



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Englische Harry Potter-Fanfiction in deutscher Übersetzung

verfasst von | submitted by

Nicole Schmid 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

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	2
1. Einleitung	3
2. Fanfiction	5
2.1 Fan Studies	5
2.2 Fanfiction in der Wissenschaft.....	10
2.3 <i>Harry Potter</i> und Fandom in der Wissenschaft.....	26
2.4 Übersetzte Fanfiction in der Wissenschaft.....	33
3. Nicht-professionelle Translation	42
4. Methode.....	61
4.1 Textexterne Faktoren.....	64
4.2 Textinterne Faktoren	69
5. Analyse.....	76
5.1 Analyse des Ausgangstextes.....	80
5.2 Analyse des Zieltextes.....	90
5.2.1 Analyse nach Nord.....	92
5.2.2 Dem Volk aufs Maul schauen	98
5.2.3 Was ist ein Name?.....	101
5.2.4 „Lasst doch gerne mal eure Gedanken und Meinungen da“	108
6. Conclusio.....	110
Quellenverzeichnis.....	113

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Drugans Analyseergebnisse, adaptiert nach Drugan (2011: 116).....	58
Abbildung 2: Tags von <i>It Makes You Wonder</i> (elvirakitties 2016).....	79
Abbildung 3: Tabelle mit Übersetzungsempfehlungen, March (2015: 19).....	103
Abbildung 4: Beispiel Kommentar (Kommentare Asuna Namikaze, o.J.).....	107
Abbildung 5: Beispiel einer Antwort der Übersetzerin (Kommentare Asuna Namikaze, o.J.).....	108
Tabelle 1: Ins Deutsche übersetzte Figurennamen.....	104
Tabelle 2: Bezeichnungen für Toponyme.....	105
Tabelle 3: Bezeichnungen für Personengruppen.....	105
Tabelle 4: Bezeichnungen für Kreaturen.....	105
Tabelle 5: Andere Bezeichnungen.....	106

1. Einleitung

Eine Anekdote soll in diese Arbeit einführen: Werde ich gefragt, was ich studiere, antworte ich wahrheitsgemäß, wenn auch etwas unscharf formuliert: „Übersetzen.“ Daraufhin bekomme ich meist die Reaktion: „Du kannst doch eh Englisch. Warum studierst du das?“ Die gute Beherrschung einer Sprache wird also mit der Fähigkeit, gut übersetzen zu können, gleichgesetzt. Doch trifft dies wirklich zu? War mein Studium unnötig?

Um diese Fragen beantworten zu können, habe ich mich entschieden, mich in meiner Masterarbeit mit nicht-professioneller Übersetzung zu beschäftigen. Ich entschied mich für einen literarischen Text und daraufhin für eine Fanfiction, die doch das Nonplusultra von Nicht-Professionalität darstellt, denn nicht nur die Übersetzung, sondern auch der Ausgangstext wurden von Menschen verfasst, die sich dem Schreiben bzw. Übersetzen nicht professionell widmen. Mit einer eingehenden Analyse, wobei ich mich auf Nords (2005) textinterne und –externe Faktoren stützen werde, will ich meine Hypothese bestätigen, dass Fan-Übersetzung, an professionellen Standards gemessen, qualitativ schlecht ist; sie erfüllt jedoch die Anforderungen und Erwartungen des Zielpublikums.

Längst handelt es sich bei Fanfiction nicht nur mehr um Texte, die im Internet veröffentlicht werden; bei den überaus beliebten und auch berühmten Buch- und mittlerweile auch Filmreihen *Fifty Shades of Grey* von E.L. James und *After* von Anna Todd handelt es sich um traditionell verlegte Fanfiction, deren Bezüge auf Stephenie Meyers *Twilight*-Saga bzw. Harry Styles aus der Boyband *One Direction* notdürftig gelöscht und geändert wurden; die Medienreaktion auf erstgenannte Reihe „might single-handedly justify a need to critically and comprehensively theorize fan fiction studies“ (Hellekson & Busse 2014: 3).

Fanfiction sei hier nur kurz als von Fans verfassten Texten mit starkem Bezug auf einen Ursprungstext definiert (Hatfield 2018: 1); eine ausführliche Diskussion der Definition ist später in dieser Arbeit zu finden. Die derivative Natur von Fanfiction darf jedoch keineswegs zu dem Schluss führen, Fanfiction an sich sei sinnlos oder keiner Forschung wert. Im Gegenteil kann Fanfiction als „sophisticated and highly literate“ (Black, 2009: 398) beschrieben werden. Außerdem offenbaren derartige Texte literarische Komplexität und Themen, durch die Macht und Psychologie analysiert werden können, bieten Einblicke in Frauen- und queere Literatur und „how reader-writers [eine Verschmelzung aus Leser_in und Autor_in] negotiate and vex contemporary culture and politics in their telling and retelling of

trauma narratives“ (Lowe 2024: 2). Ein wichtiger Aspekt von Fanfiction ist die Intertextualität und der gegenseitige Einfluss.

Bei den in dieser Arbeit untersuchten Texten handelt es sich um eine englische Fanfiction zu *Harry Potter*, von elvirakitties zwischen dem 21.11.2015 und dem 08.07.2016 auf der hauptsächlich für das Posten und Lesen von größtenteils englischer Fanfiction verwendeten Website archiveofourown.org hochgeladen, und deren deutsche Übersetzung, von Asuna Namikaze zwischen 28.11.2022 und 23.01.2023 auf der deutschsprachigen Website fanfiktion.de gepostet. Die oben genannten Elemente der Intertextualität und des Einflusses von Fanfiction-Texten sind an diesen Texten sehr gut festzustellen, denn ohne Vorwissen über die Handlungen anderer Fanfiction sind sie unverständlich. Ebenso ist sehr gutes Wissen über *Harry Potter* Voraussetzung dafür, die Texte verstehen zu können.

Der Aufbau dieser Masterarbeit gestaltet sich wie folgt: Zuerst werde ich näher auf Fanfiction an sich eingehen, wobei in diesem Zusammenhang wichtige Begriffe definiert werden. Auch werde ich mich damit auseinandersetzen, wie man sich wissenschaftlich mit Fanfiction beschäftigt hat. Schließlich stelle ich mir dieselbe Frage über *Harry Potter*, wobei ein besonderes Augenmerk auf das Gebiet der Fanforschung gelegt wird. Auch zu der Forschung zu übersetzter Fanfiction wird es ein Kapitel geben.

Danach steht die nicht-professionelle Translation im Fokus, wobei ich mich eingehend mit der nicht-professionellen Übersetzung im Internet beschäftigen werde. Auch die Ethik von derartigem Übersetzen soll kurz angesprochen werden.

Das nächste Kapitel soll dazu dienen, Nords Textanalyse-Modell vorzustellen, wobei jeder der textinternen und –externen Faktoren erklärt werden soll.

Das letzte Kapitel vor der Conclusio widmet sich der Analyse des Ausgangs- und Zieltextes, wobei besonders auf Figurenrede und Namensübersetzung in dieser Übersetzung, jedoch auch in *Harry Potter* eingegangen werden soll. Auch die Kommentare zu den Geschichten sollen hier analysiert werden.

2. Fanfiction

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Fanfiction¹. Wichtige Begriffe wie Fan, Fandom, Fanfiction und Slash sollen in diesem Kapitel definiert werden. Dazu wird im ersten Unterkapitel das Feld der Fanforschung näher umrissen, da sich dieses Forschungsfeld mit Fans und ihren Fanwerken wie etwa Fanfiction beschäftigt. Das zweite Unterkapitel widmet sich der wissenschaftlichen Rezeption von Fanfiction, bevor ich mich im dritten Kapitel der *Harry Potter*-Reihe und der wissenschaftlichen Beschäftigung damit zuwende. Besonders liegt hier der Schwerpunkt auf dem Fandom, also der Gemeinschaft von *Harry Potter*-Fans. Das letzte Unterkapitel geht näher auf übersetzte Fanfiction ein; dabei kommen sowohl Beiträge aus der Translationswissenschaft wie auch aus anderen Disziplinen zur Verwendung.

2.1 Fan Studies

Dieses Kapitel soll das Feld der Fan Studies näher beschreiben, da sich dieser Forschungsbereich sehr mit Fanfiction beschäftigt. Darüber hinaus forscht man an Fandoms, Fanaktivitäten, Fanaktivismus und anderen Fanwerken als Fanfiction. Hierzu wird eine Vielfalt an Disziplinen herangezogen; Busse (2014) listet mehrere, unterteilt dann jedoch in zwei größere Kategorien, nämlich Sozial- und Medienwissenschaften. Somit umreißt diese Subdisziplin sowohl Copyright-Probleme, Hooligans und Cosplay als auch Fanart. Die untersuchten Fankulturen sind ebenso divers und umfassen etwa Sport-, Musik-, Filmfans (Busse 2014: 19).

Doch was ist überhaupt ein *Fan*? Der Begriff ist schwer zu definieren. Abgeleitet von *fanatic* wurde er in den USA des frühen 20. Jahrhunderts verwendet, um das leidenschaftliche Verhalten von Baseballzuseher_innen zu beschreiben, bevor er auch für andere Personen wie etwa Filmliebhaber_innen verwendet wurde (Cavicchi 2018: 27). Zu Beginn der Verwendung des Begriffs – und darüber hinaus – wurden Fans negativ und sogar als Gefahr betrachtet (29). Oft wurden medizinische Begriffe wie Manie und Fieber im Zusammenhang mit Fans

¹ Eine kurze Anmerkung zur Schreibweise dieses Wortes: Während der Duden die Schreibung *Fan-Fiction* empfiehlt, wird auf DWDS ebendiese Schreibweise als alternative Schreibung zu *Fanfiction* angegeben. Die beliebteste deutschsprachige Webseite für Fanfiction, fanfiction.de, benutzt durchgehend die eingedeutschte Schreibung mit K. Für diese Arbeit habe ich mich für *Fanfiction* entschieden, da diese Schreibweise in der deutschsprachigen Wissenschaft am verbreitetsten zu sein scheint. Innerhalb der Community scheint sich jedoch *Fanfiktio*n einer großen Beliebtheit zu erfreuen, wie aus einer kurzen Google-Suche hervorgeht. In Quellen wie Zeitungsartikeln wird jedoch meist *Fanfiction* verwendet. Ich habe mich für diese Schreibweise entschieden, da sie am häufigsten verwendet zu werden scheint. Allerdings könnte auch ein Gegenargument vorgebracht werden, es sei besser, sich der Schreibweise der Community anzupassen.

verwendet (31). Trotzdem wurden Fans als „ideal consumers“ (Edwards 2018: 53) erkannt und beworben; heutzutage werden Fanpraktiken sogar ermutigt (Pande 2018: 319). Laut einer Diskursanalyse von britischen Zeitungen werden Fans eher ins Lächerliche gezogen – Stanfill (2018: 312f.) nennt zudem Beispiele aus Filmen und Comedy und zeigt damit, dass dies nicht nur in Zeitungen der Fall ist –, als als Gefahr dargestellt zu werden (Bennett 2018: 108), oder werden sogar in einem positiven Licht als etwa unterstützend (109), wichtig (113, 115) oder mächtig (119) beschrieben, obwohl auch negative Beschreibungen noch weit verbreitet sind.

Je nach Disziplin ändert sich die Definition des Terminus. Erschwerend kommt hinzu, dass der Begriff in wissenschaftlichen Arbeiten oft unkritisch und undefiniert verwendet wird – Edwards (2018: 48f.) liefert mehrere Beispiele dafür. Allen Definitionen gemein ist jedoch eine emotionale Komponente, eine Intensivität und ein Zugehörigkeitsgefühl unter Fans und zu dem Gegenstand des Fandoms (Lundy et al. 2020: 1). Jenkins unterscheidet zwischen Fan als gemeinsprachlichem Ausdruck, den obige Emotionalität mit einem Medienobjekt verbindet, und Fandom, bei dem eine gemeinsame Identität und eine mit anderen Fans geteilte Kultur ausschlaggebend sind (2018: 16). Auch unterstreicht er, dass Fandom als eine weit gefasste Subkultur aufgefasst werden soll, deren Mitglieder sich zwar verschiedenen Gegenständen widmen, jedoch Traditionen und Praktiken teilen (2018: 16). Für Hellekson (2018: 74) ist maßgebend, dass Fans sich im Fandom engagieren – in anderen Worten, sich Fanaktivitäten widmen; ausschlaggebend ist „shared community“. Dafür, dass sich Fandom überhaupt entwickeln konnte, war der erleichterte Kontakt² zwischen Fans durch immer billiger zu erstehende Kommunikationsmittel unabdinglich, hebt Edwards hervor (2018: 52), und unterstreicht damit ebenfalls den gegenseitigen Austausch als wichtigen Bestandteil des Fan-Seins. Geiger (2014: 220) bezieht den Willen mit ein, zeitliche und finanzielle Ressourcen zu investieren und das Fanobjekt verbessern zu wollen. Es wird auch davon ausgegangen, dass Fans weiß sind – Stanfill verlangt nach einer kritischen Auseinandersetzung mit Fans, die aufgrund von Hautfarbe, Sprache, Sexualität oder Geschlecht aus ihren Fandoms ausgegrenzt werden³ und auch in der Fanforschung oft unbeachtet bleiben (305f.). Bestimmend ist ebenfalls, dass Fanobjekte strikt der Populärkultur angehören (Cuntz-Leng 2014b, 241).

Das Internet hat Veränderungen hervorgerufen: Produzent_in und Konsument_in verschwimmen, Leser_in und Verfasser_in werden ident und zugleich Kommentator_in und

² Hellekson (2018) geht näher auf das Verhalten und die Fanaktivitäten dieser frühen Fans und auch auf die weitere Entwicklung von Fandom ein.

³ Thomas (2019: 149f.) beschreibt ihre negativen Erfahrungen als schwarzer *Harry Potter*-Fan.

Kritiker_in (Jensen 2014: 285). Verteilung und Konsum wurden verwandelt, neue Demographien aufgeschlossen (Hellekson & Busse 2018: 8). Das Internet haben Fans von Beginn an durchzogen – das Web ohne Fanwerke ist unvorstellbar; Websites mit Fanfiction sind „einige der ältesten Sozialen Medien“ (Jensen 2014: 301). Durch Änderungen im Fanverhalten musste der Begriff Fan neu definiert werden, wobei die Meinungen zweigeteilt zu sein scheinen: Entweder werden Fans als Teil einer „eigenständigen Subkultur“ oder als Konsumierende mit spezifischem Verhalten und Handeln gesehen (Busse 2014: 27). Hinderlich für eine Definition ist außerdem, dass Fandom und Fanpraktiken im Mainstream immer normalisierter und auch marktfähiger werden, was Auswirkungen sowohl auf die Definition von *Fan* als auch Positionierung der Fanforschung im Ganzen hat (Busse: 2014: 28).

Wichtig ist, den Fan als Person mit mehreren Interessen anzusehen – die Zugehörigkeit zu einem Fandom spricht oft für Interesse an ähnlichen Fanobjekten; man liest „intertextually as well as textually“ und stellt Vergleiche an (Jenkins 1992: 37). Man beschäftigt sich jedoch nicht nur ausschließlich mit dem Fanobjekt und anderen, ähnlichen Gegenständen. Durch die Beschäftigung mit dem Fanobjekt wird dieses zu einem Text, der sich dadurch verschiedenen Interpretationen und Lesemöglichkeiten öffnet (Sandvoss 2007/2017: 32), auch wenn es an und für sich keinen Urtext gibt (33). Dieser Text wird durch Medien aller Arten vergrößert; ihm sind keine Grenzen gesteckt (33). So wird nicht nur das Fanobjekt an sich konsumiert, sondern auch Metatexte darüber, etwa Interviews, Magazinartikel, andere Filmauftritte der Berühmtheit. Intertextualität ist also von Fan-Sein nicht wegzudenken. Je nachdem, welche Gewichtung welchen Metatexten zukommt, kommt es zu verschiedenen Texten, die mehr oder weniger den Urtext verkörpern und mit denen sich verschiedene Gruppen desselben Fandoms beschäftigen (33f.).

Die Fanforschung wurde in den 1970ern begründet, als Rezipient_innen und Subkulturen in mehreren wissenschaftlichen Gebieten wie der Kultur- oder der Literaturwissenschaft in den Mittelpunkt gerückt wurden und Populärkultur neu bewertet wurde (Busse 2014: 20f.). Beeinflusst von Stuart Hall werden Konsument_innen als Individuen gesehen, die von kulturellen und sozialen Faktoren darin geprägt werden, was sie wie konsumieren und verstehen; wie eine Person ein Produkt interpretiert, hängt von ihren Erfahrungen ab (Jenkins 2018: 14). Im folgenden Jahrzehnt wurden diese neuen Forschungsgegenstände untersucht; Populärtexte wie Nachrichten, Musiker_innen und Fernsehsendungen waren es nun wert, wissenschaftlich analysiert zu werden (Busse 2014: 21). Hierbei wurde vor allem weiblichen Fans große Aufmerksamkeit zuteil, etwa durch die

Beschäftigung mit Jugendmagazinen und Liebesromanen (21). Auch später sollten Frauen und Mädchen weiterhin im Mittelpunkt stehen, da viele Fanpraktiken größtenteils von weiblichen Personen ausgeübt werden (23).

Lundy et al. (2020: 1) unterteilen die aktuelle Forschung in zwei Kategorien: psychologische und sozialwissenschaftliche Analysen dessen, was die Gegenstände des Fandoms mit den Fans machen, und medien-, film-, und kulturwissenschaftliche Analysen aus kritisch-konstruktivistischer Sicht, was Fans mit dem Gegenstand des Fandoms tun. Edwards meint, Fanforschung habe sich von der „fandom-as-gendered-pathology“ entfernt (2018: 49), und widerspricht ihnen so in ersterem Punkt. Bei manchen Forscher_innen hat sich diese Sichtweise sogar fast ins Gegenteil gekehrt; sie betrachten Fandom als Religion oder sehen Parallelen zu religiösen Ritualen wie Pilgerfahrten (Zubernis & Larsen 2018: 154).

Erstere Forschungsrichtung untersucht die positiven und negativen Wirkungen, die der Gegenstand des Fandoms auf Fans haben kann. Drückt etwa eine Berühmtheit eine Meinung aus, kann dies Folgen auf etwa das Kaufverhalten ihrer Fans, die Entscheidung, zum Arzt zu gehen, oder die Unterstützung bestimmter Organisationen haben. Von Beginn an scheinen parasoziale Beziehungen ein Bestandteil von Fan-Sein zu sein; Cavicchi nennt mehrere Beispiele (2018: 35). Die bloße Existenz von Fandom kann auch als pathologisch gesehen werden; diese Sichtweise gründet auf einer Definition von Fan als „dangerously obsessed individuals“ (Lundy et al. 2020: 2) und befasst sich sowohl mit ungesunden Beziehungen von Fans zu dem Objekt des Fandoms, was im Extremfall Stalking und Mord umfasst, als auch den Gegenständen des Fandoms als schlechten Vorbildern, beispielsweise durch Nachahmung schlechten oder gefährlichen Verhaltens – ein Beispiel wäre der Werther-Effekt (Cuntz-Leng 2014b: 240). Fangruppen gelten als Ansammlung dieser negativen Wirkungen; hierzu befasst man sich hauptsächlich entweder mit Popmusik- oder Sportfans, in letzterem Fall insbesondere mit Hooligans (Lundy et al. 2020: 2f.). Jenkins führt ein weiteres Beispiel auf: Fans können gegen Veränderungen am Fanobjekt protestieren, die gegen ihre Vorstellung verstoßen – wenn etwa eine ursprünglich weiße Filmfigur von einer nicht-weißen Person gespielt wird⁴ –, und in ihren Einsprüchen „horrific intensity“ (2018: 18) wie etwa Drohungen und Belästigungen erreichen. Doch auch ein Gegenbeispiel führt er an: Fans protestierten etwa gegen das Whitewashing in einer Verfilmung und kollaborierten mit

⁴ Als Beispiel betrachte man nur die Reaktionen, die Disney mit den Verfilmungen von „Arielle, der Meerjungfrau“ (2023) und „Schneewittchen“ (2025) auslöste.

Aktivismusbewegungen⁵ (19). Somit zeigt er auf, dass Fans keineswegs als Monolith aufzufassen sind; Teile ein und desselben Fandoms unterscheiden nicht nur verschiedene Interessen, sondern auch Normen und Ideologien⁶ (21).

Letztere Forschungsrichtung, bei der die Auswirkungen auf und Veränderungen an dem Fanobjekt erforscht werden, sieht Fandom als Produkt und Prozess der partizipatorischen Kultur, in der die Zuschauerschaft sowohl konsumiert als auch produziert (Lundy et al. 2020: 3). Diesem Standpunkt widmen sich die meisten Quellen dieser Arbeit. Der Begriff wurde von Henry Jenkins eingeführt. Geprägt wird *participatory culture* durch

low barriers to artistic expression and civic engagement; strong support for creating and sharing creations with others; some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices; members who believe that their contributions matter; and members who feel some degree of social connection with one another. (Jenkins 2018: 18)

Edwards argumentiert, dass partizipatorische Kultur beispielsweise in Form von Briefen an Verlage und Teilnahme an literarischen Wettbewerben schon seit Bildung der Fandoms an sich existiert (2018: 52).

Busse unterteilt die Fan Studies in drei Wellen (2014: 21-25). Zuerst standen erwachsene Fans von gesellschaftlich nicht hoch angesehenen Texten wie Fernsehsendungen im Fokus. Diese Fans analysierten Texte kritisch und schmückten die Ursprungstexte mit von ihnen vermissten Elementen aus. Anstatt von passiven Zuschauer_innen ging man über zu einem Modell von aktiv teilnehmenden, subversiven und politischen Konsument_innen. Auch der Feminismus spielte eine wichtige Rolle; Fanpraktiken wurden oft als kritische Gegenreaktion auf die frauenfeindliche Medienkultur gelesen und als intrinsisch oppositionell aufgefasst. Hervorgehoben wurden in den frühen Untersuchungen die durch Fandom geschaffene Gemeinschaft zwischen Fans und die Beziehungen zwischen Texten und Fans, wobei Fandom als eine „selbstermächtigte Produktionsquelle von Bedeutungen in und durch sich selbst“ (22f.) gesehen wird. Als wichtige Forscher_innen, die das Forschungsfeld der Fan Studies erstmals definierten und umrissen, nennt Busse Henry Jenkins, Camille Bacon-Smiths und Constance Penleys. Nach den 90er-Jahren konzentrierte man sich nicht mehr hauptsächlich auf den subversiven Aspekt von Fanpraktiken, sondern verstand Rezeptionsverhalten als Teil des Alltags anstatt als Sozialkritik. Ebenso widmete man sich

⁵ Pande (2018) bietet mehr Detail zu diesem Beispiel und führt zu kritisierende Elemente an, sowohl an der Idee, das Aussehen einer Person mit einer bestimmten kulturellen und ethnischen Identität gleichzusetzen, als auch an Fanaktivismus an sich.

⁶ Schon in *Textual Poachers* (1992) warnt Jenkins vor der Verallgemeinerung und verwendet Stuart Halls Beschreibung als „deeply contradictory“ für mögliche Interpretationen und die Leserschaft (35).

weniger dem Fandom als Gemeinschaft und wandte sich eher der Einzelperson sowie der Rezeption per se zu. *Fan* wurde nun als eine bestimmte Funktion von Individuen betrachtet, die sich veränderlich und mit verschiedenen Intensitäten auf unterschiedliche Texte beziehen kann. Zudem wurde die Forschung in den Fan Studies immer diverser.

Mittlerweile ist die ehemals so kleine Fanforschung sehr gewachsen; schon 2014 gab es zumindest zwei peer-reviewedte Fachjournale und mehrere ausdrücklich darauf ausgerichtete Konferenzen (Busse 2014: 28). Es gilt jedoch zu kritisieren, dass sich die Forschung hauptsächlich mit englischsprachigen Fancommunitys sowie mit einigen wenigen asiatischen Fandoms beschäftigt (29); im letzteren Falle können unvertraute Fandom-Gegenstände zu einem Othering führen (Pande 2018: 320). Auch Bennett (2018: 119) verlangt nach einer breiteren Spannweite von untersuchten Fandoms und hebt die Lücke in der Forschung an verschiedenen Fandoms hervor (120). Stanfill ruft auf zu einer tieferen Beschäftigung mit der *structural whiteness*, die Fandoms aufgrund von „mainstream American culture’s default to whiteness and through engagement with default-white media“ (2018: 305) durchzieht, und Pande hebt hervor, dass zwar Geschlecht und Sexualität der Fans eine Rolle spielen, die kulturelle und ethnische Komponente jedoch nicht ausreichend erforscht ist (2018: 320). Edwards (2018: 48) bemängelt Anachronismen, die Seltenheit von Definitionen, die oberflächliche Rezeption der Grundlagenwerke, die Privilegierung von Autor_in über Leserschaft und die Bevormundung von Leser_innen. Durch die Normalisierung von Fandom befürchtet Busse, gesellschaftlich weniger angesehene Arten von Fanaktivitäten und –werken könnten unbeachtet bleiben, wodurch die Fanstudien insgesamt weniger kritisch und politisch würden (2014: 27).

Da Translation in keinem der hier zitierten Artikel und Kapitel auch nur erwähnt wurde – aufgrund des Fokuses auf englischsprachige Fans und Fandoms wenig verwunderlich –, ist wohl davon auszugehen, dass es sich hier im Feld der Fan Studies um eine Forschungslücke handelt, die allerdings, wie in einem späteren Kapitel zu sehen sein wird, auch von der Translationswissenschaft nicht geschlossen wird.

2.2 Fanfiction in der Wissenschaft

Dieses Kapitel widmet sich den Arten und Weisen, wie Fanfiction bisher wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Dafür werden Studien verschiedenster Wissenschaften verwendet, wobei natürlich die Fan Studies eine Hauptperspektive darstellt. Grob gesehen kann Fanfiction zur (Neu-)Interpretation des ursprünglichen Textes verwendet werden, zur Einsicht in

Gemeinschaftsstrukturen innerhalb von Fancommunitys, zur Analyse von Fangemeinschaften oder von individuellen Fans, als Aspekt der Reaktion des Publikums oder in der Pädagogik (Hellekson & Busse 2014: 8-10). Neben der Fanforschung, einem intersektionellen Ansatz, der Sozial- und Medienwissenschaften sowie viele weitere Disziplinen vereint (Busse 2014), und den Media Studies wird von dem Blickpunkt der Gender Studies und der Rechtswissenschaft viel Forschung zu Fanfiction betrieben (Hatfield 2018: 2). Für Letztere sind etwa Fragen des Urheberrechtes interessant⁷ (Geiger 2014: 218). Auch die Verflechtung zwischen Medientexten wie Comics und Fernsehserien wird untersucht, wobei der Fan als prototypischer Rezipient verstanden wird (Busse 2014: 19). Psychologische Aspekte der Texte werden ebenfalls erforscht. Für den Spracherwerb und die Literaturwissenschaft ist Fanfiction ebenso interessant. Auch die Cultural Studies widmen sich Fans und ihren Produkten; Jenkins begründet dies in „the ways the ambiguities of popularly produced meanings mirror fault lines within the dominant ideology“ (1992: 35).

Doch zuerst muss auch in diesem Kapitel ein Begriff umrissen werden, der nicht so leicht zu definieren ist: Fanfiction. Von dem Ansatz der Literalität aus definiert Black Fanfiction kurz als Texte, deren Figuren und Handlungsstränge aus bereits existierenden Medien der Populärkultur bestehen, wobei die Handlung über das ursprüngliche Ende hinweg fortgesetzt wird, neue Handlungsfäden gezogen, Beziehungen romantisch ausgelegt und unterentwickelte Figuren in den Mittelpunkt gestellt werden (2009: 399). Dass diese Aufzählung nur einen kleinen Ausschnitt all dessen darstellt, was Fanfiction sein beziehungsweise wovon sie handeln kann, ist klar. Sie selbst fügt später Crossover hinzu, wobei Handlungen und/oder Figuren aus anderen Medien als dem Fanobjekt verwendet werden⁸ (415f.).

Auch Hatfield (2018) bleibt bei einer Definition von fangeschriebener kreativer Fiktion mit starkem Bezug auf ein ursprüngliches Werk. Als einzige fügt sie jedoch eine Kategorisierung ein, wonach sie das Gros von Blacks Beispielen aufteilt: „‘more of’ [...] [and] ‘more from’ the original material“ (1). Ersteres sind Fortsetzungen oder Ergänzungen, Letzteres meint den Fokus auf Nebenfiguren, Crossover und Alternate Universes. Den letztgenannten Begriff erklärt sie nicht; darin werden Figuren aus dem Fanobjekt in eine andere Welt versetzt. Anders als bei Crossover handelt es sich hierbei nicht um die Welt eines

⁷ Dabei wird aufgrund der Tatsache, dass kein finanzieller Gewinn angestrebt wird, das US-amerikanische Copyright nicht verletzt, das deutsche Urheberrecht jedoch durch die unerlaubte Verwendung und Überarbeitung des Originaltextes schon (Geiger 2014: 230f.). Andererseits können Fanaktivitäten als *parody* aufgefasst werden (Hellekson 2018: 72). Tushnet widmete sich schon 1997 diesem Thema.

⁸ Crossover sind ein integraler Aspekt von Fanfiction; schon seit Beginn der Verteilung von Fanfiction in Magazinen gibt es sie (Edwards 2018: 57).

anderen Medienobjektes, sondern um ein selbst erfundenes oder allgemeineres Setting⁹. Manche sehen es als Alternative Universe an, wenn zwar das Setting, aber keine Handlungen, Figuren oder zumindest Hauptfiguren eines anderen Medienobjektes übernommen werden¹⁰. Für ein gutes Verständnis der Fanfiction muss die Leserschaft also mit zwei oder mehreren Ursprungstexten vertraut sein; die Autor_innen vertrauen auf die Intertextualität des Fandoms (Goldmann 2022: 84).

Aus der Sicht der Fanforschung beschreibt Geiger Fanfiction als „interaktive[] und kreative[] Internet-, Kommunikations- oder Kulturercheinung“ (2014: 218) und hebt hervor, dass mit dem Begriff schriftliche Werke, also Literatur, gemeint sind (219). Diese schriftlichen Werke stützen sich verschieden stark auf Originaltexte, die reale Personen, Manga, Computerspiele, Filme, Romane oder vieles mehr sein können. Laut diesen beiden Definitionen wäre jedoch Shakespeares *Romeo und Julia* nichts weiter als eine Fanfiction des griechischen *Pyramus und Thisbe*, die das Märchen in Shakespeares Gegenwart versetzt und selbst Originaltext für den Film *William Shakespeares Romeo + Juliet* (1996, Regisseur Baz Luhrmann) ist, der wiederum das Theaterstück quasi als Fanvideo halb in die damalige Gegenwart holt. Um nur stark inspirierte Werke auszuschließen, fügt Cuntz-Leng das Kriterium hinzu, dass Fanfiction seine Quellen offen darlegt (2014b: 239). Außerdem ist das Fanobjekt ausschlaggebend – die schriftstellerische Rezeption von Populärkultur wird anders aufgefasst als beispielsweise Goethes *Faust*, den man schließlich auch als Fanfiction zu Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* deuten könnte (240f.).

Als andere Definition schlägt Geiger vor, Fanfiction als schriftliche Werke von Fans für Fans zu verstehen (2014: 220). Dabei werden solche Werke ausgeschlossen, die finanzielle Gewinne¹¹ mit sich bringen – wie der oben genannte Film und auch das ursprüngliche Theaterstück. Cuntz-Leng definiert Fanfiction kurz als „Literatur, die Fans innerhalb eines bestimmten Media Fandoms [Literatur-/Buchfandoms, Filmfandoms und

⁹ Eine Suche auf AO3 fand unter diesem Tag mehr als 75.000 Geschichten unter der Rubrik *Harry Potter* [Stand 01.06.2025]. Dazu gehören beispielsweise Geschichten, die in einer nicht-magischen Welt spielen, in der eine Figur ein übernatürliches Wesen wie ein Vampir ist oder Zombie-Apokalypsen oder sonstige Katastrophen ausbrechen. Die Handlung oder Figuren können auch eine andere Epoche versetzt werden; besonders beliebt ist dabei eine Modernisierung des ursprünglichen Settings, womit moderne Technologie in *Harry Potter* eingeführt wird.

¹⁰ Hier könnte die Handlung das World-Building von etwa Suzanne Collins' *Hunger Games*-Reihe übernehmen; in anderen Fandoms wird für diesen Zweck oft *Harry Potter* verwendet.

¹¹ Eine Ausnahme sei hier angesprochen: Der „Kauf“ von Fanfiction ist durchaus gern gesehen, wenn es sich dabei um eine Aktion für wohltätige Zwecke handelt. Ein Beispiel wäre *Gotcha for Gaza*, bei der Fans bei einer Hilfsorganisation spenden, dafür einen Schreibimpuls abgeben können und womit über 100.000 US\$ aufgebracht wurden (https://fanlore.org/wiki/Gotcha_for_Gaza).

Fernsehserienfandoms, erläutert sie in einer Fußnote] zu einem Kulturprodukt anfertigen, teilen und verbreiten“ (2014b: 238) und bringt somit den Aspekt der Verbreitung mit ein.

Fanfiction kann als postmodernes Artefakt aufgefasst werden, da Pastiche, Wiederholung, Intertextualität und sich selbst aufgelegte Einschränkungen eine große Rolle spielen können (Busse & Stein 2017: 121f.).

Hellekson & Busse (2018: 6) führen kurz die verschiedensten Ein- und Ausschließungen an, die die Definitionen mit sich bringen. Fanfiction als kollektives Storytelling inkludiert die *Ilias* und die *Odyssee*; Fanfiction als Antwort auf konkrete Texte findet sich im Mittelalter; Legalität als ausschlaggebende Komponente setzt den Beginn von Fanfiction auf die Einführung des Urberschutzes; die Existenz einer Fangemeinschaft beginnt mit *Sherlock Holmes*; eventuell sogar kritisches Rewriting von Medien ist ab den 1960ern zu finden. Dieses Rewriting identifizieren sie als das von den meisten Fan Studies-Forschenden genutzte Kriterium für Fanfiction. Auch hier gibt es Exklusionen: Traditionen mit anderer Infrastruktur als der in den USA entwickelten etwa Texte, in denen Fans eine Beziehung mit einer Berühmtheit aufbauen, oder die auf nicht so beliebten Medien begründen (7). Ihre endgültige Definition sind Texte, gesehen als „historically situated in the last forty years, tending to respond to a specific form of media texts, and encompassing a specific amateur infrastructure for its creation, distribution, and reception“ (7). Später erweitern sie die Definition noch aus: Über Texte hinaus inkludieren sie „all sorts of fan texts, which may include other forms of artwork, like fan-made videos“ (19). Zu bemerken ist, dass sie als einzige der hier genannten Definitionen den Aspekt der Infrastruktur erwähnen und andere Texte als schriftliche inkludieren.

Merkmale von Fanfiction sind, dass sie hauptsächlich von Frauen geschrieben und gelesen werden, die Autor_innen Pseudonyme verwenden, die Publikation fortlaufend ist, die Texte von den Schwierigkeiten von queeren Personen¹² und von nicht-heterosexuellen Romanzen handeln, die Geschichten oft in nicht-professionellen Schreiber_innencommunitys entstehen, sie über Internetplattformen verbreitet werden und damit unterrepräsentierten Autor_innen eine Bühne bieten, ihr legaler Status sich in einer Grauzone befindet und die Übersetzungen, so vorhanden, von Fans angefertigt werden (Lowe 2024: 1). Außerdem ist Fanfiction ein In-Frage-Stellen der Autorität der Produzent_innen des Fanobjekts, wobei es

¹² Ein großer Teil von Fanfiction beschäftigt sich jedoch auch mit heterosexuellen oder platonischen Beziehungen.

sich, abhängig vom Fanobjekt, um Regisseur_innen¹³ handeln kann (Busse 2017: 99), aber natürlich auch um Autor_innen, oder auch beidem, etwa im Falle eines verfilmten Buches.

Wann die erste Fanfiction geschrieben wurde, ist zu debattieren – und, wie oben zu sehen, von der Definition abhängig. Edwards (2018: 60f.) weist darauf hin, dass transformative Texte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Zeitschriften veröffentlicht wurden, und betont, dass sicherlich davor schon Fanfiction geschrieben wurde, die jedoch nie gedruckt wurde. Generell werden Fanwerke zu Jane Austen oder *Sherlock Holmes* als Beginn von Fanfiction gesehen, während in den USA Fangeschichten in Science-Fiction-Magazinen der 1920er und 1930er als Anfang gesehen werden (Edwards 2018: 51).

