fällt in der englischen Übersetzung ein *information change* auf, da die Pferdemutter anders als im Originaltext kein „weiches Pferdemaul“ hat und das kleine Ich-bin-Ich auch nicht anstupst. Diese Informationen fallen also für englische LeserInnen weg. In der niederländischen Übersetzung gibt es diese Informationen auch nicht, daher handelt es sich hier ebenso um einen *information change*. Auch ein *trope change* ist in beiden Übersetzungen festzustellen, da keine der beiden Übersetzerinnen eine äquivalente Übersetzung für den im deutschen Originaltext vorkommenden Neologismus „Hasen-Katzen-Hund“ gewählt hat. Außerdem wurde in der englischen Übersetzung „nanu“ mit dem onomatopoetischen Ausruf „Moo, moo“ übersetzt, was ebenfalls einen *trope change* darstellt. Des Weiteren wurden in der englischen Übersetzung *unit shifts* vorgenommen. Im deutschen Originaltext besteht die direkte Rede der Pferdemutter aus drei Sätzen, während es im englischen Text sechs Sätze sind. Die Antwort von Schaf und Ziege fällt in der englischen Übersetzung etwas deutlicher aus als im deutschen Originaltext. Es handelt sich hierbei also um einen *explicitness change*. In der niederländischen Übersetzung wurde die *converse*-Strategie verwendet, da statt wie im deutschen Originaltext zu sagen, welches Tier das kleine Ich-bin-Ich sein könnte, beschrieben wird, welches Tier es ganz sicher nicht ist. Diese Aufzählung in der niederländischen Übersetzung wird mit dem Satz „wat voor dier je wél kan zijn“ (dt.: was für ein Tier du echt sein kannst) abgeschlossen. Hierbei handelt es sich um einen *explicitness change*, da im Originaltext nur gesagt wird, dass das Ich-bin-Ich kein Pferd sein kann. Auch, dass in der niederländischen Übersetzung die Antworten von Ziege und Schaf aufgesplittet wurden und jedes Tier extra antwortet, stellt einen *explicitness change* dar. In der niederländischen Übersetzung findet in diesem Beispiel ein *other pragmatic change* in der Form einer Layoutänderung statt. Während der Text im deutschsprachigen Originaltext in zwei Absätzen nebeneinander steht, sind es in der niederländischen Übersetzung drei Absätze untereinander.

¹³ Übersetzung: „Ich vermute, dass du kein Pferd bist. Dafür sind deine Haare zu blau. Du hast viel zu kurze Beine. Nein, wir ähneln dir nicht. Du bist auch kein Hund oder Kätzchen, auch kein Hase oder Kaninchen. Ich soll wirklich nicht wissen, was für ein Tier du echt sein kannst.“ Kuh fragt: „Was ist das für ein Tierchen?“ „Keine Idee, hey“, antwortet Ziege. Schaf denkt nach und murmelt leise: „Ich weiß es auch nicht, zu meinem Bedauern.“

Beispiel 3

Auf der Suche nach seiner Identität trifft das kleine Ich-bin-Ich verschiedene Tiere. In diesem Fall wagt es sich mit einem Boot aufs Wasser und trifft unter anderem Vögel.

Tabelle 16: Beispiel 3 Strategieanalyse

O (S. 11)	EÜ (S. 11)	NÜ (S. 11)
Auf dem Plitscher-Plätscher-Wasser fährt das flinke Boot dahin; und das bunte Tier darin lässt sich auf den schnellen Wellen weiter – immer weiter tragen. Sieht auf einmal viele Inseln ringsum aus dem Wasser ragen. Weiße Vögel sitzen drauf, sperren ihre Schnäbel auf. „Diese Vögel“, denkt das Tier, „warten hier, damit sie mir sagen können, wer ich bin.“ Und schon lenkt’s den Kahn dorthin, packt das Ruder fester an, rudert, was es rudern kann. Aber dann ...	Water splishes, water splashes, The boat drifts far and fast And the little animal Travels till at last It hears birds cry and call. It reaches islands rising out Of the waves, and round about, White birds are sitting on the peaks, Opening their beaks. “Those birds,” it thinks, “are waiting there To tell me what I want to hear, And what I really am.” It takes the oars and rows and rows, As the waves swell, as the wind blows, As fast as ever it can. But then ...	Wie kan ik het verder vragen? denkt het dier. Dit schiet niet op! Ik stap maar weer in het bootje en ik kies het ruime sop. Eilandjes als grijze bulten, daar roeit hij nu tussendoor. En de meeuwen die er zitten, Roepen: “Wie ben jij?” in koor. “Geen idee.” Weer wil hij vragen wie van hen het antwoord kent, als één bult plotsklaps omhoogkomt en het volgende moment...¹⁴

In diesem Beispiel gibt es einen Neologismus im deutschen Originaltext („Plitscher-Plätscher-Wasser“), der weder in der englischen noch in der niederländischen Übersetzung übernommen wurde. Es handelt sich hierbei also jeweils um einen *trope change*. Allerdings haben sich beide Übersetzerinnen dafür entschieden, anstatt des Neologismus eine andere rhetorische Figur zu

¹⁴ Übersetzung: Wen kann ich es noch fragen?, denkt das Tier. Das funktioniert nicht! Ich steig mal wieder in das Bötchen und steche in See. Inselchen wie graue Buckel, da rudert er nun hindurch. Und die Möwen, die da sitzen, rufen: „Wer bist du?“ im Chor. „Keine Ahnung.“ Wieder will er fragen, wer von ihnen die Antwort kennt, als ein Buckel urplötzlich aufsteigt und im folgenden Moment...

verwenden. In der englischen Übersetzung gibt es einen Parallelismus („water splishes, water splashes“) und in der niederländischen Übersetzung eine Metapher („en ik kies het ruime sop“; dt.: und ich steche in See). In der niederländischen Übersetzung kommt es außerdem zu einem *explicitness change*, da von „meeuwen“ (dt.: Möwen) die Rede ist, während im deutschsprachigen Originaltext nur „weiße Vögel“ erwähnt werden. Auch ein *information change* ist in der niederländischen Übersetzung erkennbar. Während im deutschen Original das kleine Ich-bin-Ich darüber nachdenkt, die Vögel zu fragen, wer es ist, fragen in der niederländischen Übersetzung die Vögel das kleine Ich-bin-Ich, wer es ist. Darauf folgt dann auch noch eine Antwort des kleinen Ich-bin-Ichs. In der englischen Übersetzung handelt es sich bei diesem Teil des Textes erst um eine *literal translation*, allerdings hat auch ein *abstraction change* stattgefunden, da statt „Tier“ in der Übersetzung „it“ verwendet wurde. Außerdem gibt es in der englischen Übersetzung ebenso einen *information change*, da der Satzteil „what I want to hear“ hinzugefügt wurde. In der niederländischen Übersetzung wurden die drei Fortsetzungspunkte, anders als im deutschsprachigen Original und der englischen Übersetzung, direkt im Satz integriert. Es handelt sich hierbei um einen *unit shift*. Bei der niederländischen Übersetzung findet auch wieder ein *other pragmatic change* statt, da das Layout geringfügig verändert wurde. Im deutschsprachigen Originaltext stehen zwei Absätze nebeneinander und die Wörter „Aber dann ...“ gesondert darunter. In der niederländischen Übersetzung gibt es auch zwei Textspalten, allerdings steht hier ein Absatz links und zwei Absätze rechts.

Beispiel 4

Dieses Beispiel schließt direkt an das vorherige an. Das kleine Ich-bin-Ich ist immer noch auf dem Wasser und droht zu kentern. Dann taucht ein Nilpferd auf, dem das kleine Ich-bin-Ich natürlich wieder die Frage nach seiner Identität stellt.

Tabelle 17: Beispiel 4 Strategieanalyse

O (S. 13-14)	EÜ (S. 13-14)	NÜ (S. 13)
Aber dann macht das Tier mit seinem Kahn beinah einen Purzelbaum. Stößt wo an, fährt wo drauf, und die Inseln tauchen auf.	But then the creature In its boat Starts to rock, can't stay afloat. Hits something big and runs aground. What is this island it has found?	... duikt een nijlpaard uit de golven, water sproeit als een fontein. En dat grote grijze beest vraagt lachend: "Wie mag jij wel zijn?" ¹⁵

¹⁵ Übersetzung: ... taucht ein Nilpferd aus den Wellen, Wasser sprüht wie ein Brunnen. Und das große, graue Tier fragt lachend: „Wer magst du wohl sein?“

Vor ihm steht ein großes Nilpferd, und das Nilpferd sagt: „Nanu! Was für einer, bunter Kleiner, bist denn du?“	It's not an island after all, It is a huge great animal. “Well, well,” the hippo says, “and who Or what, you funny little thing, are you?”	
---	---	--

Beide Übersetzungen übernehmen den im deutschen Originaltext vorkommenden Parallelismus „Stößt wo an, fährt wo drauf“ nicht. Es handelt sich hierbei um einen *scheme change*. In der englischen Übersetzung gibt es in diesem Beispiel einen *illocutionary change*, da die rhetorische Frage „What is this island it has found?“ im deutschsprachigen Original nicht vorkommt. Auch ein *information change* ist bei der englischen Übersetzung erkennbar. Im deutschsprachigen Original weiß der Leser nicht, wo das kleine Ich-bin-Ich anstößt. In der englischen Übersetzung ist aber die Rede von „something big“. Hier hat in der englischen Übersetzung außerdem ein *unit shift* stattgefunden. Der eine Satz aus dem deutschsprachigen Ausgangstext wird in der englischen Übersetzung in zwei Sätzen wiedergegeben. In der niederländischen Übersetzung gibt es einen *other pragmatic change*, eine Änderung des Layouts. Während im deutschsprachigen Original und in der englischen Übersetzung Text auf beiden Seiten der Doppelseite zu finden ist, steht der Text der niederländischen Übersetzung nur auf der linken Seite und ist um einiges kürzer als der Ausgangstext. Dementsprechend ist ein *information change* zu erkennen, da das niederländische Zielpublikum nichts von den Problemen des kleinen Ich-bin-Ichs mit seinem Boot weiß. Auch einen *explicitness change* gibt es in der niederländischen Übersetzung. Es wird explizit erwähnt, dass das Nilpferd grau ist.

Beispiel 5

In diesem Beispiel antwortet der Papagei dem kleinen Ich-bin-Ich auf die Frage, ob es vielleicht auch ein Papagei sei. Auf dieser Seite ist um einiges weniger Text als auf den zuvor ausgewählten Beispiel-Seiten, dennoch sind auch in diesem Beispiel einige verwendete Strategien erkennbar.