Ein offensichtliches Beispiel aus dem deutschen Sprachraum sind die Wertheriaden, die von einer Vielzahl von Autor_innen verfasst wurden und den Stoff der *Leiden des jungen Werther* von Goethe auffassen und bearbeiten (Cuntz-Leng 2014b, 240). Darüber hinaus war auch in Deutschland¹⁴ Science Fiction maßgebend für die Entwicklung von Fandom, allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg (243). Die deutsche Fanfiction-Szene wird von anglo-amerikanischer und japanischer Literatur geprägt, was an der Anzahl von deutscher Fanfiction zu englischsprachigen beziehungsweise japanischen Originaltexten zu erkennen ist; dies erscheint jedoch angesichts des Einflusses fremdsprachiger Belletristik auf dem deutschen Markt wenig überraschend (Geiger 2014: 227). Lowe (2024) merkt in einer Fußnote an, dass Englisch die ‚offizielle‘ Sprache von Fanfiction sei. Cuntz-Leng bemerkt auf fanfiktion.de ein Interesse an englischen Fanwerken, „anhand der vielen Übersetzungsprojekte¹⁵ englischsprachiger Texte ins Deutsche nachweis[bar]“ (2014b: 255f.), und postuliert einen Wechsel der User_innen von deutschen auf englischsprachige Websites, sobald ihre Sprachkenntnisse dies zulassen. Gründe dafür sind das größere Angebot zu einer größeren Anzahl an Fandoms, ein größeres potenzielles Publikum für eigene Texte und gelockereere Jugendschutzmaßnahmen (256f.)

Auf eine weitere Verlockung der englischsprachigen Fanfiction geht Black (2009) näher ein, auch wenn dies – wie so vieles an Fanfiction – als noch nicht ausreichend erforscht bezeichnet werden muss (Hatfield 2018: 1): den Spracherwerb. Hierbei bedienen sich Leser_innen Fanfiction-Texten als Lernhilfe, womit sowohl das Lesen als auch das eigene Verfassen gemeint sein kann. Dabei können diese Vorbilder selbst Personen sein, die nicht

¹³ Busse widmet sich intensiv den *Star Wars*-Filmen.

¹⁴ Cuntz-Leng (2014) widmet sich im Weiteren der genaueren Entwicklung von Fandom und Fanfiction im deutschen Raum sowie einem Vergleich der größten Fandoms auf der internationalen Website archiveofourown.org (als AO3 abgekürzt) und der deutschsprachigen Website fanfiktion.de.

¹⁵ Hierbei handelt es sich um eine kurze Nebenbemerkung; es werden keine weiteren Daten zu den anscheinend „vielen“ Übersetzungen gegeben, noch wird eine Forschungsempfehlung ausgesprochen.

Muttersprachler_innen sind, wie es in Blacks Artikel der Fall ist (406). Ihre qualitative Studie lässt sich zwar nicht auf alle Fanfiction-Autor_innen auslegen, bietet aber Einblicke in die Gründe dreier Frauen, Fanfiction zu schreiben. So verwendeten sie Englisch, um eine größere Leserschaft zu erreichen (405), und sahen in Fanfiction eine Möglichkeit, Englisch zu nutzen und zu üben, Freunde zu finden und Geschichten zu schreiben (406). Ihre Texte ermöglichten es ihnen, Problematiken und Themen wie etwa arrangierte Ehen auszuarbeiten (418), ihre persönlichen multikulturellen Erfahrungen als Immigrantinnen einzubringen (419f.) und Kritik an sozialen Strukturen zu üben (422). Hatfield (2018) argumentiert, dass auch die Sprachkenntnisse und Lese- und Schreibfähigkeiten von Muttersprachler_innen von Fanfiction verbessert werden können und Fanfiction in Klassenzimmern einen Platz haben könnte. Im Weiteren stellt sie Möglichkeiten für Lehrpersonen vor, dies zu ermöglichen. Auch Hellekson & Busse sprechen sich für die Verwendung von Fanfiction im Unterricht aus (2014: 2).

Eine Voraussetzung für das Posten von Fanfiction ist ein freier, sicherer Raum (Jensen 2014: 287), wie ihn Websites darstellen können. Bei verschiedenen Websites können dabei andere Regeln gelten, wodurch die eine oder andere für den_ie individuelle User_in interessanter wird (289). Aufgrund der legalen Grauzone betreffend den Urheberschutz und das Copyright¹⁶, in der sich Fanfiction befindet, kann die Beschreibung als ‚frei‘ und ‚sicher‘ wohl angezweifelt werden. Eine weitere Bedingung ist die Anonymität (296), die etwaige Offline-Konsequenzen verhindert und das Verlassen des Fandoms ermöglicht (299).

Was Fans überhaupt erst zu ihren Werken verleiten, ist „a complex balance between fascination and frustration, affirmation and transformation“ (Jenkins 2018: 16). Ein Grund für das Schreiben von Fanfiction ist, dass Fans von der Qualität oder Quantität ihres Fanobjekts enttäuscht sind und nachhelfen, die Mängel auszubessern (Geiger 2014: 220). Eine von Blacks Studienteilnehmerinnen nennt „righting the injustices of plot twists that she viewed as mistakes“ (2009: 417) als Grund. Junge Fans begründen ihr Schreiben und Lesen damit, dass sie mit ihrer queeren Identität experimentieren und sie akzeptieren können (Busse & Lothian 2017: 124). Thomas, selbst Fanfiction-Autorin, beschreibt Fanfiction als „place of freedom, where we could play, borrow and blend, and practice creative writing skills for our own original work“ und nennt auch „the thrill of the forbidden and the taboo, of taking a popular work [...] and appropriating it for our own purposes“ (2019: 148). Ausschlaggebend ist jedoch die Leidenschaft, einerseits für das Fanobjekt, andererseits für das Schreiben an sich

¹⁶ Es gibt auch Versuche zur Legalisierung von Fanfiction (Jensen 2014: 301).

(Jensen 2014: 302). „Passion“ (405) und Liebe zu dem Fanobjekt (417) nennt auch Black (2009) als Grund für das Schreiben von Fanfiction.

Was Fans mit den Ursprungstexten tun, lässt sich in zehn Möglichkeiten zusammenfassen (Jenkins 1992: 165-180). Jenkins bezog sich ursprünglich nur auf TV-Serien und Filme, doch Goldmann argumentiert, dass seine Liste auch auf andere Fanobjekte zutrifft (2022: 81). Erstens gibt es Lücken im Originaltext, die zur Rekontextualisierung ausgefüllt werden. Das sind etwa ungenügend ausgeführte Hintergrundgeschichten von Figuren. Zweitens wird ursprüngliche Handlung verlängert oder früher begonnen, weil die Buchreihe oder Fernsehserie aus irgendeinem Grunde abgebrochen wird, es Hinweise auf Geschehnisse etwa vor Beginn der Handlung, die niemals genauer beschrieben werden, gibt oder das Ende unbefriedigend ist. Drittens wird die Erzählperspektive geändert; Nebenfiguren erzählen die Handlung aus ihrer Sichtweise. Besonders oft passiert dies, indem marginalisierte weibliche Figuren in den Mittelpunkt gestellt werden. Die vierte Möglichkeit ist eine Sonderform des geänderten Erzählers, der nun eine_r der Antagonist_innen ist. Goldmann (2022: 83) kritisiert, dass Jenkins außer Acht lässt, dass Antagonist_innen von einem anderen Standpunkt aus als Opfer ihrer Erziehung oder der vorherrschenden Machtstrukturen gesehen werden können. Die fünfte Art von Fanfiction ist eine Änderung des Genres; die Handlung wird etwa zu einer Romanze. Sechstens und siebtens nennt Jenkins *Crossover* und *Alternate Universes*, die weiter oben schon erläutert wurden. Achters stellt *personalization*¹⁷ die Entscheidung der Autor_innen dar, das eigene Leben in die Fanfiction einfließen zu lassen. Neuntens wird bei der *emotional intensification* der Fokus auf „moments of narrative crisis“ (Jenkins 1992: 178) gelegt, bei denen die Figur Schmerzen, psychologische Probleme oder unangenehme Situationen durchleidet. Zehntens werden die erotischen oder sexuellen Aspekte der ursprünglichen Handlung explizit gemacht. Goldmann (2022: 85) fügt diesem Punkt hinzu, dass er oft mit zumindest einer anderen Strategie kombiniert wird.

Thomas (2019: 159-163) identifiziert sechs Arten, den Ursprungstext zu verändern, die sich teilweise mit den obigen decken: Veränderung von Zeit und/oder Ort (*Alternate Universes*), Perspektive, Modus (etwa ein Buch in ein Video), kollaboratives Schreiben (durch das Metanarrative infrage gestellt werden können), Veränderung der Identität (oft, indem der Ursprungstext diverser gemacht wird) und „restorying the imagination itself“, wobei die Leserschaft das Bild des Lesers als weißen, nicht mobilitätseingeschränkten

¹⁷ Etwa Lowe (2024) beschäftigt sich intensiv mit dieser Art der Textproduktion; sie sieht Fanfiction als Möglichkeit, Traumata zu verarbeiten. Weiter oben sprach auch Black (2009) diesen Aspekt an.

Mannes der Mittelschicht verwirft und Menschen „coexist with contradictions between their lived experiences and the lifeworlds of others while maintaining a core self that one can live with“ (160).

Fandom ist eine immer veränderliche Verhandlung von möglichen Bedeutungen des Textes und potenziellen Beziehungen dazu (Jenkins 2018: 16). Fanfiction kann als Verkörperung von Roland Barthes Konzeptes des Todes des Autors gesehen werden, eine Verschriftlichung der Koproduktion zwischen Autor_in und Leser_in, die das Lesen darstellt (Hellekson & Busse 2014: 20). Oder aber als *poaching*, ein Konzept von Michel de Certeau, das Jenkins (1992) auf Fans anwendet und das ursprünglich die Beziehung zwischen Leserschaft und Autor_in als Kampf um die Bedeutung eines Textes deutet, in dem der_ie Schriftsteller_in von offiziell anerkannten Interpret_innen wie Kritiker_innen unterstützt wird (24f.). Die auktoriale Bedeutung wird gelehrt und ist von der Leserschaft unkritisch zu konsumieren. So werden die Interpretationen von ausgegrenzten Stimmen ausgeschlossen (26). „[P]opular reading“ bietet einen Ausweg für die Leserschaft, ihre Erfahrungen in die Bedeutungserschließung einzubringen (27). Fans, so Jenkins, „constitute a particularly active and vocal community of consumers whose activities direct attention to this process of cultural appropriation“ und „have developed poaching to an art form“ (28). Sie widersetzen sich aktiv den geläufigen Interpretationen des Fanobjekts (33). Durch die vielen Interpretationen bietet sich hierbei eine Gelegenheit, die Leserschaft zu erforschen, wie es durch Interviews oder Konzepte wie den impliziten Leser unmöglich ist (Busse 2017: 109).

Der Kampf um die Bedeutung wird nicht nur mit den Produzent_innen des Fanobjekts ausgetragen, sondern auch mit anderen Fans (Busse 2017: 100). So werden Normen, Praktiken und Analysen aufgebaut, die diese Fans teilen. Fanfiction ist also nicht nur auf dem Fanobjekt aufgebaut, sondern auch auf den Meinungen der Community und ihren Fanwerken. Dabei gibt es „interpretive communities“, Gruppen von Fans, deren Interpretationen „privileged amongst certain groups of fans“ sind (109). Zu diesen Normen kann gehören, welche Narrative priorisiert werden (*rules of notice*), welche Bedeutungen dem Ursprungstext zugeschrieben werden können (*rules of signification*), welche Handlung die Leserschaft erwarten sollte (*rules of configuration*) und welche Schlüsse sie ziehen (*rules of coherence*) (Jenkins 2018: 16). Damit werden Fans in der Ausübung ihrer Kreativität eingeschränkt; wird gegen die bestehende Interpretation verstoßen, könnte dies zu negativer Kritik der Leserschaft führen (Busse & Stein 2017: 127). Wichtig ist es zu erkennen, dass die Fans dabei mehr als nur einer dieser interpretativen Gruppe angehören können (Busse 2017: 111). So ist es gut möglich, dass zwei Werke desselben Fans „radically different versions of the same

characters“ bieten (Jenkins 2018: 20). Außerdem darf nicht der Fehler begangen werden, diese Interpretationen als statisch abzutun; stattdessen sind sie „ever-shifting intertexts for current and future fan interpretation and authorship“ (Busse & Stein 2017: 129). Eine der klarsten Demarkierungen zwischen *interpretative communities* ist die des *Pairings* und die damit einhergehenden Charakterisierungen und Interpretationen (Busse 2017: 110), also der romantischen Beziehung, der sich die Fans widmen.

Durch diese Intertextualität beeinflusst Fanfiction sich gegenseitig, was natürlich auch für andere Arten von Literatur der Fall ist. Durch das Internet ist allerdings eine schnellere Veröffentlichung und somit auch Reaktion möglich, sodass „tropes get created, picked up, subverted, and dismissed within months, if not days“ (Busse 2017: 114). Fandoms verändern sich so schnell, dass es für ‚Quereinsteiger‘ schwierig sein kann, die Handlung nachzuvollziehen. Die ersten Geschichten, die eine Handlung, Charakterisierung oder Ähnliches einführen, legen den Grundstein, begründen und führen logisch auf das Neue hin. Weitere Fanfiction stützt sich auf diesen Grundstein und schließen damit Leser_innen aus, die nicht mit den ‚Grundwerken‘ vertraut sind (Busse 2017: 115). Man könnte sogar schon von einer intertextuellen Abhängigkeit sprechen (Busse & Stein 2017: 122). Ein Beispiel aus dem Text, der in späteren Kapiteln analysiert wird: Bei der ersten Begegnung mit Ron und Hermine kommt es zu einer Meinungsverschiedenheit, bei der Harry plötzlich überzeugt ist: „they would tell Dumbledore what he said“ (2¹⁸). Weiß man nicht, dass in anderer Fanfiction dieser Art Ron und Hermine Harry auf Dumbledores Befehle hin ausspionieren, scheint diese Bemerkung unsinnig und aus dem Nichts zu kommen.

Nicht nur Handlungselemente, sondern auch Genres, Motive und Konventionen gibt es, die nur im Kontext mit anderer Fanfiction verstanden werden können. Sie sind oft in mehreren Fandoms zu finden. Busse & Stein führen beispielsweise mehrere auf (2017: 132), doch ich möchte hier Gundersons Masterarbeit erwähnen, die sich mit einem fanfiction-spezifischen Genre befasst: dem Omegaverse. Hierbei wird die Biologie des Menschen umgeschrieben und mit Aspekten aus der Tierwelt wie Paarungszeiten erweitert; wichtig sind auch Machtdynamiken (2017: 15). Wie genau die einzelnen Motive des Omegaverse umgesetzt werden, liegt bei den jeweiligen Autor_innen. Es handelt sich dabei um ein Genre, das erstmals in Fanfiction auftauchte und in mehreren Fandoms aufzufinden ist (das Tag *Alpha/Beta/Omega Dynamics* wurde auf AO3 bei über 215.000 Fanfictions verwendet, Stand 10.01.2025). Manche Motive tauchen nur innerhalb eines Fandoms auf und sind darin so

¹⁸ Für Zitate aus den beiden analysierten Texten gibt die Zahl in der Klammer mangels einer vorhandenen Seitenzahl das Kapitel an, aus der das Zitat stammt.

beliebt, dass ein Tag erschaffen wird. Für *Harry Potter* wären dies etwa *Tom Riddle is not Voldemort* oder *Severitus | Severus Snape is Harry Potter's Parent* (über 1.000 bzw. 2.000 Texte auf AO3, Stand 10.01.2025). Wie am letzten Beispiel zu erkennen ist, das auch nur unter *Severitus* bekannt ist, sind diese Benennungen für Außenstehende oft nichtssagend.

Die intendierte Leserschaft von Fanfiction sind Fans, die mit dem Originaltext vertraut sind (Geiger 2014: 220). Die Leser_innen haben großen Einfluss auf das Texten; Likes, Kommentare und allein der Klick auf die jeweilige Geschichte, der in eine Statistik einfließt, sind den Autor_innen zugänglich und können über den Weitergang der Handlung oder überhaupt die Fortsetzung des Textes entscheiden (Jensen 2014: 286). Diese Entwicklung ist nicht durch das Internet entstanden; als Fanfiction noch in eigens veröffentlichten Magazinen in Umlauf kam, konnte man durch Leserbriefe Feedback einholen (Jenkins 1992: 164). Darin wurde Fanfiction nach den Standards von gutem Schreiben, der Treue zu dem Ausgangsmaterial¹⁹ und dem persönlichen Geschmack bewertet (165). Es wurden etwa Bemerkungen zu der Konsistenz mit dem ursprünglichen Text und den Figuren und Dialogen des Originals gemacht und der Ton und das Setting der Geschichte und die Beschreibungen darin kommentiert (164f.). Andere mögliche Handlungen wurden vorgeschlagen (164). Es wurde erwartet, dass diese Leserbriefe konstruktive Kritik gaben (165) – also erfüllten sie dieselben Funktionen wie heutzutage gepostete Kommentare.

Denn Kommentare können nicht nur für Lob genutzt werden; neben dem Schreiben ist auch Verbesserung für manche Autor_innen wichtig, indem sie nach konstruktiver Kritik fragen (Jensen 2014: 293). Es ist üblich, die Leserschaft um Kommentare oder eine Wertschätzung zu bitten (301). Manche Autor_innen verlangen nach einer gewissen Anzahl an Kommentaren, bevor sie weiterschreiben (Busse 2017: 117). Feedback dient auch einer sozialen Funktion (118). Durch gegenseitiges Lesen und Rezensieren können sich Freundschaften bilden, die sich auch auf die Offline-Welt übertragen können (Black 2009: 406).

Statt Geld stellen Kommentare und Einträge auf Favoritenlisten quasi die Bezahlung dar (Jensen 2014: 293). Entwickelt hat sich die sogenannte *gift culture* aus dem Gedanken, dass ohne finanzielle Gewinne keine Unterlassungserklärungen an die Fanfiction-Autor_innen geschickt werden können (Hellekson 2018: 71). Fanfiction-Autor_innen reagieren oft skeptisch auf die Idee, dass mit ihren Werken Geld verdient wird (Geiger 2014: 234.), auch wenn schon versucht wurde, Fanfiction zu vermarkten – etwa mit dem zu Amazon

¹⁹ Man bemerke das Kriterium der Treue und ziehe eine Parallele zu der Bewertung von Übersetzungen!

gehörenden Kindle Worlds oder der Website Wattpad (Hellekson 2018: 73). Besonders die oft geforderte komplette Übertragung aller Rechte schreckt die Verfasser_innen ab (Geiger 2014: 229).

Nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für das Verlagswesen ist Fanfiction interessant: Mit der Publikation und dem großen Erfolg der *Fifty Shades of Grey*-Autorin E. L. James richtete sich die Aufmerksamkeit von zumindest US-amerikanischen Verlagen mehr auf Fanfiction (Geiger 2014: 218); in der deutschsprachigen Verlagsbranche ist diese Veränderung (noch) nicht²⁰ eingetreten (235). Verlage empfinden Fanfiction als weniger qualitativ als klassisch publizierte Werke (233). Doch was wirklich gegen eine Publizierung spricht, ist die oben erwähnte Abhängigkeit der Texte, die sie Außenstehenden gegenüber unverständlich macht (Goldmann 2022: 79).

Fanfiction bietet einen Ort für Experimente, die im Print nicht möglich wären (Jensen 2014: 299), indem sie „a challenge to conventional notions of ‚good‘ writing as individualistic, author-centric, mono-lingual, and rigidly adherent to standard genres and conventions“ (Black 2009: 422) ist. Sie bietet „generic models“ für eigene Texte (405), an denen sich neue Schreiber_innen orientieren können, und die daran ihre Schreibkunst verbessern, indem sie sich auf andere Elemente als die Handlung konzentrieren (Goldmann 2022: 79). Ein weiterer Vorteil von Fanfiction ist, dass Neulingen „personal guidance“ von „already established writers“ (Jenkins 1992: 164) geboten wird. Sie bietet marginalisierten Personen die Gelegenheit, sich schriftstellerisch zu betätigen, die damit ihre eigenen Erfahrungen thematisieren können. Fanfiction stellt auch einen Ort dar, an dem man sicher Sexualität außerhalb von kulturell auferlegten Einschränkungen erkunden kann (Tosenberger 2008a: 202).

Die Grenze zwischen Amateur und Profi ist fließend; einige nun etablierte Autor_innen²¹ begannen ihre schriftstellerische Tätigkeit mit Fanfiction, wobei einige Fans sie von diesen Anfängen an begleitet haben (Busse 2014: 27). Einige von Verlagen veröffentlichte Bücher nahmen ihren Anfang in Fanfiction; wird der Quelltext nicht mehr als solcher anerkannt und Ähnlichkeiten wie die Namen der Figuren geändert, sehen Fans und Verlage das Werk nicht mehr als Fanfiction (Busse & Stein 2017: 126).

²⁰ Dies scheint auch heute noch der Fall zu sein; bei Recherchen war auf kein Beispiel zu finden, dass deutsche Fanfiction in ein traditionell verlegtes Buch verwandelt wurde.

²¹ Von den Paradebeispielen E.L. James und Anna Todd abgesehen, zählen etwa Cassandra Clare (Cuntz-Leng 2015b: 96) und Andy Weir (<https://lplks.org/blogs/post/21-published-authors-who-write-fanfiction/> Stand 20.02.2025) zu nun etablierten Autor_innen.

Wie stehen jedoch Autor_innen zu Fanfiction, die zu ihren Werken verfasst wird? Hier gehen die Meinungen natürlich auseinander; Hellekson (2018: 73) schildert mehrere davon: Am einen Ende des Spektrums kollaborierte Marion Zimmer Bradley mit ihren Fans, am anderen verbat Anne Rice jegliche Fanfiction mit ihren Figuren. In der Mitte erlaubte John Scalzi Fanfiction, wollte jedoch nichts Genaueres darüber erfahren. Sprechen große Konzerne Verbote aus, keine Fanfiction zu Medien in ihrem Besitz zu schreiben, umgehen Fanfiction-Autor_innen derartige Forderungen oft, indem etwa der Zugang zu nun verbotenen Fanwerken erschwert wird. Die Meinungen der Autor_innen werden jedoch mehr gewürdigt. Das heißt nicht, dass überhaupt keine Fanwerke hergestellt werden, sondern dass sie „underground“ gehalten werden, um die Autor_innen nicht zu verärgern, was natürlich Auswirkungen auf das Auffinden durch andere Fans hat (Hellekson 2018: 73).

Auf fanfiction.de ist das Posten von mancher Fanfiction verboten oder eingeschränkt und wird so erklärt: „Zu einigen Fandoms dürfen auf ausdrücklichen Wunsch der Rechteinhaber keine Geschichten veröffentlicht werden“ (<https://www.fanfiction.de/p/rules-and-regulations/0>, o.J.). Spannenderweise handelt es sich hierbei jedoch nur um „sämtliche Werke“ von Jessica Bird, alias J.R. Ward, und Diana Gabaldon (<https://www.fanfiction.de/p/lockedfandoms/0>, o.J.); Fanfiction zu Anne Rice‘ *Tagebuch eines Vampirs* sind in der Kategorie „Bücher“ zu finden. Auf AO3 gibt es keine Einschränkungen. Die ebenfalls internationale Website fanfiction.net entfernt Fanfiction auf Anfrage des_r Autor_in und verbietet Beiträge zu insgesamt zwölf Autor_innen (<https://www.fanfiction.net/guidelines/>, o.J.). J.K. Rowling unterstützt Fanfiction zu ihren Werken – jedoch mit Einschränkungen. Sie fordert, dass die Aktivität nicht-kommerziell bleibt und Verlage keine Fanwerke veröffentlichen, und verbietet nicht-jugendfreie Geschichten (Waters 2004). Erfolg hatte sie mit letzterer Forderung nicht.

Schon mehrmals wurde erwähnt, dass Fanfiction oftmals von queeren Paaren handelt. Insgesamt wird Fanfiction in drei Kategorien unterteilt: *Het* ist eine Abkürzung für für heterosexuelle Beziehungen und *Gen* für Geschichten ohne romantische und/oder sexuelle Elemente, mit denen sich die Forschung allerdings bei weitem nicht so intensiv auseinandergesetzt hat (Goldmann 2022: 122). Mit *Slash* sind romantische und/oder sexuelle Geschichten über gleichgeschlechtliche Paare gemeint; der homoerotische Subtext des Fanobjektes wird hervorgehoben (89). Dies können auch recht unbedeutende Nebensächlichkeiten sein, etwa dass Harry Potter im Ursprungstext Männer als „handsome“ beschreibt (Tosenberger 2008a: 198f.). Für lesbische Paare wird eher *Femslash* verwendet. Je nach Website gibt es eventuell noch andere Kategorien; auf AO3 etwa gibt es

Multi, das von sexuellen und/oder romantischen Beziehungen zwischen mehr als zwei Personen handelt. Da die später in dieser Arbeit analysierten Werke zu Slash zählen, werde ich an dieser Stelle nur auf die Existenz der anderen Kategorien und Goldmanns Überblickskapitel (2022: 122-126) verweisen.

Die Bezeichnung *Slash* rührt von der Angewohnheit her, die in der Geschichte vorkommenden Paare nebeneinander zu schreiben und mit Schrägstrichen abzuteilen; allerdings werden so alle Paare gekennzeichnet, auch wenn sie heterosexuell sind. Ein Beispiel wäre etwa Harry Potter/Severus Snape. Handelt es sich um eine polyamore Beziehung, können nach Belieben weitere Namen angehängt werden, etwa Harry Potter/Tom Riddle/Severus Snape. Bei einer platonischen Beziehung werden die Namen nach gleichem Schema mit & verbunden (Goldmann 2022: 88); Harry Potter&Severus Snape wäre beispielsweise eine Geschichte, in der eine Beziehung ohne sexuelle oder romantische Komponente zwischen Potter und Snape eine wichtige Rolle spielt. Außerdem ist es üblich, bei Slash-Geschichten Portemanteau-Wörter aus den Namen der jeweiligen Figuren zu bilden²². Harry Potter und Severus Snape werden zu Snarry. Harry Potter und Lord Voldemort bzw. Tom Riddle sind komplizierter. Manche Autor_innen unterscheiden zwischen Harrymort oder Pottermort (Harry Potter und Lord Voldemort) und Tomarry (Harry Potter und Tom Riddle). Letzteres deutet oft auf eine Handlung hin, in der Potter durch eine Zeitreise in Riddles Schulzeit versetzt wird oder Riddle in die Gegenwart. Vielleicht wurde Riddle in der in dieser Geschichte dargestellten Welt nie zu Voldemort, oder Voldemort wird wieder zu Riddle. Andere Autor_innen sehen keinen Unterschied zwischen Riddle und Voldemort. Der Pairing-Name für das Trio lautet Snarrymort²³.

Oft werden mediale Darstellungen als auch Forschung an Slash auf pornographische Aspekte reduziert, obwohl diese Art von Fanfiction einen fruchtbaren Grund für viele weitere Forschungsfragen bietet (Busse & Lothian 2017: 117). Wie oben beschrieben, handelt es sich bei Fanfiction oft um Verfasserinnen²⁴, die zumindest in den 1970ern meist heterosexuell und oft verheiratet waren und dennoch Slash schrieben (119); darin kann ein Kritikpunkt an Slash Fiction gesehen werden, denn in den ersten Jahrzehnten, in denen Slash geschrieben wurde,

²² Besonders ist dies in Manga- und Anime-Fandoms aufzufinden; in Fandoms der Ausgangssprache werden die ersten Schriftzeichen beider Namen für die Kennzeichnung des Pairings verwendet. Diese Tradition wird auch in anderen Sprachen fortgeführt. Mehr Information über die japanische Slash-Community ist etwa bei Madill, Anna (2017). *Erotic Manga – Boys' Love, shonen-ai, yaoi* and (MxM) *shotacon* zu finden.

²³ Cuntz-Leng (2015b: 93-96) bietet mehr Informationen über die Arten, wie Slash spezifisch im *Harry Potter*-Fandom ausgeprägt wird.

²⁴ Es gibt Vermutungen, dass es in Slash-Fandoms nun mehr queere Repräsentation gibt als in anderen Querschnitten von Internetnutzer_innen, die aber aufgrund der Datenlage unbegründet bleiben müssen (Busse & Lothian 2017: 124).

wurden weder die langsame Legalisierung von Homosexualität noch AIDS in Fanfiction thematisiert; der Fokus lag stattdessen auf persönlicheren Problemen wie sexuellen Identitätskrisen und den Auswirkungen, die die Liebesbeziehung auf die Figuren hat (119). Mittlerweile behandelt viel Fanfiction queere Themen und politische und soziale Thematiken, auch wenn manche Autor_innen selbst nicht queer sind. Fanfiction zeigt oft „relationships among sex, capital, pleasure, gender, race and other axes of differences“ (118). Diese Beziehungen werden in der Fanfiction kritisch analysiert und können auch in politischen Bewegungen und queerer Forschung gefunden werden.

Zuerst wurde Slash in den frühen 1970ern geschrieben; in den Anfängen der Beschäftigung mit dem Phänomen in den 1980ern widmete sich die Wissenschaft der Frage, warum überhaupt Slash geschrieben wird, und kam auf drei Gründe (119). Erstens: So wie für Männer lesbischer Sex attraktiv ist, zieht Frauen die Vorstellung zweier attraktiver Männer an. Zweitens: Homosexuelle Beziehungen gestatten eine Gleichheit zwischen den Partnern, die zwischen einem Mann und einer Frau oft nicht gegeben oder sogar unmöglich ist (121). Drittens: Frauen können so gleichzeitig die männliche Figur sein und sie haben und sich dadurch in mehrere Subjektpositionen versetzen.

Busse & Lothian (2017) identifizieren drei Wellen in der Entwicklung von Slash: von Frauen geschriebener Slash, der ideale Beziehungen zeigt und sexuell experimentell ist; politisch motivierter Realismus, der die „cultural realities of gay lives“ (118) abbildet; Slash als queerer Raum, der Geschlechter und Sexualitäten der Realitäten und Fantasien der Schreiber_innen- und Leser_innencommunitys widerspiegelt.

In der ersten Welle in den 1980ern und 1990ern war die Realität von Schwulsein unwesentlich; es ging den Verfasserinnen mehr darum, ihre Begierden und Ängste auszudrücken (119f.). Dies war den Autorinnen auch klar, Busse & Lothian zitieren einen weiblichen Fan, der ausdrücklich meint: „we’re NOT writing about ‘gay men’ in any realistic/mimetic way, just as I don’t believe we’re writing about real cops or sex in a realistic or mimetic way“ (120). Das Ziel sei laut diesem Fan nicht, Geschichten zu schreiben, in denen Schwule sich wiedersehen, sondern solche, die der weiblichen Leserschaft gefallen. Fanfiction bediente sich oft anachronistischer Stereotypen (120) oder sogar Homophobie (121). Die Paare definierten sich eher gegen als mit der schwulen Kultur (121). Letztendlich war das Ziel oft eine „closeted, closed relationship“, in der nur das Paar von der Beziehung weiß und keinen Kontakt mit Außenstehenden hat (121). Derartige Narrative werden oft feministisch gelesen (120), auch wenn sie häufig eine Rückkehr zu traditionellen Geschlechterrollen anpreisen (121). Dies ist die Art von Beziehung, die in der Forschung als

„male pair bond“ bekannt ist; hierbei stehen die emotionale Bindung und Gleichstellung des Paares im Mittelpunkt (Goldmann 2022: 87). Dabei handelt es sich um Figuren, die schon im ursprünglichen Text eng miteinander verbunden sind und deren Beziehung leicht um eine romantische und sexuelle Komponente erweitert werden kann, auch bekannt als *Buddy-Slash* (105).

Die zweite Welle in den 1990ern ist geprägt von schwuler Politik und dem Internet. Durch die Online-Verbreitung von Fanfiction wurde es möglich, dass auch Interesse an homosexuellen Paaren statt an dem Fandom dazu führen konnte, Slash Fiction zu finden (Busse & Lothian 2017: 122). Fanfiction wurde nun als Kritik von Heterosexualität und ihre Verfasser_innen als subversive Subkultur gesehen (123). Die verborgen schwulen Protagonisten der ersten Welle werden in der zweiten Welle zu offen queeren Figuren. Die Liebe der Figuren zueinander muss sie mit der Gay Community in Verbindung bringen – und somit auch mit den Problemen, die ihr begegnen, wie etwa AIDS und Homophobie (122). Dadurch bekommt Fanfiction auch eine pädagogische Komponente, etwa durch die Thematisierung von Kondomen. Ein schwuler Fan postete sogar einen Ratgeber, in dem er Informationen über „anatomically and culturally realistic gay sex“ (122) gab. Politische Entwicklungen wie etwa die Legalisierung von homosexuellen Ehen wurden in Fanfiction gespiegelt (123). Eine totale Abgrenzung zwischen Fanfiction und der Gay Community, wie es sie in der ersten Welle gab, ist nicht mehr vorhanden; völlig ident sind sie jedoch nicht. Es ist eine klare Trennung von den Debatten und Repräsentationen in Fandoms und in queeren Bewegungen zu erkennen (123). So werden heteronormative Werte wie etwa Monogamie, die von queeren Bewegungen infrage gestellt oder sogar abgelehnt werden, in Fanfiction oft als Ziel einer Beziehung dargestellt oder nicht-heterosexuelle Figuren oder tatsächlich queere Personen, die nicht monogam leben, mit solchen Werten neu geschrieben (124).

In der dritten Welle, die mit dem 21. Jahrhundert beginnt, wird Slash diverser. Erotische Fantasien, die die Kultur nicht zulässt, finden hier ein Ventil. Fanfiction befasst sich nun mit *kink*, also außergewöhnlichen Sexpraktiken wie Fetischen und BDSM. Auch dieses Thema kann politisch motiviert sein; Ziel ist dann, wie manche Fans es ausdrücken, „to reclaim desires and pleasures that are marginalized, ignored, and maligned in the popular press“ (125). Diese Art von Fanfiction spielt oft in Alternate Universes, in denen eine sexuelle Machtdynamik normalisiert, vielleicht sogar in die Biologie des Menschen integriert ist – ein Beispiel wäre das Omegaverse, mit dem sich Gundersons Masterarbeit beschäftigt. Oft steht die Identität als Sub, also sexuell untergebener Person, für eine marginalisierte Gruppe und beschäftigt sich intensiv mit Analogien zu etwa Sexismus, Transphobie, Diskriminierung,

Unterdrückung und gesellschaftlichen Vorurteilen (125ff.). Nun wird Fanfiction nicht mehr nur von Frauen geschrieben, sondern auch von Männern und transgender und nichtbinären Personen. Diese Art von Slash ist auch gekennzeichnet von der dritten Feminismus-Welle, die sich mit Intersektionalität und Rassismus auseinandersetzt (124).

Neben dem oben erwähnten *Buddy-Slash* gibt es noch zwei weitere Beziehungskonstellationen, aus denen in Fanfiction Paare gebildet werden. *Power-Slash* weist auf eine Machtungleichheit im ursprünglichen Text hin (Goldmann 2022: 107); die Beziehung wird durch Machtausgleich und Vertrauen aufgebaut (Cuntz-Leng 2015b: 237). Die Bezeichnung *Enemy-Slash*, die auch unter *Hate-Slash* bekannt ist, ist selbsterklärend (Cuntz-Leng 2015b: 102). Das Pairing wird durch eine Versöhnung zwischen den Partnern oder durch eine nicht-romantische Beziehung ermöglicht (193).

Insgesamt kann man Slash in fünf Subgenres unterteilen, von denen mehrere auch auf eine Fanfiction zutreffen können. In *First-Time Stories* (Goldmann 2022: 93-95) werden sich die Hauptfiguren ihrer Gefühle bewusst. Zumindest eine, die meist als Protagonist dient, empfindet das erste Mal Liebe für einen anderen Mann. Sex ist mit einer intimen Beziehung verbunden. In *Hurt/Comfort Stories* (95-98) leidet eine Hauptfigur analog zu Jenkins' *emotional intensification* an Schmerzen körperlicher oder auch seelischer Natur und wird von der anderen getröstet oder gepflegt; die Intimität der Beziehung wird so demonstriert oder aufgebaut. Diese Schmerzen können Alltägliches wie eine Krankheit sein oder die Geschichten widmen sich schwierigeren Themen wie Vergewaltigung, Sklaverei oder Tod. *Domestic Fics* (98-100) beschäftigen sich mit dem alltäglichen Leben, nachdem die Figuren ein Paar geworden sind. Der Fokus liegt auf den Schwierigkeiten und Streitereien, wie sie in Beziehungen üblich sind, und deren Überwinden. Auch die häusliche Sphäre spielt eine wichtige Rolle. Geschichten mit *Mpreg* (100-103) spielen in einer Welt, in der auch Männer schwanger werden können – das Omegaverse (Gunderson 2017) wäre wiederum ein Beispiel. In derartiger Fanfiction sind die Vorbereitungen auf die Geburt des Kindes wichtig. Dieses Subgenre wird stark stigmatisiert, wohl weil die starke Veränderung des männlichen Körpers und seiner Biologie die Fans abschreckt – hier ist allerdings noch Forschung zu betreiben, bevor endgültige Schlüsse gezogen werden können. Ein wesentlicher Faktor für die Autor_innen ist, die Möglichkeit einer Mönnerschwangerschaft in ihrer Geschichte zu etablieren oder sich auf ein Genre zu verlassen, wo dies bereits geschehen ist. Außerdem ist es ihnen wichtig, die Maskulinität der Figur mit der Femininität der Schwangerschaft in Einklang zu bringen. Von manchen Forscher_innen wird Mpreg als Befolgen konventioneller Geschlechtskonventionen gesehen, während andere darin ein Gedankenexperiment zu

Geschlecht, Körper und Sexualität lesen. *Porn Without Plot*, auch genannt *Plot What Plot* und als *PWP* abgekürzt, handelt von den namensgebenden expliziten sexuellen Aktivitäten (Goldmann 2022: 103-105). Eine Handlung ist zwar nicht ausgeschlossen, wird aber möglichst kurz und allgemein gehalten; das Fanobjekt liefert den benötigten Kontext und somit ein narratives Element. Die Bandbreite an Sexualakten ist groß – BDSM-Szenen gehören ebenso dazu wie ‚nur‘ Streicheln und Küssen.

2.3 *Harry Potter* und Fandom in der Wissenschaft

In diesem Kapitel wird kurz umrissen, wie die *Harry Potter*-Reihe mitsamt ihrem Fandom bisher wissenschaftlich betrachtet wurde. *Harry Potter* ist eines der größten Fandoms sowohl im deutschsprachigen als auch im internationalen Bereich²⁵. Den wahren Durchbruch von Fandom rechnen Hellekson & Busse zwar der *Fifty Shades of Grey*-Reihe und ihrem noch nie dagewesenen Erfolg an (2014: 5), doch Busse (2014: 28) schreibt *Harry Potter* zu, Fandom in den Mainstream eingeführt zu haben, was durch das Internet ermöglicht wurde (Cuntz-Leng 2014a: 11). Es gibt eine unglaubliche Anzahl an Perspektiven und wissenschaftlichen Disziplinen, aus und in denen *Harry Potter* analysiert wurde, und eine ebensolche Vielzahl an Aspekten, denen sich diese Forschungen widmeten. Dem Fandom kommt jedoch weniger Aufmerksamkeit zu (Duggan 2017: 148).

Cuntz-Leng (2014b: 250) erfasst nicht nur die Anzahl von *Harry Potter*-Fanfiction, sondern analysiert auch Unterschiede zwischen den Websites AO3 und fanfiktion.de. So stehen heterosexuelle Beziehungen im Deutschen öfter im Mittelpunkt der Handlung als im Englischen (252). Eine Art von *Het Fanfiction* ist, „glorified versions of themselves [= female authors]“ (Goldmann 2022: 124) in die Geschichte zu schreiben und romantische Fantasien mit einer Figur auszuleben. Geht das Interesse an der betroffenen männlichen Figur noch weiter, kann sich so eine Religion bilden. Dass *Harry Potter* mit Religion in Verbindung gebracht wird, ist nicht neu. Hill (2003) schildert die Argumente, die darauf hindeuten, dass die Buchreihe die Leserschaft zum Satanismus bekehren möchte. Etwa *Harry Potter and the Bible: The Menace Behind the Magick* von Richard Abanes (New York: Horizon Books,

²⁵ Cuntz-Leng (2014b: 250) erfasst den Anteil der Buch- und Filmreihe an aller Fanfiction der Websites fanfiktion.de und AO3, während Gunderson (2017: 17) dieselbe Information für Wattpad und fanfiction.net bietet und Cuntz-Lengs Zahlen für AO3 aktualisiert. Momentan gibt es auf fanfiktion.de über 55.000 Uploads zu *Harry Potter*, während AO3 500.000 bietet (Stand 15.02.2025). Im Vergleich zu Cuntz-Lengs 60.000 und Gundersons 146.000 ist dies ein enormes Wachstum.

2001) vertritt diese Perspektive. In diesem Buch wurden Interviews, der Inhalt und sogar die Anzahl der Bücher – die magische Nummer sieben –, wie Hill schlussfolgert, fehlanalysiert.

In wohl einer der extremsten Ausbildungen von Fandom bildete sich eine Religion²⁶ um die Figur des Severus Snape, in der er wie ein Gott verehrt wird. Die Anhängerinnen von *Snapeism*, genannt *Snapist* oder abwertend *Snapewife*, erheben die namensgebende Figur zu einer „objective reality“ (Alderton 2014: 224), die Rowling als Sprachrohr erwählte – das Machtverhältnis zwischen Autorin und ihrer Erfindung wird umgedreht (225). Dabei erfüllen sie „common *a priori* assumptions about what it is to be religious“ (220, ursprüngliche Hervorhebung). Der Unterschied zwischen Fandoms und *fiction-based religions* beruht in der Tatsache, dass Fandom eine Grenze zwischen Fanaktivitäten und dem echten Leben zieht (235); die Religionen sehen ihre Ursprungstexte als Anleitungen für religiöse Praktiken (236). Das allgemeine *Harry Potter*-Fandom macht sich über Snapists lustig, wobei „a small amount of commentary“ das Verhalten der Snapists rechtfertigt und Sexismus als Grund für die viele Kritik sieht (227).

Doch nicht alle Aspekte von Fandom sind so extrem. Keine Diskussion über *Harry Potter*-Fandoms wäre komplett, ohne den von der Serie inspirierten Fanaktivismus zu nennen. Jenkins (2012)²⁷ definiert diesen Begriff als

forms of civic engagement and political participation that emerge from within fan culture itself, often in response to the shared interests of fans, often conducted through the infrastructure of existing fan practices and relationships, and often framed through metaphors drawn from popular and participatory culture.

Eine Form von Fanaktivismus ist es, die Terminierung einer Fernsehsendung zu stoppen, aber der Begriff umfasst auch weitreichendere Kampagnen wie etwa Proteste gegen Zensur und Sensibilisierungsaktionen zu Völkermord. Trotzdem bleibt Fanaktivismus in Studien über Aktivismus oft unbeachtet.

Die Harry Potter Alliance ist nur eine von vielen auf *Harry Potter* basierenden Fanaktivismusgruppen, aber wohl eine der wichtigsten²⁸ und mit über 100.000 Mitgliedern „on a previously unimagined scale“²⁹ (Jenkins 2012). Diese NGO wurde 2005 von Andrew Slack und Seth Soulstein gegründet und fördert „literacy, equality, and human

²⁶ Auch andere *fiction-based religions* existieren, etwa „Jedi religion“, „Matrixism“ und „Tolkien-inspired faiths“ (Alderton 2014: 222).

²⁷ Diese Quelle geht auch genauer auf die Geschichte und Entwicklung von Fanaktivismus ein.

²⁸ Jenkins (2012) nennt auch Muggles for Harry Potter und Defense against the Dark Arts. Auch andere Fanaktivitäten können zu aktivistischen Zwecken gebraucht werden, etwa wenn Fans bei von *Harry Potter* inspirierten Konzerten zum Wählen aufgefordert werden (Kligler-Vilenchik 2016: 102).

²⁹ 2024 wurde die mittlerweile Fandom Forward genannte Organisation aufgelöst (<https://fandomforward.medium.com/19-years-later-6cd06c406549>).

rights“ (Kligler-Vilenchik 2016: 102) etwa durch Kollaborationen mit Hilfsorganisationen wie Free Press und The Gay-Straight Alliance, aber auch anderen Fanaktivismusgruppen (120ff.), und der Mithilfe von bekannten Fans wie Organisator_innen von Conventions und Fanfiction-Schreiber_innen (Jenkins 2012)³⁰. Dabei verfolgt sie nicht nur eine Mission, sondern kämpft gegen viele Probleme, die sie in der *Harry Potter*-Welt wiederfinden (Kligler-Vilenchik 2016: 102). Ziel ist es, die Akzeptanz, Toleranz, soziale Gerechtigkeit und Diversität, die in *Harry Potter* gefunden werden kann, auf die echte Welt zu übertragen (Jenkins 2012), und dafür systematische und strukturelle Veränderungen zu bewirken (Kligler-Vilenchik 2016: 105). Das Narrativ wird verwendet, um Probleme zu identifizieren und dagegen vorzugehen (106). Durch Metaphern und Analogien wie dem Begriff *Voldemortia*, womit böse Figuren mit „real-world harms“ in Verbindung gesetzt werden, wird das Verständnis für Jugendliche erleichtert (Jenkins 2012).

Wie anhand der schon genannten Beispiele zu erkennen ist, werden durch Fandom Bedürfnisse gestillt und Funktionen erfüllt wie etwa die Identitätsschaffung und die Diskussion von sozialen oder moralischen Problemen sowie emotionale Bindungen durch parasoziale Beziehungen aufgebaut (Lundy et al. 2020: 2). Die Selbstidentifizierung als Fan ist wichtig für das Selbstverständnis und der Grad der Identifizierung mit dem Objekt des Fandoms entscheidet darüber, wie viel man in das Fandom investiert und wie wichtig die damit verbundene Fanidentität ist (Zubernis & Larsen 2018: 146). Ein Gefühl der Gemeinschaft entsteht in Fandoms, das nicht notwendigerweise dem Gegenstand des Fandoms, sondern anderen Fans gegenüber empfunden wird (147). Als Beispiel dafür, dass Fans zumindest Teile des Gegenstandes ablehnen oder ausschließen, kann die Reaktion auf J.K. Rowlings transphobe Aussagen³¹ und auf als problematisch aufgefasste Aspekte von *Harry Potter* gesehen werden. Ein YouTube-Creator fasst letztere in seiner Videoanalyse zusammen:

[There's] a few different types of discourse relating to Harry Potter that come and go on social media. People talk about Rowling's goblins being possibly similar to anti-semitic

³⁰ Jenkins (2012), Jenkins (2018: 20) und Kligler-Vilenchik (2016: 104f.) liefern in Beispielen konkrete Zahlen zu den Ergebnissen von von der Harry Potter Alliance geführten Kampagnen. Zwar erwähnen beide Quellen, dass sich die NGO international ausgebreitet hat; die Beispiele handeln aber alle von in den USA basierten Zweigstellen.

³¹ Eine Analyse von Rowlings Essay kann etwa in Gwenffrewi, Gina (2022). J. K. Rowling and the Echo Chamber of Secrets. *Transgender Studies Quarterly* 9 (3), 507-16 gefunden werden. Auch verschiedene YouTube-Kanäle, aus denen Fans wohl eher Informationen beziehen als aus wissenschaftlichen Artikeln, wie Jammidodger (2020). Responding to JK Rowling's Essay | Is It Anti-Trans? <https://www.youtube.com/watch?v=6Avcp-e4bOs> (Stand: 05.03.2025) und ContraPoints (2021). J. K. Rowling | ContraPoints. https://www.youtube.com/watch?v=7gDKbT_l2us (Stand: 05.03.2025) liefern eine hingehende Analyse, die von Millionen von Zuschauer_innen gesehen wurde.

stereotypes. People talk about the problematic natural slave race who like their slavery, the queer baiting with characters who were stated by Rowling to be gay but never explicitly depicted as gay, her attempts to retroactively add more diversity to the *Harry Potter* world than she initially depicted and a whole host of other topics. (Shaun 2022, 0:31-1:01)

Die Reaktion der Fans in den Worten eines Blogposts: „In J.K. Rowling’s case, fanfiction is a ‘fuck you’ to her harmful comments“ (Flaherty 2024). Im Weiteren bietet diese Quelle Beispiele dafür, wie die Buch- und Filmfiguren als Personen anderer Hautfarbe oder Sexualität, mit Behinderungen oder Migrationshintergrund, anderem Körperbau oder Geschlecht neu interpretiert werden. Auch Schreibimpulse können den Anstoß für derartige Geschichten geben und etwa die Fans dazu ermutigen, die Veränderungen an der Handlung zu bedenken, wenn eine Figur einer anderen Ethnie angehört (Jenkins 2018: 20). Nicht nur in Harry Potters Namen gegründete NGOs zeigen also aktivistische Züge.

Natürlich hat sich auch die Forschung zumindest einigen dieser von Shaun³² aufgelisteten Punkte gewidmet, etwa den Elfen. Rowlings Hauselfen sind inspiriert von Gestalten, die in ganz Europa unter verschiedensten Namen bekannt sind, im Englischen etwa Brownie oder Pixy; das deutsche Äquivalent wäre Kobold (Simpson 2011: 77). Das einzige Element, das Rowling aus den Sagen übernommen hat, ist, dass die Kreatur durch ihr freiwillig geschenkte Kleidung befreit wird. Die Macht, die das ursprüngliche Wesen hat, nimmt sie ihm; Hauselfen müssen den Befehlen ihrer Meister folgen und bestrafen sich selbst, wenn sie dies nicht tun (77). Rowling präsentiert zwei befreite Hauselfen – Dobby, der nach Freiheit verlangt, und Winky, die aufgrund ihrer Befreiung zur Alkoholikerin wird – und Hermine, die die Hauselfen durch eine Kampagne befreien möchte (Carey 2009: 160f.). Laut Carey zeigt Rowling am Beispiel Hermies, wie man und wie man nicht politischen Druck mit einer Kampagne ausüben sollte; Sklaverei kann nicht durch Verbote, sondern nur durch politische und ökonomische Veränderungen beendet werden (161). Dass das Thema in den nächsten Büchern kaum bis gar nicht aufscheint, findet sie durch die Verfilmung erklärt, in der die meisten Hauselfen wohl aus Kosten- oder Zeitgründen gestrichen wurden (163f.). Andernfalls könnte dies daran liegen, dass der Abrutsch der Zaubererwelt in eine Diktatur politische Kampagnen und friedliche Proteste unmöglich macht (164). Es ist nicht ungewöhnlich, dass Sklav_innen in Kinderliteratur vorkommen (160), noch, dass sie in britischer und amerikanischer Literatur nach ihrer Befreiung sterben, oftmals zum Schutz

³² Er analysiert die Bücher sowie Metatexte auf Rowlings Website, auf der sie Zusatzinformationen zu *Harry Potter* postete, und beschäftigt sich besonders mit den Hauselfen (37:37-49:46; 54:08-59:37; besonders aber 1:15:00-1:19:12). Das Problem liegt in „Rowling’s political philosophy [= Neoliberalism]. While she can portray societal problems, she cannot even conceive of societal solutions to those problems. The problems might be systemic, but the solutions must always be individual“ (1:10:54-1:11:09). Der Feind sei die Veränderung, die beste Lösung der Status Quo, wenn die Machtpositionen von qualifizierten Personen eingenommen werden.

ihres jetzigen oder vorherigen Herren – wie es bei Dobby der Fall ist (167). Darin, dass Harry zum Schluss ein „relatively humane but otherwise unrepentant slaveholder“ (170) bleibt, sieht Carey eine Parallele zu der Behandlung emanzipierter Sklaven, die wegen ihrer Unterstützung der Briten in der Amerikanischen Revolution zwar befreit, aber ohne Lebensgrundlage zurückgelassen wurden. Abschließend bietet Carey zwei Interpretationsmöglichkeiten: Entweder ist das Ende von Sklaverei unwichtig, solange „the erstwhile emancipators do their bit“ (171), oder es wird gezeigt, dass nicht alles Übel schnell beseitigt werden kann. Es gebe aber genügend textuelle Hinweise, dass das Wohl aller unterdrückten Gruppen wichtig für eine freie Gesellschaft sei (172). Horne (2010: 76f.) fasst die Forschung bis 2010 zusammen; einerseits wird der implizierte Leser aufgefordert, den Rassismus der Zaubererwelt zu verurteilen – Beispiele wären die Diskriminierung von von Nichtzauberern abstammenden ‚Schlammblütern‘ und die Einschränkung der Rechte von Wesen wie Hauselfen –; andererseits wird das Thema in den Büchern widersprüchlich behandelt. Die Darstellung der Hauselfen erinnert Horne an Stereotypen über versklavte Schwarze und die Kreaturen dienen als humorvolles Element (81). Er liest Hermiones Versuche, die Hauselfen zu befreien, als „object of laughter“ (85). Die Rasse der Hauselfen ist schließlich gerne versklavt (86). Er geht auch auf den institutionellen, ebenfalls unhinterfragten Rassismus ein, unter dem Goblins leiden (89-95). Auch am Ende der Reihe bleiben die Rechte dieser Kreaturen „repressed“ und „forgotten“ (97).

Zur ethnischen Vielfalt in *Harry Potter* wird ebenfalls geforscht. Es gibt drei Arten, auf die andere Ethnien als die britische gezeigt werden: ethnische Minderheiten, nicht-britische Europäer_innen und von Nichtzauberern Abstammende (Flotmann 2013: 323). Mitglieder anderer Ethnien sind bis auf einen Schwarzen, der als wahrscheinlich nächster Minister dargestellt wird, allesamt unbedeutende Nebenfiguren, die aber aufgrund ihrer Hautfarbe nicht diskriminiert werden und vom Protagonisten unabhängig sind (323-327). Ob diese *colour blindness* positiv als nicht-stereotype Repräsentation von Minoritäten oder negativ als Whitewashing verstanden werden soll, bleibt Interpretationssache (327f.). Thomas bezeichnet „Rowling’s treatment of race“ als „afterthought“ (2019: 145). Nicht-britische Europäer_innen werden eher stereotyp behandelt, indem etwa ihre Akzente hervorgehoben werden; ihre anfangs negativen Charaktereigenschaften werden erst mit positiven ergänzt oder ersetzt, wenn sie sich der englischen Kultur anpassen oder sie eine englische Figur unterstützen (Flotmann 2013: 328-336). Die dritte Gruppe wird aus Angst der Elite, die eigene Macht zu verlieren, diskriminierend behandelt und in den letzten Büchern institutionell verfolgt, doch der Subtext der Bücher zeigt durch die Boshaftigkeit der Nichtzauberer, etwa

Harrys gewalttätiger Familie, und die Integrationsversuche von Hermine und Harry an die Zaubererwelt, dass es besser ist, Zauberer zu sein; andererseits sind ‚reinrassige‘ Zaubererfamilien von Inzucht und Wahnsinn gezeichnet (336-340). Flotmann schlussfolgert, dass *Harry Potter* „shirk[s] a true discussion of social and ethnic diversity and displace[s] it to other planes“ (342), aber zeitgleich zeigt, dass derartige Probleme nicht einfach zu lösen sind (344). In Fanwerken ist eine Reaktion auf die Vorrangstellung weißer Figuren *Racebending*, wobei weiße oder zumindest als weiß gelesene Figuren als einer anderen Ethnie angehörig dargestellt werden. Dies ist öfter bei Fanart als –fiction anzufinden (Seymour 2018: 334). Besonders betrifft das Phänomen Hermine³³. Rowling unterstützt diese Re-Interpretation (335) – einer der Kritikpunkte, die Shaun (2020) ansprach.

Ebenso unterstützt sie die Idee, dass Dumbledore schwul sei, ein Fakt, den sie nach der Veröffentlichung der Serie bekanntgab (Tosenberger 2008b: 200). Auf ihre Aussage wurde protestiert, sie solle keine Details hinzufügen, die nicht aus den Büchern herauszulesen sind; der Zusatz wurde als Versuch gesehen, die Bedeutung des Textes zu kontrollieren (201). Andererseits sieht sie selbst Dumbledores Sexualität im Text hinreichend erklärt, was auch Kritik hervorrief: dieses Faktum sei nicht offensichtlich, da durch heteronormative Lesepraktiken bei nicht spezifizierter Sexualität von Heterosexualität ausgegangen wird, und seine Sexualität müsse absichtlich unklar gelassen worden sein (202). Dumbledores Liebesleben ist auf kurze Rückblicke beschränkt³⁴, sodass die Leserschaft auf keinen Fall mit einem sexuell aktiven Schwulen konfrontiert wird, und schließlich stirbt Dumbledore in klassischer *Bury Your Gays*³⁵-Manier (203).

Natürlich wurde die Lücke um Dumbledores Liebesleben von Fanfiction ausgefüllt. Darüber hinaus gibt es noch viele andere Pairings, denen sich Fanfiction widmet. Da das Fandom so riesig ist, kann jede Art von Fanfiction und Pairing gefunden werden (Tosenberger 2008a: 191). Aufgrund der hohen Anzahl von Slash-Geschichten ist es wahrscheinlich, eine zu lesen, und, dadurch beeinflusst, selbst eine zu schreiben (192). Cuntz-Leng (2015b) analysiert mehrere mögliche Paare³⁶. Am beliebtesten sind Draco Malfoy/Harry Potter, Remus Lupin/Sirius Black und Severus Snape/Harry Potter³⁷ (103).

³³ Seymour (2018) zitiert die Gründe mehrerer Fans, Hermine und auch Harry als schwarz zu sehen, und geht näher auf Darstellungen der beiden und auch anderer Figuren ein.

³⁴ Auch in der Prequel-Filmreihe *Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind* wird nicht explizit auf Dumbledores Sexualität eingegangen, obwohl ihm und seinem Liebhaber Grindelwald dort viel wichtigere Rollen zukommen.

³⁵ Siehe <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays> für eine genaue Erklärung; die bedeutungsschwere Benennung ist jedoch selbsterklärend.

³⁶ In Kapitel VIII widmet sie sich den Arten, auf die Harry Potter queer interpretiert werden kann.

³⁷ Sie listet hier die beliebtesten Pairings tabellarisch; Pottermort belegt Platz 6.

Snarry ist als *Power-Slash* (Cuntz-Leng 2015b: 227, Tosenberger 2008a: 198) oder aber *Enemy-Slash* (Duggan 2017: 148) einzuordnen und ist „aufgrund seiner Diversifikation und Komplexität [...] aus akademischer Perspektive“ sehr interessant (Cuntz-Leng 2015b: 227). Die Beliebtheit von Snape als Teil eines Liebespaares lässt sich wohl durch sein junges Alter und seine größtenteils mysteriöse Vergangenheit erklären (Duggan 2017: 147). Eine große Rolle spielt der Blickkontakt zwischen Snape und Harry, der als erotisch interpretiert werden kann (Cuntz-Leng 2015b: 227). Auch die Hervorhebung von Harrys körperlicher Reaktionen auf die Nähe von Snape deutet auf sexuelle Untertöne hin (231). Das Gedankenlesen des fünften Bandes zwingt die beiden, „uncomfortably intimate“ miteinander zu werden (Tosenberger 2008a: 198) und ist eine Metapher für Penetration, die auch in Fanfiction oft aufgegriffen wird (Cuntz-Leng 2015b: 232). Harry ist gleichzeitig Platzhalter für Snapes unerwiderte Liebe für Harrys Mutter und seine Rachewünsche an Harrys Vater (235). Außerdem zieht Autor_innen die Komplexität der Figuren und ihrer Beziehung an (Duggan 2017: 153). Ein weiterer Punkt, der Autor_innen inspiriert, sind die Gegensätze zwischen Snape und Harry (153).

Gegensätze durchziehen auch Harrymort. Die Beziehung zwischen Harry und Voldemort ist eindeutig *Enemy-Slash* und geprägt von Parallelen (213f.), wobei Voldemort eine Rolle als Unbewusstes und Harrys Schatten einnimmt (286). Dadurch ist eine Identifizierung mit Voldemort möglich, aber auch eine Differenzierung durch die unterschiedlichen Entscheidungen, die die beiden im Laufe der Handlung treffen (215). Ein Gegensatz kann auch im Ausgang ihrer Geschichten gefunden werden: Harry kann als erfolgreiches Coming-Out³⁸ gelesen werden, Voldemort als missglücktes (215f.). So kann etwa Voldemorts Sadismus als Kompensation für Impotenz interpretiert werden (2016). Der Kampf im Friedhof des vierten Bands wird in queerer Leseart „mit destruktiver, homosexueller Erotik aufgeladen“ (213). Besonders im Film wird dieser sexuelle Unterton durch die körperliche Angst- und Schmerzreaktionen, die einem erotischen Erlebnis ähneln, hervorgehoben (213, 215). Die Fesselungen haben das Potential, als BDSM-Szenen gelesen zu werden (216f.), welche ebenso wie sexuelle Misshandlung häufig im *Enemy-Slash* thematisiert werden (194).

³⁸ Zu Beginn der Reihe bricht er aus „a literal closet“ aus, seine schockierten Verwandten beschreiben ihn mit Begriffen, die auch homophob verwendet werden, das britische Internat ist „practically shorthand for homosexuality“ (Tosenberger 2008a: 199f.).

2.4 Übersetzte Fanfiction in der Wissenschaft

Dieses Unterkapitel widmet sich Beiträgen, die sich mit der Übersetzung von Fanfiction beschäftigen. Danach wird auf die Translationswissenschaft und ihre Beiträge zu Fanfiction eingegangen. Dabei ist zu sagen, dass nur wenig Quellen gefunden werden können. Vazquez-Calvo et al. bieten in ihrer Studie einen kurzen Forschungsüberblick, wobei sie zu folgendem Urteil kommen: „The activity of translating fanfiction has not yet received attention” (2019: 51). Ganz richtig liegen sie dabei nicht, aber es stimmt, dass es sehr wenig Forschung zu der Übersetzung von Fanfiction gibt. Die Existenz von Übersetzungen von Fanfiction wird zwar manchmal kurz angemerkt, bleibt aber zumeist unkommentiert und ununtersucht (etwa Cuntz-Leng 2014b, Hatfield 2018). Einige Forscher_innen, auch aus translationswissenschaftlicher Perspektive, haben sich jedoch schon damit beschäftigt; auf sie wird hier näher eingegangen.

Vazquez-Calvo et al. (2019) beschäftigen sich mit dem Spracherwerb mithilfe von Fan-Übersetzungen. In ihrer Fallstudie, in der sie je eine_n Fan-Übersetzer_in von Anime, Videospielen und Fanfiction interviewten, kamen sie zu dem Schluss, dass Fan-Übersetzungen fünf Gemeinsamkeiten teilten (2019: 54). So übersetzten alle drei Studienteilnehmer_innen in ihre Erstsprachen³⁹ und erhielten keine finanzielle Entlohnung⁴⁰. Zudem handelt es sich bei den Übersetzungen um sozial und kulturell situiertes Lesen und Schreiben. Viertens ist das Übersetzen durch die ständige Rückmeldung der Leserschaft durch Kommentare ein kollaborativer Prozess, wobei bei einer Fanübersetzung auch mehrere Übersetzer_innen beteiligt sein können. Bei der Fanübersetzung kommt es fünftens außerdem zu dem Einsatz von Technologien, wie etwa von Softwares zu der Erstellung von Untertiteln oder der Textextraktion bei Videospielen sowie der Verwendung von Google Translate, das sowohl als Übersetzungstool als auch beispielsweise als Synonymwörterbuch oder zur Verbesserung des Leseverständnisses dient.

³⁹ Hier soll auch ein Gegenbeispiel genannt werden, denn es kommt außerhalb dieser drei Personen auch zu Übersetzungen in eine Fremdsprache, die oft von dem_r Autor_in selbst angefertigt werden. Ein Beispiel hierfür wäre etwa der_die Autor_in ChemFreak (<https://archiveofourown.org/users/ChemFreak/works>), der_die die Fanfiction zuerst auf Deutsch, dann in englischer Übersetzung veröffentlicht. Außerdem wird sogar die Übersetzerin der Fanfiction in diesem Paper als Übersetzerin in eine Nicht-Muttersprache bezeichnet (65).

⁴⁰ Auch hier kann einen Einwand erhoben werden. Zwar gibt es für Fanübersetzungen keine Bezahlung, aber es ist durchaus möglich, dass die Übersetzer_innen für ihre Mühen zumindest etwas finanziell profitieren. Die Website Lily on the Valley, auf der online publizierte Romane aus dem Koreanischen ins Englische übersetzt wurden, richtete etwa eine Spendenseite ein (<https://lilyonthevalley.com/how-to-access-premium-content-advanced-chapters/>), auf der Leser_innen spenden können, damit sie schneller Zugriff auf die übersetzten Kapitel erhalten. Hierbei handelt es sich zwar nicht um eine Übersetzung von Fanfiction, jedoch möchte ich nicht ausschließen, dass bei derartigen Übersetzungen ähnliches angeboten wird.

Als Motivation für ihre Übersetzungstätigkeit nannten die drei Teilnehmer_innen, dass das jeweilige Medium mehr Menschen erreichen sollte; auch störte sie das Fehlen derartiger Übersetzungen in ihrer L1 (Vazquez-Calvo et al. 2019: 55). Auch zu ihrem Arbeitsablauf äußerten sich die Übersetzer_innen; hier sei die Fanfiction-Übersetzerin herausgegriffen (57, 59, 64f.): Bevor sie mit der Übersetzung beginnt, bittet sie den_die Autor_in der ursprünglichen Fanfiction um Erlaubnis, woraufhin sie die Bedingungen für eine Übersetzung akzeptiert. Diese können etwa sein, den Ausgangstext zu verlinken oder nur auf bestimmten Websites zu veröffentlichen. Sie arbeitet gleichzeitig an mehreren Übersetzungen, wobei sie täglich ein bis vier Stunden aufwendet. Zuerst gibt sie einen Satz in Google Translate ein, um alle Wörter verstehen zu können. Danach überprüft sie das Ergebnis auf kontextuelle Fehler und schreibt den Satz auf eine idiomatischere Weise um, wonach sie sich dem nächsten Satz zuwendet. Unbekannte Wörter schlägt sie außerdem in einem Online-Wörterbuch nach. Sie bittet die Leserschaft ausdrücklich um Feedback, wobei die Kommentare eher auf die Handlung als auf die Übersetzung an sich eingehen. Gibt es Kommentare, scheinen sie eher Lob als Kritik zu sein und beziehen sich auf die Vermeidung von häufigen Übersetzungs- und Rechtschreib- oder Tippfehlern. Von dem Blickpunkt der Translationswissenschaften aus beschreibt dieser Übersetzungsprozess eher Postediting als Übersetzen, wobei Vazquez-Calvo et al. hierbei keine Unterscheidung treffen.

Auch an anderen Aspekten des Papers wird klar, dass das Forschungsteam in der Translationswissenschaft oder gängigen Übersetzungsprozessen wenig Erfahrung hat. So wird etwa extra hervorgehoben, dass das Spotting der Untertitel zwischen verschiedenen Sprachen nicht verändert wird, ohne jedoch zu erwähnen, dass dies in der professionellen Untertitelung gang und gäbe ist: „To alleviate such a workload [as needed to create subtitles], he used the timed script of Spanish subtitles for the same anime and added Catalan ones using the subtitle editor Aegisub [...]. This saved him time when synchronizing the subtitles“ (56). Auch wird eine „verbatim translation“ (58) geboten, die diesem Ausdruck im translationswissenschaftlichen Sinne nicht gerecht wird.

Shafirova et al. (2020) beschäftigen sich nicht direkt mit einer Fanfiction-Übersetzung, sondern benutzen ihre Analyse, um Schlüsse über *transcultural literacies* ziehen zu können. Damit beschreiben sie eine kulturelle Identifikation, die mithilfe multimodaler Kommunikation Grenzen überschreitet; dadurch werden kulturelle Unterschiede hervorgehoben und die persönliche Identität kann durch Anpassung an verschiedene Kulturen rekonstruiert werden (532).

Bei dieser Fallstudie wird die englische Übersetzung einer russischen Fanfiction zu einem US-amerikanischen Cartoon untersucht. Die Translation wurde von vier Übersetzern angefertigt, die in vier verschiedenen slawischen Ländern leben und Russisch als Kommunikationsmittel verwendeten; somit war Ausgangs- oder Zielsprache nicht die Muttersprache. Keiner hat einen beruflichen Zugang zu Translation. Während ein Übersetzer schon mehrere Texte innerhalb des Fandoms wie wissenschaftliche Artikel und Brettspiele übersetzt hatte, hatten zwei „less experience“ (Shafirova et al. 2020: 534) und gaben an, durch das Projekt ihre Englischkenntnisse verbessern zu wollen, und der letzte Beteiligte lektorierte die Fanfiction. Das Ziel war es, eine möglichst qualitativ hochwertige Übersetzung anzufertigen. Bei ihrer Arbeit hatten die Übersetzer „considerable leeway [...] as long as they did not stray too far from the original sense of the text“ (534). Diese Aussage wird jedoch weder näher definiert noch durch einen Vergleich mit dem Verfahren bei professioneller Übersetzung relativiert.

Besonders widmet sich der Artikel der Analyse der „adaptation phase“ (Shafirova et al. 2020: 535), womit das Diskutieren von Kultur- und Sprachspezifika bezeichnet wird. Darüber hinaus identifizieren Shafirova et al. drei weitere Phasen: die Übersetzung, die Überarbeitung und schließlich eine Art Lektorat durch eine_n englische_n Muttersprachler_in.

In dieser ersten *adaptation phase* analysierten die Übersetzer kapitelweise den Ausgangstext und markierten Phrasen und Formulierungen, die ihrer Meinung nach an eine englischsprachige Leserschaft angepasst werden mussten. Shafirova et al. (2020) identifizierten drei Kategorien, in die diese Änderungsvorschläge fielen: semantisch, stilistisch und inhaltlich (536f.).

Erstere Kategorie, die häufigste, umfasst Idiome, Wortwitze und „proper nouns“, durch deren Anpassung der Text flüssiger werden sollte. In diesen Diskussionen wich das Thema auch von der eigentlichen Übersetzung ab und widmete sich der Übersetzung von Problemphrasen in andere Sprachen, die die Übersetzer beherrschten (537). Besonders heben die Autor_innen die transkulturelle Natur der Kommunikation hervor, in der Alphabete, Sprachen und kulturelle Bezüge gemischt werden (538).

In der zweiten Kategorie wird der narrative Stil an englische Literatur angepasst. Primär beschäftigten sich die Übersetzer hier mit der Umwandlung von personalen Erzählpassagen zu inneren Dialogen eines Ich-Erzählers sowie der orthographischen Markierung dieser Passagen (538f.).

Drittens wurde diskutiert, wie die Handlungen der Figuren den „values and ideology of English-language literature“ (536) näher gebracht werden könnten. So wurde das Verhalten

der Figuren den Erwartungen einer globalen Leserschaft angepasst (539). Argumentiert wird sowohl mit literarischen Beispielen als auch mit nicht-fiktiven Texten wie Zeitungsartikeln (541).

Auch in diesem Artikel findet sich kein Hinweis darauf, ob die Arbeitsweise der Übersetzer im Vergleich mit professioneller Übersetzung ungewöhnlich ist. Ebenso gilt es zu erwähnen, dass Fachbegriffe aus der Translationswissenschaft entweder nicht oder falsch verwendet werden. Mit „proper nouns“ (537) sind wohl Realia gemeint, obwohl dieser Begriff in dem Artikel nicht vorkommt; ebenso wenig wird ein Beispiel aus dieser Kategorie gebracht. Auch wird in den Abbildungen etwa behauptet, die Forschenden hätten eine „literal translation“ (537, 539) angefertigt; diese Übersetzungen sind grammatikalisch korrekt, nur die Orthographie bzw. ein Idiom entsprechen in ersterem Beispiel dem russischen Original. Von einer wörtlichen Übersetzung im translationswissenschaftlichen Sinne lässt sich also ebenso wie bei Vazquez-Calvo et. al (2019) nicht sprechen.