Tabelle 18: Beispiel 5 Strategieanalyse

O (S. 19)	EÜ (S. 19)	NÜ (S. 19)
Verwundert macht der Papagei die Augen auf und wieder zu,	The parrot stops and stares, It screeches as it glares. “No, you silly little thing I’m a pretty Polly,	“Jij hebt wel een lange sliertstaart, maar geen veer en ook geen dons!”

und schnarrt und knarrt und kreischt: „Nanu! Du dummer, kleiner Bunter, du, wie lang dein Schwanz auch immer sei, du bist bestimmt kein Papagei. Lass mich in Ruh!“	Your idea is folly! However long your tail may be You'll never, ever look like me! So go off on your own and leave me alone!”	krijgt de papagaai onaardig. “Jij bent echt niet een van ons!” ¹⁶
--	--	--

In der englischen Übersetzung wurde innerhalb der direkten Rede des Papageis ein *unit shift* verwendet. Während die direkte Rede im deutschsprachigen Original aus einer Interjektion und zwei Sätzen besteht, sind es in der englischen Übersetzung drei Sätze. Außerdem ist ein *explicitness change* erkennbar. In der englischen Übersetzung drückt der Papagei deutlicher aus, dass ihn das kleine Ich-bin-Ich in Ruhe lassen soll. Dieser *explicitness change* ist auch in der niederländischen Übersetzung zu sehen, allerdings in die andere Richtung, die niederländische Übersetzung ist hier also weniger deutlich als das deutschsprachige Original. Der Papagei sagt dem kleinen Ich-bin-Ich nicht, dass es gehen soll, sondern nur, dass es sicher kein Papagei sei. Ein *scheme change* ist wieder in beiden Übersetzungen zu finden. Der im deutschsprachigen Originaltext verwendete Parallelismus „und schnarrt und knarrt und kreischt“ wurde in der englischen Übersetzung nicht übernommen. In der niederländischen Übersetzung wurde der Parallelismus ebenfalls nicht übernommen, allerdings gibt es hier eine andere rhetorische Figur, nämlich einen Neologismus, den „sliertstaart“ (dt.: Schlangenschwanz). In der niederländischen Übersetzung werden wieder neue Informationen hinzugefügt, ein *information change*, wenn es heißt „maar ook geen veer en ook geen dons“ (dt.: aber auch keine Federn und auch keine Daunen). Es wird also neben dem Schwanz des kleinen Ich-bin-Ichs, der auch im deutschsprachigen Original erwähnt wird, auch noch auf sein Fell beziehungsweise die nicht vorhandenen Federn eingegangen. Die Information, dass das kleine Ich-bin-Ich keine Federn besitzt, bekommen die deutschsprachigen Leser*innen nur mithilfe der Zeichnungen, nicht aber in Textform, präsentiert. Auch ein *clause structure change* wurde bei der niederländischen Übersetzung vorgenommen, da der Begleitsatz der wörtlichen Rede, anders als im deutschsprachigen Originaltext, zwischen zwei Teilen anstatt vor der wörtlichen Rede steht.

¹⁶ Übersetzung: „Du hast einen viel zu langen Schlangenschwanz, aber keine Federn und auch keine Daunen!“, kreischt der Papagei unfreundlich. „Du bist echt keiner von uns!“

Beispiel 6

Die hier beschriebene Szene hebt sich ein bisschen von den zuvor besprochenen Beispielen ab, da das kleine Ich-bin-Ich hier nicht mit einem der verschiedenen Tiere spricht. Das kleine Ich-bin-Ich geht schlafen, es kann also davon ausgegangen werden, dass die Geschichte sich am nächsten Tag fortsetzt.

Tabelle 19: Beispiel 6 Strategieanalyse

O (S. 21)	EÜ (S. 21)	NÜ (S. 21)
An den dunklen Abendhimmel hängt der Halbmond seinen Bogen; eine kleine weiße Wolke kommt daran vorbeigezogen. Müde denkt das bunte Tier: „So ein Himmelbett wär fein...“ Und schon legt es sich hinein, reckt sich, streckt sich, und deckt sich mit der weichen Wolke zu, macht auf angenehme Weise schlafend eine lange Reise. Wo wird es am Morgen sein?	In the twilight evening sky Hangs a crescent moon, A little cloud comes drifting by Night will fall soon. Tired, the little creature sinks Down on the cloud to sleep, and thinks, “What a nice bed, all fluffy, So soft, white and puffy.” It travels far and wide, Until at last, yawning, After its long ride, It wakes on a bright morning.	Als hij eenmaal in zijn bed ligt, vallen snel zijn ogen toe, want door al die avonturen is het beestje best wel moe. En dan droomt hij dat de maan zegt: “Ik houd trouw bij jou de wacht. Neem de donzen wolk als bedje, dat is lekker warm en zacht.”¹⁷

In beiden Übersetzungen ist ein *trope change* erkennbar, da im deutschsprachigen Originaltext der Mond personifiziert wird („hängt der Halbmond seinen Bogen“). Dies wird in der englischen Übersetzung nicht übernommen, hier wird nur beschrieben, dass ein Halbmond am Nachthimmel zu sehen ist, der Mond handelt aber nicht selbst. In der niederländischen Übersetzung wird der Mond ebenfalls personifiziert, allerdings auf andere Art und Weise. Der Mond spricht, wenn auch nur im Traum, zum kleinen Ich-bin-Ich („[...] dat de maan zegt“; dt.: [...], dass der Mond sagt“). Auch ein *scheme change* ist erkennbar, da es im deutschsprachigen Original einen Parallelismus gibt („[...] reckt sich, streckt sich und deckt sich [...] zu“), der weder in der englischen noch in der niederländischen Übersetzung übernommen wurde. Ebenso

¹⁷ Übersetzung: Als er einmal in seinem Bett liegt, fallen schnell seine Augen zu, weil durch all jene Abenteuer ist das Tierchen ziemlich müde. Und dann träumt er, dass der Mond sagt: „Ich halte treu bei dir die Wache. Nimm die Daunen-Wolke als Bettchen, das ist schön warm und weich.“

ist in beiden Übersetzungen ein *illocutionary change* zu finden, da keine der beiden Übersetzerinnen die im deutschen Text vorkommende rhetorische Frage („Wo wird es am Morgen sein?“) in der Übersetzung übernommen hat. In der englischen Übersetzung kommt es außerdem zu einem *information change*, da das Bett des kleinen Ich-bin-Ich ausführlicher beschrieben wird als im deutschen Originaltext. Einen *information change* gibt es auch in der niederländischen Übersetzung. Dort liegt das kleine Ich-bin-Ich in seinem Bett, während es sich im deutschen Original auf einer Wolke schlafen legt. Die Information, dass das kleine Ich-bin-Ich vom Mond träumt, kommt im Originaltext nicht vor.

Beispiel 7

Am zweiten Tag setzt das kleine Ich-bin-Ich die Suche nach seiner Identität fort. Dabei trifft es zuerst auf ein Rudel Hunde. Den Hunden stellt es wieder seine Frage, doch auch diese sagen ihm, dass es keines von ihnen ist.

Tabelle 20: Beispiel 7 Strategieanalyse

O (S. 24)	EÜ (S. 24)	NÜ (S. 24)
Alle Hunde, groß und klein, bellen laut: „Was fällt dir ein? Hast zwar Ohren wie ein Dackel, auch sein Freuden-Schwanz-Gewackel. Aber deine kleinen Beine sind nicht so schön krumm wie seine, hast auch keine Hundeleine - und bist überhaupt zu bunt und kein Hund.“	All the dogs, large and small Bark at the little animal. “You don’t have a coat like The dogs in this town, You are brightly coloured, We are black and brown. It’s easy as falling of a log To see that you are not a dog.”	Alle snuiten gaan zijn kant op, tongen hangen uit hun bek. En dan weten ze het zeker: “Jij een hond? Doe niet zo gek!” Hij houdt voet bij stuk en antwoordt: “Waarom is dat nou zo raar? Jullie zijn wel van ‘tzelfde soort maar lijken ook niet op elkaar!” Veel gegrom, gesnuif, gejammer en dan blaffen ze het uit: “Er zijn heel veel soorten honden, maar niet één roze geruit!”¹⁸

¹⁸ Übersetzung: Alle Schnauzen zeigen in seine Richtung, Zungen hängen aus ihren Mäulern. Und dann wissen sie es sicher: „Du, ein Hund? Sei nicht so verrückt!“ Er bleibt standhaft und antwortet: „Warum ist das jetzt so komisch? Ihr seid auch von der gleichen Sorte, aber schaut euch auch nicht ähnlich!“ Viel Gebrumm, Geschnauf, Gejammer und dann kläffen sie es aus: „Es gibt viele Sorten Hunde, aber nicht eine rosa-karierte!“

Bei der englischen Übersetzung ist gleich im ersten Satz ein *explicitness change* zu finden. Es wird, anders als im deutschsprachigen Original, explizit benannt, dass die Hunde sich mit ihrer Antwort direkt an das kleine Ich-bin-Ich wenden („bark at the little animal“). In beiden Übersetzungen gibt es in diesem Beispiel einen *trope change*. Im deutschsprachigen Original gibt es einen Neologismus („Freuden-Schwanz-Gewackel“), der weder in der englischen noch in der niederländischen Übersetzung übernommen wurde. Allerdings findet sich stattdessen in beiden Übersetzungen jeweils eine Metapher („It’s easy as falling of a log“ & „houdt voet bij stuk“; dt.: wörtlich: hält Fuß bei Stück; standhaft bleiben). Ebenso gibt es in der englischen Übersetzung einen *illocutionary change*, da die rhetorische Frage des Ausgangstextes („Was fällt dir ein?“) im englischsprachigen Text nicht übernommen wurde. Dadurch ergibt sich in der englischen Übersetzung auch ein *unit shift*, da die direkte Rede der Hunde durch den Wegfall der rhetorischen Frage nur mehr aus zwei Sätzen besteht. In der niederländischen Übersetzung ist hier ein *information change* erkennbar, da das kleine Ich-bin-Ich auf die Frage der Hunde antwortet. Diese Antwort gibt es im deutschen Originaltext nicht. Auch ein *explicitness change* kommt in der niederländischen Übersetzung vor. Während die Hunde im deutschsprachigen Text sagen, dass das kleine Ich-bin-Ich zu „bunt“ ist, um ein Hund zu sein, wird dies im niederländischen Text deutlicher ausgedrückt, wenn die Hunde dem kleinen Ich-bin-Ich klar machen, dass es keine Hunde gibt, die „roze-geruit“ (dt.: rosa-kariert) sind. Außerdem gibt es wieder einen *other pragmatic change* in der niederländischen Übersetzung, da das Layout verändert wurde, um das größere Textvolumen unterbringen zu können. Im deutschsprachigen Original gibt es auf dieser Seite nur einen Textabsatz, während es in der niederländischen Übersetzung drei Absätze sind.

Beispiel 8

Dieses Beispiel ist etwas länger als die zuvor ausgewählten. Dennoch erscheint es wichtig, den ganzen Text dieser Seite zu analysieren, da es sich hierbei um den Höhepunkt der Geschichte rund um das kleine Ich-bin-Ich handelt. Das kleine bunte Tier erkennt hier, wer es wirklich ist.