Eine für Translationswissenschaftler_innen interessante Information steckt in einem Kommentar versteckt: Ein Übersetzer erwähnt beiläufig eine Vokabelliste (538); in dem eigentlichen Artikel bleibt sie jedoch unkommentiert. Dies scheint darauf hinzuweisen, dass die Erstellung einer Terminologiesammlung für Shafirova et al. nicht zu dem Übersetzungsprozess gehört.

Trotz des vielversprechenden Titels, der das Wort *Translation* enthält, und dem entsprechenden Keyword widmet ein Artikel von Lowe der Übersetzung nur die kurze Bemerkung, dass chinesische Online-Bücher, die sich mit queeren Beziehungen und Themen befassen, üblicherweise inoffiziell von Fans übersetzt werden (2014: 1) und dass diese Übersetzungen unvollständig, schwer aufzufinden und qualitativ sehr unterschiedlich sein können (3). Es gilt anzunehmen, dass Selbiges auf Fanfiction-Übersetzungen zutrifft. Stattdessen untersucht sie, wie Traumata in drei verschiedenen Texten, zwei davon Fanfiction, erlebt und überwunden werden.

Aus den ersten beiden Artikeln ist also herauszulesen, dass die Forschenden sich zwar mit Übersetzungen beschäftigen, sich dabei jedoch nicht auf die Translationswissenschaft stützen. Doch nicht nur Forschende aus anderen Disziplinen erforschen Fanfiction; einige Translationswissenschaftler_innen haben sich doch schon damit beschäftigt; zu ihnen zählen Jiang (2020) und Farley (2013). Diese Artikel haben einen sehr theoretischen Bezug; sie betrachten Fanfiction an sich als Translation.

Farley (2013) erweitert die Definition von Translation, indem sie sich auf Tymoczko (2007/2010) bezieht. Darin wird argumentiert, dass die Translationstheorie angepasst werden

muss, da sie nur westliche Konzeptionen von Translation umfasst (68), und es werden viele Beispiele gegeben (68-75). So heben etwa indische Äquivalente für *Translation* hervor, dass „alteration in form and variation are to be expected in a translation“ (68). Wurden Texte in Sanskrit in andere indische Sprachen übersetzt, so wurde dies als Ausgaben in Volkssprachen gesehen, nicht als Übersetzung – das Konzept des Originals wird infrage gestellt (70). Wenn also der Begriff *Translation* breiter aufgefasst werden soll, so Farley, steht nichts im Wege, auch Fanfiction als Translation anzusehen.

Auch zieht Farley (2013) eine Parallele zwischen dem Machtgefälle in der Beziehung zwischen Autor_in und Übersetzer_in sowie Autor_in und Fanfiction-Autor_in⁴¹, in der letztere beide aufgrund ihrer Tätigkeit als Dieb_in verunglimpft und wenig wertgeschätzt werden. Farley hebt hervor, dass letztendlich niemand eine endgültige Interpretation eines Textes festlegen kann, nicht einmal eine Form der Interpretation, sondern dass diese Bedeutung immer einem Prozess von *Rewriting* unterliegt, wobei sie sich auf Lefevere bezieht. Die nicht-akademische Leserschaft, argumentiert Lefevere, der das Konzept auf Translation anwandte, liest klassische Literatur nicht selbst, sondern stützt sich auf „a certain image, a certain construct“, das aufgebaut ist auf „other texts [e.g. reviews, stage performances, plot summaries, translations] that rewrite the actual text in one way or another“ (Lefevere 1992/2017: 5). Übersetzung ist die offensichtlichste und wohl einflussreichste Form von *Rewriting* (7). Zu Lefeveres Auflistung von Anthologien, Kritiken, Kompilationen wie Nachschlagewerke, Übersetzungen (3) und Filmadaptionen (7) fügt Farley (2013) Fanfiction als *Rewriting* hinzu, die sie als interlinguale und -semiotische Übersetzung beschreibt. Schließlich vergleicht Farley ihre persönliche Arbeitsweise, mit der sie sowohl Fanfiction schreibt als auch Übersetzungen anfertigt; ihre angeführten Beispiele sind alle Neuübersetzungen von altgriechischen Klassikern: Sie liest schon veröffentlichte Übersetzungen bzw. Fanfiction, um festzustellen, ob sie etwas Neues beisteuern kann; sie konsumiert das Ausgangsmaterial erneut; sie schreibt für einen besseren Übergang zu ihren Hinzufügungen Ausschnitte neu; sie macht ihre eigene Interpretation explizit. Offen bleibt, inwiefern eine Erstübersetzung ohne Vergleichstexte oder eine Übersetzung aus einer modernen Sprache mit dem Schreiben von Fanfiction in Bezug gesetzt werden kann. Bei Farley muss auch erwähnt werden, dass ihr Artikel in persönliche Anekdoten und Meinungen abschweift und nicht sehr wissenschaftlich argumentiert wird. Doch auch Busses Artikel (2014) endet in einer Selbstreflexion über ihr eigenes Fan-Sein. Dies scheint im Bereich der

⁴¹ Hier ist durchaus eine Parallele zu Jenkins' *poaching* zu erkennen, auch wenn Farley selbst dies nicht tut.

Fanforschung nicht so ungewöhnlich zu sein. Dellers Behauptung, Fan Studies seien so geprägt von Reflexivität, dass sogar das Portemanteau-Wort *aca-fan* verwendet wird, das die gleichzeitige Identität als Forscher_in und Fan ausdrückt (2018: 129), scheint diesen Eindruck zu bestätigen.

Jiangs Artikel (2020) fasst Fanfiction ebenfalls als eine Art von Translation auf, die sie jedoch monolingual auffasst: „fans are not translating between languages, but between mainstream and a marginalised sexual discourse, the gap between [them] is [...] gender politics“ (94). Allerdings ist Translation auch vorhanden, wenn in einen anderen Diskurs, nicht eine andere Sprache übertragen wird – also auch von dem heteronormativen Diskurs vieler Medien in den queeren vieler Fanfictions (102).

Indem sie sich auf Gentzler (2016) und Blumczynski (2016) bezieht, erweitert Jiang die Definition von Translation. Blumczynski erklärt, dass Translation ohnehin allgegenwärtig ist; in anderen Disziplinen als der Translationswissenschaft können „certain kinds of translational thought and practices“ gefunden werden (2). Diese sind zwar vielleicht unter anderen Begriffen bekannt und nicht miteinander ident und werden nicht als Translation erkannt, durchziehen aber Disziplinen und Konzepte, die sich nicht direkt mit Translationswissenschaft beschäftigen, denn Translation ist ein epistemologisches (4) Wanderkonzept (6). Warum sollte Translation also nicht auch in Fanfiction gefunden werden können?

Indem Gentzler sich auf Post-Translation Studies stützt, kritisiert er ähnlich wie Tymoczko (2007/2010), dass die Translationswissenschaft sehr westlich ausgerichtet ist, und fügt im Weiteren hinzu, dass die Translation Studies „too narrow [and] text-centric“ seien (1). Viele Übersetzungen würden stattdessen „rewritings, adaptations, or furtherings contain[ing] translational elements“ genannt werden (2); auch viele andere Texte enthalten kaum beachtete „translational elements“ (5). Das Ziel von Übersetzer_innen sei oft, neue Ideen einzuführen, wodurch Translation häufig „a major role in instituting cultural change“ (2) spielt; die Nachwirkungen von Übersetzungen und die Zielkultur vor der Übersetzung müssten mitbedacht und erforscht werden (3f.). Gentzler schlägt vor, Translation als „always-ongoing process of every communication“ (5; ursprüngliche Hervorhebung) zu sehen. Er hebt hervor, dass jeder Text nach Derrida „a translation or better said a translation of a translation (of a translation)“ ist (9) und dass zeitgleich „all writing is rewriting, [...] a rewriting of a rewriting of a rewriting, and translation – intralingual, interlingual, and intersemiotic – plays a significant role in that process“ (10). Er selbst erwähnt Fanfiction als Beispiel für Rewriting (7). Somit wäre die Fernsehserie, der Jiang ihr Paper widmet, nicht nur in einen Roman

übersetzt worden, sondern durch eine Reihe transmedialer *retranslations* auch in die verschiedensten Fanwerke, unter anderem Fanfiction (Jiang 2020: 92). Fanfiction ist Reinterpretation, Rereading und Retranslation, was mit hermeneutischen Übersetzungsansätzen zu vergleichen ist (92).

Ebenfalls ist Fanfiction eine Ausprägung von Bachtins Konzept des Karnevals⁴². Auf Ängste und Krisen reagieren Menschen demnach mit Gelächter, durch das sie das Objekt ihrer Furcht erniedrigen und zugleich vor dem Vergessen-Werden bewahren (Teuber 1988: 509). Das Lachen hat dabei eine „restorative function“ (Bowles 2014: 24), denn es kann „reverse authority into stupidity“ (Zhou 2017: 92), und soll metaphorisch und als „gesture of inversion“ verstanden werden (Bowles 2015: 24). Ein wichtiger Bestandteil des Konzeptes ist die Ambivalenz (Teuber 1988: 510), die die „gesellschaftliche Redevielfalt“ (512) widerspiegelt. Der Karneval ist „Manifestation der Volkskultur par excellence“ (511) sowie „communal“, „universal“ (Bowles 2015: 24), „unindividuated“ und „classless“ (26). Karneval spielt sich ab in einer Zeit und einem Raum, wo die Regeln und Einschränkungen des normalen Alltags außer Kraft gesetzt werden (Zhou 2017: 103). Trotz dieser zeitlichen und räumlichen Beschränkung bietet er Widerstand gegen die herrschende Ordnung (Teuber 1988: 511f.), denn er ist in der „suspension of social hierarchies“ verwurzelt (Bowles 2015: 25). Literatur wird schon seit der Antike karnevalisiert (Teuber 1988: 512) und der Karnevalsbegriff dabei immer wieder modernisiert (Bowles 2015: 23); Karneval ist „symptom[...] of a social practice that links literature with society“ (24).

Zhou (2017), auf die sich Jiang stützt, wendet Bachtins Konzept auf ein chinesisches Fandom an, deren Fanobjekt zwei Musiker sind. Sie wiederum greift die Forschung mehrerer Wissenschaftler_innen auf, die den Karneval auf die chinesische Internetkultur bezogen, wodurch die vorherrschende kulturelle Hegemonie infrage gestellt wird (91). Dafür hebt Zhou die Verwandlung von nicht-sexuellem homosozialem in homosexuelles Verlangen hervor, die oft als Inspiration für Fanwerke dient, und wodurch das Verbot von Homosexualität in China kritisiert wird (96). Dabei wird Homosexualität in die für Karneval benötigte Subversion verwandelt (105). Die karnavaleske Ambivalenz rührt daher, dass die Berühmtheiten mit Erwähnungen des Fandoms aufgezogen werden, wodurch allerdings Homophobie aufgezeigt wird (105). Die Subversion, Transgression und Re-Interpretation des Karnevals kann in den Re-Translationen von Fandom wiedergefunden werden: Die ‚normale‘ Heterosexualität wird

⁴² Diese Verbindung von Karneval und Fandom ziehen Jiang und ihre Quellen nicht als erste; Zubernis & Larsen (2018: 149) geben eine Quelle von 2009 mit diesem Argument an.

von Homosexualität vertrieben; ein Konsumgut wird entgegen der Erwartung von passiven Konsument_innen als Teil von *participatory culture* bearbeitet; marginalisierte Gruppen bekommen eine Stimme (Jiang 2020: 94). Re-Translationen ermöglichen den Karneval, sind aber gleichzeitig von ihm gezeichnet (95).

Den Kritikpunkt, dass die Re-Interpretationen hinter Fanwerken sich zu weit von dem Ausgangstext entfernen, um noch Translation genannt werden zu können, spricht Jiang nur kurz an. Dadurch schaffen die Fans jedoch einen Ort, an dem die marginalisierte queere Community eine Stimme erhält – und „[s]uch an anti-hegemonic role of translation has been fruitfully discussed in tandem with politics“ (103). Literaturhinweise zu diesem Punkt bietet Jiang jedoch nicht.

Auch Student_innen befassen sich mit Fanfiction, wie etwa Bramberger (2024) und Goričanec (2020) in ihren Masterarbeiten. Erstere untersucht die Motive einer kollaborativen Übersetzungsgruppe, die eine englische Fanfiction ins Deutsche übersetzte, und widmet sich den Aushandlungs- und Grenzziehungsprozessen. Bei der Motivation lassen sich Parallelen zu den oben genannten Gründen für das Schreiben von Fanfiction finden: Das Übersetzen macht Spaß, Kommentare der Leserschaft und Feedback innerhalb der Übersetzungsgruppe stellen die Bezahlung dar, die Kenntnisse von sowohl Englisch als auch Deutsch können verbessert werden, die Beziehung zu anderen Mitgliedern der Community ist wichtig (88). Von professionellen Translator_innen unterscheidet sie ihrer Meinung nach das Kriterium der Bezahlung (88). Die Übersetzung folgt dem Ausgangstext möglichst genau und wird mit Erklärungen in den Fußnoten ergänzt (89). Ausschlaggebend für Übersetzungsentscheidungen sind der persönliche Geschmack, Intuition und Bauchgefühl, aber auch von der Gruppe festgelegte Grundregeln (89).

Letztere Masterarbeit befasst sich mit der Auffassung von Fanfiction-Übersetzer_innen über ihre translatorische Tätigkeit, wobei Forumseinträge über Übersetzungen auf fanfiktion.de analysiert werden. Die Forumseinträge lassen sich in zehn Kategorien einteilen: Beauftragung, wo Leser_innen die Übersetzung einer bestimmten Fanfiction erbitten, wobei die Übersetzer_innen allerdings eher selbst ihr Übersetzungsprojekt festlegen (Goričanec 2020: 52-54); Privilegien, die Fan-Übersetzer_innen gegenüber professionellen genießen, also zeitliche Unabhängigkeit und Konsequenzlosigkeit bei Fehlern (54f.); Kompetenzen, etwa Text- und Kulturverständnis, Orthografie, Grammatik, Lexik, Register, Recherchefähigkeit in Ausgangs- und Zielsprache (55-58); Regeln, also die Einhaltung der allgemeinen Urheberrechtsbestimmungen der Autor_innen, der Regeln von fanfiktion.de und von mit dem_r Autor_in ausgemachten Rahmenbedingungen sowie

Diskussionen über persönliche Regelwerke von individuellen Fanfiction-Übersetzer_innen (58ff.); Kollaborationen, vor allem zwischen Übersetzer_innen und Korrekturleser_innen (61f.); Vergütung, die nicht monetär erfolgt, sondern – ähnlich wie bei Fanfiction – durch Kommentare (62f.); Fehler, vor allem deren Auswirkung auf die Auffassung des_r Autors_in oder Übersetzers_in und das Lesevergnügen (63f.); Anerkennung, die oft unabhängig der Übersetzungsqualität gezollt wird, wobei bei Übersetzer_innen eine Unterscheidung nach Qualität erfolgt und besonders Übersetzungen in eine Fremdsprache gelobt werden (65f.); Ansprüche, zu denen neben bereits erwähnten Kompetenzen auch persönliche Ansprüche zählen, durch deren Einhaltung eine bessere Übersetzungsqualität erwartet wird (66f.); Sonstiges, etwa, dass das Übersetzen und besonders der kreative Aspekt von der Leserschaft unterschätzt wird, dass Übersetzen von Übersetzer_innen nicht als Übergang zu eigenem Texten gesehen wird und dass im Gegenteil zu professioneller Translation Freude am Übersetzen statt Qualität oder Leistung im Mittelpunkt steht (67ff.).

Dass sich anscheinend vor allem jüngere Forschende mit der Übersetzung von Fanfiction beschäftigen, wird durch diese Masterarbeiten veranschaulicht. So besteht die Hoffnung, dass diese Forschungslücke mit einer neuen Generation von Wissenschaftler_innen geschlossen wird.

3. Nicht-professionelle Translation

Dieses Kapitel befasst sich mit nicht-professioneller Translation. Es soll einen Überblick über den Forschungsstand und die Forschungsfelder bieten, denen sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit nicht-professioneller Translation widmet. Schließlich handelt es sich bei der Übersetzung von Fanfiction wahrscheinlich um Laienübersetzer_innen, obwohl dies aufgrund der Pseudonymisierung natürlich ohne Interviews nicht festgestellt werden kann. Wie Goričanec (2020) feststellte, grenzen sich Fanfiction-Übersetzer_innen von ihrem professionellen Pendant ab. Die Bezeichnung der nicht-professionellen Translation (im Folgenden NPIT, ein von der englischen Bezeichnung *Non-Professional Interpretation and Translation* abgeleitetes Akronym) trifft also sowohl im wissenschaftlichen Sinne als auch in der Selbsteinschätzung zu.

Wo genau liegt der Unterschied zwischen professioneller und nicht-professioneller Translation⁴³? Antonini et al. versuchen sich an einer Abgrenzung (2017: 7f.): Ein wichtiger Unterschied läge darin, dass nicht-professionelle Translator_innen keinerlei einschlägige Ausbildung oder Training im Übersetzen und/oder Dolmetschen haben. Auch handle es sich oft um Personen, die aufgrund von Lebensverhältnissen bilingual sind, nicht auf ihren Wunsch hin. Professionelle Translator_innen würden für einen bestimmten Auftrag herangezogen und bezahlt⁴⁴, wobei sie einem Ethikkodex und den Praxisstandards folgen, und hätten durch ihre Tätigkeit ein bestimmtes soziales Prestige inne. Ihre nicht-professionellen Pendants melden sich freiwillig für ihre Tätigkeit, können aber auch hinzugezogen werden. Ebenso können sie zur Erleichterung ihrer Tätigkeit Training angeboten bekommen. Auch das Element der Bezahlung bilde nicht unbedingt eine Abgrenzung: Wenn etwa Dolmetschungen von Krankenpfleger_innen erwartet werden, ist Dolmetschen Teil ihrer täglichen Pflichten,

⁴³ Antonini et al. (2017: 6f.) erklären, warum der Begriff *non-professional* gewählt wurde und nennt Gründe, aus denen andere Bezeichnungen als problematisch aufgefasst werden können bzw. bei bestimmten Ausprägungen von NPIT nicht zutreffen. Natürlich ist auch ‚nicht-professionell‘ nicht ohne Nachteil: Der Begriff scheint das negativ beladene ‚unprofessionell‘ nahezulegen. Etwa Monzó-Nebot & Wallace (2020: 2) kritisieren die unreflektierte und undefinierte Verwendung von ‚nicht-professionell‘ und erkennen darin eine Ausschließung und den Glauben, durch NPIT sinke der Status von professionellen Translator_innen; sie sehen eine „concerted social and professional mission“, eher die Grenzen und das Versagen von NPIT aufzuzeigen, als objektive Forschung zu betreiben. Angelelli (2019), die unterschiedliche für nicht-professionelle Translator_innen gebrauchte Termini und deren Konnotationen diskutiert (115f.), schließt sich dieser Meinung an, indem sie meint: „So far, we only have access to information about NPITs’ performance when something goes wrong“ (128).

⁴⁴ Das Element der Bezahlung galt auch den Übersetzer_innen von Fanfiction als wichtiger Unterschied zu professionell Übersetzenden (Vgl. Kapitel 2.4).

für die sie natürlich entlohnt werden. Dolmetschende Kinder werden zwar nicht bezahlt, können aus den translatorischen Tätigkeiten jedoch trotzdem einen Nutzen ziehen und dadurch zu dem Wohlbefinden ihrer Familien oder Gemeinschaften beitragen. Auch wenn nicht-professionelle Translator_innen sich nicht nach dem Kodex und den Standards der Translationswissenschaft verhalten, so gäbe es jedoch vielleicht andere Kodize und ethische Prinzipien, denen sie folgen und die eventuell ihrer Haupttätigkeit entsprechen, etwa im Falle von Mediziner_innen. Zudem können die bestehenden Standards und Kodize von professionellen Translator_innen kritisiert werden und es gelte zu hinterfragen, wie sehr sie befolgt werden (können). Zwar steigern nicht-professionelle Translator_innen ihr soziales Prestige durch ihre translatorischen Tätigkeiten wahrscheinlich nicht, doch auch unter professionellen Translator_innen gäbe es große Statusunterschiede (8). Letztendlich widerlegen Antonini et al. 2017 mögliche Unterscheidungen eher, als dass sie sie bestätigen.

Harris (2017: 33) sieht in nicht-professioneller Translation zwei Grundelemente: kein translatorisches Training und Translation im Alltag. Derart Translation Betreibende seien bilinguale Personen, die durch Übersetzungen und Übersetzende beeinflusst wurden (34). Auch er betrachtet die Bezahlung als einen entscheidenden Unterschied zu professionellen Translator_innen, legt jedoch dar, dass viele professionelle Translator_innen kaum qualifiziert für ihre Tätigkeit sind und dass andererseits nicht notwendigerweise eine translatorische Ausbildung für qualitativ gute Translate notwendig ist (34). McDonough Dolmaya (2020: 153) findet in der Forschung keinen Konsens darüber, ob das Fehlen von Ausbildung, Bezahlung oder beidem den Unterschied zwischen nicht- und professioneller Translation darstellt. Angelelli (2019) beschreibt nicht-professionelle Translator_innen als „perceived as not possessing the required qualifications or skills to do the job generally performed by professional interpreters/translators“ (115), führt jedoch ebenfalls die Kriterien, die McDonough Dolmaya aufzählt, in ihrer Definition von professionellen Translator_innen an, die zu solchen zählen aufgrund von Abschluss oder Zertifikat, einem den Lebensunterhalt deckenden Verdienst durch translatorische Aufträge oder beidem. Sie wendet jedoch gleich ein, dass die Wirklichkeit keine einfachen Definitionen zulässt. So ist etwa zu bedenken, dass es translatorische Ausbildungen nicht in allen Sprachen oder Sprachkombinationen gibt (125) – und es somit unmöglich professionelle Translator_innen geben kann, wenn Ausbildung das ausschlaggebende Merkmal ist. Eine Lösung könnte eine sprachunabhängige translatorische Ausbildung sein, die den Fokus auf Strategien und Techniken legt und die in der Arbeitswirklichkeit von nicht-professionellen Translator_innen fußt (125f.). Erschwert

werden Definitionsversuche laut Angelelli auch dadurch, dass es zumindest Stand 2019 keine zuverlässigen Daten zu nicht-professionellen Translator_innen gab (129).

Mit einem ganz anderen Zugang sieht Whyatt (2017) die Unterscheidung zwischen nicht- und professionellen Translator_innen in der Qualität ihrer Translate, was die Abgrenzung fließend macht, oder misst Professionalität an der Fähigkeit, am Markt bestehen zu können (56). Sie argumentiert, dass alle Menschen (zumindest intralinguale) Translation betreiben und alle mehrsprachigen Personen Translate anfertigen können; einen Unterschied zwischen Translator_innen bildet lediglich die Erfahrung (49). Sie wendet jedoch ein, dass Studien über Translationsexpertise üblicherweise Translation im Rahmen von formellem Training erforschen (54). So würden etwa die Übersetzungen von Sprachlernenden den Übersetzungen von Studienanfänger_innen der Translationswissenschaft ähneln (52) und viele professionelle Translator_innen anmerken, dass sie ihre Translationsfertigkeiten durch Übung und Selbstreflexion verbessern (54).

Aufgrund von sozialen und technischen Veränderungen sowie Änderungen in der Kommunikation und wegen eines durch Migration erhöhten Bedarfes an Translation handelt es sich bei NPIT um ein weitverbreitetes Phänomen (Antonini et al. 2017: 2). Obschon Migration aus allen möglichen Gründen in der Vergangenheit ebenfalls existierte und darum translatorische Aktivitäten zum Verständnis notwendig waren, machen heutzutage technologische Fortschritte Fernkommunikation möglich, was zu einer so großen Anzahl von zu übersetzenden oder dolmetschenden Inhalten führt, dass der Bedarf von professionellen Translator_innen nicht gedeckt werden kann (Angelelli 2020: 116). Ein Hauptfokus der Forschung liegt bisher auf den translatorischen Tätigkeiten von Kindern und deren Auswirkungen, etwa ein besseres Bewusstsein für die Rolle in Familie und Gesellschaft sowie eine gesteigerte Schulleistung (Antonini et al. 2017: 10), doch auch darüber hinaus wird natürlich Forschung betrieben. Harris (2017) geht in seinem Kapitel kurz auf mehrere Ausprägungen von NPIT ein: *language brokering*, Dolmetschen in der Kirche, während Kriegezeiten, in der Medizin, vor Gericht und für Sport sowie Übersetzungen von religiösen Texten und *crowdsourcing*. McDonough Dolmaya (2020: 154) fügt dieser Auflistung *volunteer translation*, Dolmetschen in der Bildung und *fan translation* hinzu. Auch merkt sie an, dass die Verwendung von Maschinenübersetzung in Kontexten, in denen professionelle Translation keine Option ist, ebenfalls als NPIT angesehen werden könne (154).

Obwohl schon in den 1970er Jahren zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit NPIT aufgerufen wurde, publizierten Forschende erst vermehrt seit den 2000ern zu nicht-professionellem Dolmetschen (Monzó-Nebot & Wallace 2020: 3) und die erste Konferenz zu

NPIT fand 2012 statt (Antonini et al. 2017: 1). Noch im Jahr 2020 stellten Monzó-Nebot & Wallace fest, dass empirische Analysen zu NPIT unterrepräsentiert seien (3). In der ersten und der zweiten Konferenz zu NPIT widmeten die Forschenden sich neuen Ausformungen von NPIT wie Fansubbing, -dubbing und Translation durch *crowdsourcing* und alten wie *language brokering* (Antonini et al. 2017: 2). *Fan translation* wird auch in McDonough Dolmayas beispielhafter Aufzählung von NPIT gelistet, wobei sie Fandubbing, Fansubbing und Scanlation erwähnt (2020: 154). Fanwerke sind also tief in dieser Forschungsrichtung verwurzelt – auch wenn man sich Fanfiction noch nicht sehr zugewandt hat, wie in Kapitel 2.4 dieser Arbeit ersichtlich wird. Dies soll nicht die einzige Parallele zwischen der Forschung an NPIT und den Fan Studies bleiben: so etwa die Forschungsgegenstände, die als der Forschung unwürdig betrachtet wurden (Antonini et al. 2017: 2). Es wird hinterfragt, ob es sich überhaupt lohnt, NPIT zu erforschen – nicht nur aus wissenschaftlichen, sondern auch aus wirtschaftlichen Gründen: Viele Forschende sind selbst als Translator_innen tätig, sodass „the implications of bringing non-professional practices to the fore, in terms of profession and market politics, are clearly powerful“ (8).

Antonini et al. widmen sich hierbei eher weniger den Problemen aus akademischer Sicht, die sie als weniger umstritten sehen, als dass sie professionelle Translator_innen ansprechen (2017: 9), wobei sie mehrere Argumente liefern, warum die Inklusion von nicht-professionellen Translator_innen keine Bedrohung darstellt (9ff.). So gebe es erstens NPIT schon lange und sie werde auch nicht verschwinden. Da sie größtenteils unbezahlt und „usually more readily available“ (9) ist, decke sie zwar einen Bedarf an translatorischen Tätigkeiten. Ob dieser jedoch ohne NPIT professionellen Translator_innen zufallen oder eher ungedeckt bleiben würde, ist fraglich. Ohne wissenschaftliche Beschäftigung mit NPIT würde es sie dennoch geben, doch würden die gewonnenen Erkenntnisse professionellen Translator_innen in ihrem Verständnis von NPIT und den Gründen, warum sich (potenzielle) Klient_innen dafür entscheiden, helfen. Zudem würden sich nicht-professionelle Translator_innen oft etwa des Marktwertes ihrer Tätigkeiten nicht bewusst; diese Situation würde sich durch einen Ausschluss von derartigen Übersetzer_innen und Dolmetscher_innen nicht verbessern. Um ihren Marktanteil zu sichern, sollten professionelle Translator_innen sich über den Markt informieren, wozu auch NPIT gehört, und mit diesem Wissen effektive Strategien ausarbeiten. Zweitens seien die Auswirkungen von NPIT auf den Markt wenig erforscht. Der Wert von NPIT sei weniger monetärer Natur als sozialer. Zudem würden nicht-professionelle Translator_innen durch Kurse und Ähnliches in den Markt gebracht werden, sodass eine Unterlassung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit NPIT keine

Marktverteidigungsstrategie sein kann. Durch die Forschung sei es jedoch vielleicht möglich, das Potenzial von NPIT für soziale Inklusion voll auszuschöpfen. So könnten eventuell praktische Richtlinien für nicht-professionelle Translation geschaffen werden. Angelelli (2019: 117f.) zieht keine derartigen Schlüsse, stattdessen meint sie: „we do not have substantial data about NPITs’ participation in the marketplace“; überhaupt gäbe es zu wenig Forschung zu NPIT und viele offene Fragen, weshalb sie sich für eine genauere Beschäftigung mit NPIT ausspricht. Bisherige Forschung habe die Kontexte offenbart, in denen nicht-professionelle Translator_innen arbeiten (127). So füllen sie entweder eine Lücke oder konkurrieren mit professionellen Translator_innen – ob sie jedoch in Betracht gezogen werden aufgrund einer niedrigeren Entlohnung oder ihrer Bereitschaft, quantitätssteigernden, jedoch möglicherweise qualitätssenkenden Arbeitsweisen wie längeren Arbeitszeiten mit weniger Pausen nachzugehen⁴⁵, war zumindest 2019 noch nicht ausreichend erforscht, um zu einem Schluss zu kommen.

In ihrer Rezension von drei Sammelbänden über NPIT kritisiert McDonough Dolmaya (2020) den Fokus auf europäische Sprachen und Länder, der wohl auch über diese Sammelbände hinaus zu finden ist – eine weitere Parallele zu den Fan Studies, deren Fokus auf hauptsächlich englischsprachige Fanwerke auf Kritik stößt (siehe Kapitel 2 dieser Arbeit). Orellana (2017: 74) lobt die Ausweitung der Erforschung von *language brokering*, die sich nunmehr mit mehr Nationalitäten in mehr Ländern beschäftigt. In ihren Beispielen werden allerdings nur europäische Länder und die USA genannt, während Immigrant_innen von allen Kontinenten angeführt werden. Dies lässt darauf schließen, dass zumindest zur Veröffentlichung ihres Kapitels das Forschungsfeld so eingeschränkt war, wie McDonough Dolmaya es kritisiert.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit NPIT begann ebenso wie die Fanforschung in den 1970ern (Busse 2014: 20; Antonini et al. 2017: 4). 1976 prägte Brian Harris den Terminus *natural translation*, den er als von bilingualen Personen ohne Training ausgeführte Translation in Alltagssituationen definiert⁴⁶ (Antonini et al. 2017: 4). Zu Beginn widmete sich NPIT-Forschung hauptsächlich dolmetschenden und übersetzenden Kindern (4f.), weshalb dieses Kapitel später genauer auf dieses Thema eingeht. Ebenso stellt das nicht-professionelle

⁴⁵ Bei Kindern, die translatorisch tätig sind, wurde schon festgestellt, dass ihnen mehr abverlangt wird als professionellen Translator_innen (Whyatt 2017: 60).

⁴⁶ Er geht dabei von einer natürlichen Fähigkeit, Translation zu betreiben, aus. Whyatt (2017) etwa argumentiert gegen diese Sichtweise, denn qualitativ gute Translation muss laut ihr trainiert und geübt werden, und sie kritisiert die fehlende empirische Forschung zu *natural translators* (53). Auch Angelelli (2019: 129) merkt an, dass Translation nicht ohne Weiteres von bilingualen Personen ausgeführt werden kann; sie bräuchten eventuell „educational support beyond on-the-job training“.

Dolmetschen einen bedeutsamen Bestandteil der wissenschaftlichen Beschäftigung mit nicht-professioneller Translation dar, besonders im *community* oder *ad hoc interpreting* (5). Bemerkbar wird dies etwa in in den oben genannten Beispielen von Harris (2017) und McDonough Dolmaya (2020), wo überwiegend Ausprägungen von nicht-professionellem Dolmetschen genannt werden.

Angelelli (2019) fasst die bisherigen Forschungsschwerpunkte zusammen, wobei sie die interdisziplinäre Natur der Forschung hervorhebt; oft waren Erkenntnisse über NPIT dabei eher Nebenprodukt als Untersuchungsziel (119). Qualität wird im Kontext von NPIT stark, wenn auch eher indirekt erforscht (123f.). Ein weiterer Schwerpunkt ist die Erforschung von Bilingualismus (129ff.). Hierbei gilt es, bilinguale Personen in zwei Gruppen zu unterscheiden: Eine lernt freiwillig eine neue Sprache, meist in einer Bildungsanstalt, durch freiwillige Aufenthalte in anderssprachigen Ländern oder aufgrund der Sprachenzusammenstellung in der Familie, während die andere durch Umstände wie Migration, Vertreibung oder Flucht zu dem Erlernen der neuen Sprache gezwungen wird. Letztere Gruppe kann wiederum unterteilt werden, wobei das Sprachvermögen in beiden Sprachen die Unterscheidung bildet. Während freiwillig bilinguale Personen als Individuen zweisprachig werden, sind gezwungenermaßen bilinguale Personen durch ihre Mehrsprachigkeit Teil einer ebenso gezwungenermaßen bilingualen Gruppe. So sehen letztere ihre Zweisprachigkeit als Möglichkeit, Mitgliedern ihrer Gemeinschaft ohne ausreichenden Sprachkenntnissen bei der Kommunikation zu helfen oder sich für sie einzusetzen. Je nach persönlichen Erfahrungen und individuellen Vorstellungen und Erwartungen zu der Rolle als Translator_in kann sich Translation unterschiedlich ausprägen.

Ebenfalls Schwerpunkt bei der Forschung an NPIT ist die Soziologie (Angelelli 2019: 121ff.). Durch den *sociological turn* in der Translationswissenschaft kam Interesse an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Berufsgruppe der Translator_innen auf und ihren Rollen, ihrem Status, ihrer Identität und vielem mehr. NPIT stand bei der Forschung nicht im Vordergrund, aber trotzdem können Erkenntnisse darüber aus Beiträgen mit anderen Schwerpunkten gezogen werden. So wurde beispielsweise bei Umfragen in Mexiko, den USA und Kanada, in Australien und in der Schweiz festgestellt, dass der Großteil von Dolmetschenden in Gerichten, Krankenhäusern und Konferenzen in Unternehmenskontexten keine formelle translatorische Ausbildung hat – und diese Personen damit nicht-professionelle Translator_innen sind. Somit kann etwa die Verfügbarkeit von Ausbildungsmöglichkeiten für diese Dolmetschenden hinterfragt werden. Andere Umfragen legen jedoch nahe, dass sich

Translator_innen weniger aufgrund eines Universitätsabschlusses als durch ihr spezialisiertes Wissen und Können als professionell sehen.

Language brokering stellt ein Gros der Forschung an NPIT dar, was Harris darauf zurückführt, dass das Phänomen in den USA weit verbreitet ist (2017: 35). Studien lassen darauf schließen, dass über 80 % von Kindern sprachlicher Minderheiten in ihrem Leben als *language broker* agieren, wobei sie in der Regel mit zwischen acht und zwölf Jahren und innerhalb der ersten fünf Jahre nach Ankunft in dem neuen Land damit beginnen (Antonini 2016: 714).

Ursprünglich befasste man sich mit *child language brokering*, um Bilingualismus und Spracherwerb zu erforschen (Antonini et al. 2017: 6) – wie aus Kapitel 2.4 ersichtlich wurde, motiviert Forschung zu Spracherwerb auch zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Übersetzung von Fanfiction. *Language brokering* wurde zuerst in den 1990ern erforscht, wobei man sich sowohl im Rahmen der Entwicklungspsychologie als auch der Bildungsforschung damit befasste und sich dazu Fragebögen und Interviews bediente, mit Hilfe derer junge Erwachsene zur Reflexion angeregt wurden (Orellana 2017: 66). Auch der psychosoziale Effekt, den ihre translatorische Tätigkeiten auf die Kinder hatten, wurde erforscht, wobei besonders auf negative Aspekte wie Internalisierung, Stress und Familienkonflikte geachtet wurde (66). Schließlich wurde davon ausgegangen, dass Translation nur von Erwachsenen ausgeübt werden sollte – Kinder würden durch die Ausführung von translatorischen Aktivitäten geschädigt werden; was sie taten, verstieß gegen die Vorstellungen, die die Translationswissenschaft zu der Zeit von Translation hatte (67). Es wurden später auch positive Auswirkungen erforscht, etwa auf Bikulturalität, Schulleistung oder Akkulturation (68). Darüber hinaus gab es Studien, die sich intensiv mit den Beziehungen in Familien mit übersetzenden und/oder dolmetschenden Kindern beschäftigten (Antonini et al. 2017: 6). Eine der 2017 aktuellsten Fragestellungen hinterfragte den Einfluss von NPIT auf die Empathie und andere prosoziale Fertigkeiten, die durch *language brokering* ausgebaut werden können (Orellana 2017: 68). Zudem begann man, sich nicht nur mit den translatorisch agierenden Kindern zu beschäftigen, sondern auch mit anderen in Translation involvierten Personen wie Sozialarbeiter_innen, Mediziner_innen und monolingualen Kindern, den Empfänger_innen also (74).

Antonini (2016: 714) sieht drei Phasen in der Erforschung von *child language brokering*. Zuerst wurde das Phänomen indirekt erforscht, etwa in Studien über Bilingualismus von einem soziologischen oder pädagogischen Standpunkt aus. Schließlich wurde 1995 der Artikel „Child Language Brokering in Linguistic Minority Communities:

Effects on Cultural Interaction, Cognition and Literacy“ von McQuillan & Tse veröffentlicht, der die zweite Phase anstieß. Diese wird charakterisiert von vermehrter Publikation mit hauptsächlichem Fokus auf „the who, what, where and how of brokering; the quantification of prevalence rates [...]; the effect on children’s cultural identities, language development, school achievement and affective responses“ (714). Die dritte Phase vereint Forschende aus verschiedensten Disziplinen, die sich mit *child language brokering* beschäftigen, womit das Phänomen sichtbar wird.

Language brokering umfasst eine Vielzahl von Aufgaben, die sowohl Gespräche als auch geschriebene Texte in verschiedensten privaten und öffentlichen Kontexten beinhalten und unterschiedliche Gesprächsteilnehmer wie Familienmitglieder oder auch Autoritätspersonen und Unbekannte inkludieren kann (Orellana 2017: 69). Anstatt von Translation im Sinne der Translationswissenschaft zu sprechen, definiert Orellana *language brokering* als „the mediation of meaning, and the use of language to accomplish things in the social world“ (2017: 69). Es wird verwendet, um den Zugriff auf Ressourcen, mediale Informationsquellen und Kommunikationsmittel zu ermöglichen und die Anforderungen von Familien in Gemeinschaften von Migrant_innen zu erfüllen (70f.). Auch Kindergarten und Schule sind wichtige Orte für *language brokering*, an denen Kinder für ihre Eltern und Lehrenden, aber auch füreinander translatorisch agieren (72). Auch die Empfindungen der Kinder ihren translatorischen Tätigkeiten gegenüber wurden zu erforschen versucht, wobei jedoch sehr unterschiedliche Ergebnisse erzielt wurden (73). Es gab Versuche, diese Ergebnisse zu kategorisieren, um damit vielleicht Aussagen über die Auswirkungen auf die Kindesentwicklung treffen zu können. Ausschlaggebend für die Gefühle der Jugendlichen scheint elterliche Unterstützung zu sein, wobei auch andere Faktoren wie etwa die Menge an Translationen die Perzeption von NPIT ebenfalls beeinflusst. Jugendliche, die NPIT gegenüber negativ eingestellt waren, schienen mehr negative Auswirkungen zu spüren. Whyatt (2017: 60) merkt an, dass Erfahrungen als *language brokers* im Rückblick oft positiv aufgefasst werden.

Whyatt (2017: 51) führt neben nicht-professionellen *language brokers*, bei denen sie bilinguale Kinder hervorhebt, auch Sprachlernende an, wobei sie jedoch den Mangel an Forschung bemängelt (52). Während erstere sich eher auf die zu übertragende Botschaft konzentrieren und sich dafür auf pragmatisches Wissen und extralinguistischen Kontext stützen (51), verlassen sich letztere auf interlinguale lexikalische Assoziationen und „represent the type of translators perceived as amateur and unskilled, who by linear transcoding produce awkward, incomprehensible translations full of L1 interference“ (52).

Natürlich wird auch nicht-professionelles Übersetzen erforscht. Hierbei findet man viele Beispiele im Internet. Eine Art dieser Übersetzung ist *crowdsourcing*⁴⁷. Der Begriff wurde 2006 von dem US-amerikanischen Journalisten Howe geprägt, der ein Portemanteau-Wort aus „crowd“ und „outsourcing“ bildete (Jiménez-Crespo 2017: 13). Ob es sich hierbei jedoch um eine Form von NPIT handelt, ist situationsabhängig; manche *crowdsourcing*-Initiativen zielen auf professionelle Übersetzende ab (etwa Translators without Borders, siehe Piróth & Baker 2020) und manche professionellen Translator_innen spenden ihre Dienste für derartige Zwecke (siehe weiter unten etwa die Studie von McDonough Dolmaya 2012).

Laut Brabham (2008)⁴⁸ ist *crowdsourcing* ein internetbasiertes Geschäftsmodell, mit dem „creative solutions of a distributed network of individuals through what amounts to an open call for proposals“ (76) gefunden werden. Er bezieht auch das Element des Unternehmens ein, das das zu lösende Problem ausschreibt und von der Lösung profitiert. Der Grund dafür, dass *crowdsourcing* so erfolgreich ist, sei die Weisheit der Vielen, das kollektive Wissen der Gruppe (80). Zu kritisieren ist Brabham zufolge die niedrige Bezahlung, die die Gruppe bekommt – wenn sie überhaupt bezahlt wird – besonders im Angesicht der Gewinne, die das Unternehmen aufgrund der von der Gruppe geleisteten Arbeit erzielt; Brabham spricht sogar von „slave economy“ (83). Zudem könne *crowdsourcing* die bezahlte Arbeit von in der jeweiligen Profession tätigen Menschen ersetzen, was zu Jobverlusten führen kann (84). Zwar werden für einige wenige aus der Menge neue Jobs geschaffen, doch diese Erfolge werden übertrieben (85). Für die von diesen Erfolgsgeschichten inspirierte Gruppe könne *crowdsourcing* eine Gelegenheit darstellen, neue Fähigkeiten zu erlernen, sich kreativ zu betätigen oder – in einigen wenigen Fällen – die Tätigkeit sogar hauptberuflich auszuführen (84f.).

Jiménez-Crespo (2017) diskutiert im ersten Kapitel seiner Monographie ausführlich die verschiedensten Definitionen, die es zu *crowdsourcing* (15ff.) und *translation crowdsourcing* (23ff.) gibt⁴⁹, und kommt ähnlich wie die Übersichtsstudien, auf die er sich stützt, zu dem Schluss, dass „definitions tend to be fuzzy and are quite different depending on the perspective of the study“ (11). Als Gründe dafür sieht er einerseits, dass sich ständig neue

⁴⁷ McDonough Dolmaya (2012: 169) führt weitere Termini an, die für dasselbe Phänomen verwendet werden, doch weniger gebräuchlich sind.

⁴⁸ In diesem Artikel wird nicht auf Translation eingegangen. Als Beispiele werden stattdessen Fotografie, Modedesign, das Anfertigen von Werbespots und Forschung und Entwicklung angeführt. Zwischenberger (2021: 3) sieht einen Unterschied in der Verwendung des Terminus *crowdsourcing* inner- und außerhalb der Translationswissenschaft.

⁴⁹ Später widmet er sich den translationswissenschaftlichen Konzepten, die *crowdsourcing* umfassen und schon vor dem Internet existierten (26-29, detailreich in Kapitel 2), und ermittelt Subtypen von *crowdsourcing* (30ff.).

Arten von *crowdsourcing* entwickeln und der Terminus auf neue Auswirkungen ausgelegt wird, andererseits, dass selbst der Begriff Translation zu komplex für eine eindeutige Definition ist (11f.). *Translation crowdsourcing* sei gezeichnet von dem Aufruf einer initiiierenden Instanz an eine große und undefinierte Online-Community, in Zusammenarbeit eine translatorische Aufgabe zu erfüllen (18). Ziel ist es, die Weisheit der Vielen auszunutzen und, Brabham zitierend, Probleme zu lösen, Geschäftsziele zu erreichen und Produkte zu entwerfen. Beispiele für diese Art der Translation wären Initiativen von NGOs und Community-Übersetzungen von Softwares (18). Er unterscheidet zwischen *crowdsourcing* und *collaborative translation* (19-23); bei Letzterer lägen die Initiative und Kontrolle in den Händen der Übersetzenden. *Crowdsourcing* habe eine klare initiiierende Instanz, also eine Organisation, Institution oder Gemeinschaft, die hinter dem Übersetzungsaufruf steht (18). Die Gründe für den Aufruf zu einer Übersetzung seien verschieden. So sei *crowdsourcing* marktgesteuert, kollaborative Translation jedoch nutzerorientiert. Eine andere Unterscheidung sei, ob die Übersetzung in den Arbeitsbereich der Sprachindustrie fällt. Ein weiterer Unterschied sind die verwendeten Technologien, die bei *crowdsourcing* oft „custom-made [...] or off-the-shelf collaborative translation platforms“ (22) seien. Im Gegensatz dazu kommen diese Plattformen bei kollaborativer Translation nur manchmal zum Einsatz, wobei es jedoch extra dafür entwickelte Plattformen gibt. Beide Arten der Translation werden freiwillig, ehrenamtlich und nur selten für sehr niedrige, oft für keine Entlohnung ausgeführt (19). Sie konnten sich aufgrund der vom Internet ermöglichten Kommunikation in diesem Ausmaße entwickeln und verbreiten (20). Jiménez-Crespo schlägt als Definition für *crowdsourcing* vor: „Collaborative translation processes performed through dedicated web platforms that are initiated by companies or organizations and in which participants collaborate with motivations other than strictly monetary“, während kollaborative Translation definiert wird als: „Collaborative translation processes in the web initiated by self-organized online communities in which participants collaborate with motivations other than monetary“ (25). Übersetzt werden kann jede Art von Text, so Interesse von Seiten der Übersetzer_innen besteht (33), ob es sich dabei um Software (33), Bildungskurse (34), Comics, Reden des US-amerikanischen Präsidenten, aktivistische Videos (35), Blogs, Videospiele oder Post-Editing von Maschinenübersetzung (36) handelt.

Harris (2017) definiert *crowdsourcing* einfach als „‘outsourcing‘ a translation, usually in chunks, to a varying community of translators, usually Native Translators and often unpaid volunteers“ (41). Ausprägungen sind etwa Untertitelung und die Übersetzungen von Artikel

auf Wikipedia⁵⁰, die trotz der teilweise enormen Schwierigkeit zu zwei Dritteln von nicht-professionellen Übersetzer_innen angefertigt werden (41). Weitere Beispiele für durch *crowdsourcing* übersetzte Websites sind Facebook (McDonough Dolmaya 2012: 172) und das 2017 noch Twitter genannte X (Jiménez-Crespo 2017: 18).

Drugan (2011) nennt mehrere Eigenschaften von nicht-professioneller Übersetzung, wobei sie sich auf *crowdsourcing* bezieht: freiwillig, also weder beauftragt noch zugeteilt, un- oder sehr wenig bezahlt, kaum bis gar nicht reguliert, vertragslos oder durch einen Vertrag mit auferlegten Konditionen ohne Verhandlungsmöglichkeit geregelt, öffentlich, immer wieder bearbeitbar anstatt endgültig beendet, oft kollaborativ angefertigt (112).

Warum wird überhaupt unbezahlt übersetzt? In McDonough Dolmayas Studie nahmen 75 Personen, die auf Wikipedia ins Englische übersetzen, an einer Umfrage teil (2012: 172), womit herausgefunden werden sollte, wie sie Translation wahrnehmen (167) und warum sie übersetzen (169). Dabei stellte sich heraus, dass es sich bei den meisten Übersetzenden um Männer handelte und sie jünger als 35 Jahre waren – diese Daten spiegeln eine frühere Umfrage zu den Nutzer_innen von Wikipedia wider (173). Inwieweit diese Studienergebnisse auf andere Gruppen zutreffen, kann natürlich nicht festgestellt werden⁵¹.

Über die Hälfte von McDonough Dolmayas Studienteilnehmenden gab an, keine translatorische Ausbildung durchlaufen und niemals als professionelle Translator_innen gearbeitet zu haben, während weniger als ein Drittel eine Art formaler Ausbildung absolviert hatten (McDonough Dolmaya 2012: 173f.). Weniger als die Hälfte der Teilnehmer_innen antwortete, auch an anderen *crowdsourcing*-Projekten teilzunehmen (175). Die professionellen Translator_innen, die an der Studie teilnahmen, fungierten oft in der Rolle von Projektmanager_innen und Lektor_innen, wohl, um ihre Berufserfahrung mit den unerfahreneren Übersetzer_innen zu teilen (178). Über 80 % der Studienteilnehmenden übersetzten bis zu fünf Stunden die Woche (179).

Als Motivation für ihr Übersetzen gaben die meisten Teilnehmer_innen an McDonough Dolmayas Studie an, die Informationen in den Wikipedia-Artikeln anderssprachigen Menschen zugänglich zu machen (2012: 181). Dies kann politische und

⁵⁰ Manche Forschende argumentieren jedoch, dass man hierbei nicht von *crowdsourcing* sprechen kann; bei *crowdsourcing* habe die initiiierende Organisation die Kontrolle, bei Wikipedia liege sie bei der Community (Jiménez-Crespo 2017: 14f.).

⁵¹ Wie in Kapitel 2 dieser Arbeit mehrmals erwähnt, stellen wahrscheinlich junge Frauen den Großteil der Fanfiction-Autor_innen dar, weshalb es logisch erscheint, dass sie auch das Gros der Fanfiction-Übersetzer_innen bilden.

soziale Motive⁵² haben, etwa, das öffentliche Bewusstsein für den Gegenstand des Artikels zu stärken, bestimmte Gruppen anzusprechen oder eine Wissenslücke in der Zielsprache zu schließen (184). Hierin sieht McDonough Dolmaya eine Parallele zu aktivistischen Translator_innen (184). Als andere Gründe, denn der Großteil gab mehrere an, nannten sie unter anderem, Ziel- oder Ausgangssprache zu üben, die hinter dem *crowdsourcing* stehende Organisation zu unterstützen, das Übersetzen auszuprobieren, ihren Ruf als Übersetzer_in zu verbessern und mehr Übersetzungserfahrung zu sammeln (182f.).

Olohan (2014) führte eine Studie zu den in elf Blogposts genannten Motivationen einiger Übersetzer_innen von TED.com⁵³ durch, wo Protokolle zu und Untertitel von Vorträgen übersetzt werden (18). Diese Posts wurden von TED.com initiiert und stellen zehn Übersetzer_innen und ein Übersetzer_innen-Kollektiv vor (23). Dabei wird auch nach den Gründen für das Übersetzen bei TED.com gefragt; die Antworten sind also Motivationen, die die Übersetzer_innen öffentlich bekanntgeben wollen. Olohan identifiziert sechs Motivationen (25f.): der Wunsch, andere von den von TED.com zur Verfügung gestellten Ideen, Informationen und Wissen profitieren zu lassen; durch ihre Unterstützung einen sozialen Wandel zu bewirken und die Welt zu verändern; sich durch ihr altruistisches Verhalten gut und stolz zu fühlen; Teil einer Bewegung und Gemeinschaft zu sein, womit die Übersetzer_innen neue Freundschaften schließen, andere Übersetzer_innen unterstützen und mit der Zuschauerschaft interagieren können; sich neues Wissen anzueignen, indem man sich durch das Übersetzen genauer mit den Videoinhalten beschäftigt; durch das Übersetzen Freude und Spaß zu empfinden. Sie ermittelte auch die Motivationen, die TED.com explizit bietet und anspricht, etwa Möglichkeiten, das Ansehen als Übersetzer_in zu verbessern, bei der Ideenverbreitung zu helfen und Zufriedenheit dadurch zu erlangen, die Vorträge weltweit in der eigenen Sprache zu verbreiten (22). Zu bemerken ist, dass die erstgenannte Motivation bei den Übersetzenden nicht aufscheint. Allerdings muss bedacht werden, dass das Ziel der Blogeinträge war, auf die Übersetzungsfunktion von TED.com hinzuweisen und neue Übersetzende zu finden, wodurch die Antworten eventuell an die erklärte Mission der globalen Ideenverbreitung angepasst wurden (29).

Ebenfalls fasst Olohan eine Studie zusammen, bei der Übersetzende der Rosetta Foundation sechs mögliche Motivationen nach Relevanz bewerten sollten (20). Demnach war es den Übersetzer_innen am wichtigsten, Rosetta Foundation zu unterstützen und

⁵² Dabei können Konflikte entstehen, wenn die Übersetzenden aus sich widersprechenden Überzeugungen übersetzen. Hu (2023) beschäftigt sich eingehend mit einem Fallbeispiel, der Benennung der Krankheit COVID-19 im chinesischen Wikipedia-Eintrag dazu.

⁵³ Mehr Informationen zu dieser NGO liefert Olohan (2014: 21f.).

professionelle Translationserfahrung zu sammeln. Auch wurden die Umfrageteilnehmer_innen gefragt, wodurch sie mehr übersetzen würden; die Erhaltung von Feedback wurde hier genannt, um zu erfahren, wie genau die Übersetzenden durch ihre Tätigkeit die Organisation unterstützen, und um ihre Translationsfertigkeiten verbessern zu können.

Aufgrund der teilweise sehr kleinen Stichprobenmenge in den hier erwähnten Studien können durch die oben genannten Aussagen keineswegs Schlüsse auf die Motivationen aller oder sogar der meisten an *crowdsourcing* beteiligten Translator_innen gezogen werden. Dennoch sind in den sich teilweise überschneidenden Bemerkungen Trends zu erkennen.

Manche dieser Motivationen wurden ebenfalls von Fanfiction-Übersetzer_innen genannt (siehe Kapitel 2.4): der Ausgangstext soll für eine größere Leserschaft verfügbar gemacht (Vazquez-Calvo et. al 2019: 55), die Englischkenntnisse der Übersetzenden (Shafirova et al. 2020: 534) und auch ihre Ausgangssprache (Bramberger 2024: 88) sollen verbessert werden.

Wie oben bereits erwähnt wird auch *fan translation* zu NPIT gezählt, wobei oft beispielsweise Fansubbing, -dubbing und Scanlation angeführt werden. Ebenso kommt es zur Übersetzung von Videospielen, genannt *romhacking* (Evans 2019: 179). Jiménez-Crespo (2017) führt auch beispielsweise die kollaborative Übersetzung von „literary works by fans“⁵⁴ (19) an, geht jedoch nicht weiter darauf ein. Die bloße Existenz von Fantranslator_innen zeigt offensichtliche Lücken am momentanen Markt auf, denn sie übersetzen Nischenprodukte (Lee 2011: 1137). Meistens beschäftigt sich die Forschung zumindest bis zum Jahre 2019 mit der Übertragung von japanischen Medien ins Englische (Evans: 178). Bei Fansubbing handelt es sich um die Untertitelung von größtenteils japanischen Animes⁵⁵, doch auch Filme und TV-Serien aus anderen asiatischen Ländern ins Englische und von US-amerikanischen Medien etwa ins Italienische (1132) werden übertragen. Fandubbing ist Synchronisation durch Fans. Scanlation ist das Einscannen und Übersetzen von japanischen, chinesischen und koreanischen Comics⁵⁶. Hierbei ist der Einfluss von Fanübersetzungen so groß, dass die Art

⁵⁴ Er führt das Phänomen der kollaborativen Translation auf die partizipatorischen Kultur zurück (19), die Jenkins prägte (siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit).

⁵⁵ Lee (2011) geht auf die historische Entwicklung von Anime-Fansubbing ein und widmet sich in Interviews mit Fansubber_innen den Motivationen für ihre Tätigkeit.

⁵⁶ Jiménez-Crespo (2017) und Zwischenberger (2021) nennen ausschließlich Japanisch als Ausgangssprache. Die Website mangapark.net, auf der tausende nicht-professionell übersetzte Comics zu finden sind, gibt jedoch als Ausgangssprache Japanisch, Chinesisch, Koreanisch und auch Englisch an (<https://mangapark.net/search>). Demnach habe ich diese Sprachen ergänzt. Auf Japanisch mit über 25 000 Einträgen entfällt im Vergleich zu den anderen Sprachen (Koreanisch fast 6 500, Chinesisch fast 4 000, Englisch fast 1 000) der Löwenanteil [Stand 22.08.2025]. Die Zahlangaben wurden gewonnen, indem in dem Fenster „Browse“ nach der jeweiligen Sprache gefiltert wurde; Mehrfach- und Falscheinträge wurden nicht entfernt. Besonders bei Englisch zeigt ein flüchtiger

und Weise von professionellen Manga-Übersetzungen verändert wurde (Evans: 2019: 178), wo nun eher verfremdend übersetzt wird (179). Ähnlich wie beim Verfassen von Fanfiction stellt auch hier das Copyright ein Problem dar; derartige Übersetzung zeichnet sich aus durch „the blurred distinction between copyrighted contents and free knowledge; and gaps between the territorialized distribution of foreign cultural products and the transnationality and immediacy of consumer desire“ (Lee 2011: 1143). Durch Fanübersetzung tun Fans ihrem Fandom einen Dienst, indem sie die Verbreitung des Textes, Videospiele etc. unterstützen (Evans 2019: 178). Oft würde es sonst zu keiner Übersetzung kommen, da der Text nicht rentabel erscheint (178).

Doch auch literarische Texte werden von Fans übersetzt, etwa beliebte Reihen, deren professionelle Übersetzung zu langsam erscheint (Evans 2019: 179); bei solchen Beispielen liegt die Schwierigkeit der wissenschaftlichen Beschäftigung darin, dass sie oft nach der Veröffentlichung der professionellen Übersetzung gelöscht werden (180). Ein anderes Beispiel wären chinesische Online-Bücher, die in Kapitel 2.4 dieser Arbeit kurz erwähnt wurden. Oft von Amateurautor_innen verfasst und von Fans übersetzt (Dang 2021: 1042), kommt die wissenschaftliche Beschäftigung mit derartigen Übersetzungen wohl der Erforschung von Übersetzungen von Fanfiction am nächsten. Wie bei so vielen bereits erwähnten Bereichen gibt es auch hier einen Mangel an Forschung (Dang 2021: 1042, Jie & Gang 2022: 33).

Ende 2021 gab es etwa 28 Millionen sogenannte Webnovels in China, 2020 eine Leserschaft von über 467 Millionen (Jie & Gang 2022: 33). Bei vielen derartigen Online-Büchern handelt es sich um ein Fantasy-Genre namens *Wuxia*⁵⁷, das sich vor allem bei einer jugendlichen Leserschaft großer Beliebtheit erfreut (Dang 2021: 1044) und das tief in der chinesischen Kultur und Mythologie sowie Philosophie⁵⁸ verwurzelt ist (1042) und darum als „highly localized genre particular to Chinese culture“ gilt (1053). Die Geschichten werden kapitelweise hochgeladen und sind üblicherweise sehr lang (Jie & Gang 2022: 34). Ein besonderes Übersetzungsproblem stellen bei *Wuxia*-Romanen Kulturspezifika dar (Dang 2021: 1053f.), das in zumindest dem in diesem Artikel untersuchten Text am häufigsten durch Transliteration gelöst wurde (1059). Überhaupt neigen derartige Übersetzungen zu

Blick viele Einträge mit anderer Ausgangssprache, weshalb der Anteil englischsprachiger Comics wohl um einiges unter der angegebenen Zahl liegt.

⁵⁷ Es soll hier angemerkt werden, dass es neben *Wuxia* noch fast idente, aber distinkte Genres namens *Xianxia* und *Xuanhua* gibt, ohne näher auf die Unterscheidung einzugehen. Etwa <https://wuxiasociety.com/whats-the-difference-between-wuxia-xianxia-and-xuanhuan> erklärt die Unterschiede.

⁵⁸ Nähere Informationen zu diesem Genre bietet Dang (2021: 1042ff.).

verfremdenden Übersetzungsstrategien (1059), die von der Leserschaft auch erwartet werden (Jie & Gang 2022: 42).

Fanübersetzer_innen von *Wuxia*-Webnovels finden Anerkennung durch Genreexpertise und Sprachkenntnisse (Dang 2021: 1046). Anders als bei anderen nicht-professionellen Translator_innen und in deutlichem Gegensatz zu Übersetzenden von Fanfiction bietet sich ihnen die Gelegenheit, mit ihrer Tätigkeit Geld zu verdienen⁵⁹. Dies ist möglich durch Geschenke von Leser_innen, die in Geld umgewandelt werden können, und durch Belohnungen durch die Website, auf der die Übersetzung hochgeladen wird (1048). Da zwei der beliebtesten Websites für *Wuxia*-Literatur Verträge mit einer chinesischen Website, die die Ausgangstexte stellt, abschloss (1044), dürfen Übersetzungen hochgeladen und monetarisiert werden⁶⁰ (1047). Je nach Beliebtheit der Übersetzung bezahlt die Website die jeweiligen Übersetzer_innen, wodurch Rezensionen und Kommentaren der Leserschaft große Bedeutung zukommt (1049); der Leserschaft kommt große Macht zu. Leser_innen konsumieren nicht nur, sondern lektorieren, kritisieren, sponsern und sind Projektmanager_innen (Jie & Gang 2021: 37). Die Auswahl der Ausgangstexte liegt zwar bei den Übersetzenden, doch Empfehlungen und Anfragen der Leserschaft kann sie beeinflussen (40).

Da die Übersetzer_innen Fans des Genres sind, kennen sie die Erwartungen der Lesenden (Dang 2021: 1062) und sind mit dem spezialisierten Vokabular und den Kulturkonzepten des Genres vertraut (1063); ihre Übersetzungsentscheidungen fällen sie aufgrund ihrer Genreexpertise, die sie durch Lesen erlangten (1064). Oft ist das Fan-Sein Antrieb dafür, Chinesisch zu erlernen und als Übersetzer_in tätig zu sein (Jie & Gang 2022: 37).

Die Übersetzenden werden von dem aus Genre-Expert_innen bestehenden Publikum für ihre Tätigkeit verehrt, doch durch das monetäre Investment der Leserschaft verlangt diese häufige Updates, unabhängig von den Lebenssituationen der Übersetzenden oder der Realisierbarkeit ihrer Erwartungen (Dang 2021: 1051). In Kommentaren kommt es zu

⁵⁹ Jie & Gang (2022: 36) argumentieren, dass man in diesem Falle nicht mehr von NPIT sprechen kann, sondern dass nicht-professionelle Übersetzer_innen vielmehr durch ihre Tätigkeit auf diesen Websites zu professionellen Translator_innen werden. Zudem werden auch professionelle Übersetzer_innen angeheuert. Es gibt strikte Qualitätsstandards und hohe Effizienz wird vorausgesetzt. Da der Artikel jedoch explizit einschränkt, dass „some non-professional translators who joined the [website’s] team in its initial stages“ professionelle Übersetzer_innen geworden sind, und weil Übersetzungen auch außerhalb der beiden hier genannten Websites angefertigt werden, kategorisiere ich derartige Übersetzungen hier dennoch als NPIT. Jie & Gang sprechen sich in diesem Zusammenhang für den Terminus *fan-based translation* aus, wodurch sowohl die Identität der Übersetzenden als Fans und die Wichtigkeit des Publikums hervorgehoben werden.

⁶⁰ Näheres über die Arten von Sponsoring durch Leserschaft und Website ist bei Jie & Gang (2022: 38f.) zu finden.

direktem Austausch von Übersetzenden und Leserschaft über die Übersetzung, wodurch diese beeinflusst wird (1052). Im Gegensatz zu traditioneller Übersetzung, in der die Übersetzenden oft unsichtbar sind, sind die Übersetzer_innen von Webnovels sehr sichtbar (Jie & Gang 2022: 37).

Schließlich möchte ich mich kurz der Ethik von NPIT zuwenden. Monzó-Nebot & Wallace (2020) argumentieren, dass es hinsichtlich der Ethik, wie sie professionelle Translator_innen betrifft, einige Probleme gibt. Die Ethikkodize werden zeitweilen als veraltet und konservativ gesehen (5). Monzó-Nebot & Wallace sehen einen Wandel zu „ethics informed by critical teleological or consequential reflection beyond utilitarianism“ (7). Denn Verhaltenskodize für Translator_innen betreffen manchmal nur Mitglieder bestimmter der Kodize verfassender Verbände, bieten wenig Führung für das Verhalten in Konfliktsituationen, widersprechen sich eventuell gegenseitig (4). Sind Translator_innen Mitglied mehrerer Verbände, so kann auch hier ein Widerspruch entstehen, bei dem die Frage offen bleibt, welchem der verschiedenen Kodize die jeweiligen Translator_innen zu folgen haben (Drugan 2011: 117). Zudem sind Termini in den Kodizen oft undefiniert, wodurch es zu verschiedenen Interpretationen desselben Kodize kommen kann (117). Nicht-Einhaltung kann schwer geahndet und die Meldung von Verstößen schwer belohnt werden (117). Außerdem liegt das Hauptaugenmerk von Translation auf der Erfüllung der Erwartungen der Auftraggeber_innen, wobei die Übersetzungen an die dominanten Ideologien angepasst werden und Translator_innen sich möglichst neutral positionieren (Monzó-Nebot & Wallace 2020: 5). Dabei kann Translation als moralisch und ethisch gesehen werden, geleitet von situationsbezogenen und kulturabhängigen Prinzipien, und unausweichlich parteilich (6). NPIT kann wertvolle Erkenntnisse liefern, die zu einer Modernisierung der Translationsethik führen können (7). So können mögliche Veränderungen, Lösungsansätze und Gelegenheiten durch die wissenschaftliche Beschäftigung mit NPIT gefunden und gewonnen werden (Drugan 2011: 113).

Drugan vergleicht nicht-⁶¹ und professionelle Ethikkodize. Erste seien diverser, wobei

Professional Translation	Community Translation
Competence	General statement of philosophy (value vision)
Confidentiality, trustworthiness	=2 Conduct of contributors
Solidarity with other translators, professional loyalty	=2 Legal responsibility
=4 General statement of philosophy	=4 'Client' right of participation
=4 Conflict of interest, impartiality	=4 Prohibitions (porn, spamming, etc)
Client needs and relations	=6 Competence
=7 Quality of work	=6 Impersonation (real identity, valid email address, etc)
=7 Conduct of personnel, general behaviour	Confidentiality, trustworthiness

sie manchmal wie im Falle der Fanübersetzung gegen das Gesetz verstoßen, und oft nicht explizit gemacht, sondern in Nutzungsvereinbarungen, der AGB der Website, Chatrooms und dergleichen versteckt sind (114). Sie analysiert einen Korpus von Translationsethiken bzw. deren nicht-professionelles Pendant und identifiziert je zehn Komponenten⁶², die sich – wie von Monzó-Nebot & Wallace kritisiert – teilweise widersprechen. So etwa soll die Vertraulichkeit den Auftraggeber_innen gegenüber bewahrt, aber vermutlich illegale Aktivitäten sollen den Behörden gemeldet werden (117).

Die wichtigsten Komponenten in professionellen Kodizen sind bei nicht-

Abbildung 1: Drugans Analyseergebnisse, adaptiert nach Drugan (2011: 116)

professionellen Translator_innen niedriger eingestuft oder fehlen gänzlich (118). Dafür ist es ihnen sehr wichtig, die gemeinsamen Werte offenzulegen (117), doch auch zu detaillieren, welche Sanktionen für welche Verstöße verhängt werden können (118). Stark betont wird die gegenseitige Überwachung, die Loyalität zur Community, nicht zu einzelnen Mitgliedern, wie dies bei professionellen Kodizen eher der Fall ist; hiermit wird ein Kritikpunkt umgangen, der oft bei professionellen Kodizen vorgebracht wird (118). Bei manchen Projekten können Übersetzende mitwirken, ohne ihre Expertise oder ihr Können auf irgendeine Art und Weise bewiesen zu haben, was wohl durch die Kodize bei professionellen Translator_innen unmöglich wäre (119). Stattdessen werden die Freiwilligen in ihrer Tätigkeit unterstützt, etwa durch Mentoring, Hilfsforen, online Terminologiedatenbanken und die Ermutigung, den Ausgangstext und vorherige Übersetzende zu (hinter)fragen (119f.).

Doch auch die bloße Existenz von nicht-professioneller Translation hat ethische Implikationen. Einige Forschende haben sich schon damit beschäftigt, etwa Piróth & Baker (2020), die allerdings kritisieren, es gäbe nur wenige Quellen zur Ethik von *crowdsourcing*,

⁶¹ Sie bezeichnet *crowdsourcing* als Teil von *community translation*, zieht aber selbst den Terminus *nicht-professionelle Translation* vor, wie sie in einer Fußnote erklärt (112).

⁶² Die mit „=“ und einer Zahl gekennzeichneten Felder wurden ebenso oft genannt wie die anderen so gekennzeichneten Felder.

die sich eher mit den Auswirkungen auf das professionelle Berufsfeld beschäftigen (408). Besonders erwähnen sie die problematischen Aspekte der unbezahlten Translation. Sie widmen sich *volunteer translation*, die sie als breiter auffassen als *crowdsourcing*, da sie auch, aber nicht nur offline stattfindet und nicht von Inhaltseigentümern abhängig ist (407). Piróth & Baker widmen sich zwei NGOs, Solidarités International und Translators without Borders⁶³, wobei sie letzterer gegenüber sehr kritisch eingestellt sind, und vergleichen die Art und Weise ihrer Zusammenarbeit mit freiwilligen Übersetzenden. Bei Wohltätigkeitsorganisationen ist es üblich, die in westlichen Ländern gespendeten Mittel in ansässiges Personal zu investieren, um der lokalen Ökonomie zu helfen (415). Translators without Borders verwenden ihre Geldmittel für das Training von Maschinenübersetzern und für Organisationskosten, ohne die Übersetzenden zu bezahlen, während Solidarités International nach einer kollektiven Diskussion und Zustimmung eine gewisse Summe beiseite legt, um die Übersetzenden ohne stabiles Einkommen zu bezahlen; diese Bezahlung hatte zumindest 2020 einen Höchstbetrag von 1 000 € und ist damit an professionellen Standards gemessen recht wenig (415).

An *crowdsourcing* bemängeln Piróth & Baker, dass die Translationsarbeit abgewertet wird (2020: 408) und dass damit eventuell wertvolle Datenbanken wie Translation Memories, Glossare und Korpora geschaffen werden, die von ihren Kurator_innen verwendet, kopiert und übertragen werden können (410). Derartige Daten wurden so für die Erstellung und Verbesserung von Maschinentranslation verwendet (410). Krisen werden oft ausgenutzt, um kontroverse Politiken durchzusetzen, so auch im Falle von Hilfsinitiativen von Translators without Borders: Gesponsert von Microsoft begann die NGO etwa, Maschinentranslation für „under-resourced world languages“ zu schaffen; genutzt wurden dafür durch *crowdsourcing* gewonnene Daten (416). Die Situation noch verschärfend ist das Faktum, dass davon profitierende Menschen und Unternehmen im Beirat der NGO saßen (416f.). Microsoft baute auf der von Translators without Borders geleisteten Arbeit, die von unbezahlten Freiwilligen verrichtet wurde, auf und brachte so ein Übersetzungstool für Swahili auf den Markt; hierbei handelt es sich allerdings nicht um ein Einzelbeispiel⁶⁴, sondern um „an intrinsic feature of the way the organization operates“ (417).

Kollaborative Translation wird oft als Hobby angesehen, nicht als Arbeit, deren Ergebnisse von Unternehmen vermarktet werden (Zwischenberger 2021: 8). Eine Strategie, die Unternehmen dabei anwenden, ist *gamification*, wobei mit Videospielelementen wie

⁶³ Allgemeine Informationen zu den NGOs werden in diesem Kapitel ebenfalls geboten (410-13).

⁶⁴ Weitere Beispiele werden ebenfalls gegeben, die mehr Unternehmen als Microsoft und mehr kollaborative Übersetzungsplattformen als Translators without Borders betreffen (417-420).

Ranglisten und Punktesystemen der Wettbewerb unter den Übersetzenden angekurbelt wird, die dadurch motiviert werden, mehr zu übersetzen oder sich sonst zu beteiligen (9).