Tabelle 21: Beispiel 8 Strategieanalyse

O (S. 25)	EÜ (S. 25)	NÜ (S.25)
Durch die Stadt und durch die Straßen geht das bunte Tier spazieren; geht – und denkt so vor sich hin:	All along the streets The little creature goes Following its nose “ Aren’t I anything? ” I’m not one of those. I’m not anything, all the	Niemand lijkt er op het beestje, al wil hij dat nog zo graag, en nog steeds is “nee” het antwoord op zijn vaak gestelde vraag.

„Stimmt es, dass ich gar nichts bin? Alle sagen, ich bin Keiner, nur ein kleiner Irgendeiner ... Ob's mich etwa gar nicht gibt? Bin kein Fisch, kein Pony und auch kein Nilpferd und kein Hund, nicht einmal ein Hundefloh - ooo!“ Und das kleine bunte Tier, das sich nicht mehr helfen kann, fängt beinah zu weinen an. Aber dann ... Aber dann bleibt das Tier mit einem Ruck, mitten im Spaziergehen, mitten auf der Straße stehen, und es sagt ganz laut zu sich: „Sicherlich gibt es mich: ICH BIN ICH!“	others say, Telling me I'm not like them and I should go away. I'm not a hippo, a fish or a horse, I'm not a dog, or even a flea, I'm not on any list. Maybe I don't exist. And I would not be missed. Boohoo!” The little creature stars to cry, “Who,” it sobs, “and what am I? Not a cow, a goat or a sheep. Tears of sorrow I must weep!” But then ... It pulls itself together, stops and says out loud, “True, it's a fact I'm not one of a crowd, But of course I'd be missed, Because I exist – I AM ME!”	Maar dan denkt hij: gisterochtend rende ik blij door het gras, maakte me totaal geen zorgen dat ik niet wist wie ik was. Waarom wil ik per se lijken op het een of and're beest? Ik moet heel gewoon mezelf zijn, wat ik altijd ben geweest! Ík ben gewoon ík, niks anders. In een helder ogenblik weet het beestje wat zijn naam is. Ja, natuurlijk: IK-BEN-IK!¹⁹
--	---	---

In der niederländischen Übersetzung gibt es gleich zu Beginn einen *illocutionary change*, da die im Ausgangstext vorkommende rhetorische Frage „Stimmt es, dass ich gar nichts bin?“ nicht übernommen wurde. In der englischen Übersetzung hingegen wurde sie übernommen, es handelt sich um eine *literal translation*. Auch ein zweiter *illocutionary change* ist in diesem Beispiel zu finden. Die im deutschsprachigen Original vorkommende rhetorische Frage „Ob's mich etwa gar nicht gibt?“ wird in der englischen Übersetzung nicht übernommen. In der niederländischen Übersetzung wird sie übernommen, ist allerdings expliziter gestellt als im Ausgangstext („Waarom wil ik per se lijken op het een of and're beest?“; dt.: Warum will ich

¹⁹ Übersetzung: Niemand schaut aus wie das Tierchen, auch wenn er das noch so gern will, und noch immer ist „nein“ die Antwort auf seine oft gestellte Frage. Aber dann denkt er: Gestern Abend rannte ich zufrieden durch das Gras, machte mir überhaupt keine Sorgen, dass ich nicht wusste, wer ich war. Warum will ich unbedingt aussehen wie das ein oder andere Tier? Ich muss einfach nur ich selbst sein, was ich immer schon gewesen bin! Ich bin einfach ich, nichts anderes. In einem hellen Augenblick weiß das Tierchen, was sein Name ist. Ja, natürlich: ICH-BIN-ICH!

unbedingt aussehen wie das eine oder andere Tier?). Hier wurde also ein *explicitness change* angewendet. Der Anfang dieses Beispiels stellt in der niederländischen Übersetzung einen *information change* dar, da gleich am Anfang in einer Art Zusammenfassung erklärt wird, was dem kleinen Ich-bin-Ich bis jetzt bei seiner Suche widerfahren ist. An dieser Stelle findet ein weiterer *illocutionary change* statt, denn in der niederländischen Übersetzung gibt es überhaupt keine direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs. Hier werden stattdessen dessen Gedanken wiedergegeben. Hier findet wieder ein *information change* in der niederländischen Übersetzung statt, da das kleine Ich-bin-Ich auch noch einmal in seinen Gedanken die Geschehnisse zusammenfasst. Dies kommt im deutschsprachigen Original nicht vor. In der englischen Übersetzung besteht die direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs aus sechs Sätzen, während sie im deutschsprachigen Original nur aus vier Sätzen besteht. Somit wurde hier ein *unit shift* vorgenommen. In dieser direkten Rede gibt es für englischsprachige Leser*innen außerdem Informationen, die den deutschsprachigen Rezipient*innen nicht vorliegen („I’m not on any list. [...] And I would not be missed.“). Dabei handelt es sich um einen *information change*. In der zweiten direkten Rede des kleinen Ich-bin-Ichs ist in der englischen Übersetzung ein weiterer *illocutionary change* erkennbar, da sich das kleine Wesen fragt: „Who [...] and what am I?“ An dieser Stelle könnte man allerdings auch annehmen, dass die rhetorische Frage „Ob’s mich etwa gar nicht gibt?“ in der englischen Übersetzung ein Stück nach hinten gerutscht ist. Außerdem gibt es einen weiteren *information change* in der englischen Übersetzung, da das Tier, anders als im deutschsprachigen Original, wo es „beinah zu weinen an[fängt]“, hier tatsächlich „starts to cry“. In der niederländischen Übersetzung findet an dieser Stelle ein *information change* statt, da das kleine Ich-bin-Ich in diesem Text gar nicht weint. Diese zweite direkte Rede in der englischen Übersetzung stellt außerdem einen *information change* dar, da sie im deutschsprachigen Original so nicht existiert und weitere Tiere aufgezählt werden, die das kleine Ich-bin-Ich nicht ist („Not a cow, a goat or sheep“). Auch ein weiterer *unit shift* wurde hier vorgenommen. Nach der ersten direkten Rede im deutschsprachigen Original folgt nur ein Satz, während die zweite direkte Rede in der englischen Übersetzung aus insgesamt vier Sätzen besteht. Wie bereits an früheren Stellen in der niederländischen Übersetzung wird auch hier die Phrase „aber dann ...“, die den Leser*innen anzeigt, dass gleich etwas Wichtiges passieren wird, nicht übernommen. Das stellt ebenfalls einen *information change* dar. In der englischsprachigen Übersetzung hingegen wird die Phrase übersetzt, es handelt sich um eine *literal translation*. Gleich danach folgt allerdings ein weiterer *information change*. Im deutschsprachigen Ausgangstext bleibt das kleine Ich-bin-Ich „mit einem Ruck, mitten im Spaziergehen, mitten auf der Straße stehen“, während es in der englischen Übersetzung heißt:

„It pulls itself together, stops [...]“. Dadurch weiß das englischsprachige Zielpublikum nicht, dass das kleine Ich-bin-Ich mitten auf der Straße während des Spazierengehens seine große Erkenntnis hat. Auch in der niederländischen Übersetzung wird das Spazierengehen nicht erwähnt, es wurde also ebenfalls ein *information change* angewendet. Danach folgt wieder eine direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs. In der englischen Übersetzung ist hier ein *explicitness change* zu finden, da das kleine Ich-bin-Ich deutlicher als im deutschsprachigen Original ausführt, dass es sicherlich vermisst werden würde, würde es nicht existieren. Die wichtigste Botschaft in diesem Beispiel, die Erkenntnis „Ich bin Ich!“, wurde sowohl in der englischen als auch in der niederländischen Übersetzung als *literal translation* realisiert. Allerdings gibt es auch hier wieder eine Layout-Änderung in der niederländischen Übersetzung, also einen *other pragmatic change*. Der niederländische Text hat mit vier Absätzen auf dieser Seite nämlich einen mehr als das deutschsprachige Original und auch die fettgedruckten Worte „IK-BEN-IK“ (dt.: ICH-BIN-ICH) wurden hier nicht durch eine Leerzeile vom vorherigen Text getrennt.

Beispiel 9

Nachdem das kleine Ich-bin-Ich herausgefunden hat, wer es wirklich ist, kommt es zurück auf die Wiese, auf der es am Anfang war. Dort erzählt es den verschiedenen Tieren von seiner Erkenntnis. In diesem Beispiel gibt es auf beiden Seiten der Doppelseite Text, weshalb hier auch beide Seiten zusammengefasst analysiert werden.

Tabelle 22: Beispiel 9 Strategieanalyse

O (S. 29-30)	EÜ (S. 29-30)	NÜ (S. 29-30)
Ich bin hier – und diese Wiese, wo die bunten Blumen stehn, hab ich die nicht schon gesehen? So ein Glück, bin zurück auf der alten Wiese!“ Zwischen hohen grünen Halmen geht das ICH-BIN-ICH spazieren,	It is back in the old meadow Where the pretty flowers grow. Butterflies flit through the air, And there’s no need to beware! It tells the others, sheep and cow, Horse and foal and goat that now It has found out who it is.	Dan rent hij weer naar de paarden. Tegen hen vertelt het dier dat hij voortaan IK-BEN-IK heet en dat doet ze veel plezier. En de koe, het schaap, het geitje kijken op van wat hij zegt. Sullig vragen ze het beestje: „IK-BEN-IK? Ben jij dat echt?“²⁰

²⁰ Übersetzung: Dann rennt er wieder zu den Pferden. Ihnen erzählt das Tier, dass er von nun an ICH-BIN-ICH heißt und das freut sie sehr. Und die Kuh, das Schaf, das Zicklein staunen über das, was er sagt. Einfältig fragen sie das Tierchen: „ICH-BIN-ICH? Bist du das wirklich?“

dreht sich nicht mehr hin und her, denn es ist – ihr wisst schon, wer. Läuft gleich zu den Tieren hin: „So, jetzt weiß ich, wer ich bin! Kennt ihr mich? ICH BIN ICH!“ Alle Tiere freuen sich, niemand sagt zu ihm: „Nanu?“ Schaf und Ziege, Pferd und Kuh, alle sagen: „Du bist du!“	“Don’t you see That I-Am-Me?” And the others bleat and neigh, They whinny and they moo. “Yes, of course,” they all say, “You are you!”	
---	--	--

In diesem Beispiel gibt es gleich zu Beginn einen *illocutionary change* sowohl in der englischen als auch in der niederländischen Übersetzung, da die im Ausgangstext vorkommende rhetorische Frage „[...] hab ich die nicht schon gesehen?“ in beiden Übersetzungen nicht übernommen wurde. In der niederländischen Übersetzung gibt es zudem einen weiteren *illocutionary change*, da das kleine Ich-bin-Ich seine Erkenntnis nicht in einer direkten Rede an die anderen Tiere weitergibt, sondern dies mittels indirekter Rede passiert („Tegen hen vertelt het dier [...]“; dt.: Ihnen erzählt das Tier). Des Weiteren wird in der niederländischen Übersetzung die Rückkehr auf die Wiese nicht erwähnt. Das stellt einen *information change* dar, da das niederländische Zielpublikum nicht weiß, dass sich das kleine Ich-bin-Ich wieder auf derselben Wiese wie am Anfang der Geschichte befindet. Auch in der englischen Übersetzung gibt es einen *information change*, da, anders als im deutschsprachigen Ausgangstext, Schmetterlinge erwähnt werden, dafür aber die „hohen grünen Halme“ nicht. In beiden Übersetzungen wurde zudem *hyponymy* verwendet. Im Ausgangstext läuft das kleine Ich-bin-Ich zu den „Tieren“, während es in der niederländischen Übersetzung zuerst zu den „paarden“ (dt.: Pferden) läuft. In der englischen Übersetzung werden gleich zu Beginn alle anwesenden Tiere aufgezählt, anstatt den übergeordneten Begriff aus dem Ausgangstext zu verwenden. In der englischen Übersetzung findet außerdem ein *unit shift* statt. Im deutschsprachigen Original besteht die direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs aus drei Sätzen, während es in der englischen Übersetzung nur ein Satz ist. Ein *explicitness change* wird in der englischen Übersetzung erkennbar. Während sich im deutschsprachigen Originaltext „alle

Tiere freuen“, werden in der englischen Übersetzung die Geräusche aufgezählt, die die verschiedenen Tiere machen. Bei der Antwort der Tiere auf die Frage des kleinen Ich-bin-Ichs kommt es in der englischen Übersetzung zu einem *explicitness change*, da die Tiere noch einmal betonen „Yes, of course [...] You are you!“ Auch in der niederländischen Übersetzung gibt es einen *explicitness change*. Während im deutschsprachigen Ausgangstext die Tiere ihr Erstaunen nur durch das Wort „nanu“ deutlich machen, fragen sie in der niederländischen Übersetzung „Ben jij dat echt?“ (dt.: Bist du das wirklich?). Die Übersetzung ist in diesem Fall also expliziter als das Original. Diese rhetorische Frage stellt zudem einen *illocutionary change* dar, da sie im deutschsprachigen Ausgangstext nicht vorkommt. Interessant ist außerdem, dass in diesem Beispiel in beiden Übersetzungen ein *other pragmatic change*, nämlich eine Änderung des Layouts, angewendet wurde. Im deutschsprachigen Original gibt es zwei Textabsätze auf der linken Seite und zwei auf der rechten Seite. In der englischen Übersetzung gibt es auf der linken Seite ebenfalls zwei Absätze, auf der rechten allerdings nur einen. Und in der niederländischen Übersetzung gibt es auf beiden Seiten jeweils nur einen Absatz.

Beispiel 10

Am Ende seiner Reise trifft das kleine Ich-bin-Ich noch einmal auf den Frosch, der am Anfang überhaupt den Anstoß gegeben hat, sich auf die Suche nach der eigenen Identität zu machen. Auch diesem erzählt das kleine Ich-bin-Ich, was es herausgefunden hat.

Tabelle 23: Beispiel 10 Strategieanalyse

O (S. 31)	EÜ (S. 31)	NÜ (S. 31)
Auch der Laubfrosch quakt ihm zu: „Du bist du! Und wer das nicht weiß, ist dumm!“ Bumm.	Even the frog croaks, “You are you! Only fools won’t see that too. So there!”	Dan gaat IK-BEN-IK naar Kikker en die zegt hem goedendag. “IK-BEN-IK? Die naam die wist ik al meteen toen ik je zag!” IK-BEN-IK vraagt: “Waarom heb je mij dat niet mereen verteld? Nu heb ik aan al die dieren steeds dezelfde vraag gesteld!” “Ik dacht: je moet zelf op zoek gaan, jammer als ik het verklik,” kwaakt de kikker in zijn

		flapoor. “Hiep hoera voor IK-BEN- IK!” ²¹
--	--	--

Die englische Übersetzung ist in diesem Beispiel größtenteils eine *literal translation* des deutschsprachigen Ausgangstextes. Die Übersetzung von „Bumm“ zu „So there“ ist keine exakt wörtliche Übersetzung, da die Interjektion nicht mit einer Interjektion übersetzt wurde. Hierbei handelt es sich also um eine *transposition*. Damit geht in diesem Fall auch ein *trope change* einher, da der im deutschsprachigen Ausgangstext vorkommende Reim „dumm – bumm“ in der englischsprachigen Übersetzung nicht übernommen wurde. Interessanter ist in diesem Beispiel aber die niederländische Übersetzung. Auch hier trifft das kleine Ich-bin-Ich den Frosch, allerdings entwickelt sich in der Folge ein Gespräch zwischen dem kleinen Ich-bin-Ich und dem Frosch, welches es so im deutschsprachigen Ausgangstext nicht gibt. Es handelt sich hierbei also um einen *information change*, da die vorliegenden Informationen nur dem niederländischen Zielpublikum zugänglich sind. Das wesentlich größere Textvolumen in der niederländischen Übersetzung führt auch dazu, dass es zu einer Layoutänderung, einem *other pragmatic change*, gekommen ist. Im deutschsprachigen Ausgangstext ist auf dieser letzten Seite nur mehr ein kurzer Absatz zu finden, während es in der niederländischen Übersetzung drei Absätze mit je vier Zeilen sind.

5.1. Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Nachfolgend werden die Ergebnisse dieser Analyse noch einmal übersichtlich, in Form von Tabellen und geordnet nach den von Chesterman (2016) verwendeten Kategorien, dargestellt. Dies soll einen Überblick über die analysierten Beispiele ermöglichen und kompakt zusammengefasst zeigen, welche Strategien die beiden Übersetzerinnen verwendet haben.

Syntaktische Strategien

Tabelle 24: Zusammenfassung verwendete syntaktische Strategien

Strategie	EÜ	NÜ
<i>literal translation</i>	6	1

²¹ Übersetzung: Dann geht ICH-BIN-ICH zum Frosch und der sagt guten Tag. „ICH-BIN-ICH? Den Namen wusste ich schon sofort, als ich dich sah!“ ICH-BIN-ICH fragt: „Warum hast du mir das nicht sofort gesagt? Nun habe ich all den Tieren immer dieselbe Frage gestellt!“ „Ich dachte: Du musst selber auf die Suche gehen, schade, wenn ich es verrate“, quakt der Frosch in sein Schlappohr. „Hipp, hurra für ICH-BIN-ICH!“

<i>transposition</i>	1	0
<i>unit shift</i>	8	1
<i>clause structure change</i>	0	1
<i>scheme change</i>	3	3

Semantische Strategien

Tabelle 25: Zusammenfassung verwendete semantische Strategien

Strategie	EÜ	NÜ
<i>hyponymy</i>	2	2
<i>converses</i>	0	1
<i>abstraction change</i>	1	1
<i>trope change</i>	7	5

Pragmatische Strategien

Tabelle 26: Zusammenfassung verwendete pragmatische Strategien

Strategien	EÜ	NÜ
<i>explicitness change</i>	6	8
<i>information change</i>	9	16
<i>illocutionary change</i>	6	7
<i>other pragmatic changes</i>	1	8

Durch die tabellarische Aufstellung der in den analysierten Beispielen gefundenen Strategien wird deutlich sichtbar, dass beide Übersetzerinnen vor allem pragmatische Strategien verwendet haben, wobei diese vor allem in der niederländischen Übersetzung deutlich überwiegen. Die von beiden Übersetzerinnen am meisten verwendete Strategie ist der *information change*. Diese wurde in der englischen Übersetzung neunmal und in der niederländischen Übersetzung 16-mal angewendet. Die *literal translation* wurde in der englischen Übersetzung sechsmal angewendet, während sie in der niederländischen Übersetzung nur einmal zur Anwendung kam. Interessant ist auch, dass in der niederländischen Übersetzung achtmal *other pragmatic changes* angewendet wurden, während dies in der englischen Übersetzung nur einmal der Fall war. Im Gegensatz dazu wurde der *unit shift* in der englischen Übersetzung siebenmal angewendet, in der niederländischen Übersetzung allerdings nur einmal.

Im Folgenden sollen die Strategien noch einmal innerhalb der jeweiligen Kategorien miteinander verglichen werden, um einen besseren, beispielübergreifenden Überblick geben zu können.

Syntaktische Strategien

Wie bereits erwähnt, wird die *literal translation* in der niederländischen Übersetzung nur einmal angewendet, während sie in der englischen Übersetzung sechsmal vorkommt. Dabei soll aber erwähnt werden, dass die *literal translation* bei der Analyse der Beispiele immer nur dann explizit gekennzeichnet wurde, wenn in der jeweils anderen Übersetzung eine andere Strategie angewandt wurde. In Beispiel 8, in dem auch die einzige *literal translation* in der niederländischen Übersetzung gefunden wurde, wurde hiervon eine Ausnahme gemacht, da es sich um den Höhepunkt der Geschichte handelt. Der Ausruf des kleinen Ich-bin-Ichs wird hier von beiden Übersetzerinnen wörtlich übertragen. Hier haben beide Übersetzerinnen darauf geachtet, den Ausgangstext wörtlich zu übertragen.

Die *unit shifts* in der englischen Übersetzung werden in den meisten Fällen durchgeführt, um lange Sätze in mehrere kürzere Sätze aufzuteilen. Das ist in den Beispielen 2, 4, 5 und zweimal in Beispiel 8 der Fall. Da lange Sätze im Deutschen gebräuchlicher sind als im Englischen, erscheint diese Strategie, auch im Hinblick auf die Zielgruppe der Nicht- und Erstleser*innen, sinnvoll. In Beispiel 7 und 9 hingegen führt der *unit shift* dazu, dass die englische Übersetzung weniger Sätze aufweist als das deutschsprachige Original. In Beispiel 7 wird der *unit shift* durch einen *illocutionary change* begleitet und ergibt sich durch den Wegfall der rhetorischen Frage in der Übersetzung. In Beispiel 9 wird die direkte Rede des kleinen Ich-bin-Ichs in der Übersetzung verkürzt. Der einzige *unit shift* in der niederländischen Übersetzung ist in Beispiel 3 zu finden. Hier wurde ein im deutschsprachigen Original alleinstehender Halbsatz („Aber dann ...“ Lobe 1972:11) in den vorherigen Satz integriert. Maria van Donkelaar hat hier allerdings die drei Fortsetzungspunkte aus dem Ausgangstext aufgegriffen und somit sichergestellt, dass der dadurch kreierte Spannungsbogen auch in der Übersetzung erhalten bleibt.