Aus der Beschäftigung mit der Ethik von nicht-professioneller Translation können also wertvolle Erkenntnisse gewonnen werden. Es gilt jedoch anzumerken, dass die Ethik, wie sie nicht-professionelle Translator_innen im öffentlichen Dienst und rechtlichen Umfeld betrifft, war zumindest 2020 noch nicht „systematically examined“ (Monzó-Nebot & Wallace 2020: 2). Die Rolle aller nicht-professionellen Translator_innen, ihre Motivationen, ihr persönlicher Ethos und die Befolgung von Verhaltenskodizen, Praxisstandards und institutionellen Richtlinien werden in demselben Jahr als „fairly uncharted territory meriting empirical studies of an interdisciplinary nature“ (2) bezeichnet und Ethik in kollaborativer Translation war zumindest 2021⁶⁵ „not yet [...] tackled systematically“ (Zwischenberger: 2). Auch die Existenz von nicht-professioneller Translation gilt es zu kritisieren – oder, besser gesagt, ihre Ausnutzung.

⁶⁵ Neuere Quellen, die sich mit diesem Thema befassen, konnten nicht gefunden werden.

4. Methode

In diesem Kapitel soll näher auf Nords Analysemodell eingegangen werden. Die beiden Unterkapitel widmen sich den textexternen und –internen Faktoren, während zuerst allgemein auf das Modell eingegangen werden soll.

Zuerst will ich mich dem Übersetzungsprozess laut Nord zuwenden. Minimal sind an einer Translation folgende Elemente beteiligt: Produzent_in des Ausgangstextes (AT), Sender_in des AT, der AT selbst, Empfänger_in des AT, Initiator_in, Übersetzer_in, der Zieltext (ZT), Empfänger_in des ZT (Nord 2005: 7). Dabei kann es sich bei Sender_in und Textproduzent_in um verschiedene Personen handeln, doch beide Rollen können auch von nur einer Person erfüllt werden, die Nord dann als Autor_in bezeichnet (6). Die AT-Empfänger_innen spielen eine wichtige Rolle, da die Textproduzent_innen ihre Erwartungen zu erfüllen versuchen und sich sprachlich und stilistisch eventuell daran anpassen; natürlich sind diese Erwartungen geprägt von den Vorstellungen der Textproduzent_innen (6f.). Alle oben genannten Rollen können als Initiator_in fungieren (7), der_die Translator_innen mit einer Übersetzung beauftragt, da entweder ein ZT für ein Zielpublikum benötigt wird oder aber ein AT in einer Zielsprache (ZS) (6). Diese Person startet den Translationsprozess; sie möchte durch die Translation ein gewisses Ziel erreichen, wodurch die Voraussetzungen für eine gelungene Übersetzung bestimmt werden (9). Diese sind explizit oder implizit im Übersetzungsauftrag zu finden und stellen den Skopos des ZT dar (10). Die Translator_innen lesen den Übersetzungsauftrag und werden dadurch zu einer kritischen Analyse des AT veranlasst; die Rezeption wird vom Übersetzungsauftrag beeinflusst (12). Obwohl Leser_in des AT, gehört eine übersetzende Person in dieser Funktion dennoch nicht in die Kategorie Empfänger_in; sie liest den Text nicht für eigene Zwecke, sondern anstatt des_r Initiators_in (11f.).

Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie die Verbindung zwischen AT und ZT gesehen werden kann. Erstens bezieht sich Nord auf Frank Königs. So kann eine Übersetzung als treu oder frei gesehen werden; Äquivalenz ist erstrebenswert als die größtmögliche Übereinstimmung zwischen AT und ZT. Bei diesem Begriff handelt es sich um eines der schwammigsten Konzepte in der Translationswissenschaft, kritisiert Nord (25), und wird deshalb auf verschiedenste Art interpretiert. Um äquivalent zu sein, müssten alle intra- und extratextuellen Elemente des AT reproduziert werden; eine AT-Analyse soll die einzig

legitime Basis darstellen, Äquivalenz zu ermitteln (26). Nord bezeichnet dies als unmöglich; für einen äquivalenten ZT müssen die Anforderungen der Zielsituation erfüllt werden, was nur durch AT-Analysen undurchführbar ist.

Ein anderer Standpunkt ist der der funktionalen Translationstheorie, bei der sich Nord auf Hans Vermeer bezieht. Hierbei ist die Treue nicht mehr der wichtigste Faktor bei einer Translation, sondern die gewünschte Funktion des ZT, der die Treue untergeordnet wird (27). Der AT muss an die Zielkultur angepasst werden, um als ZT diese Funktion erfüllen zu können (28). Wenn intertextuelle Kohärenz jedoch möglich ist, so soll die Übersetzung sich dies als Ziel stecken (29).

Drittens wendet sich Nord Justa Holz-Mänttär's interkultureller Kooperation, die sich ebenfalls auf die funktionale Translationstheorie stützt, zu. Der Begriff Kooperation wurde dabei gewählt, um sich von den traditionellen Konzepten und Erwartungen, die mit dem Begriff Translation einhergehen, zu entfernen. Hierbei handelt es sich um eine Art der Translation, die auch ohne AT existieren kann, wie Nord in einem Beispiel demonstriert (30). Nord sieht dies jedoch nicht als Translation an; ein AT ist für sie für eine Translation unabdingbar (31).

Zum Schluss stellt Nord ihr eigenes Modell vor, bei dem sie Funktionalität und Loyalität verbindet. Sie definiert:

Translation is the production of a functional target text maintaining a relationship with a given source text that is specified according to the intended or demanded function of the target text (translation skopos). Translation allows a communicative act to take place which because of existing linguistic and cultural barriers would not have been possible without it. (Nord 2005: 32)

Um eine gelungene Translation zu schaffen, muss der ZT an die Zielsituation angepasst werden und eine bestimmte, vorher festgelegte Funktion erfüllen, wobei die Übersetzer_innen eine gewisse Loyalität dem Zielpublikum gegenüber bewahren (32). Doch auch eine Beziehung zwischen AT und ZT muss aufrechterhalten werden, die sich je nach Skopos unterscheiden kann; der Translationsskopos bestimmt, welche Elemente des AT erhalten und welche an die Zielsituation angepasst werden müssen. Die Absichten der Autor_innen müssen dabei in der Übersetzung beibehalten werden. So verpflichten sich Übersetzer_innen zur Loyalität gegenüber dem AT, der ZT-Situation, den AT-Sender_innen und den ZT-Empfänger_innen (32). Loyalität ist für Nord unverzichtbar für die Beziehungen zwischen den Partner_innen im Kommunikationsprozess, Treue ist hingegen die Beziehung zwischen zwei Texten (32f.).

Im Weiteren wendet Nord sich den Phasen des Translationsprozesses zu. Hier sieht sie drei Modelle: das 2-Phasen-, das 3-Phasen- und ihr eigenes Modell, das einem Zirkelschema folgt. Das erstgenannte Modell besteht aus zwei aufeinander folgenden Phasen, der Analyse, bei der die Übersetzer_innen den AT lesen und auf grammatikalischer, semantischer und stilistischer Ebene analysieren, um die sowohl impliziten als auch expliziten, denotativen wie konnotativen Bedeutungen zu verstehen (35), und der Synthese, wobei die Bedeutung des AT in der Zielsprache neu formuliert wird (34). So ist Translation „a code-switching operation [...] on a sign-for-sign basis“ (35). Dies trifft jedoch nur auf formelhafte Texte und Genres wie Wetterberichte zu. Nötig für eine Translation scheinen laut diesem Modell nur rezeptive Kenntnisse in der Ausgangssprache und eine produktive Beherrschung der Zielsprache zu sein. Eine Phase des Transfers gibt es nicht – hier widerspricht Nord und argumentiert, dass es bei jeder Translation zu einem Transfer kommt; auch wenn diese Phase auf ein Minimum reduziert ist, verschwindet sie dennoch nicht ganz (34f.).

Das 3-Phasen-Modell beinhaltet die oben genannten Phasen und zusätzlich eine Transferphase. In dieser wird die Bedeutung des AT mit dem Zweck des ZT in Beziehung gesetzt und je nach Intention entweder nach Äquivalenz der Lexik oder ZT-Funktion in die Zielsprache übertragen; Transferkompetenz ist die Fähigkeit, eine passende Übersetzungsstrategie zu finden (35). Das Problem an diesen beiden Modellen ist, dass sie davon ausgehen, dass eine AT-Analyse allein die Transferkriterien bietet. Doch die Textfunktionen sowohl des AT als auch des ZT werden in und von der Kommunikationssituation bestimmt, wodurch es je nach Situation zu verschiedenen Funktionen kommen kann, die dann unterschiedlich übersetzt werden müssten (36). Obwohl ein AT viele Funktionen hat, kann schließlich nur eine davon übertragen werden.

Nords Modell folgt einem Zirkelschema, da bei der Übersetzung die bereits analysierten Faktoren miteinbezogen werden und im Laufe der weiteren Analyse eventuell berichtigt werden (38f.).

Das Modell ist in Schritte statt Phasen unterteilt (37f.). Sie beginnt mit einer Analyse des Skopos des ZT, also den für eine gelungene Übertragung des ZT-Zweckes benötigten Faktoren. Als Nächstes kommt die AT-Analyse, die zweigeteilt ist: Zuerst wird festgestellt, ob der AT kompatibel mit den Voraussetzungen des Übersetzungsauftrages ist, zweitens werden alle Textelemente analysiert, wobei das Hauptaugenmerk auf den für den Skopos wichtigsten Elementen liegt. So können im nächsten Schritt die für die Übersetzung relevanten Elemente erkannt und an den ZT-Skopos angepasst werden, wo notwendig. Schließlich wird der ZT strukturiert.

Bei der Analyse werden mehrere textinterne und –externe Faktoren berücksichtigt (42): Thematik, Inhalt, Präsuppositionen, Aufbau, nonverbale Elemente, Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente wie Intonation und Prosodie; Autor_in oder Sender_in, dessen oder deren Intention, Zielleserschaft, Medium, Ort, Zeit von Textproduktion und –rezeption, Anlass und Funktion. Die textexternen Faktoren werden vor dem ersten Lesen des Textes erfasst, darauf kann jedoch auch durch die Analyse der textinternen Faktoren geschlossen werden; üblicherweise werden diese beiden Ansätze kombiniert, wie in Nords Zirkelmodell vermerkt wird (42f.).

4.1 Textexterne Faktoren

Bei den Sender_innen handelt es sich um die Person oder Institution, die mit dem Text eine bestimmte Wirkung beim Zielpublikum erzielen und/oder eine bestimmte Nachricht übermitteln möchte. Sie können, müssen aber nicht die Textproduzent_innen sein; sind sie es nicht, so können sie implizit identifiziert werden (48). Bei mehr als einer Person oder Institution, die als Sender_in fungiert, muss für jede_n Sender_in eine Analyse durchgeführt werden (49). Textproduzent_innen erfüllen bei der Verfassung des Textes die Anweisungen der Sender_innen und folgt dabei den sprach- und kulturspezifischen Regeln und Normen der Textproduktion. Bei manchen Textsorten ist ihre Identität unwichtig wie etwa im Falle von Verfasser_innen von Bedienungsanleitungen, manchmal ziehen sie es vor, anonym zu bleiben (48). Den Übersetzer_innen ähnlich haben sie bei der Umsetzung der Textproduktion eine gewisse Freiheit, den persönlichen Stil, Kreativität und Vorlieben einfließen zu lassen, solange die Rahmenbedingungen erfüllt werden (49). Relevant für die Übersetzung sind alle Informationen, die über die Intentionen der Sender_innen, das Zielpublikum, dessen kulturellen Hintergrund und Ort, Zeit von und Motiv für die Textproduktion Auskunft geben; außerdem kann so Information über intratextuelle Elemente wie etwa Regio- und Soziolekt und Präsuppositionen gewonnen werden (50), die jedoch im Umkehrschluss auch Informationen über die Textproduzent_innen bieten (52). Diese Informationen sind beispielsweise in Vor- und Nachworten, Fußnoten oder Klappentexten und nachführenden Recherchen zu finden; eventuell müssen der Übersetzung dahingehende Informationen für ein besseres Verständnis hinzugefügt werden (51).

Die Intention der Sender_innen bestimmt die Strukturierung des Textinhaltes und dessen Form, was wiederum auf einen Texttyp hinweist und für die Empfänger_innen einen Hinweis auf die erwartete Funktion bietet (53f.). Nord unterscheidet sie von der Textfunktion,

die vor dem ersten Lesen durch die Empfänger_innen festgelegt wird, und dem Effekt, der erst nach der Rezeption festgestellt werden kann; idealerweise stimmen alle drei Elemente überein (53). Zwischen ihnen muss differenziert werden, da bei der Übersetzung eine Analyse für jeden dieser Aspekte notwendig ist (53). Die Beibehaltung der Intention ist bei der Translation aufgrund des Loyalitätsprinzips besonders wichtig; außerdem können so Schlüsse auf externe Faktoren wie z. B. das passende Medium und auf intratextuelle Elemente wie etwa rhetorische Stilmittel gezogen werden (54). Es gibt die emotive, referenzielle, appellative und phatische Intention, die Gefühle ausdrücken oder Informationen bieten oder durch die zu einer bestimmten Meinung oder Aktivität überzeugen oder Kontakt mit dem_r Empfänger_in herstellen oder erhalten soll (54f.); hinter dem Text kann mehr als eine Intention stecken, die dann nach Relevanz geordnet sind (55). Die Intention(en) wird manchmal explizit genannt; ob sie jedoch von dem Text auch erfüllt wird, muss herausgefunden werden (56). Sie kann durch die Analyse intratextueller Elemente herausgefunden werden, wobei extratextuelle und paralinguistische Faktoren gleichfalls Hinweise bieten; ebenso kann die Rolle, die die Sender_innen den Empfänger_innen gegenüber einnehmen, hilfreich sein (55). Auch Hintergrundinformationen über die Autor_innen können einen Anhaltspunkt bieten (55). Die Translator_innen sollten zumindest den erwarteten Wissensstand der Leserschaft erreichen (56).

Die Intention der Empfänger_innen dürfen nicht mit ihren Erwartungen an den Text, die von ihrem kommunikativen Hintergrund beeinflusst werden, verwechselt werden noch mit ihrer Reaktion auf den Text, die erst nach der Textrezeption erfolgt (60). Bei der ZIELleserschaft gilt es zu bedenken, dass zwei Gruppen zu analysieren sind: die Empfänger_innen des AT und des ZT, denn die Erwartungen, die kommunikative Rolle und das Vorwissen der Letzteren hat Einfluss auf die stilistische Organisation des ZT. Es gibt zwischen den Empfänger_innen der Ausgangs- und der Zielkultur immer Unterschiede; zumindest liegt dieser in ihrem sprachlichen und kulturellen Hintergrund (58). In mindestens einem Aspekt unterscheidet sich das Vorwissen der beiden Gruppen von Empfänger_innen immer: der Aktualität, denn durch die Übersetzung kommt es natürlich zu einer zeitlichen Verzögerung zwischen AT und ZT (59f.). Auch muss zwischen zufälligen Leser_innen, die nicht direkt angesprochen werden, und der intendierten Leserschaft unterschieden werden; bei ersteren kann es sich um zweitrangige Empfänger_innen handeln (58). Es muss festgestellt werden, wer wirklich angesprochen werden soll, denn dadurch kann die Translation beeinflusst werden. Es ist ebenfalls wichtig zu analysieren, welche textuellen Elemente von einer bestimmten Empfängergruppe beeinflusst wird (57), denn diese Elemente müssen

eventuell in der Übersetzung angepasst werden (58). Bei dieser Analyse sollte jedoch bedacht werden, dass der Text manchmal bewusst gegen die Erwartungen der Leserschaft verstößt (62). Nach der Analyse des Zielpublikums des Ausgangstextes wird das Ergebnis mit der Analyse der Empfänger_innen des Zieltextes verglichen; abgeglichen werden Alter, Geschlecht, Bildungsgrad, der soziale Hintergrund und Status usw. (59). Besonders wichtig ist es, das Hintergrundwissen der jeweiligen Zielgruppe zu ermitteln, denn bei der Übersetzung kann bereits Bekanntes weggelassen, dafür muss Unbekanntes hinzugefügt werden (59). Je mehr sich ein AT an bestimmte Empfänger_innen richtet, desto wahrscheinlicher ist es, dass die Translation nur Informationen übertragen und nicht dieselbe Funktion erfüllen kann (61). Daten zu der Analyse sind in der Textumgebung zu finden und sind aus der Analyse über die Sender_innen und deren Intentionen sowie den situationsbedingten Faktoren wie Medium abhängig (61).

Das Medium beeinflusst die Bedingungen, unter denen der Text rezipiert und produziert wird, und ebenso, wie die Information präsentiert werden soll, was Deutlichkeit, Anordnung der Argumente, Satzstruktur etc. betrifft (62f.). Zwischen manchen gesprochenen und geschriebenen Texten kann unterschieden werden, doch bei manchen Genres ist eine klare Trennung unmöglich, weshalb die spezifischen Besonderheiten des Mediums im Mittelgrund einer Analyse stehen sollten (63). Bei gesprochenen Texten ist das Medium das technische Gerät, mit dem die Kommunikation ausgeführt wird, während dies bei geschriebenen Texten die Mittel zur Veröffentlichung sind; die Dimension des Medium ist wichtig für die Ermittlung der Menge an Empfänger_innen (64). Die Reichweite und Konventionen des Mediums verändern sich mit der Zeit und je nach Kultur, sodass darin ein Hinweis auf Zeit und Ort der Textproduktion zu finden ist (64). Das Medium bestimmt die Erwartungen der Empfänger_innen über die Textfunktion (65). Für eine Übersetzung ist es sehr wichtig, die besonderen Merkmale des Mediums auszuarbeiten, etwa was die Form und den Inhalt betrifft, und sie als kulturspezifisch, transkulturell oder universal einzuordnen; besonders wichtig wird dies bei einer Übersetzung in ein anderes Medium (66).

Der Ort der Kommunikation ist einerseits der Ort, an dem der Text produziert wurde, und andererseits der Ort der Textrezeption. Dieser Faktor ist besonders wichtig in Sprachen mit verschiedenen geographischen Ausprägungen wie etwa Englisch oder Spanisch (67). Er ist bedeutend für das Verständnis und die Interpretation des Textes; der Ort der Kommunikation ist das Zentrum der relativen Geographie, mit dem Distanzen und die Bedeutung anderer Orte in Bezug gesetzt werden (68). Außer dem spezifischen Ort, durch den eventuell deiktische Elemente richtig interpretiert werden können, müssen auch die

kulturellen, sprachlichen und politischen Bedingungen wie etwa Zensur bedacht werden (68). Gefunden werden können Informationen über den Ort der Textkommunikation in der Textumgebung und den Präsuppositionen sowie den sprachlichen Besonderheiten (70).

Der temporale Faktor umfasst Veränderungen der Sprache, die wiederum Normen und Sprachverwendung beeinflussen und durch soziokulturelle Veränderungen ausgelöst werden (70). Es ist wichtig zu ermitteln, ob der AT noch relevant ist und unter welchen Umständen und mit welchem Skopos er in die Zielsprache übertragen werden kann oder soll (71). Auch für die richtige Interpretation des Textes ist es wesentlich, die Zeit zu bestimmen (71). So sollten die Translator_innen die Aktualität des AT feststellen und gegebenenfalls auf den Umstand hinweisen, dass der Text nicht dem momentanen Wissensstand entspricht (72). Die Zeit ist ebenfalls ein Anzeichen von dem historischen Zustand und den sprachlichen Entwicklungen der Sprache, womit außer dem Sprachgebrauch der Sender_innen auch das Verständnis der sprachlichen Einheiten der Empfänger_innen verstanden wird (70). Auch Texttypen werden mit der Zeit verändert; gewisse Genres gehören einer bestimmten Epoche an und genrespezifische Konventionen unterliegen ebenfalls Veränderungen (70). Durch eine Analyse der Zeit der Textproduktion kann möglicherweise der kommunikative Hintergrund von Sender_innen und erwarteter Leserschaft ermittelt werden und damit auch der Intention der Sender_innen (71). So können auch die Erwartungen an die Empfänger_innen festgestellt werden sowie die Präsuppositionen und anderen intratextuellen Eigenschaften des Textes (72). Für die Übersetzung ist ein Vergleich der Zeit der Textproduktion mit der Zeit der Translation und der ZT-Rezeption wichtig, denn die jeweiligen kommunikativen Situationen sind von den temporalen Kontexten abhängig. Auch Translationstraditionen und –konzepte sind eine kulturspezifische Konventionen, die temporal abhängig sind und – im Falle von einem älteren AT, der bereits übersetzt wurde – von vorgehenden Translationen beeinflusst wurden (72f.). Über die zeitliche Komponente informieren die Textumgebung und das Erscheinungsdatum, wobei jedoch die Texte oft geschrieben und erst Jahre später veröffentlicht werden, womit das Jahr der Veröffentlichung eher das spätestmögliche als das wirkliche Jahr der Textproduktion ist (73f.). Zudem und besonders in den Fällen, in denen kein Erscheinungsdatum vorliegt und die Textumgebung keine Informationen über die Zeit preisgibt, können Sekundärliteratur und die verwendete Sprachvarietät Auskunft geben (74).

Der Anlass ist der Grund für das Verfassen des Textes (74). Bei manchen Textsorten wie etwa Hochzeitsanzeigen ist dies leicht herauszufinden, bei manchen ist das Ereignis, für das getextet wurde, ausschlaggebend; so kann ein Gedicht je nach Beweggrund für verschiedene Anlässe wie für eine Geburtstagsfeier oder als Liebesbeweis geschrieben

werden (75). Manche Anlässe oder Anlassarten sind konventionell in einem bestimmten Medium oder als gewisser Texttyp verfasst; so muss etwa bei einem bestimmten Beweggrund wie einer Immigration ein bestimmter Text wie ein Antrag verfasst werden, der durch ein bestimmtes Medium wie etwa ein Antragsformular übermittelt wird. Durch den Anlass können Informationen über die Sender_innen, deren Intention oder die Empfänger_innen gesammelt werden; ebenso kann er auf Zeit oder Ort der Textproduktion hinweisen (75). Die konventionellen Merkmale des Textes können einen Hinweis auf die Erwartungen der Leserschaft liefern, wobei der Anlass vor allem folgende intratextuelle Besonderheiten beeinflusst: den Inhalt, das Vokabular und die Satzstruktur und suprasegmentale sowie nonverbale Elemente (75f.). Der bestimmte Grund für die Textproduktion ist nicht immer leicht zu finden noch ist er manchmal relevant für die Übersetzung; eventuell ist er in der Textumgebung zu finden oder wird im Text selbst erwähnt, aber manchmal beruht der AT indirekt auf einem nur lose mit dem Text verbundenen Ereignis (76). Übersetzer_innen sollten die Anlässe hinter dem AT und dem ZT vergleichen, um den Einfluss des Anlasses auf den Transfer festzustellen (76). Diese Information ist für den ZT aus dem Übersetzungsauftrag und Fakten über die Initiator_innen herauszulesen. Die Auswirkungen auf die Übersetzung sind oft nur indirekt (76f.).

Die Textfunktion oder auch kommunikative Funktion ergibt sich aus den spezifischen extratextuellen Faktoren des jeweiligen Textes, wobei manche so oft vorkommen, dass konventionelle Formen entstehen und Genres geschaffen werden (77f.). Sie ist eine bestimmte Konfiguration von situationellen Faktoren; literarische Texte etwa beschreiben nicht die Realität, sondern fiktionale Welten, die Einblicke der Autor_innen von der Realität darstellen, und sie wenden sich an Leser_innen, deren Erwartungen von der Erfahrung mit Literatur und der Vertrautheit mit dem literarischen Code geprägt wird; außerdem werden sie meist geschrieben übermittelt und Zeit, Ort und Anlass sind oft für den Text an sich nebensächlich, für die Übersetzung jedoch sehr wichtig, da sie kulturspezifische Charakteristika übertragen (78f.). Da für eine gelungene Übersetzung die Loyalität zu den Sender_innen eine wichtige Rolle spielt, ist nicht nur die Funktion des ZT wichtig, sondern auch die des AT, denn nur so lässt sich ermitteln, welche Funktion(en) der ZT überhaupt annehmen kann (80). Nord unterscheidet nun zwei Arten von Übersetzung, die dokumentarische und instrumentelle. Erstere, etwa Wort-für-Wort-Übertragung, literarische Translation und verfremdende Übersetzung, dokumentiert die Kommunikation in der Ausgangskultur zwischen den Autor_innen und AT-Empfänger_innen. Sie reproduziert gewisse Aspekte des AT für das Publikum des ZT und kann jedes der Elemente des AT in den Vordergrund rücken. Letztere

ist an sich ein kommunikatives Instrument, das eine Nachricht von den Autor_innen an die Empfänger_innen der Zielkultur übermittelt und dabei eine ähnliche oder idente Funktion wie der AT innehat (80). Sie möchte ihre Funktion erfüllen, ohne der Leserschaft ins Bewusstsein zu rufen, dass es sich bei dem Text um eine Übersetzung handelt (81). In unserem kulturspezifischen Konzept von Kompatibilität, meint Nord, kann eine instrumentelle Übersetzung nur angefertigt werden, wenn die Intention der Sender_innen auch auf die Empfänger_innen der Zielkultur zutrifft; andernfalls muss die AT-Situation im Textumfeld des ZT erklärt werden (81). Diese Form der Translation ist dreigeteilt: Eine äquifunktionale Übertragung erfüllt dieselbe(n) Funktion(en) wie der AT; eine heterofunktionale Übersetzung ist eine Adaption an das Zielpublikum, da sie die Funktionen des ZT nicht erkennen können, bei der die ZT-Funktionen allerdings mit denen des AT vereinbar sind und nicht gegen die Sender_innen-Intention verstoßen; eine homologe Translation will denselben Effekt wie der AT hervorrufen, indem der literarische Kontext der Zielkultur die Funktion des AT in dessen literarischem Kontext nachstellt (81). Informationen über die Textfunktion können dem Textumfeld entnommen werden, denn Genres erwecken aufgrund der Intertextualität, mit der die Leserschaft durch ihre literarischen Erfahrungen vertraut ist, gewisse Erwartungen betreffend der Textfunktion(en) in den Empfänger_innen (81). Liegt keine Genreklassifikation vor, so kann die Information aus den externen Faktoren zusammengesetzt werden; aus diesem Grunde sollte die Textfunktion als letztes Element analysiert werden, da dann die meisten aus den anderen Analysen gewonnenen Informationen zur Verfügung stehen (82). Möglicherweise werden diese Ergebnisse von den intratextuellen Eigenschaften bestätigt oder widerlegt; in letzterem Falle liegt entweder eine Fehlanalyse von Seiten der Übersetzer_innen vor oder aber die Autor_innen verstießen absichtlich gegen die Textkonventionen und –normen (82).

4.2 Textinterne Faktoren

Die Thematik ist aus sechs Gründen wichtig für die Translation (93f.): Behandelt ein Text nur eine Thematik, so ist dies ein Anzeichen von Kohärenz; bei einem Text über verschiedene Thematiken spricht Nord von einer Textkombination. Ein Themenwechsel kann durch nonverbale Elemente angezeigt werden. Die Themen müssen einzeln analysiert werden, da etwa das erwartete Hintergrundwissen der Leser_innen je nach Thema schwanken kann. Zusätzlich gibt es den kulturellen Kontext, in den die Thematik eingebettet ist und der universal, kulturspezifisch oder fiktiv sein kann. Drittens schränkt die Thematik die

extralinguistischen Elemente im Text ein, wodurch die Translator_innen leichter eine Entscheidung treffen können bezüglich der Erfüllbarkeit des Translationsauftrags, da dadurch Rückschlüsse auf das benötigte Expertenwissen, um den Text übersetzen zu können, gezogen werden können. Der vierte Grund ist eng mit dem dritten verbunden; die Analyse der Thematik kann entscheiden, ob eine Übersetzung überhaupt möglich ist. Fünftens wird so die Funktion des Titels klar und kann in die Zielsprache übertragen werden. Sechstens können durch die Thematik Informationen über extratextuelle Faktoren gewonnen werden. Einblicke in die Thematik können in Titelkontexten oder Überschriften gewonnen werden oder aber in Einleitungen; zusätzlich kann der Text in Informationseinheiten kondensiert werden (95f.). Auch die Lexik lässt Rückschlüsse auf die Thematik zu, vor allem durch Isotopie, und thematische Konzepte fließen ebenfalls in die Analyse ein (96).

Mit dem Terminus Inhalt meint Nord die Referenzen, mit denen ein Text sich auf die Gegenstände und Phänomene der extralinguistischen Welt bezieht (99). Ausgedrückt werden diese Referenzen durch semantische Informationen in lexikalischen und grammatischen Strukturen, die sich gegenseitig ergänzen, durch die die Ambiguität verringert wird und die einen kohärenten Kontext bilden. Darum sollten zu Beginn der Analyse die durch Verbindungswörter im Text enthaltenen Informationen untersucht werden. Dies ist möglich auf vier Arten, die Nord hervorhebt: das Paraphrasieren (99f.), Verbindungswörter (100f.), Konnotationen (101ff.) und die interne Situation (103). Bei der Paraphrase wird der Text in Informationseinheiten unterteilt, durch die die logischen Zusammenhänge offengelegt werden können, die wiederum Einblick in Präsuppositionen und nicht kohärente Textelemente bieten. Die Paraphrase ist jedoch ein neuer Text, der nicht mit dem AT gleichzusetzen ist; ihr Nutzen ist die Vereinfachung der Strukturen des AT, die Konnotationen von Lexemen gilt es dabei zu bewahren oder zumindest anzumerken. Verbindungswörter sorgen durch etwa Anaphora, Wiederholungen, Zusammenfassungen, Ersetzungen für Kohäsion. Sie können sprachabhängig sein; besonders Paraphrasen können bei Problemen bei der Übersetzung führen, die kulturabhängig charakteristisch oder ungewöhnlich sein können. Konnotationen geben dem Text eine zweite Bedeutung, die zu lesen Teil der linguistischen Kompetenz ist, und ist nur bei Analysen von Lexik, Syntax und suprasegmentalen Elementen zu erkennen. Sie beziehen sich auf politische, regionale, soziale, kulturelle Phänomene und sind zeit- und ortsabhängig. Die interne Situation ist abhängig von Leser_innen und Sender_innen, die aufgrund ihrer Lebenserfahrungen darüber entscheiden, ob ein Text fiktiv oder sachlich ist. Dieser Aspekt ist wichtig dafür, Präsuppositionen zu erkennen. Die für eine Analyse

benötigten Fakten sind oft nur indirekt zu erkennen, etwa durch Eigennamen, kulturspezifischen Anspielungen und die Verwendung von dialektalen Elementen.

Bei Präsuppositionen handelt es sich um ein komplexes Konzept; implizit gehen die Textproduzent_innen davon aus, dass die Leserschaft diese Elemente versteht (105). Diese Elemente verweisen auf Hintergrundwissen, Ideologie, Religion etc. der Autor_innen sowie die für Zeit und Ort des Verfassens typischen Textcharakteristiken, Motive, Medien usw. (106). Mit Präsuppositionen wird oft auf kulturspezifische Phänomene und Realia Bezug genommen, daher müssen die Übersetzenden den Text an die ZIELleserschaft anpassen, womit allerdings möglicherweise der Effekt des Textes auf die ZIELleser_innen verändert wird (106). Die Sender_innen schätzen ein, welche Informationen für das Zielpublikum relevant sind, also welche Präsuppositionen gemacht werden können; für die AT-Empfänger_innen entscheiden die AT-Textproduzent_innen, während für die ZT-Empfänger_innen die Translator_innen diese Entscheidung treffen; dabei muss ihnen bewusst sein, dass für die AT-Leserschaft banale Informationen den ZIELleser_innen eventuell unbekannt ist (107). Zuerst müssen die Übersetzer_innen also herausfinden, ob der AT als fiktiver Text keinen Anspruch stellt, über die wirkliche Welt zu handeln, oder ob er sachlich ist und sich auf die Realität bezieht, wobei die Auffassung von Realität wiederum kulturspezifisch ist, da der Text von den Empfänger_innen als Realität oder Fiktion interpretiert wird (107). Ist der AT in der Welt der Ausgangskultur verankert, teilen sich Ziel- und Ausgangsempfänger_innen wahrscheinlich wenig Präsuppositionen, weshalb in der Übersetzung Einfügungen notwendig werden; ist er in der Zielkultur verankert, müssen eventuell einige Präsuppositionen weggelassen werden (108). Ist der Text von beiden Kulturen gleich weit entfernt, so gibt es wahrscheinlich nur wenig Übersetzungsschwierigkeiten aufgrund von Präsuppositionen; der AT kann als „transculturally communicable“ (108) bezeichnet werden. Je weiter der Text also von der kulturellen Umgebung von entweder AT- oder ZT-Empfänger_innen entfernt ist, desto weniger wahrscheinlich kommen Präsuppositionen vor (109). Wie explizit Präsuppositionen sind, hängt von Texttyp und -funktion ab; fiktive Texte müssen eine eigene Realität erschaffen oder beziehen sich auf ein realistisches Modell und sind dadurch expliziter (108). Derartige Texte beinhalten jedoch immer Bezüge auf oder Analogien zu der Realität der Empfänger_innen, da sie sonst keinen Zugriff auf die Welt des Textes hätten. Dennoch enthalten auch solche Texte Informationen zu der internen Situation, die etwa in Namen oder Dialekten versteckt sind. Eine Übertragung derartiger Elemente ist oft unmöglich, da fiktive Texte keine Erklärungen, Substitutionen oder Fußnoten zulassen (108). Autor_innen liefern neben impliziten Charakterisierungen aber auch oft explizitere Hinweise, die in einer

Übersetzung auch aufscheinen können (109). Wird eine Information oft wiederholt, so kommt ihr eine größere Gewichtung zu; Nord spricht von situationeller Redundanz, die von Präsuppositionen und kulturspezifischen Konventionen abhängt (109). Je nach Level an Redundanz und Explizitheit gibt es mehr oder weniger Präsuppositionen (109).

Der Aufbau des Textes lässt sich in die Mikro- und Makrostruktur unterteilen (110) und ist aus vier Gründen wichtig für eine Übersetzung (111): Erstens gibt es Texte mit unterschiedlichen Textelementen, deren situative Umstände variieren können; in diesem Falle kann es vorkommen, dass jedes Textsegment eine andere Funktion hat und demnach unterschiedlich übersetzt werden muss. Zweitens sind der Anfang und das Ende eines Textes von außerordentlicher Bedeutung für das Verständnis und die Interpretation des Textes, weshalb besonders diese Elemente gründlich analysiert werden sollten, um ihren Einfluss auf Rezeption und Effekt herauszufinden. Sie können durch verbale und non-verbale Elemente von dem Rest des Textes abgetrennt sein, was eher auf Anfänge als auf Enden zutrifft und etwa bei Märchen der Fall ist und Konventionen folgt, und Hinweise auf die Makrostruktur liefern (114). Die ersten Absätze liefern besonders bei langen Texten wichtige Hinweise auf die Analyse des Gesamttextes (114). Drittens haben gewisse Genres kulturspezifische Konventionen, weshalb eine Analyse des Aufbaus Texttyp und –funktion offenlegen kann. Viertens ist eine derartige Analyse bei komplexen oder inkohärenten Texten ein wichtiger Schritt, um grundsätzliche Informationen über den Text zu bekommen und Rückschlüsse auf die Thematik ziehen zu können. Texte gliedern sich in Ränge und können so Teil eines Hypertextes sein (111). Beispielweise handelt es sich dabei um Sammelbände oder Buchreihen. Diese enthalten andere Texte, die als Referenzrahmen dienen. Oft werden diese Texte von verschiedenen Translator_innen übersetzt. Ob ein Text Teil eines Hypertextes ist, ergibt sich aus einer Analyse des Titels und Inhaltes; bei einer Übersetzung müssten diese Elemente eventuell durch einen erklärenden Beisatz ersetzt werden (112). Die Ränge sind wie folgt zu unterteilen: Die Metakommunikation steht über den makrostrukturellen Einheiten wie Kapiteln, die wiederum ranghöher ist als simple und komplexe Sätze, die wiederum von höherem Rang sind als der Beziehung zwischen Satzteilen (114f.). Ein Satz ist dabei entweder die Einheit zwischen zwei Satzschlusszeichen oder einer Änderung der Intonation oder Pausensetzung (115).

Die Analyse der Makrostruktur (112ff.) lässt erkennen, ob in den Text andere Texte eingebettet sind; wie oben angesprochen, könnte jeder dieser Sub-Texte einzeln analysiert werden müssen. Es gilt, die Textfunktion jedes eingebetteten Textes zu erfassen. Die Beziehung zwischen In-Texten, die etwa Fußnoten, Zitate und Beispiele sind, und dem Text,

in den sie eingebettet sind, ist vergleichbar mit der Beziehung zwischen Titel und Text, wobei erstere einen Metatext darstellen, der über letztere Auskunft gibt sowie andere kommunikative Funktionen erfüllt. Verschiedene Texttypen werden durch konventionale makrostrukturelle Strukturen charakterisiert, etwa ein Brief.

Die Mikrostruktur (114ff.) befasst sich etwa mit der Analyse von Satzstrukturen. So wird analysiert, ob die Satzeinteilung der semantischen Teilung in Informationseinheiten folgt. In narrativen Texten können diese Informationseinheiten mit Handlungsschritten übereinstimmen. Werden narrative Einheiten nicht chronologisch gelistet, steigt die Spannung. Ist der Aufbau jedoch chronologisch, so ist die Struktur analog zu Objekten und Situationen der wirklichen Welt und als sprachunabhängig zu sehen ist; dies trifft bei Dialogen zu, die eine chronologische Abfolge von Monologen sind. Ein nicht-chronologischer Aufbau ist von kulturspezifischen Normen bestimmt und wird durch sprachspezifische Verbindungselemente oder sogar durch Reim, Versmaß und andere Klangeffekte markiert.

Erkennen lassen sich makrostrukturelle Elemente durch formelle Besonderheiten des Textes wie Kapiteln, aber auch durch nonverbale Marker, die oft mit lexikalen verbunden sind. Die Mikrostruktur ergibt sich durch eine Analyse der Syntax, Lexik und suprasegmentalen Elemente.

Nonverbale Elemente sind Zeichen aus nicht-sprachlichen Codes, deren Nutzen es ist, die Bedeutung des Textes zu intensivieren, disambiguieren, illustrieren wie das Layout und ergänzen wie Tabellen (118f.). Gesprochene Texte enthalten auch paralinguistische Zeichen wie Gesten und Gesichtsausdrücke, während nonverbale Elemente in geschriebenen Texten durch nicht-linguistische Merkmale wie Fotos oder Eigenschaften der Textgestaltung ausgedrückt werden; Eigenschaften der Intonation und etwa Pausen sind jedoch suprasegmentale Elemente, die später noch behandelt werden (118). Nonverbale Elemente können auch unabhängige Teile des Textes darstellen, etwa die Bilder in Comics, und Tabuwörter ersetzen. Besonders wichtig sind sie für das Theater (119). Das Vorhandensein bestimmter nonverbaler Elemente kann konventionell zu gewissen Textsorten gehören (120). In gesprochenen Texten ist es möglich, dass die Sprecher_innen nicht gesehen werden und ihre nonverbalen Zeichen deswegen unbekannt bleiben, und es können in gewissen Texttypen und bei -funktionen nonverbale Elemente durch Konventionen verboten sein, sodass nonverbale Zeichen durch suprasegmentale linguistische Zeichen wie Betonung oder Sprechtempo ersetzt werden (120). In schriftlichen Kontexten mit reduzierter pragmatischer Kontextualität werden nonverbale und suprasegmentale Elemente, wie Bilder und Interpunktion verwendet; Nonverbales kann hierbei mehr Bedeutung zukommen als dem

Textuellen. Auch typographische Elemente zählen zu nonverbalen Zeichen (120). Die nonverbalen Elemente wirken sich auf Effekt, Aufbau, Präsuppositionen, Lexik, suprasegmentale Elemente und Textfunktion aus.

Die Auswahl der Lexik ist bedingt von intra- und extratextuellen Faktoren und bietet demnach auch Einblicke in diese (122). Semantische und stilistische Eigenschaften wie Konnotationen und semantische Felder deuten auf Inhalt, Thematik, Präsuppositionen hin, während formelle und grammatikalische Charakteristika wie der Morphologie auf die Syntax und suprasegmentalen Elemente hinweist (122). Extratextuelle Elemente beeinflussen die Wahl der Lexik etwa in der Erwartungshaltung der Leserschaft; wird sie erfüllt, so sind die lexikalischen Charakteristika als unbeabsichtigt zu sehen – werden sie jedoch enttäuscht, kann damit ein bestimmter Texteffekt erzielt werden (123). Beabsichtigte Lexik kann daran erkannt werden, dass diese nicht Elemente nicht aufgrund von situationellen Umständen, Normen und Konventionen ausgewählt wurden, sondern im Gegenteil dagegen verstoßen; die Auswahl von lexikalischen Elementen ist nur als absichtlich zu sehen, wenn die Übersetzenden analysieren müssen, warum die Autor_innen gerade dieses Lexem aussuchten (124f.). Um dies festzustellen, kann der Grad der Originalität der Lexik untersucht werden (125). Der Begriff ‚semantische Absicht‘ bezieht sich auf die Gründe, warum die Autor_innen eine Information auswählen und hervorheben und welcher Effekt damit erzielt wird (126). Werden die Autor_innen im Text genannt oder tun sie durch gewisse Wortwahl ihre Meinung kund, so entsteht der Eindruck, die Leserschaft würde direkt angesprochen; in fiktiven Texten spricht ein impliziter Erzähler, nicht die Autor_innen selbst (124). Die Leserschaft kann ebenfalls durch die Verwendung der zweiten Person angesprochen werden, wobei die Ausprägung und Häufigkeit kultur- und genreabhängig ist (126f.). Mit der Analyse von lexikalischen Elementen kann festgestellt, ob ein gewisse stilistische Eigenheit charakteristisch für den gesamten Text ist; ist dies der Fall, muss die Übersetzungsstrategie eventuell daran angepasst werden, wobei bedacht werden muss, dass die Absicht hinter der Lexik-Auswahl in der Zielsprache eventuell anders ausgedrückt wird (125). Medium, Ort, Zeit beeinflussen die Lexik (127). Durch das Medium werden Stil, die Verwendung von Akronymen und Deixis geprägt, während der Ort nicht nur in Letzterem, sondern auch in Referenzen auf die interne Situation und kulturelle Hintergründe wie Namen und kulturelle und institutionelle Benennungen reflektiert wird. Die Zeit verändert die Verwendung von Deixis, internen Zeitreferenzen, temporale Markierungen. Für manche Texttypen ist archaische Lexik typisch (128). Lexikalische Elemente können für die Analyse von Motiv, Anlass, Textfunktion hinzugezogen werden.

Bei der Syntax werden etwa der Aufbau sowie die Komplexität, die Verteilung von Haupt- und Nebensätzen, die Satzlänge, die Verwendung von Bindewörtern analysiert (129). Dabei sind sowohl konventionelle Satzstrukturen als auch solche, die bewusst davon abweichen und damit einen Effekt auf die Leserschaft haben, zu betrachten. Auch der Einsatz von rhetorischen Stilmitteln gehört diesem Teil der Analyse an; bei einer Übersetzung derartiger Elemente gibt es zu bedenken, dass auch deren Wirkung kulturspezifisch ist (129). Durch eine syntaktische Analyse bekommen die Übersetzenden Einblick in die Thematik, den Aufbau, suprasegmentale Elemente und Präsuppositionen sowie das Medium, die Textfunktion und die Senderintention (129f.). Zuerst sollte die Satzlänge und –art analysiert werden sowie die Verteilung von über- und untergeordneten Sätzen und die die Sätze verbindenden Wörter, wodurch die Textstruktur offengelegt wird (130). Wie bei der Lexik ist auch hier die Abweichung von stilistischen Normen und Konventionen von größter Wichtigkeit (130).

Die suprasegmentalen Elemente liegen zwischen den lexikalischen und syntaktischen Teilen, Absätzen und Sätzen und stellen den Ton des Textes dar (131f.). Besonders beeinflusst das Medium diesen Teil der Analyse; in geschriebenen Texten werden derartige Elemente graphisch wie durch z. B. fett- oder kursivgeschriebene Wörter dargestellt, in gesprochenen Texten werden sie akustisch als etwa Ton oder Lautstärke realisiert (132). Suprasegmentale Elemente werden in zwei Ausprägungen unterteilt: als Teil der Textorganisation und als non- oder paraverbale Elemente, bei denen wiederum zwischen absichtlich realisierten und biographisch und physisch bedingten Faktoren unterschieden werden muss (132). Intonation, die Informationen strukturiert, den Text durch Pausen zerteilt und ihn eindeutiger macht; Prosodie, durch die der Inhalt und der Aufbau verdeutlicht werden; und Betonung, durch die zweideutige Wörter unterschieden werden und ein Akzent gesetzt wird, sind Ausprägungen von suprasegmentalen Elementen (133ff.). In schriftlichen Texten ist das Suprasegmentale besonders wichtig für Gedichte; Beispiele wären Melodie, Alliterationen und Reime (135). Doch auch Prosatexten haben eine gewisse Intonation inne, die durch Lexik, Syntax, Interpunktion und dem Wissen der Leserschaft gebildet wird (136). Außerdem klärt der Kontext, wann ein suprasegmentales Element vorliegt (137). Dargestellt kann sie werden durch eine bestimmte Wortauswahl oder -anordnung, Onomatopoetika, das Schriftbild, orthographischen Abweichungen, Anführungszeichen und Interpunktion; bei Letzterem kann zwischen diskursiver und stilistischer Interpunktion unterschieden werden (136f.).

5. Analyse

In diesem Kapitel werden die beiden Primärquellen vorgestellt und analysiert. Zuerst gehe ich auf die sprachunabhängigen Elemente wie die Handlung ein, bevor sich die Unterkapitel näher mit den einzelnen Texten befassen. Auch die Textauswahl wird erklärt.

Um eine möglichst große Auswahlmöglichkeit sicherzustellen, wählte ich eine Fanfiction über *Harry Potter* von J. K. Rowling aus. Wegen der Beliebtheit von sowohl Buch- als auch Filmreihe sowie des großen kulturellen Einflusses, der sich etwa durch Video- und Brettspiele und Fanartikel zeigt, ging ich davon aus, dass es sowohl in der Wissenschaft als auch auf Fanfiction-Websites genügend Texte geben würde. Da ich mich mit der Namensübersetzung befassen will, wählte ich eine Figur aus, deren Name sich in der professionellen deutschen Übersetzung verändert, nämlich Tom Marvolo Riddle. Der Name bildet das Anagramm „I am Lord Voldemort“, das natürlich in jeder Sprache anders übertragen werden muss. Im Deutschen fiel die Auswahl auf Tom Vorlost Riddle, welches „ist Lord Voldemort“ bildet. Da dieser Name im Gegensatz zu etwa Sirius Blacks Spitznamen „Padfoot“ bzw. „Tatze“ in der publizierten *Harry Potter*-Reihe selten verwendet wird und ich somit die Wahrscheinlichkeit, dass dessen professionelle Übersetzung übergangen werden könnte, für höher einschätzte, wurde er als Such- und Ausschlusskriterium bei der Textauswahl verwendet. Dabei durchkämmte ich die deutschsprachige Website fanfiction.de nach übersetzten Texten, wobei ich nur jene Werke einschloss, die die Figur des Tom Riddle bzw. Lord Voldemort enthielten. Auf der Website ist es üblich, in der Beschreibung zu der Geschichte anzumerken, dass es sich um eine Übersetzung handelt, sodass ich die übersetzten Texte leicht identifizieren konnte. Auf der internationalen, aber hauptsächlich englischsprachigen Website AO3 filterte ich die Texte so, dass die angegebene Sprache Deutsch und die Figur enthalten war. Manche fügten als Tag „Translation“ hinzu oder setzten einen Zusatz wie „Übersetzung“ in den Titel; andere waren erst nach dem Öffnen der Geschichte als Übersetzung gekennzeichnet. Da die Navigation und Filtrierung von den beiden anderen beliebten hauptsächlich englischsprachigen Websites für Fanfiction, fanfiction.net und wattpad.com, die Auffindung von Übersetzungen schwierig macht und ich mit 16 Texten eine schon mehr als ausreichende Anzahl von möglichen Quellen gefunden hatte, beschränkte ich mich auf Fanfiction der beiden erstgenannten Websites.

Von diesen Texten, die sowohl übersetzt waren als auch die Figur des Tom Riddle enthielten, schloss ich jene aus, deren Ausgangs- oder Zieltext noch nicht abgeschlossen war. Schließlich suchte ich nach dem sich in der professionellen Übersetzung verändernden „Marvolo“, bevor ich letztendlich die Texte ausschloss, deren Wortzahl unter 20.000 oder über 100.000 lag, wodurch nur der hier untersuchte, von elvirakitties verfasste und von Asuna Namikaze übersetzte Text übrigblieb. Am 21.11.2015 wurde das erste Kapitel auf AO3 gepostet; die Geschichte wurde bis zum 08.07.2016 auf 19 Kapitel mit insgesamt etwa 90.000 Wörtern erweitert. Die Hauptfigur der Fanfiction ist Harry Potter, doch Severus Snape und Tom Riddle sowie Albus Dumbledore kommen ebenfalls wichtige Rollen zu. Die Übersetzung wurde von November 2022 bis zum Jänner auf fanfiction.de gepostet.

Bevor ich mich dem Inhalt des Textes zuwende, sollen anfänglich einige Begriffe definiert werden, ohne die die Fanfiction nicht verstanden werden kann. *Canon* bezieht sich auf die Texte, auf denen das Fandom aufbaut und die eine „authoritative source“ dafür sind (Busse 2017: 101). Dabei kommt es zu einer Verhandlung mit verschiedensten Medien, die dem Fanobjekt angehören (102). Ist etwa die Charakterisierung im Buch wichtiger als die im Film? Sollte eine im Film hinzugefügte Szene in Fanwerken aufscheinen oder eine weggelassene Figur in einer auf der Filmwelt basierenden Fanfiction auftauchen? Eine Verfilmung, die zwangsmäßig Veränderungen des Ausgangsmaterials mit sich bringt, „creates tension between interpretations and amongst fans“ (102), besonders, wenn es mehrere Filmadaptionen⁶⁶ gibt. Dieser Terminus hat auch eine zweite Bedeutung: Wird ein Element als Canon bezeichnet, so ist damit „any element to the story which is officially endorsed by the writer/producers“ (Seymour 2018: 338) gemeint.

Fanon bezeichnet „any element of the story which fans have agreed upon within the community“ (Seymour 2018: 338) sowie Interpretationen, die zwar nicht Canon sind, aber so häufig verwendet werden, dass sie fast so allgegenwärtig sind (Busse 2017: 114). Der Leserschaft sind diese Elemente so geläufig, dass sie nicht extra erwähnt werden müssen, aber für Außenstehende scheinen sie nicht mit dem Fanobjekt verbunden zu sein (115).

Die Handlung von *Harry Potter* folgt dem namensgebenden Jungen, der mit elf Jahren erfährt, dass er ein Zauberer ist. Er besucht Hogwarts, eine Schule für Hexen und Zauberer, und übersteht mit seinen Freunden Ron Weasley und Hermine Granger mehrere gefährliche Situationen. Unterstützt wird er dabei von einer großen Anzahl anderer Freund_innen, aber

⁶⁶ Busse (2017) hebt besonders die Komplexität von Comics hervor, die nicht nur verschiedenste Cartoons, Verfilmungen und Fernsehserien, sondern auch in den verschiedenen Comicareihen teilweise sehr große Unterschiede aufweisen.

auch von etwa Albus Dumbledore, dem Direktor von Hogwarts, der das Gute darstellt. Lord Voldemort, das Böse, ist sein Feind, der ihn aufgrund einer Prophezeiung, die seinen Tod durch Potter voraussagt, töten möchte. Severus Snape ist eine ambivalente Figur; als Potters Lehrer behandelt er ihn ungerecht und tötet seinen Mentor Dumbledore auf dessen und Voldemorts Befehle, doch nur durch seine Tätigkeit als Spion ist es möglich, das Böse schließlich zu bezwingen.

In der untersuchten Fanfiction werden alle Bände neu interpretiert; anstatt dass Potter von einer lebensbedrohlichen Situation in die nächste schlittert, inszeniert elvirakitties Potter jede dieser im Ursprungstext so gefährlichen Situationen. So sind die meisten wichtigen Handlungselemente, die im Original vorkommen, auch in der Fanfiction aufzufinden, doch der Kontext steht im Gegensatz zu dem ursprünglichen. Ziel ist, Dumbledore und seine Anhänger_innen zu bezwingen, denn sie sind es, nicht Voldemort und dessen Diener_innen, die Todesser, die das Böse sind. Diese Anpassung bzw. Verdrehung oder sogar Umkehr der moralischen Einstellung der Figuren ist keine Erfindung von elvirakitties; Jenkins (1992: 171f.) beschreibt sie als „moral realignment“, eine Art der Neufokussierung. Es ist in Fanfiction üblich, dass Nebenfiguren oder als böse geschriebene Figuren „redemptionist readings“ erhalten, wodurch der Text „directly oppositional to the source text’s clearly expressed intention“ (Busse 2017: 106) interpretiert wird. Aufgrund der Tatsache, dass Fanfiction aufeinander aufbaut, sind derartige Texte für Außenstehende oft unverständlich. Unklar für mit derartiger Fanfiction nicht vertraute Personen ist oft auch das Pairing. Für Fans ist klar, dass das Paar oder die Paare zusammengehören; Fanfiction erklärt deshalb oft nicht zur Genüge, *warum* dies so ist (115). Besonders trifft dies auf Enemy-Slash zu. Die negativen Gefühle zweier Figuren werden dabei in sexuell aufgeladene Spannung verwandelt (Goldmann 2017: 107; siehe auch Kapitel 2.2 dieser Arbeit). Die ersten Geschichten über derartige Pairings legen den Grundstein für eine erfüllte romantische Beziehung zwischen den Feinden, während in folgenden Geschichten darauf aufgebaut wird. So wird ein Unterschied gezogen zwischen Personen, die mit dem Gegenstand des Fandoms vertraut sind oder sogar einem anderen Teil des Fandoms angehören, und Fans des Pairings, die gemeinsame Präsuppositionen haben und Canon auf gleiche oder ähnliche Weise interpretieren (Busse 2017: 115). Die in dieser Arbeit analysierte Fanfiction ist ein gutes Beispiel dafür, denn ohne genügend Kenntnis von *Harry Potter* ist sie ebenso unverständlich wie ohne Verständnis der Konventionen von Geschichten dieses Pairings.

Für die Website A03 ist das Taggingsystem wichtig. Darin werden Handlungsstränge, Tropen und Warnungen vor traumatisierenden Elementen ausgesprochen. Die Tags dienen der

Filtrierung, um derartige Elemente entweder zu meiden oder zu suchen (Jensen 2014: 288f.). Die Fanfiction-Autor_innen erlauben der Leserschaft so, eine fundierte Entscheidung zu treffen, ob sie die Geschichte konsumieren wollen oder nicht, werden aber auch verantwortlich gehalten, sollten die Tags nicht stimmen oder vollzählig sein (Busse 2017: 117). Ein Problem bei den Tags ist, dass jede Person sie anders einsetzt bzw. andere Elemente taggt. So etwa bei den Tags, die elvirakitties ihrer Geschichte beisetzt: Sie bezeichnet die Geschichte als „M/M“, wobei eine homosexuelle Beziehung zwischen zwei Männern im Vordergrund steht, aber auch als „F/M“, sodass eine heterosexuelle Beziehung eine wichtige Rolle spielt. Das dritte Tag, „Multi“, definiert AO3 als „more than one kind of relationship, or a relationship with multiple partners“. Angesichts der Tatsache, dass die fragliche Beziehung eine polyamore zwischen drei Männern ist, scheint letzteres Tag am besten zuzutreffen.

Abbildung 3: Tags von It Makes You Wonder (elvirakitties 2016)

Rating:	Teen And Up Audiences
Archive Warning:	No Archive Warnings Apply
Categories:	F/M, M/M, Multi
Fandom:	Harry Potter – J. K. Rowling
Relationships:	Harry Potter/Tom Riddle/Severus Snape, Lucius Malfoy/Narcissa Black Malfoy, Harry Potter/Severus Snape
Characters:	Harry Potter, Severus Snape, Tom Riddle Voldemort, Minerva McGonagall, Bartemius Crouch Jr., Andromeda Tonks, Hermione Granger, Ron Weasley, Ginny Weasley, Fred Weasley, George Weasley, Bill Weasley, Sirius Black, Remus Lupin, Albus Dumbledore, Rabastan Lestrage, Dobby (Harry Potter), Death Eater(s)
Additional Tags:	Humor, Alternate Universe – Canon Divergence, Smart Harry Potter, Dark Harry Potter, Independent Harry Potter, Not Beta Read, Dumbledore Bashing, Manipulative Dumbledore, Ron Weasley Bashing, Molly Weasley Bashing, Ginny Weasley Bashing, Remus Lupin Bashing, Character Bashing, Sub Severus Snape, Sub Tom Riddle, Good Tom Riddle, Good Death Eaters, Bad Order of the Phoenix, Bottom Severus Snape, Tom Riddle's

Es werden bei weitem nicht alle Figuren gelistet, die auch in der Fanfiction aufscheinen. Interessanterweise wurden die Hauselfen Dobby und Winky getaggt, über die in der Geschichte selbst nur zweimal kurz gesprochen wird und die selbst nicht erscheinen. Auch auf die Dursleys, Potters Familienmitglieder ohne Magie, wird nur verwiesen. Andere Figuren wie etwa Nagini, die öfter erwähnt werden und aktiv an der Handlung teilhaben, werden nicht getaggt.

Die folgenden Tags sind eine Mischung aus den Inhalt betreffenden Warnungen, Charaktereigenschaften von vor allem Potter, wichtigen Gegenständen oder Orten und dem Hinweis, dass die Geschichte vollständig ist. Mit „Humor“ merkt elvirakitties an, dass es sich um eine lustige Fanfiction handelt, bei der es nicht vorrangig um ernstzunehmende Themen wie etwa Missbrauch geht. Sie warnt vor „Mild Language“, also leichtem Fluchen, und „Sexual Content“, ohne diesen jedoch näher zu beschreiben. Die Tags „Sub Severus Snape“ und „Sub Tom Riddle“ deuten auf eine BDSM-Beziehung hin, in der die beiden eine sexuell unterwürfige Rolle einnehmen, und „Bottom Severus Snape“ weist darauf hin, dass

diese Figur beim Sex penetriert wird. Da jedoch in der Geschichte selbst keine Sexszenen vorkommen – Asuna Namikaze warnt: „Es wird keine expliziten Szenen (höchstens leichte Andeutungen und Küsse) und nicht viel Romantik geben!“⁶⁷ (1) –, ist dies eher Zusatzinformation als relevant. „Not Beta Read“ bedeutet, dass es keine_n Beta, also Probeleser_in oder Lektor_in, gab. „Alternate Universe – Canon Divergence“ deutet auf gravierende Unterschiede zu den Büchern bzw. Filmen hin, während „Good Severus Snape“, „Good Tom Riddle“ und „Good Death Eaters“ auf das „moral realignment“ hinweisen und so verraten, auf welche Art und Weise Canon verändert wird. Dahingehend bieten auch die mit „Character Bashing“ versehenen Tags Informationen; hiermit wird erklärt, welche Figuren kritisiert werden. Je nach Geschichte kann diese Kritik mehr oder weniger in dem Gegenstand des Fandoms fundiert und verschieden extrem sein; eventuell ist die betroffene Figur fast schon als Karikatur eines Bösewichtes zu sehen, der beinahe grundlos alle möglichen Verbrechen begeht. Diese Börsartigkeit erklärt wiederum das Verhalten, mit dem die ‚Guten‘ diesen Figuren begegnen, auch wenn es dafür (noch) keinen textuellen Grund gibt. Metatextuelle Hinweise wie Tags bereiten die Leserschaft darauf vor, wie sie die Handlung beurteilen sollen, und dienen als Rechtfertigung dafür, wie gewisse Figuren behandelt werden. So behandelt Potter in *It Makes You Wonder* Granger und Ron Weasley bei ihrer ersten Begegnung sehr abweisend, denn er ist sich grundlos sicher, dass sie ihn ausspionieren. Dass er damit Recht hat, ist der Leserschaft klar, denn die Tags verrieten es ihnen. Bei dieser Fanfiction handelt es sich um eine extremere Ausprägung; vor allem Dumbledore, Granger, Molly und Ron Weasley und Lupin sind grundlos böse und streben fast schon karikaturenhafte mehr Macht, Kontrolle über Potter und Geld an.

5.1 Analyse des Ausgangstextes

In diesem Unterkapitel werde ich mich mit dem englischen Ausgangstext befassen, wobei zuerst auf die Autorin eingegangen wird und Eckdaten zur Fanfiction wie etwa Länge gegeben werden. Dabei wird Nords Analysemodell angewandt, wobei zuerst die textexternen, danach die textinternen Faktoren analysiert werden sollen. Es werden außerdem die Anmerkungen und Kommentare der Autorin analysiert. Mögliche Übersetzungsschwierigkeiten sollen herausgehoben werden, wobei auch auf die allgemeinen

⁶⁷ Vielleicht liegt hierin ein Grund für die Textauswahl, denn auf fanfiction.de sind pornographische Geschichten verboten (fanfiction.de *Regeln*).

Probleme bei der Übersetzung von Fanfiction eingegangen werden soll. Eine ausführliche Analyse der Namen und Bezeichnungen sowie der direkten Rede ist im folgenden Kapitel anzufinden, in dem der Zieltext analysiert wird.

Derartige Texte können nämlich als nie komplett abgeschlossen betrachtet werden. Es kann vorkommen, dass der Text gelöscht (als Beispiel dafür soll die Fanfiction *Harry Potter and the Descent into Darkness* genannt werden, die zwar in deutscher Übersetzung auf fanfiction.de zu finden ist, deren Originalfassung jedoch gelöscht wurde), vielleicht sogar Jahre später erneut überarbeitet (siehe etwa die Fanfiction von Dr_WD_Gaster, deren letztes „Kapitel“ eine Entschuldigung dafür ist, dass die Geschichte unvollendet bleibt, und die verspricht, eine überarbeitete Version hochzuladen) oder gänzlich neu geschrieben wird (etwa *Liquida Tenebris (Remastered)* von DoYouMindIfISlytherin wird „in honour of its tenth anniversary“ neu verfasst und momentan auf archiveofourown.org gepostet). Auch kann jederzeit verlangt werden, dass die Übersetzung gelöscht wird. Eine Umsetzung dieses Verbots kann nicht erzwungen werden, doch zumindest fanfiction.de fordert: „[es muss für Übersetzungen] immer das Einverständnis des Originalautors vorliegen“ (fanfiction.de Regeln). Wird die Einwilligung zu einer Übersetzung zurückgezogen, sollte der ZT also gelöscht werden.

Ebenso ist es möglich, dass ein Text unvollendet bleibt oder erst nach langer Zeit ein neues Kapitel hinzugefügt wird. Ein Beispiel hierfür könnte eventuell der Ausgangstext sein. Auf archiveofourown.org (AO3) ist es nämlich möglich, mehrere Geschichten in einer Reihe zu verbinden. Je nach Autor_in wird diese Funktion verschieden genutzt. Etwa wird Fanfiction, die zu einer gewissen Zeit gepostet wurde (wie es etwa Autor_in Lomonaeren tut), zusammengefasst. Andere Autor_innen heben mit dieser Funktion Geschichten mit gleichen Elementen hervor, etwa wenn sie dasselbe Pairing, Genre, Fandom oder Motiv haben (beispielsweise nenne ich hier Autor_innen wynnebat und Maeglin_Yedi). Viele Autor_innen, darunter auch elvirakittens, verbinden Geschichten mit ihren Fortsetzungen (etwa CatJar) oder mit Nebengeschichten (beispielsweise Autor_in authoresswithoutwords). Auch die englische Fassung von *It Makes You Wonder* ist in eine Reihe verlinkt, ist jedoch der einzige Post darin. Noch 2024 erklärte die Autorin, ihre Geschichte sei in einer Reihe, „[b]ecause I had originally had it linked to another and muse [sic] changed her mind and just [sic] haven't had time to work on part 2“ (elvirakitties Fortsetzung); eine Fortsetzung ist also nicht ausgeschlossen.

Die Qualität von Fanfiction liegt meist auch unter der von von Lektor_innen überarbeiteten und von Verlagen herausgegebenen Werken. Viel Fanfiction wird auf Englisch

statt in der Erstsprache der Autor_in verfasst; auf AO3 gibt es allein in der Kategorie *Harry Potter* 116 Fanfictions, die das Tag „English is not my first language“ verwenden, wobei etliche Autor_innen diese Information nicht in den Tags angeben, sondern sie entweder in der Beschreibung der Geschichte oder einer Anmerkung bekanntgeben oder es überhaupt nicht erwähnen. Wie später in diesem Kapitel aufscheint, gehört elvirakitties zu letzterwähnter Variante. Somit kommt es mehrmalig zu Konnotations- und Grammatikfehlern, falschen Freunden und Verwechslung von ähnlichen Wörtern sowie anderen Mangelhaftigkeiten, die fehlender Sprachexpertise geschuldet sind. Es kann auch vorkommen, dass Begriffe aus verschiedenen Dialekten oder etwa dem amerikanischen und dem britischen Englisch vermischt verwendet werden.

Neben diesen Fehlern gibt es die Fehler, die auch von Personen mit Muttersprachenkenntnissen oder sehr hohem Sprachniveau gemacht werden und die etwa die Orthographie und Rechtschreibung betreffen oder dem Tippen geschuldet sind. Auch achten nicht alle Autor_innen auf Konsistenz.

Falls weitere Personen außer den Verfasser_innen, die sogenannten Beta-Leser_innen, die Geschichte korrekturlesen, sind sie wahrscheinlich nicht dafür ausgebildet, wodurch mehr Fehler als in einem professionellen Kontext unentdeckt bleiben. Möglicherweise sind auch diese Personen mit Englisch nicht als Muttersprachler_innen vertraut, wodurch manche Fehler nicht auffallen.

Somit kommt es zu einem qualitativ minderwertigeren, fehlerhafteren Ausgangstext, als dies bei der professionellen literarischen Übersetzung der Fall wäre. Deshalb entstehen eigene Schwierigkeiten, mit denen man während eines professionellen Auftrags wahrscheinlich nicht konfrontiert werden würde.

Bei dem untersuchten Text handelt es sich um eine Fanfiction zu *Harry Potter*. Sie ist 89.615 Wörter lang, wobei Kapitelnamen und Anmerkungen der Autorin an die Leserschaft nicht mitgezählt werden. Der Text ist in 19 Kapitel unterteilt, wobei die ersten und letzten beiden Absätze fast ident sind. Zuerst möchte ich näher auf die Paratexte der Fanfiction eingehen, die Genette beschreibt als „reinforcement and accompaniment [to a text] of a certain number of productions, themselves verbal or not, like an author's name, a title, a preface, illustrations“, deren Zweck ist, den Text zu präsentieren (Genette & Maclean 1991: 261), und die „spatial, temporal, substantival, pragmatic, and functional characteristics“ des Textes detaillieren (263). Dazu gehören etwa die Tags (siehe S. 80) sowie Titel, Überschriften und Anmerkungen der Autor_innen. Das erste Kapitel trägt den Titel „It begins“ (1) und auch das sechste und die letzten vier Kapitel sind benannt. Das letzte Kapitel trägt den Namen „The

Circle Is Complete“ (19). Alle anderen verorten die Handlung in *Harry Potter*, indem das Schuljahr genannt wird und ein Zusatz bezeichnet, das wievielte Kapitel zu diesem Jahr dieser Post ist. Dies erfolgt nach dem Schema „Year 4 part 1“ (7); bei einem Kapitel wird auch angemerkt, das dies der letzte Teil zu diesem Schuljahr ist (11). Ein Kapiteltitel vermerkt zusätzlich, was in diesem Upload passiert: „Year 5 part 1 Sirius found“ (5). Bei dreizehn anderen Kapiteln ist ein ähnlicher Zusatz in einer Anmerkung der Autorin zu finden, etwa „Dumbledore, Molly and Umbridge...need I say more?“ (10). Manchmal wird auch hier die Zeit der Handlung genannt: „Beginning of summer“ (12). Direkt an die Leserschaft wendet sich elvirakitties zweimal: In Kapitel sieben merkt sie an: „Yes as [sic] usual [sic] all mistakes are mine, as I have no beta and I really do try to reread these and makes [sic] the changes necessary. If you find let [sic] me know, and I will fix it as soon as I am able.“ Damit reagiert sie wahrscheinlich auf Kommentare, die auf Rechtschreib-, Grammatik- oder Tippfehler hinwiesen, und zeigt damit, dass sie die Meinungen der Leserschaft respektiert. Im 14. Kapitel entschuldigt sie sich: „I forgot to add the wedding in the last chapter so made it a flashback in this one. Hope you enjoy.“ Bei dieser Anmerkung ist auch ein Datumsvermerk, der wahrscheinlich angibt, wann sie diese Anmerkung hinzufügte. Es gibt zu dieser Fanfiction 648 Kommentare, wobei der letzte am 18. Juli 2025 gepostet wurde (Stand 25.08.2025).

Bei der Geschichte handelt es sich um einen Prosatext, der auch ein direkt aus *Harry Potter* entnommenes Gedicht⁶⁸ (8) sowie einen selbst gedichteten Text (14) und zwei Zeitungsartikel enthält (12), die jedoch stilistisch nicht vom restlichen Text abweichen und den Genrekonventionen kaum folgen. Nur die Verwendung von je einer Überschrift pro Artikel, direkten Zitaten und einigen rhetorischen Fragen weist darauf hin, dass die Artikel sich von dem übrigen Text unterscheiden. Kapitel 16 enthält ebenfalls einen Zeitungsartikel, der den Konventionen eher entspricht; die Journalistin ist etwa namentlich angegeben. Dieser Text ist auch durch einen Querstrich vom Fließtext abgegrenzt.

Die Senderin des Textes ist gleichzeitig auch die Textproduzentin, elvirakitties. Aufgrund des weiblichen Vornamens und des Profilbildes der Filmfigur und Horror-Moderatorin Elvira sowie der Tatsache, dass es sich bei den meisten Fanfiction-Schreibenden um Frauen handelt (siehe Kapitel 2), werden für diese Person weibliche Pronomina verwendet. Aufgrund der Pseudonymisierung ist jedoch nicht einwandfrei davon auszugehen, dass dies tatsächlich so ist.

⁶⁸ Da es sich sowohl im AT als auch im ZT um ein Zitat aus *Harry Potter* handelt, wird in der Analyse nicht näher darauf eingegangen, da das Gedicht für die Übersetzung nicht relevant ist.

Aus ihrem Profil sind einige Informationen abzuleiten. Sie gibt an: „I’m over 50 (not saying how much)“ (elvirakitties Profil). Wann diese Mitteilung geschrieben oder gegebenenfalls aktualisiert wurde, ist nicht erkennbar; der Account wurde 2015 erstellt, womit diese Information nunmehr zehn Jahre alt sein könnte. Links leiten zu ihrem Facebook-Account weiter. Dort wird informiert, dass sie US-Amerikanerin ist und in Rumänien geboren wurde, aber zumindest die High School in den USA absolvierte und dort auch studierte (elvirakitties Facebook). Dass Englisch nicht ihre Muttersprache ist und sie es nicht fehlerfrei verwendet, geht auch aus Kommentaren hervor (etwa elvirakitties Englisch). Sie leitet eine Gruppe, die sich für Tierrettung einsetzt, deren Facebook-Account jedoch nicht öffentlich einsehbar ist (elvirakitties Tierrettung). Die große Anzahl an von ihr empfohlener Fanfiction weist darauf hin, dass sie eine aktive Leserin ist (elvirakitties Profil). Als Autorin postete sie von 2016 bis 2024, wobei alle 241 Geschichten zu *Harry Potter* geschrieben wurden (elvirakitties Bibliographie). Davon sind 182 abgeschlossen und 59 nicht beendet; da manche davon seit 2022 nicht bearbeitet wurden, ist wohl davon auszugehen, dass sie auch nicht mehr beendet werden. Eine romantische Beziehung zwischen Snape und Potter ist in allen bis auf etwa 50 Geschichten, bei denen eine platonische Beziehung zwischen den beiden außer in vier Posts eine wichtige Rolle spielt, zu finden. Man kann elvirakitties nun also wohl als Expertin von *Harry Potter*- und *Snarry*- Fanfiction bezeichnen. Aus Posts, in denen elvirakitties auf die Kommentare der Leserschaft reagiert, geht hervor, dass sie zwar für Magazine schrieb und Rezensionen verfasste, es sich bei *It Makes You Wonder* jedoch um ihre erste Fanfiction handelt (elvirakitties Schreiben).