Stilfiguren stellen einen wichtigen Teil des Ausgangstextes von Mira Lobe dar und sollten daher bei der Übersetzung berücksichtigt werden. In der Strategieberücksichtigung können die Stilfiguren unter anderem bei der Strategie des *scheme change* wiedergefunden werden. Diese Strategie wird von beiden Übersetzerinnen jeweils dreimal angewendet, und zwar in den Beispielen 4, 5 und 6. Im Original heißt es in Beispiel 4 „Stößt wo an, fährt wo drauf [...]“ (Lobe 1972:13). Hierbei handelt es sich um einen Parallelismus. Dieser wurde weder in der

englischen noch in der niederländischen Übersetzung übernommen. Es handelt sich also um die dritte von Chesterman (2016:98) genannte Grundform des *scheme change*, wobei die im Ausgangstext vorhandene rhetorische Figur im Zieltext wegfällt. Auch in Beispiel 5 und 6 handelt es sich bei der rhetorischen Figur um einen Parallelismus, der in den beiden Übersetzungen wegfällt.

Auffallend ist außerdem, dass es in den untersuchten Beispielen jeweils nur eine *transposition* und einen *clause structure change* gibt. Die *transposition* konnte in der englischen Übersetzung in Beispiel 10 festgestellt werden, da die im Ausgangstext vorkommende Interjektion „bumm“ (Lobe 1972:31) mit einem Adverb anstelle einer Interjektion übersetzt wird. In der niederländischen Übersetzung hingegen wurde dieser Teil des Textes so umgeschrieben, dass hier keine direkte Übertragung der Interjektion stattfindet. Der *clause structure change* findet sich in der niederländischen Übersetzung bei Beispiel 5. Hier wird die Stellung der einzelnen Satzglieder verändert, während diese in der englischen Übersetzung beibehalten wird.

Insgesamt werden von Anthea Bell in der englischen Übersetzung mehr als doppelt so viele syntaktische Strategien verwendet wie von Maria van Donkelaar in der niederländischen Übersetzung. Besonders interessant erscheinen dabei die in der englischen Übersetzung vorkommenden *unit shifts*. Die in den analysierten Beispielen gefundenen *unit shifts* führen in sieben von fünf Fällen dazu, dass längere Sätze aus dem Ausgangstext in mehrere Sätze in der englischen Übersetzung aufgespalten werden. Die *unit shifts* finden außerdem häufig in Verbindung mit anderen Strategien, wie beispielsweise einem *information change* in Beispiel 4 oder einem *explicitness change* in Beispiel 5, statt.

Semantische Strategien

Semantische Strategien werden in den analysierten Beispielen von Anthea Bell zehn- und von Maria van Donkelaar neunmal angewendet. Somit werden die semantischen Strategien in der englischen Übersetzung am wenigsten häufig verwendet. In beiden Übersetzungen konnten in den analysierten Beispielen zwei *hyponymys* gefunden werden. In Beispiel 9 wird von beiden Übersetzerinnen statt dem übergeordneten Begriff ein untergeordneter verwendet. Auch in Beispiel 1 verwenden beide Übersetzerinnen die Strategie der *hyponymy*, allerdings an unterschiedlichen Stellen. In der niederländischen Übersetzung handelt es sich um ein Hyperonym, da der übergeordnete Begriff verwendet wird. Auch in der englischen Übersetzung ist es in diesem Beispiel so, dass es sich bei der verwendeten *hyponymy* um ein Hyperonym handelt.

Interessant sind in dieser Kategorie vor allem die vorgenommenen *trope changes*, da auch diese die Stilmittel betreffen. In der englischen Übersetzung wurden sieben und in der niederländischen Übersetzung fünf *trope changes* in den analysierten Beispielen gefunden. Die fünf *trope changes*, die von Maria van Donkelaar in der niederländischen Übersetzung vorgenommen wurden, kommen so auch in der englischen Übersetzung von Anthea Bell vor. Diese finden sich in den Beispielen 1, 2, 3, 6 und 7. In Beispiel 2 gibt es noch einen zusätzlichen *trope change* in der englischen Übersetzung und auch in Beispiel 10 findet sich in der englischen Übersetzung ein *trope change*, der in der niederländischen Übersetzung nicht vorkommt. In den Beispielen 1, 2, 3 und 7 kommt im Ausgangstext jeweils ein Neologismus vor, der in den Übersetzungen nicht übernommen wurde. In Beispiel 3 wird allerdings in beiden Übersetzungen anstelle des Neologismus eine andere rhetorische Figur als Ersatz eingeführt. In der englischen Übersetzung ist es ein Parallelismus, wobei es sich hierbei um eine syntaktische rhetorische Figur anstelle einer semantischen handelt. In der niederländischen Übersetzung entschied sich die Übersetzerin hier für eine Metapher. In Beispiel 7 wurde in beiden Übersetzungen eine Metapher anstelle des Neologismus gewählt. In Beispiel 1 und 2 fallen die rhetorischen Figuren komplett weg. In Beispiel 2 gibt es in der englischen Übersetzung einen weiteren *trope change*, der keinen Neologismus im Ausgangstext betrifft. Hier wird in der Übersetzung ein onomatopoetischer Ausruf verwendet. Somit wurde eine rhetorische Figur eingeführt, die im Ausgangstext nicht vorhanden war. Das ist die vierte von Chesterman (2016:98) beschriebene Möglichkeit des *trope changes*. Auch der zweite *trope change*, der nur in der englischen Übersetzung vorgenommen wurde, betrifft keinen Neologismus. In Beispiel 10 fällt durch die bereits oben beschriebene *transposition* ein Reim weg. Der *trope change* in Beispiel 6 ist ebenfalls erwähnenswert, da er zwar in der englischen und niederländischen Übersetzung an der gleichen Stelle durchgeführt, aber jeweils anders gelöst wurde. Die Personifizierung aus dem Ausgangstext wird in der englischen Übersetzung nicht übernommen und es wird auch keine andere rhetorische Figur stattdessen eingeführt. In der niederländischen Übersetzung hingegen wird die Personifizierung übernommen, aber anders ausgeführt. Hier bekommt der Mond eine größere Bedeutung zugeschrieben und kommt sogar im Traum mit dem kleinen Ich-bin-Ich ins Gespräch. In den analysierten Beispielen haben die Übersetzerinnen in den meisten Fällen Wege gefunden, die im Ausgangstext vorkommenden rhetorischen Figuren auch in die Übersetzungen zu übertragen, auch wenn nicht immer dieselben rhetorischen Figuren verwendet werden konnten.

In beiden Übersetzungen wurde auch jeweils ein *abstraction change* festgestellt. In der niederländischen Übersetzung findet sich dieser in Beispiel 1. Maria van Donkelaar verwendet

ihn, um einen Sachverhalt zu konkretisieren. Anthea Bell verwendet den *abstraction change* in Beispiel 3 hingegen dazu, um einen Sachverhalt weniger konkret auszudrücken. Auch der in der niederländischen Übersetzung verwendete *converse* soll hier nicht unerwähnt bleiben. Er wird in Verbindung mit gleich zwei anderen Strategien verwendet. Einerseits mit einem *trope change*, da der im Ausgangstext verwendete Neologismus „Hasen-Katzen-Hund“ (Lobe 1972:7) in der Übersetzung auf die einzelnen Tiere aufgebrochen wird, um im Zuge dessen zu sagen, dass das kleine Ich-bin-Ich all diese Tiere sicher nicht ist. Andererseits folgt darauf die Feststellung, dass auch die hier befragte Pferdemutter nicht weiß, welches Tier es eigentlich ist. Da dies aber im Ausgangstext nicht so deutlich erwähnt wird, ist dies ein *explicitness change*, der den pragmatischen Strategien zuzuordnen ist.

Pragmatische Strategien

Pragmatische Strategien werden von beiden Übersetzerinnen am häufigsten gebraucht. Vor allem aber in der niederländischen Übersetzung ist die übermäßige Verwendung der pragmatischen Strategien auffallend. Maria van Donkelaar hat in den untersuchten Beispielen 38-mal pragmatische Strategien gebraucht, neunmal semantische und sechsmal syntaktische. Die Aufteilung der Strategien ist in der englischen Übersetzung ein wenig ausgewogener. Anthea Bell hat 22-mal pragmatische, 17-mal syntaktische und zehnmal semantische Strategien gebraucht.

In dieser Kategorie wird in beiden Übersetzungen am häufigsten der *information change* gebraucht, nämlich neunmal in der englischen und 15-mal in der niederländischen Übersetzung. Am häufigsten kommt er in Beispiel 8 zum Einsatz, das ist allerdings auch das längste der analysierten Beispiele. In Beispiel 8 wird jeweils viermal ein *information change* in der englischen und niederländischen Übersetzung gebraucht. Je zweimal findet der *information change* in diesem Beispiel an der gleichen Stelle statt. Zuerst, wenn es im Ausgangstext heißt „[...] fängt beinah zu weinen an“ (Lobe 1972:25). In der englischen Übersetzung weint das kleine Ich-bin-Ich hier nicht nur beinah, während es in der niederländischen Übersetzung überhaupt nicht weint. So bekommen die Leser*innen der jeweiligen Sprachen drei unterschiedliche Versionen von diesem Teil der Geschichte zu lesen. Und dann noch einmal, wenn es im nächsten Absatz im Ausgangstext heißt: „Aber dann bleibt das Tier mit einem Ruck, mitten im Spaziergehen, mitten auf der Straße stehen [...]“ (Lobe 1972:25). In der englischen Übersetzung stoppt das Tier zwar auch, es wird aber nicht näher spezifiziert wie und wo. In der niederländischen Übersetzung fällt die Bewegung des Stoppens komplett weg. Demnach sind auch hier alle drei Texte unterschiedlich. In der niederländischen Übersetzung fällt in Beispiel

8 außerdem das im Ausgangstext vorkommende „Aber dann ...“ (Lobe 1972:25) weg. In der englischen Übersetzung hingegen wird dies mit einer *literal translation* gelöst. Weitere *information changes* finden sich in der englischen Übersetzung in den Beispielen 2, 3, 4, 6 und 9 und in der niederländischen Übersetzung in den Beispielen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 und 10. Somit wurde in jedem der analysierten Beispiele mindestens ein *information change* in der niederländischen Übersetzung angewendet. In Beispiel 1 wurden insgesamt drei *information changes* erkannt, in Beispiel 8, wie bereits erwähnt, vier. Die *information changes* werden von Maria von Donkelaar und Anthea Bell, außer in den beiden Fällen in Beispiel 8, jeweils an anderen Stellen eingesetzt. Laut Chesterman (2016:106) können *information changes* entweder das Hinzufügen oder Weglassen von Informationen aus dem Ausgangstext bedeuten. In der niederländischen Übersetzung können in Beispiel 1 beide Szenarien beobachtet werden. Es wird die Frage „Maar wat is het voor een tier?“²² (Lobe 2013:2) in der niederländischen Übersetzung hinzugefügt, die im Ausgangstext nicht vorkommt. Dadurch werden die niederländischen Leser*innen schon hier zum Nachdenken über die Herkunft des kleinen Ich-bin-Ichs angeregt, während dies im deutschsprachigen Original nicht der Fall ist. Im gleichen Beispiel wird in der niederländischen Übersetzung wiederum die Phrase „Aber dann ...“ (Lobe 1972:2) weggelassen. Diese weckt bei den Leser*innen die Neugier und soll zum Umblättern anregen. Das fällt in der niederländischen Übersetzung weg. Es kann allerdings festgehalten werden, dass es Maria van Donkelaar an dieser Stelle durch das Hinzufügen der Frage gelungen ist, die Neugier bei den Leser*innen auf andere Art und Weise zu wecken als im Ausgangstext.

In Beispiel 6 wird in der englischen Übersetzung ein *information change* verwendet, bei dem Informationen hinzugefügt werden. Die englischsprachigen Leser*innen erfahren genau, wie das Wolkenbett des kleinen Ich-bin-Ichs aussieht, während die deutschsprachigen Leser*innen lediglich wissen, dass es sich um eine weiße Wolke handelt.

Der auffallendste *information change* findet aber in Beispiel 10 statt. Hier wurden in der niederländischen Übersetzung gleich zwei Absätze hinzugefügt, die nicht im Ausgangstext vorkommen. Die niederländischen Leser*innen können am Ende der Geschichte noch eine Konversation zwischen dem kleinen Ich-bin-Ich und dem Frosch vom Anfang der Geschichte verfolgen.

Die *illocutionary changes* sind in beiden Übersetzungen ziemlich gleich verteilt. In der englischen Übersetzung gibt es sechs und in der niederländischen sieben, wobei sie in zwei Fällen, nämlich in Beispiel 6 und 9, an der gleichen Stelle stattfinden. In Beispiel 6 fällt in

²² Übersetzung: Aber was ist es für ein Tier?

beiden Übersetzungen die rhetorische Frage „Wo wird es am Morgen sein?“ (Lobe 1972:21) weg. In der englischen Übersetzung endet der Absatz stattdessen mit dem Aufwachen des kleinen Ich-bin-Ichs. Der Wegfall der Frage führt zum Verlust des Spannungsaufbaus in der Übersetzung. In der niederländischen Übersetzung hingegen träumt das kleine Ich-bin-Ich von einem Gespräch mit dem Mond. Die im Ausgangstext erzeugte Spannung wird ebenfalls nicht übertragen. In Beispiel 9 wird die rhetorische Frage „[...] hab ich die nicht schon gesehen?“ in beiden Übersetzungen nicht übernommen. Die Frage bezieht sich auf die Wiese, auf der das kleine Ich-bin-Ich seine Suche nach der Identität begonnen hat und spannt somit einen Bogen zum Anfang der Geschichte. In der englischen Übersetzung fällt die Frage zwar weg, der Übersetzerin Anthea Bell ist es aber gelungen, den Bogen zum Anfang auf eine andere Art und Weise zu spannen. Einerseits leitet sie den Absatz mit „It is back in the old meadow“ (Lobe 2014:29) ein, andererseits beendet sie ihn mit „[...] and there’s no need to beware!“ Dieser letzte Satz des Absatzes verweist auf den Anfang der Geschichte, wo es in der englischen Übersetzung heißt „[...] but little animal, beware, for then ...“ (Lobe 2014:2). In der niederländischen Übersetzung hingegen wird der Bogen zum Anfang nicht so deutlich. Dort rennt das kleine Ich-bin-Ich zu den Pferden. Damit ist zwar klar, dass es wieder bei Tieren ist, die es schon einmal getroffen hat, aber nicht, dass es sich wieder auf genau derselben Wiese befindet wie am Anfang der Geschichte. In diesen beiden Fällen fällt eine rhetorische Frage aus dem Ausgangstext weg, in Beispiel 4 hingegen wird in der englischen Übersetzung eine rhetorische Frage gestellt, die im deutschsprachigen Original nicht vorkommt. Es heißt im Original „[...] und die Inseln tauchen auf“ (Lobe 1972:13). In der englischen Übersetzung wird daraus „What is this island it has found?“ (Lobe 2014:13). Damit wird bei den Leser*innen Spannung geweckt. Weitere *illocutionary changes* finden sich in der englischen Übersetzung in den Beispielen 7 und 8, wobei in Beispiel 8 zwei *illocutionary changes* an unterschiedlichen Stellen angewendet werden. In Beispiel 8 fällt im ersten Absatz in der englischen Übersetzung eine rhetorische Frage weg, im zweiten Absatz wird eine rhetorische Frage verwendet, die im Ausgangstext nicht vorkommt. Da sich die beiden rhetorischen Fragen im Ausgangstext und in der Übersetzung inhaltlich ähnlich sind, kann argumentiert werden, dass Anthea Bell die rhetorische Frage in ihrer Übersetzung weiter nach unten gezogen hat. In der niederländischen Übersetzung gibt es weitere *illocutionary changes* in den Beispielen 1, 8 und 9, wobei auch in Beispiel 8 und 9 jeweils 2 *illocutionary changes* an verschiedenen Stellen verwendet wurden.

Auch die *explicitness changes* wurden in beiden Übersetzungen ähnlich häufig verwendet, nämlich sechsmal in der englischen und achtmal in der niederländischen Übersetzung. Dabei wird aber nur einmal, in Beispiel 5, ein *explicitness change* in beiden

Übersetzungen an derselben Stelle verwendet, dieser betrifft die direkte Rede des Papageis. In der englischen Übersetzung gibt es des Weiteren *explicitness changes* in den Beispielen 2, 7, 8 und 9, wobei diese Strategie in Beispiel 9 zweimal angewendet wird. In der niederländischen Übersetzung finden sich weitere *explicitness changes* in den Beispielen 2, 3, 4, 7, 8 und 9, wobei in Beispiel 2 zwei vorkommen.

Interessant ist auch die Verteilung der *other pragmatic changes*. In der englischen Übersetzung konnte diese Strategie in den analysierten Beispielen nur einmal festgestellt werden, während sie in der niederländischen achtmal, also in beinahe allen analysierten Beispielen angewendet wird. In Beispiel 9 wird in beiden Übersetzungen ein *other pragmatic change* angewendet und die Absätze werden jeweils anders als im Ausgangstext aufgeteilt. Ansonsten wird in der englischen Übersetzung die Aufteilung der Absätze beibehalten.

6. Diskussion der Analyseergebnisse

In den beiden vorherigen Kapiteln wurde zuerst eine Textanalyse nach Christiane Nord (2009) und anschließend eine Strategieanalyse nach dem Modell von Andrew Chesterman (2016) durchgeführt. Die Ergebnisse dieser beiden Analysen sollen in diesem Kapitel diskutiert werden, um die in der Einleitung gestellten Forschungsfragen beantworten zu können. Die beiden Forschungsfragen lauten: Welche Übersetzungsstrategien haben die Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* verwendet? Und: Welche waren die meist gebrauchten? Zudem wurde die Hypothese aufgestellt, dass sich beide Übersetzerinnen eher für semantische und syntaktische Strategien entschieden haben, da pragmatische Strategien laut Chestermann (2016:104) meist größere Eingriffe in die Texte bedeuten, die die Übersetzer*innen bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur vermutlich eher vermeiden wollen.

In der Textanalyse nach Nord konnten bereits Unterschiede zwischen der englischen und der niederländischen Übersetzung festgestellt werden. Der wohl auffallendste Unterschied ist das durchgängig verwendete Reimschema in der niederländischen Übersetzung. Weder im Ausgangstext noch in der englischen Übersetzung gibt es ein solches durchgängiges Reimschema. Durch die konsequente Verwendung des Reimschemas muss Maria van Donkelaar in ihrer Übersetzung den Text aber teilweise umstellen und umschreiben. Dies führt dazu, dass in der niederländischen Übersetzung an manchen Stellen Informationen hinzugefügt werden, die im Ausgangstext nicht vorkommen. Dies wird insbesondere in Beispiel 10 der Strategieanalyse deutlich, wo Maria van Donkelaar eine neue Konversation zwischen dem kleinen Ich-bin-Ich und dem Frosch am Ende der Geschichte hinzufügt. Anthea Bell hingegen orientiert sich hier stärker am Ausgangstext. Weinkauff und Glasenapp (2018:184) erwähnen, dass die Verwendung von Reimen in Kinderliteratur den Kindern die Unterschiede zur Prosasprache näherbringen kann. Auch wenn weder Lobe im deutschsprachigen Original noch Bell in der englischen Übersetzung ein durchgängiges Reimschema verwenden, so sind doch in beiden Texten Reime zu finden.

Was die Lexik betrifft, brachte die Textanalyse ebenso Unterschiede zu Tage. So sind in der englischen Übersetzung, genau wie im Ausgangstext, Verben die häufigste Wortart, während in der niederländischen Übersetzung Pronomen häufiger auftreten. An zweiter Stelle folgen aber auch in der niederländischen Übersetzung Verben. Insgesamt können nur sieben Pronomen mehr gezählt werden. Dieser geringe Unterschied ist nicht von großer Bedeutung und kann damit zusammenhängen, dass Maria van Donkelaar auch viele Nomen nutzt, auf die sie sich mit den verwendeten Pronomen beziehen kann. Die Verben im Ausgangstext und in

den Übersetzungen beschreiben häufig die Bewegungen des kleinen Ich-bin-Ichs oder Äußerungen der Tiere oder des kleinen Wesens. Sie werden von Mira Lobe eingesetzt, um die Geschichte lebendig zu gestalten, und werden in den Übersetzungen meist so übernommen.

Veränderungen der Lexik zeigen sich nach Chestermans Klassifizierung vor allem in der Kategorie semantische Strategien. Diese wurden von beiden Übersetzerinnen im Vergleich zu den anderen beiden Kategorien seltener eingesetzt. In dieser Gruppe wurde die Strategie des *trope change* von beiden am häufigsten angewendet. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Lobe in ihrem Originaltext viele rhetorische Figuren verwendet, die auf die eine oder andere Weise von den Übersetzerinnen übertragen werden sollten. Auffallend ist, dass die von Lobe erschaffenen Neologismen in beiden Übersetzungen nicht übernommen werden. In Beispiel 3 verwenden beide Übersetzerinnen allerdings eine andere rhetorische Figur. In der englischen Übersetzung ist es ein Parallelismus und somit eine syntaktische Figur anstelle einer semantischen. In der niederländischen Übersetzung verwendet Maria van Donkelaar eine Metapher. Chesterman (2016:101ff) beschreibt drei Arten von *trope changes*, wobei diese beiden Beispiele der zweiten Art zugeordnet werden können. Dabei wird eine rhetorische Figur im Ausgangstext durch eine andere rhetorische Figur im Zieltext ersetzt. Auch Neis (2018) bezeichnet Neologismen explizit als Strukturen, die zu Problemen bei der Übersetzung führen können (vgl. 2018:69). Es ist daher anzunehmen, dass diese auch die beiden Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* vor Herausforderungen gestellt haben. Dennoch wurden Möglichkeiten gefunden, um bei den Zieltextrezipient*innen eine vergleichbare Wirkung zu erzielen wie bei den Ausgangstextrezipient*innen.

In der Textanalyse nach Nord konnte außerdem festgestellt werden, dass in der niederländischen Übersetzung mehr und vor allem unterschiedliche rhetorische Figuren vorkommen. So gibt es wie im Ausgangstext viele Vergleiche, einige Metaphern und Parallelismen und auch einen Neologismus. In der englischen Übersetzung hingegen gibt es keine Neologismen, obwohl diese im Ausgangstext die dominierende rhetorische Figur sind. Es konnten allerdings Personifizierungen, rhetorische Fragen und Parallelismen gefunden werden. Gerade in dem in dieser Masterarbeit analysierten Werk nehmen rhetorische Figuren eine zentrale Rolle ein. Daher ist es wichtig, Möglichkeiten zu finden, diese auch in der Übersetzung zu übernehmen. Dafür haben die beiden Übersetzerinnen, wie bereits oben erwähnt, unterschiedliche Strategien verwendet.

Die Lexik in beiden Übersetzungen ist, analog zum Ausgangstext, der Zielgruppe entsprechend einfach gehalten. Dass die Einfachheit der Lexik in den Übersetzungen beibehalten wurde, zeigt die Fähigkeit der beiden Übersetzerinnen, sich in ihr Zielpublikum

hineinzuversetzen. Auch Reiß (1982) betont, dass beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere bei einer Zielgruppe von Kindern unter zehn Jahren, darauf geachtet werden sollte, dass diese einen geringer ausgeprägten Wortschatz haben als ein erwachsenes Zielpublikum (vgl. 1982:8). Neis hält ebenfalls fest, dass es besonders bei der Übersetzung für ein kindliches oder jugendliches Publikum wichtig ist, „den richtigen Ton zu treffen“ und die Rezipient*innen „weder [zu] bevormund[en] noch zu überforder[n]“ (2018:68).

Die Zeitform des Präsens wurde ebenso von beiden Übersetzerinnen übernommen und die Geschichte wird linear erzählt, allerdings mit jeweils einer Ausnahme. In der englischen Übersetzung gibt es einen Ausblick auf den nächsten Tag und in der niederländischen Übersetzung einen Rückblick nach dem Aufwachen am zweiten Tag. Beim Rückblick in der niederländischen Übersetzung wird Präteritum verwendet und in der englischen Übersetzung wird in einem Satz Futur verwendet. Durch den Rückblick in der niederländischen Übersetzung wird deutlicher als im Ausgangstext hervorgehoben, dass sich die Suche des kleinen Ich-bin-Ichs über zwei Tage erstreckt. In beiden Übersetzungen dominieren einfache Hauptsätze und Hauptsatzreihen. Auffallend ist jedoch, dass Anthea Bell weit mehr syntaktische Strategien in ihrer Übersetzung verwendet als Maria van Donkelaar. Vor allem die Strategie des *unit shift* sticht dabei heraus. Bell verwendet diese Strategie achtmal, Van Donkelaar nur einmal. Die englische Übersetzerin teilt hierbei meist längere deutsche Sätze in kürzere auf. Es kann argumentiert werden, dass kürzere Sätze im Englischen üblicher sind. Außerdem ist davon auszugehen, dass kürzere Sätze auch einfacher zu verstehen sind und somit für das intendierte Zielpublikum passend.

Es soll hier auch noch einmal auf die „fingierte Mündlichkeit“ (Neis 2018:68) in der Kinder- und Jugendliteratur eingegangen werden. Fingierte Mündlichkeit findet sich bei Lobe beispielsweise im Dialog des kleinen Ich-bin-Ich mit dem Pferdefohlen. Lobe lässt hier das *e* der Verbendung -en wegfallen, um so Mündlichkeit darzustellen. Die Strategie des Wegfallens einzelner Buchstaben, um so Mündlichkeit zu imitieren, verwendet auch Maria van Donkelaar in ihrer Übersetzung. So sagt das kleine Ich-bin-Ich zum Beispiel im Dialog mit den Hunden: „Jullie zijn wel van ‘**tzelfde** soort [...]“²³ (Hervorhebung durch Autorin). Hier müsste es eigentlich *hetzelfde* heißen. In der englischen Übersetzung wird die fingierte Mündlichkeit durch andere Ausdrücke dargestellt. So werden beispielsweise Interjektionen in den direkten Reden verwendet.

²³ Übersetzung: Ihr seid schon von derselben Sorte [...]

Oittinen (2008) betont, dass es wichtig ist, beim Übersetzen in der Kinder- und Jugendliteratur und gerade bei Bilderbüchern, die Lücken, die von dem*der Autor*in des Originaltextes bewusst offengelassen wurden, nicht zu füllen. Werden diese Lücken in der Übersetzung gefüllt, kann es zu einem gestörten Verhältnis von Text und Bild kommen und es nimmt den Leser*innen unter Umständen die Möglichkeit, den Text und die Bilder selbst zu interpretieren (vgl. 2008:12f). Die von beiden Übersetzerinnen des kleinen Ich-bin-Ichs verwendeten *information changes* können zu genau so einem Füllen der bewussten Lücken führen. Dies fällt vor allem in der niederländischen Übersetzung auf, wo Maria van Donkelaar beispielsweise gleich auf der ersten Seite eine genaue Beschreibung des kleinen Ich-bin-Ichs liefert, die es so im deutschsprachigen Original nicht gibt. Gleichzeitig ist auf dieser Doppelseite das kleine Ich-bin-Ich abgebildet, die Leser*innen können sich daher am Bild orientieren und brauchen die verbale Beschreibung nicht. Hier greift Maria van Donkelaar also in den Text ein und fügt für ihre Leser*innengruppe Informationen hinzu. Diese Eingriffe in den Text finden sich in der niederländischen Übersetzung immer wieder. Dies wird auch dadurch erkennbar, dass sich in jeder der zehn analysierten Textstellen ein *information change* in der niederländischen Übersetzung findet. Die Informationsveränderungen in der englischen Übersetzung hingegen fallen wesentlich geringer aus. Anthea Bell lässt, wie Mira Lobe im Original, häufig auch das Bild zusätzlich zum Text sprechen und fügt keine Erklärungen hinzu.

Des Weiteren nennt Oittinen als wichtige Strategie beim Übersetzen von Bilderbüchern das laute Vorlesen des Textes (vgl. 2008:10). Dies ist wichtig, da die meisten Bilderbücher von erwachsenen Rezipient*innen laut vorgelesen werden. Chesterman unterscheidet zwischen Verstehens- und Produktionsstrategien (2016:89). Das laute Vorlesen des Textes vor oder im Zuge der Übersetzung fällt unter Verstehensstrategien. Diese konnten im Rahmen dieser Masterarbeit nicht behandelt werden, da keine Aufzeichnungen der beiden Übersetzerinnen zu ihren Übersetzungsprozessen vorliegen. Es soll dennoch festgehalten werden, dass es der Übersetzerin des niederländischen Textes, Maria van Donkelaar, besser gelingt, einen gut vorlesbaren Text zu produzieren. Das liegt unter anderem an dem durchgängig verwendeten Reimschema. Bei der Textanalyse nach Nord (2009) wurden bei der englischen Übersetzung einige Enjambements festgestellt. Diese machen es schwerer, den Text flüssig vorzulesen.

Veränderungen im Layout gab es in beiden Übersetzungen nur in der Absatzgestaltung. Diese wurden auch in der Kategorie der *other pragmatic changes* von Chesterman (2016) beschrieben. Die Bilder wurden in beiden Fällen 1:1 übernommen, dies kann jedoch auch eine Vorgabe des publizierenden Verlages gewesen sein, auf die die Übersetzerinnen keinen Einfluss hatten. Laut Oittinen (2003) gibt es verschiedene Möglichkeiten, wie Text und Bild in

einem Bilderbuch im Verhältnis zueinanderstehen können. Beim *Kleinen Ich-bin-Ich* erzählen Text und Bilder eine einheitliche Geschichte und kommen immer gemeinsam vor. Hierbei werden jeweils die Doppelseiten als zusammengehörig betrachtet.

Es lässt sich festhalten, dass beide Übersetzerinnen sich durchaus am Ausgangstext orientiert haben, wobei es so scheint, als wäre die englische Übersetzung näher am Ausgangstext geblieben. Bei der Analyse der textexternen Merkmale wurde festgestellt, dass die englische Übersetzung im selben Verlag erschienen ist wie das deutschsprachige Original. An dieser Stelle kann argumentiert werden, dass Anthea Bell möglicherweise striktere Vorgaben vom Verlag erhalten hat und sich mehr am Ausgangstext orientieren musste, während Maria van Donkelaar freier übersetzen konnte.

Die Hypothese, dass die beiden Übersetzerinnen eher syntaktische und semantische Strategien verwendeten, konnte in dieser Analyse nicht bestätigt werden. Beide Übersetzerinnen benutzten am häufigsten pragmatische Strategien. Der *information change* ist die am häufigsten gebrauchte Strategie von beiden Übersetzerinnen. Er wurde in der englischen Übersetzung neun- und in der niederländischen Übersetzung 16-mal angewendet. Dadurch wird klar, dass beide Übersetzerinnen doch stärker in den Text eingriffen, als dies auf den ersten Blick ersichtlich ist.

Die in der Einleitung gestellten Forschungsfragen: Welche Übersetzungsstrategien haben die Übersetzerinnen des *Kleinen Ich bin Ichs* verwendet? Und: Welche waren die meist gebrauchten? können somit wie folgt beantwortet werden. Die beiden Übersetzerinnen Anthea Bell und Maria van Donkelaar haben beide unterschiedliche Strategien aus allen drei von Chesterman (2016) festgelegten Kategorien verwendet. Pragmatische Strategien sind dabei von beiden Übersetzerinnen am meisten gebraucht worden. Während diese allerdings in der niederländischen Übersetzung im Gegensatz zu semantischen und syntaktischen Strategien deutlich überwiegen, ist dies in der englischen Übersetzung ein wenig ausgeglichener. Es werden beinahe so viele syntaktische wie pragmatische Strategien verwendet, lediglich semantische Strategien sind weniger vertreten. Die mit Abstand am meisten verwendete Strategie in der niederländischen Übersetzung ist der *information change*. Dieser wird auch in der englischen Übersetzung am häufigsten verwendet, hier sind die verwendeten Strategien aber allgemein mehr verteilt. Interessant ist außerdem, dass, bis auf wenige Ausnahmen, die gefundenen Strategien immer von beiden Übersetzerinnen verwendet wurden. Lediglich die Strategien *transposition* und *converse* werden nur in jeweils einer Übersetzung gebraucht.

Die Strategieanalyse, die anknüpfend an die Textanalyse nach Christiane Nord (2009) durchgeführt wurde, zeigte, dass, auch wenn die niederländische Übersetzung sich durchaus

öfter vom Ausgangstext entfernt, die beiden Übersetzerinnen dennoch mehrheitlich dieselben Strategien in ihren Übersetzungen verwendeten. Bei Chesterman heißt es: „pragmatic strategies can be said to manipulate the message itself” (2016:104). Dies trifft auch hier zu. Vor allem die verwendeten *information changes* führen dazu, dass die Leser:innen der Übersetzungen häufig neue beziehungsweise andere Informationen bekommen als die Leser*innen des Ausgangstextes.

7. Conclusio

Diese Masterarbeit beschäftigte sich mit der Strategie von Übersetzer*innen der Kinder- und Jugendliteratur. Dieses Feld ist in der Forschung bislang noch recht klein, vor allem die Übersetzung von Bilderbüchern betreffend. Daher wurde als Analysematerial für diese Arbeit das berühmte österreichische Bilderbuch *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe sowie die englische Übersetzung *Little I-am-Me* von Anthea Bell und die niederländische Übersetzung *Ik ben Ik* von Maria van Donkelaar gewählt.

In Kapitel eins wurde zuerst der theoretische Rahmen besprochen. Es wurde auf die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) eingegangen, auf deren Basis Christiane Nord (2009) ein Analysemodell für Übersetzungen entwickelt hat. Dabei wurde ein Überblick über die Regeln der Skopostheorie gegeben und diese wurden genauer beschrieben. Danach wurden auch noch Translationsprobleme aufgeführt, die laut Reiß und Vermeer auftreten können. Als Abschluss dieses Kapitels wurde noch kurz der funktionale Ansatz der Translation nach Christiane Nord beschrieben, um so später einen Bogen zu ihrem Analysemodell spannen zu können.

Das zweite Kapitel widmete sich dem Forschungsstand zur Kinder- und Jugendliteratur. Dabei wurde zuerst die Forschung der Kinder- und Jugendliteratur allgemein besprochen. Hier wurde ein Fokus auf das Thema Bilderbücher gelegt. Danach wurde spezifisch auf die Übersetzung innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eingegangen. Auch etwaige mögliche Strategien beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur wurden kurz erwähnt.

Im dritten Kapitel wurde die in dieser Arbeit verwendete Methodik vorgestellt. Es handelt sich einerseits um die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord (2009) und andererseits um die Strategieanalyse nach dem Modell von Andrew Chesterman (2016). Beide Analysemodelle wurden ausführlich beschrieben. In den beiden folgenden Kapiteln wurde zuerst eine Textanalyse nach Nord ausgeführt. Nords Textanalysemodell wurde, wie von ihr vorgeschlagen, zuerst am Ausgangstext angewandt und anschließend an beiden Übersetzungen. Dabei wurden sowohl die textexternen als auch die textinternen Merkmale der Texte genauer beleuchtet. Da diese Masterarbeit nach den Strategien beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur fragt, wurde anschließend eine Strategieanalyse nach Chesterman durchgeführt. Diese wurde durch zehn Textbeispiele veranschaulicht, in denen die verschiedenen verwendeten Strategien besprochen wurden. Die Strategien wurden am Ende des Kapitels noch einmal in übersichtlicher Tabellenform und getrennt nach den drei großen, von Chesterman definierten Gruppen, dargestellt und zusammengefasst.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit wurden schließlich die Ergebnisse der beiden Analyse miteinander in Beziehung gebracht und diskutiert. Dabei wurde auch auf die bereits vorhandene Literatur verwiesen, um abschließend die Forschungsfragen beantworten zu können. Es wurde festgestellt, dass beide Übersetzerinnen hauptsächlich pragmatische Strategien verwendet haben, wodurch sich die am Anfang aufgestellte Hypothese nicht bestätigte.

Aufgrund der begrenzten Länge dieser Masterarbeit war es leider nicht möglich, genauer auf das Zusammenspiel zwischen Bild und Text in diesem Werk einzugehen. Erste Überlegungen hierzu sind fragmentarisch in der Analyse eingeflossen, allerdings könnte dieser Aspekt in einer weiterführenden Arbeit genauer beleuchtet werden. Auch Interviews mit Übersetzer*innen von Kinder- und Jugendliteratur mit Fokus auf die von ihnen verwendeten Strategien wären in einer weiteren Arbeit denkbar.

8. Bibliografie

8.1. Primärliteratur

Lobe, Mira (1972). *Das Kleine Ich bin ich*. 45. Aufl. Wien: Verlag Jungbrunnen.

Lobe, Mira (2013). *Ik ben Ik*. Übersetzung aus dem Deutschen von Maria van Donkelaar. Rijswijk: De Vier Windstreken.

Lobe, Mira (2014). *Little I-am-Me*. Übersetzung aus dem Deutschen von Anthea Bell. Wien: Verlag Jungbrunnen.

8.2. Sekundärliteratur

8.2.1. Bücher

Blumesberger, Susanne (2005). Mira Lobe. Stationen eines bewegten Lebens. In: Lexe, Heidi & Seibert, Ernst (Hg.), 11-17.

Bode, Andreas (2005). Tendenzen im Bilderbuch von 1950 bis zur Gegenwart. In: Franz, Kurt & Lange, Günter (Hg.) *Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 17-31.

Chesterman, Andrew (2016). *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Ewers, Hans-Heino (2012). *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffen der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. 2. Aufl. Paderborn: W. Fink.

Harranth, Wolf (2005). „Und dann ist es so geworden...“ Einige Bemerkungen zu den Zeitumständen und ihren Auswirkungen auf Biografie und Werk von Mira Lobe, 1947-1958. In: Lexe, Heidi & Seibert, Ernst (Hg.), 19-28.

Harranth, Wolf (2014). Erinnerungen an Mira Lobe und Susi Weigel. In: Seibert, Ernst & Huemer, Georg & Noggler, Lisa (Hg.) *Ich bin Ich. Mira Lobe und Susi Weigel*. Wien: Residenz Verlag, 249-250.

Huemer, Georg (2013). *Mira Lobe – Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*. Dissertation, Universität Wien.

Huemer, Georg (2014). Vergangenheit in Bruchstücken. Zur Biografie von Mira Lobe. In: Seibert, Ernst & Huemer, Georg & Noggler, Lisa (Hg.) *Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel*. Wien: Residenz Verlag, 30-37.

- Jobe, Ronald A. (1990). Anthea Bell. *Language arts* 67 (4), 432-438.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012). *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.
- Lexe, Heidi & Seibert, Ernst (Hg.) (2005). *Mira Lobe ... in aller Kinderwelt*. Wien: Edition Praesens.
- Neis, Cordula (2018). Von kleinen Gespenstern, Gurkenkönigen und Konservenkindern – Probleme der Übersetzung deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in die romanischen Sprachen. *Apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1, 63-87.
- Nodelman, Perry (2005). Decoding the images. How picture books work. In: Hunt, Peter (Hg.) *Understanding Children's Literature*. 2. Aufl. New York: Routledge, 128-139.
- Nord, Christiane (2009). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 4. Aufl. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- O'Sullivan, Emer (2003). Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature. *Meta* 48 (1-2), 197-207.
- Oittinen, Riitta & Ketola, Anne & Garavini, Melissa (2018). *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. New York: Routledge.
- Oittinen, Riitta (2003). Where the Wild Things Are. Translating Picture Books. *Meta* 48 (1-2), 129-141.
- Oittinen, Riitta (2008). Audiences and Influences: Multisensory Translations of Picturebooks. In: González Davies, Maria & Oittinen, Riitta (Hg.) *Whose story? Translating the verbal and the visual in literature for young readers*. Newcastle: Cambridge Scholars, 3-18.
- Oittinen, Riitta (^a2008). From Thumbelina to Winnie-the-Pooh: Pictures, Words and Sounds in Translation. *Meta* 53 (1), 76-89.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Reiß, Katharina (1982). Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. *Lebende Sprachen* 27:1, 7-13.
- Rieken-Gerwing, Ingeborg (1995). *Gibt es eine Spezifik des kinderliterarischen Übersetzens? Untersuchungen zu Anspruch und Realität bei der literarischen Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rutschmann, Verena & von Stockar, Denise (1996). *Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur*. Lausanne: Centre de traduction littéraire.

- Sezzi, Annalisa (2020). Translating crossover picture books. The Italian translations of *Bear Hunt* by Anthony Browne. In: McMartin, Jack & Van Coillie, Jan (Hg.) *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts*. Leuven: Leuven University Press, 215-230.
- Stolze, Radegundis (2003). Translating for Children – World View or Pedagogics? *Meta* 48 (1-2), 208-221.
- Van Coillie, Jan (2020). Diversity can change the world. Children's literature, translation and images of childhood. In: McMartin, Jack & Van Coillie, Jan (Hg.) *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts*. Leuven: Leuven University Press, 141-156.
- Weinkauff, Gina & von Glasenapp, Gabriele (2018). *Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh.

8.2.2. Internetquellen

- De Vier Windstreken (o.J.). Maria van Donkelaar.
<https://www.vierwindstreken.com/manufacturers.php?manufacturerid=88> (Stand: 02.04.2022).
- ^aDe Vier Windstreken (o.J.). Over ons.
<https://www.vierwindstreken.com/pages.php?pageid=14> (Stand: 03.04.2022).
- Goethe Institut (o.J.). Anthea Bell. <https://www.goethe.de/ins/gb/en/kul/lue/cit/ub1/bel.html>
 (Stand: 23.03.2022).
- Grenier, Elizabeth (2018). Britische Übersetzerin Anthea Bell ist tot.
<https://www.dw.com/de/britische-%C3%BCbersetzerin-anthea-bell-ist-tot/a-45947535>
 (Stand: 23.03.2022).
- Jungbrunnen (2015). Über uns. <https://www.jungbrunnen.co.at/verlag/> (Stand: 03.04.2022).
- ^aJungbrunnen (2015). Das kleine Ich bin ich.
<https://www.jungbrunnen.co.at/gesamtverzeichnis/bilderbuch/das-kleine-ich-bin-ich/>
 (Stand: 03.04.2022).
- ^bJungbrunnen (2015). Internationale Lesecke. <https://www.jungbrunnen.co.at/internationale-leseecke/> (Stand: 06.09.2023).
- MILINDA (o.J.) Maria van Donkelaar. <https://www.milinda-uitgevers.nl/asoka/auteur/1571/maria-van-donkelaar> (Stand: 02.04.2022).

Abstract

Diese Arbeit widmet sich der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur und im Speziellen der Übersetzung von Bilderbüchern. Dafür wurden das Werk *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe (1972) sowie die englische Übersetzung *Little I am Me* von Anthea Bell (2014) und die niederländische Übersetzung *Ik ben Ik* von Maria van Donkelaar (2013) als Untersuchungsgegenstand ausgewählt. Ziel der Arbeit war es, herauszufinden, welche Übersetzungsstrategien Übersetzer*innen bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur verwenden. Dafür wurde zuerst eine übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord (2009) durchgeführt und es wurden sowohl die textexternen als auch die textinternen Merkmale der drei Texte genauer betrachtet. Daran anschließend wurde anhand von zehn Textbeispielen eine Strategieanalyse nach Andrew Chesterman (2016) durchgeführt. Die Ergebnisse zeigten, dass die beiden Übersetzerinnen stärker in den Text eingriffen, als dies anfangs vermutet wurde.