Aus mehreren Kommentaren geht hervor, dass ein Grund für das Verfassen des Textes die Freude am Schreiben ist. Ein anderer ist, „a lot of mistakes in the movies and books“ (elvirakitties Richten) zu berichtigen. Fanfiction dient der Unterhaltung, also kann auch diese Absicht dem Text zugeordnet werden. Beide Motivationen sind der Leserschaft wohl bekannt. Ob es einen bestimmten Anlass für die Textproduktion wie etwa eine inspirierende Fanfiction gibt, ist nicht festzustellen. Der Text ist wohl, ähnlich einem Buch, für ein einmaliges Lesen konzipiert, wobei wiederholtes Lesen nicht ausgeschlossen ist.

Da der Text frei im Internet zugänglich ist, kann er von allen Internetnutzer_innen gelesen werden; durch die spezifische Natur des Textes wird diese Menge jedoch eingeschränkt. Die Zielleserschaft sind eindeutig *Harry Potter*-Fans. Etwa werden einige Figuren im ersten Kapitel wie Antonin Dolohov, die kaum in den Büchern erscheinen, nur mit Vornamen genannt, und die Ereignisse der Buchreihe werden in wenigen Sätzen zusammengefasst und rekontextualisiert. Es gibt keine Beschreibungen, da die Leserschaft

schon weiß, wie etwa der Hogwarts Express aussieht. Doch insbesondere Fans von *Snarry*- und *Tomarry*-Fanfiction, als Fans der Pairings Harry Potter/Severus Snape und Tom Riddle/Harry Potter, die mit den Grundsteinen derartiger Geschichten vertraut sind, werden angesprochen, denn diesen Beziehungen widmet sich ein Großteil der Fanfiction. Der Text wird von elvirakitties als für „Teen and Up Audiences“ passend getagt; die Leserschaft sollte also zumindest jugendlich sein. Die Zielgruppe sind Personen, die sich eher für die Handlung als die sprachlichen Kenntnisse der Textproduzentin interessieren und sich von Rechtschreib- und Grammatikfehlern nicht abschrecken lassen. Da einige Kommentare sich gegen die Entscheidung, das erste und letzte Kapitel ident zu halten, aussprechen, könnte eine Übersetzungsstrategie das erste Kapitel auslassen. Sonst wird nur Lob über die Handlung und Charakterisierung der Figuren ausgesprochen sowie die sprachlichen Fehler kritisiert, die bei einer Übersetzung nicht übertragen werden würden. Die Leserschaft erwartet schließlich eher eine fesselnde Handlung als exquisite Prosa (vgl. Kapitel 2).

Es ist wohl anzunehmen, dass der Ort der Textkommunikation der Wohnort der Senderin ist; einen Einfluss auf den Text hat diese Information nicht und von der Leserschaft wird nicht erwartet, dies zu wissen. In dem AT wird zwar hauptsächlich US-amerikanisches Englisch verwendet, aber hin und wieder werden auch britische Wörter verwendet, so etwa „wee“ (4), oder die britische Schreibweise, z. B. „prat“ (1) und „arse“ (4). Dass dies eine absichtliche Entscheidung ist, um das britische Setting hervorzuheben, scheint sehr unwahrscheinlich, da sie nur selten umgesetzt wird.

Der zeitliche Faktor kann aufgrund der Aufzeichnungen durch die Website gut nachvollzogen werden: Die Fanfiction wurde zwischen dem 21.11.2015 und dem 08.07.2016 gepostet. Kommentare der Autorin (etwa elvirakitties Updates) geben Auskunft darüber, dass die Geschichte vor dem Posten nicht fertiggestellt, sondern laufend aktualisiert wurde. Somit kann das Datum, an dem die Geschichte geupdatet wurde, wohl mehr oder weniger mit der Fertigstellung eines Kapitels gleichgesetzt werden. Da der AT auf einer bereits beendeten und damit unveränderlichen Buchreihe basiert, gibt es an den der Zeit zwischen AT und ZT geschuldeten Veränderungen wohl kaum Unterschiede. Zu allen von elvirakitties verwendeten Tags werden heute noch Geschichten hochgeladen, was darauf hindeutet, dass die verwendeten Themen und Tropen noch relevant sind. Auch wird die Geschichte noch immer positiv rezipiert – der letzte Kommentar stammt vom 18.07.2025.

Die Funktion wird durch das Textumfeld bestimmt; auf AO3 wird hauptsächlich Fanfiction⁶⁹ hochgeladen, die der Unterhaltung dient. Es handelt sich um einen Prosatext, der auf *Harry Potter* basiert. Es gibt auch eine informative Komponente, nutzt man den Text, um mehr über die ursprüngliche Buchreihe zu erfahren, doch aufgrund des vorausgesetzten Wissens erscheint dies unwahrscheinlich.

Thematisch ist der Text kohärent; die Geschichte von *Harry Potter* wird neu interpretiert, weshalb der thematische Kontext fiktiv ist. Die Ausnahme sind hierbei die wohl als extratextuelle Elemente zu wertenden Anmerkungen der Autorin, die vom Text abgegrenzt sind. Doch auch sie beziehen sich größtenteils auf den Text, indem sie den Inhalt des folgenden Kapitels in einem Satz beschreiben. Die Textkonventionen einer Fanfiction verlangen nach einer eindeutigen Bekanntmachung der Thematik, was durch Tags und Inhaltsbeschreibung geschieht. Durch die eindeutig extratextuellen Tags werden Erwartungen aufgebaut, die der Text erfüllt, und die Thematik wird so ausführlich erklärt. Auf das benötigte Hintergrundwissen zu *Harry Potter* wird so hingewiesen. Der Titel ist in dieser Hinsicht nichtssagend, doch in dem Äquivalent eines Klappentextes geht das Thema klar hervor. Theoretisch ist der AT durch den Einfluss von *Harry Potter* an einen britischen Kulturkontext gebunden, doch bis auf das Setting in einer Schule mit Haussystem und Vertrauensschülern ist dies nicht zu erkennen. Die Maßeinheiten in Fuß und Zoll (1) sind in einem englischsprachigen Kontext zu üblich, um auf eine gewisse Kultur schließen zu können.

Die Handlung der Geschichte läuft größtenteils linear ab. Die Ausnahme ist das erste Kapitel, das nach dem letzten Kapitel beginnt. Hierbei ist jedoch eine Absicht der Autorin zu erkennen; zuerst war die Geschichte mit dem ersten Kapitel abgeschlossen, bevor elvirakitties sich entschied, die Vorgeschichte ebenfalls zu schreiben. Außerdem gibt es zwei mit Sternchen und „flashback“ bzw. „end flashback“ gekennzeichnete Rückblenden (8, 14). Die zweite Rückblende wird in der Bemerkung der Autorin angekündigt; sie habe vergessen, im letzten Kapitel die Hochzeit zu schreiben. Jedes Kapitel orientiert sich an den *Harry Potter*-Büchern, bei denen jeder Band ein Schuljahr darstellt. In der Fanfiction sind die Ereignisse eines Bandes in zwei oder drei Kapitel aufgeteilt, doch sie beginnt wie die ursprüngliche Reihe damit, dass Potter den Brief von Hogwarts erhält, der ihm den Schulbesuch erlaubt, und endet im späten Frühjahr seines siebten Schuljahres. Aufgrund der auktorialen Erzählperspektive beschreibt der Text die Gefühle und Gedanken aller Figuren.

⁶⁹ Ausnahmen sind als „Original Work“ gekennzeichnete Geschichten, in denen Figuren, die nicht in den Ursprungstexten vorkommen, die Hauptrolle einnehmen, oder die in einer von den Autor_innen selbst erschaffenen Welt mit selbst erschaffenen Figuren spielen. Außerdem gibt es auch Posts, in denen der Ursprungstext analysiert wird.

Die Realität des Texts ist fiktiv, was durch die Erwähnung von etwa Magie explizit gemacht wird; die dahinterstehende Präsupposition ist natürlich, dass es Derartiges in der wirklichen Welt nicht gibt. Alles, was *Harry Potter* betrifft, ist als Präsupposition zu verstehen; es gibt keinerlei Erklärungen, welche Figuren vorkommen, welche Rollen sie einnehmen, in welcher Beziehung sie zueinander stehen, wie die fiktive Realität aufgebaut ist. Es gibt keine Redundanzen; ein sehr gutes Hintergrundwissen über *Harry Potter* und Fanfiction mit ähnlichen Motiven ist vorausgesetzt.

Das Netzwerk an Fanfiction kann als Hypertext gesehen werden, denn es beeinflusst die Interpretation des Textes sehr. Ebenso ist die *Harry Potter*-Reihe ein Hypertext. Da Äußerungen der Textproduzent_innen Metakommunikation (Nord 2001: 113) darstellen, sind die Anmerkungen von elvirakitties ebenfalls als Hypertext zu sehen. Die Fanfiction ist also in Einheiten höheren Ranges eingebettet. Die Makrostruktur wird durch Kapitel angezeigt; Rückblenden werden außerdem mit Sternchen und „flashback“ bzw. „end flashback“ (8, 14) gekennzeichnet. Manche Zeitsprünge werden mit „___“ hervorgehoben (etwa 1, 19). Der Texttyp hat keinen konventionellen Aufbau; durch das Design der Website verfügen zwar viele Geschichten über Kapitel, doch es werden auch viele Texte ohne derartige Abgrenzungen gepostet.

Die Typographie des Textes obliegt nicht der Autorin, da sie von AO3 vorgegeben wird und damit vom Medium abhängig ist. Der Leserschaft wird damit signalisiert, dass es sich um einen auf dieser Website geposteten Text handelt. Bis auf Abgrenzungen, die manchmal Zeitsprünge oder Perspektivenwechsel anzeigen oder die die Anmerkungen der Autorin vom Fließtext trennen, gibt es keine nonverbalen Zeichen.

Die Lexik sticht nicht durch ein besonders gehobenes oder niedriges Register heraus, wenn auch durch die Verwendung von *contractions* etwas umgangssprachlich; das verwendete Englisch ist zeitgemäß. Die Gelübde während der Hochzeitszeremonie sind in einem höheren Register geschrieben, das durch ungewöhnlichere Lexik, der Vermeidung von *contractions* und der Wahl von untypischeren Wörtern wie der Konjunktion „for“, „shall“ and „grievances“ (14) ausgedrückt wird. Bei den Reden handelt es sich auch um Redundanzen, denn die Eheversprechen der Figuren werden wortgleich wiederholt; nur der Einleitungssatz klärt, wer gerade mit wem spricht, und ist damit das einzige Element, das verändert wird. Die mehrmals verwendete archaische Formulierung „so mote it be“ verstärkt das Gesagte und besiegelt Versprechen. Verwendet wird US-amerikanisches Englisch, etwa in der Schreibweise von „color“ (1) oder der Interpunktion bei „Mr.“ (3) zu sehen, doch eine Rechtschreibung der britischen Varietät ist ebenfalls enthalten. So verwendet elvirakitties

einmal die Schreibung „prat“ (1), wobei dies auch ein Tippfehler sein könnte. Sie verwendet auch Redewendungen wie „blow a gasket“ und „shooting yourself in the foot“ (4). Manchmal verwendet sie welche, die vielleicht selbst erfunden sind: „[They] looked at the girl as if she was sprouting a fifth head“ (1) und „[They] just looked at Harry like he grew a fifth head“ (2). Oft kommt es vor, dass Wörter mit ähnlicher Schreibung verwechselt wurden, wie etwa „Severus tempted the word with a slight smile“ (1) und „Tom injected“ (6); eigentlich sollten die Verben „tempered“ und „interjected“ verwendet werden. Manche Flüche sind an *Harry Potter* angelehnt, wobei gängigen Flügen ein magisches Element beigelegt wird, etwa „how in Merlin’s Ghost“ (4), „[h]ow in Merlin’s name“ (6) oder „Merlin, he was right“ (19). Als Abkürzungen kommen nur die in *Harry Potter* üblichen vor; „DADA“ steht für das Schulfach „Defense Against the Dark Arts“, „ICW“ ist die „International Confederation of Wizards“, „NEWTS“ und „OWLS“ bezeichnen wichtige Prüfungen zu Schulende bzw. nach dem fünften Schuljahr. Wie oben zu sehen ist, werden auch Neologismen verwendet, einerseits die von J.K. Rowling geprägten wie „Blast-Ended Screwt“ (8), andererseits auch selbst erschaffene wie „hate ward“ (4). In der Großschreibung ist elvirakitties nicht konsistent, und auch in der Rechtschreibung kommt es zu Abweichungen von vorherigen Verwendungen der Begriffe: Rothaarige Personen werden als „redhead“ und „read-head“ (2) beschrieben, „poly juice“ wird ebenso verwendet wie „poly-juice“ und „Polyjuice Potion“ (4), „Calming Draught“ (3) wird auch als „calming draught“ (6) geschrieben. Die häufigsten semantischen Felder sind die der Zauberei und der Schule. Der Text wird etwa durch die Erwähnung des Internets zeitlich verortet, sonst gibt *Harry Potter* den temporalen Rahmen der Handlung vor. So folgt etwa auch die Datumsnennung im achten Kapitel dieser Vorlage; der erste Teil des Trimagischen Turniers findet am „24th November“ statt. Direkt wird die Leserschaft in den Anmerkungen der Autorin angesprochen; die Figuren der Handlung sind außerhalb von Dialogen in den Zeitungsartikeln direkt adressiert. Manche Figuren werden durch Kapitalisierung als solche hervorgehoben, etwa der Sprechende Hut, der als „Hat“ (2) als handelnde Figur zu erkennen ist. Manchmal fehlen Wörter, wie etwa der Artikel bei „[he] watched as Dark Lord“ (1). Wie in auf der nächsten Seite zitierten Absätzen zu sehen ist, kommt es oft zu Wortwiederholungen (hier von dem Wort „walk“ und dem einen Nebensatz einleitenden Hauptsatz „He could feel“), die jedoch eher unabsichtlich als gewollt wirken. Auffällig sind auch Konstruktionen wie „Dumbles [ein abfälliger Spitzname für Dumbledore] fell for the I can’t believe poor Quirrell’s dead speech“ (1), die in konventionellerer Schreibweise wohl durch einen Nebensatz ausgedrückt werden würden oder zumindest durch Interpunktion vom restlichen Text abgehoben.

Enjambements charakterisieren das Gedicht im 14. Kapitel, das in vier Strophen zu je vier Zeilen geteilt ist. Jede Strophe beginnt mit den Worten „Blessed be this union with the gifts of the“; das letzte Wort ist jede der vier Himmelsrichtungen. Die weiteren Zeilen führen aus, was diese Geschenke sind. Weder Reime noch Klangbilder sind zu erkennen, nur in der zweiten Strophe gibt es mit „heat of the heart“ ein Klangspiel.

Die Zeitungsartikel (12) zeichnen sich semantisch und stilistisch nur durch die direkte Anrede der Figuren von dem Fließtext ab.

Da der Anfang und Ende des Textes laut Nord für die Analyse sehr wichtig sind, wird die Syntax der ersten drei Absätze im Detail analysiert, wobei jedoch anschließend auf den übrigen Text ebenfalls eingegangen wird. Bis auf einige wenige Unterschiede sind dies auch die abschließenden Sätze. Das untere Zitat bildet den Schluss des Textes, der durch eine Linie aus Gedankenstrichen vom Fließtext getrennt ist. Die Unterschiede sind fett hervorgehoben.

The final battle was set to start. Harry looked out the window and watched as Dark Lord and his Death Eaters were marching up to Hogwarts. He glanced back. "They are coming."

Harry turned, walked down the halls and stairs until he exited the huge wooden doors. He walked out to meet the Dark Lord ignoring the people calling his name. People were asking what to do and what did they need to do. He could feel everyone behind him watching him as they slowly followed him out, wondering how he was going to kill Voldemort. He could feel the students, teachers, and Order members spreading out behind him. He stopped about halfway across what was meant to be the battlefield. He began to wait for Voldemort to reach him.

"Hi Tom. A great day for a little bloodshed don't you think?" He smirked at the Dark wizards gathered. He felt like waving to Severus just to throw him off.

The final battle was set to start. Harry looked out the window and watched as Dark Lord and his Death Eaters were marching up to Hogwarts. He glanced back **and commented**, "**they** are coming." **He then** turned **and** walked down the halls and stairs until he exited the huge wooden doors **and** walked out to meet the Dark Lord, ignoring the people calling his name, people asking what to do and what did they need to do. He could feel everyone behind him watching him as they slowly followed him out, wondering how he was going to kill Voldemort. He could feel the students, teachers, and Order members spreading out behind him, he stopped about **half way** across what was meant to be the battlefield. He began to wait for Voldemort to reach him.

"Hi Tom, a great day for a little bloodshed don't you think?" He smirked at the Dark wizards gathered. He felt like waving to Severus, just to throw him off.

Bezüglich der Satzstruktur ist auffällig, dass die Sätze teilweise sehr lang sind, wobei es auch vor allem in der direkten Rede zu sehr kurzen Sätzen kommt. In den oben zitierten Absätzen enthalten drei Sätze über 20 Wörter; in der zweiten Version befindet sich sogar ein weiterer Satz, wobei einer über 40 Wörter zählt. Auch rühmt sich die erste Fassung dieser Absätze eines sehr kurzen Satzes: „⁷⁰Hi Tom.““ Es kommt jedoch eindeutig eher zu sehr

⁷⁰ Die Anführungszeichen in den Texten sind öffnend und doppelt, in den in dieser Arbeit verwendeten Zitaten jedoch für bessere Lesbarkeit einfach dargestellt.

langen als zu sehr kurzen Sätzen, die eher in der direkten Rede als im Fließtext zu finden sind. In den ersten Absätzen kommt es zu einer Anapher des Wortes „he“, einmal ist sie ausgeweitet auf „He could feel“; alle verwendeten rhetorischen Stilmittel wirken eher zufallsgeschuldet als absichtlich. Markant sind die vielen subordinierten Sätze sowie die vielen gleichrangigen Hauptsätze; Satzgefüge sind in diesem Text eher die Norm als die Ausnahme. Bei den Nebensätzen ist zu beachten, dass sie manchmal mit Punkten von dem dazugehörigen Hauptsatz abgetrennt sind, beispielsweise bei „Leaving only about 30 light people“ (1). Überhaupt ist die Kommasetzung ungewöhnlich; oft fehlt ein Komma (etwa „bloodshed don’t you think?“ im ersten Kapitel) oder wird wie im oberen Beispiel durch einen Punkt ersetzt. Bei den meisten Sätzen handelt es sich um Aussagesätze, Fragen und Ausrufe kommen vor allem in Dialogen vor. Einige rhetorische Fragen befinden sich jedoch auch im Fließtext, etwa „How many times did he have to get new keys?“ (2). Adverbien befinden sich größtenteils in der im Englischen typischen Position hinter dem Subjekt bzw. zwischen den beiden Teilen des Prädikats; die Subjekte befinden sich meistens an erster Stelle.

Viermal wird ein Ausruf mit der Großschreibung des vorgehenden Textes intensiviert, etwa „SEVERUS!’ They heard“ (19); dies passiert ausschließlich in direkten Reden. Es gibt keine prosodischen Einheiten im Text. Dialoge drücken manchmal mit suprasegmentalen Elementen Sarkasmus etc. aus; die Wirkung wird manchmal mit einem Beisatz verstärkt: „‘Oh, you are going to love this.’ Sarcasm lacing his voice“ (11). Pausen in Dialogen werden mit einem Gedankenstrich gekennzeichnet, etwa im zweiten Kapitel „so it better be-‘ he paused ‚Ravenclaw‘.“ Auch unterbrochene Reden werden so markiert, wie: „‘Snivellus- ‘ Black started to say“ (6). Die Weasley-Zwillinge vervollständigen die Sätze des jeweils anderen, was ebenfalls mit einem Gedankenstrich angezeigt wird: „‘I think it’s time you got on the train-, Fred tried to tell her. ‚before you make a scene-, George added“ (14). Manchmal wird durch die Satzstruktur ein Akzent gesetzt: „Her, however, she will be punished“ (16).

5.2 Analyse des Zieltextes

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit der Analyse des ZT. Dabei gliedert es sich in die folgenden Abschnitte: Zuerst werden Informationen zum Text wie etwa Länge gegeben, bevor ich mich den am jeweiligen Kapitelanfang aufzufindenden Kommentaren der Übersetzerin an die Leserschaft widme. Danach wird der Text nach Nords Analysemodell untersucht. Schließlich gehe ich kurz auf die Figurenrede ein, bevor ich mich mit der

Namensübersetzung von *Harry Potter* allgemein und den in dieser Übersetzung vorzufindenden Namen beschäftigt. Schließlich werden die Kommentare zu Asuna Namikazes Übertragung analysiert.

Die Übersetzung wurde vom 28.11.2022 bis zum 23.01.2023 gepostet. Im Vorwort vor Beginn des ersten Kapitels gibt die Übersetzerin an, es gab „bis vor zwei Monaten nicht mal eine [Übersetzung] über [sic] die ich nachgedacht habe“; um Erlaubnis für eine Übersetzung der englischen Fanfiction bat sie am 03.11.2022, bekam sie am Folgetag, begann laut Vorwort dann mit der Übersetzung und meldete sich bei elvirakitties an dem Tag, an dem sie das erste Kapitel der Geschichte hochlud, um elvirakitties den Link zu der Übersetzung zu schicken (Asuna Namikaze Übersetzungserlaubnis). In einem Kommentar, mit dem sie auf die Bemerkung eines_r Lesers_in antwortet, meint sie: „Ich habe [anders bei vorherigen Übersetzungen] zuerst alles fertig übersetzt und kontrollieren lassen und muss somit nur die Kapitel hochladen.“ Später merkt sie in einem Kommentar an, dass „wir [meine Beta und ich] die Übersetzung über einen längeren Zeitraum gemacht haben“. Dies scheint darauf hinzuweisen – geht man davon aus, dass diese Aussagen alle der Wahrheit entsprechen –, dass der gesamte Text innerhalb der 25 Tage zwischen Einholung der Erlaubnis und dem Upload des ersten Kapitels übersetzt und korrekturgelesen wurde. Andererseits deutet die Zeit zwischen dem Hochladen der neuen Kapitel darauf hin, dass daran noch gearbeitet wurde.

Die deutsche Version von *It Makes You Wonder* zählt mit 99.474⁷¹ Wörtern etwa 10.000 Wörter mehr als der AT, wobei etwas weniger als 600 Wörter Anmerkungen der Übersetzerin sind bzw. eine Anmerkung der Autorin, die nicht in die Wortanzahl des AT einfließen. Diese Anmerkung ist die Zusammenfassung des vierten Kapitels: „Oh how [sic] the plans for second year don't work out for Dumbles.“ wird zu „Oh, wie die Pläne für das zweite Jahr für Dumbles nicht aufgehen.“ Alle anderen Anmerkungen und Zusammenfassungen von elvirakitties werden weggelassen. Die einzigen Paratexte, die wiedergegeben werden, sind also der Name der Autorin, der Titel der Geschichte und diese eine Anmerkung.

Der Übersetzung eigene Paratexte sind jedoch auch anzufinden. Die Anmerkungen von Asuna Namikaze sind im Vorwort und den Kapiteln 1, 3, 10, 13, 15, 16 und 19 zu finden. Bis auf Kapitel 3 und 19 sind alle Anmerkungen zu Beginn des Kapitels; bei den zwei Ausnahmen befinden sie sich am Ende. Noch im Vorwort dankt sie der Autorin für die Erlaubniserteilung für die Übersetzung und ihrer Beta-Leserin. Im ersten Kapitel erklärt sie, jeden Mittwoch und Sonntag das nächste Kapitel der Geschichte hochzuladen, und verweist

⁷¹ Um diese Zahlen in Relation zu setzen: Beide Texte sind damit länger als der erste *Harry Potter*-Band bzw. dessen deutsche Übersetzung (Länge *Harry Potter* Englisch; Länge *Harry Potter*).

auf eine andere Übersetzung, in der sie anscheinend nach gleichem Schema postete. Sie warnt auch vor der dargestellten Beziehung: „Allerdings ist das Pairing hier HarryxTomxSeverus⁷²! Ihr seid gewarnt. Wer es nicht mag soll [sic] es auch nicht lesen!!“ In einer Anmerkung bittet sie die Leserschaft, ihr Fehler zu melden und Kommentare zu hinterlassen (3). Sie impliziert, die Meinungen der Leser_innen der Originalautorin weiterzuleiten, und verweist darauf, wann das nächste Kapitel gepostet wird. Sie nutzt ihre Anmerkungen auch dafür, die Leserschaft über verzögerte Updates zu informieren, die Gründe dafür zu nennen und sich zu entschuldigen (15, 16). Durch persönliche Details baut sie eine Verbindung zur Leserschaft auf; etwa merkt sie an, eine Gehirnerschütterung erlitten zu haben (1) und in den Urlaub zu fahren (15). Sie wünscht auch frohe Weihnachten (10) und ein schönes neues Jahr (13, 15). Letztendlich dankt sie den Leser_innen und Kommentator_innen – und merkt extra an, das Gendern abzulehnen (19); weil sie dies so hervorhebt, scheint ihr dieses Thema sehr wichtig zu sein. Sie entschuldigt sich für das unregelmäßige Posten und verweist auf eine noch nicht abgeschlossene Übersetzung mit der impliziten Bitte, auch diese zu lesen. Sie schließt mit den Worten: „Bis bald mal wieder!“ So möchte sie die Leserschaft eindeutig dazu animieren, ihre Übersetzungen auch zukünftig zu konsumieren.

5.2.1 Analyse nach Nord

In diesem Unterkapitel wird die Übersetzungsanalyse des ZT nach Nord durchgeführt. Zuerst soll auf die textexternen, dann die textinternen Faktoren eingegangen werden. Dabei sollen besonders die Faktoren hervorgehoben werden, die nicht (ausreichend) erfüllt werden. Die Ergebnisse sollen in einer Tabelle zusammengefasst werden. Auch soll(en) die Übersetzungsstrategie(n) von Asuna Namikaze analysiert werden.

Die Übersetzerin, die gleichzeitig Initiatorin der Translation ist, postet unter dem Namen Asuna Namikaze. Auf ihrem Profil gibt sie an, weiblich und 24 Jahre alt zu sein (Asuna Namikaze Profil). Da nicht einzusehen ist, wann das Profil das letzte Mal aktualisiert wurde, kann nicht festgestellt werden, wann das Alter angegeben bzw. ob es jemals angepasst wurde. Als Wohnort listet sie „zu Hause“. Als Beta-Leserin, die in einer Art Lektorat die Übersetzung korrekturlas, gibt sie eine Freundin an, die wiederum Deutschland als Wohnort angibt (Elpida3011 Profil). Die Übersetzerin postete dreizehn Fanfictions, von denen zwei

⁷² Hierbei handelt es sich um eine andere Methode, ein Pairing darzustellen. Sie ist analog zu der Methode, die in der Beziehung verwickelten Personen mit Schrägstrich abzubilden, zu behandeln.

selbst geschrieben, aber nie fertiggestellt wurden. Übersetzungen postet sie seit 2022. Neun sind beendete Übersetzungen, während zwei in Bearbeitung sind. Sechs sind Fanfiction zu der Manga-Reihe und Anime-Serie *Naruto*, an die auch der Benutzername der Übersetzerin⁷³ angelehnt ist. Die übrigen Posts sind Übersetzungen von *Harry Potter*-Fanfiction, von denen zwei noch nicht abgeschlossen sind. Jede Fanfiction widmet sich einer anderen oder überhaupt keiner Liebesbeziehung. Sie ist also erfahren in der Übersetzung von sowohl Fanfiction als auch Texten über *Harry Potter*.

Mit ihrer Übersetzung bezweckt Asuna Namikaze, die Leserschaft zu unterhalten. So wünscht sie den Leser_innen etwa „[v]iel Spaß auch weiterhin mit meinen Übersetzungen“ (13) und „[v]iel Spaß beim lesen [sic]“ (16). Eine nicht explizit genannte Absicht ist es sicher, den Leser_innen mit einer neuen Geschichte vertraut zu machen und ihnen einen englischen Text zu eröffnen. Sie meint auch: „[Die Fanfiction] ich [sic] meiner Meinung mal was anders [sic]“; es wird also auch Unvertrautes in die Zielsprache eingeführt. Die letztgenannten Aspekte spielen beim AT natürlich keine Rolle, da sich die anderen aber decken, gibt es bei der Übersetzung keine Konflikte bezüglich des Kommunikationsmotivs. Ebenso sind auch die Funktionen des AT und des ZT ident. Als Motivation für das Übersetzen sieht sie „Lust und Laune“ (19). Auch freut sie sich auf das Erhalten von Kommentaren (1) und fordert die Leserschaft auch nachdrücklich dazu auf, ihre „Gedanken und Meinung zu der FF da [zu lassen]“ (3). Wie Romane ist auch dieser Text dazu gedacht, nur einmal konsumiert zu werden, doch wie Asuna Namikaze in diesem Kommentar anmerkt „Solange es ein paar [sic] gefällt, bin ich meist zufrieden. Und wenn es dann noch ‚Wiederholungstäter‘ gibt ist [sic] es noch toller ^.^“ (Asuna Namikaze Kommentare), gibt es auch Leser_innen, die die Fanfiction mehrmals lesen.

Die Leser_innen sind, ebenso wie die Leserschaft des AT, Fans von *Harry Potter*, die mit dem Genre Fanfiction vertraut sind. Auch hier wäre es durch das Posten im Internet allen Personen möglich, den Text zu lesen, doch aus denselben Gründen wie beim AT beschränkt sich die intendierte und interessierte Leserschaft auf Fans, die sich gut mit dem Original auskennen – es gibt etwa keine erklärenden Zusätze, die die Übersetzung einem größeren Leserkreis erschließen würden. Aufgrund von Cuntz-Lengs (2014b: 256) Annahme, Fans wechselten von deutschen auf englischsprachige und damit internationalere Websites, auf

⁷³ *Namikaze* ist der Nachname einer wichtigen Figur in *Naruto*; dabei handelt es sich um den ehemaligen Führer des Dorfes, in dem sich die Handlung abspielt, und den Vater des Protagonisten, zu dessen Schutz er kurz nach der Geburt des Sohnes sein Leben gab. *Asuna* ist ein japanischer Frauenname. Zwar trägt die weibliche Hauptfigur des überaus bekannten *Sword Art Online* diesen Namen, doch es gibt keine Hinweise darauf, dass die Übersetzerin deshalb diesen Namen auswählte.

denen sie Fanfiction konsumieren, ist wohl von einer jüngeren Leserschaft auszugehen. Der Text ist in neutralem Deutsch ohne dialektale Einflüsse gehalten und auch Austriazismen werden nicht verwendet, wodurch die Übersetzung allen Deutschsprechenden verständlich ist. Anders als beim AT, bei dem der Text auch durch die Tags aufgefunden werden kann, ist die Suchfunktion auf fanfiction.de einfacher gehalten, womit es unwahrscheinlicher ist, dass Fans anderer Fandoms den Text finden. Da die Übersetzung vor dem Posten fertiggestellt wurde, scheint es unwahrscheinlich, dass die Leserschaft sie durch ihre Kommentare beeinflussen hätte können. Ähnlich wie beim AT ist auch hier eher der Inhalt als die sprachliche Verwirklichung interessant für die Leserschaft, doch völlig unwichtig ist letzterer Aspekt nicht, wie die Analyse der Kommentare später in diesem Kapitel zeigen wird.

Die Übersetzung wurde zwischen dem 28.11.2022 und dem 23.01.2023 gepostet, wobei die Übersetzerin anmerkt, die Translation vor dem Upload des ersten Kapitels schon abgeschlossen zu haben. Somit wurde die Übersetzung sechs Jahre nach Fertigstellung des AT angefertigt. Diese Information ist allen Lesenden frei zugänglich. Aufgrund des zeitlichen Abstandes zwischen AT und ZT könnte es zu Schwierigkeiten kommen, sollten die im AT verwendeten Motive nicht mehr verwendet werden; da dies jedoch nicht der Fall ist, gibt es aufgrund der Verzögerung keine Übersetzungsprobleme. Der Ort der Übersetzung ist unbekannt, doch aufgrund der Verwendung von Wörtern wie „Flure“ (1) scheint auf Deutschland hinzudeuten. Allerdings könnte dies natürlich auch eine Übersetzungsentscheidung sein, um durch die Vermeidung von Austriazismen oder schweizerdeutschen Ausdrücken eine größere Leserschaft erreichen zu können.

Thema und Inhalt der Übersetzung sind wie bei dem AT. Der Grund dafür, dass es eine Einleitung gibt, in der das Pairing erwähnt wird, liegt möglicherweise darin, dass die Information durch das Fehlen von Tags auf fanfiction.de für das Zielpublikum nicht verfügbar ist, wobei nicht alle für das Ausgangspublikum verfügbaren Informationen ergänzt werden. Sonst kommt es zu keinen Unterschieden. Die Translatorin meint sogar: „[E]s war ja nicht einfach möglich die FF zu ändern, da es dir [sic] Autorin auch nicht will“ (Asuna Namikaze Kommentare) und schließt dabei Änderungen am Inhalt kategorisch aus. Auch zu der Struktur hat sie eine ähnliche Meinung: Auf den Kommentar eines_r Lesers_in gegen die Entscheidung, den Abschluss der Geschichte als erstes Kapitel zu setzen, entgegnet sie: „Ich weiß nicht ob [sic] du es vllt [sic] überlesen hast, aber es ist eine Übersetzung, daher habe ich leider kein Recht die [sic] Reihenfolge oder so, [sic] der Kapitel zu ändern...“ (Asuna Namikaze Kommentare). Darum ist auch der Aufbau der beiden Texte gleich. Dabei kommt es dennoch zu Unterschieden zwischen AT und ZT: Eine Anmerkung ist die

Zusammenfassung des vierten Kapitels: „Oh how [sic] the plans for second year don't work out for Dumbles.“ wird zu „Oh, wie die Pläne für das zweite Jahr für Dumbles nicht aufgehen.“ Alle anderen Anmerkungen und Zusammenfassungen von elvirakitties werden weggelassen. Obwohl die Übersetzerin also in den Kommentaren mehrmals behauptet, den AT in der Übersetzung nicht verändern zu dürfen, gibt es diese Löschungen. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass Asuna Namikaze die Anmerkungen nicht als zum Text gehörig ansieht.

Die Distanz von AT und ZT zum fantastischen Setting ist gleich weit, da sich die Handlung nur in der Zaubererwelt abspielt und so sehr wenige angloamerikanische oder britische Elemente vorkommen. Ebenso wie im AT wird ein sehr gutes Hintergrundwissen über den Gegenstand des Fandoms und Fanfiction mit ähnlichen Motiven vorausgesetzt; alle Präsuppositionen, die im AT stecken, sind auch im ZT zu finden. Einzig bei der Übertragung der Namen (vgl. Kapitel 5.2.3) ist mehr Wissen als von Leser_innen des AT vorausgesetzt: Einige Namen wurden in der Übersetzung mehr an das englische Original angelehnt, als dies in der professionellen Übersetzung der *Harry Potter*-Reihe der Fall ist. Ein gewisses Wissen bezüglich der englischen Namen ist damit vorausgesetzt; auch aus dem Kontext kann man jedoch leicht herausfinden, was gemeint ist.

Auch bei dem ZT sind die typographischen Elemente von der Website, auf der gepostet wurde, abhängig, und entziehen sich der Kontrolle der Übersetzerin. Das einzige nonverbale Zeichen, das sich änderte, sind die Gedankenstriche, die im AT Zeitsprünge und Perspektivenwechsel anzeigen; im ZT werden für diesen Zweck Rauten und Sternchen verwendet. Die Segmentierung wird dabei beibehalten. Striche werden stattdessen dafür verwendet, Anmerkungen der Übersetzerin vom Fließtext abzugrenzen. Zudem wird die Kapitelanzahl und –überschrift fettgedruckt und unterstrichen am Beginn jedes Kapitels hinzugefügt.

Das in der Übersetzung verwendete Deutsch ist ebenso wie das Englische stilistisch und lexikalisch wenig auffällig. Begriffe wie „Flur“ (1) und „laufen“ im Sinne von „gehen“ (19) werden verwendet und verorten die Übersetzung so in Deutschland, doch besonders umgangssprachliche Termini werden vermieden, womit das Register etwas höher liegt als im Englischen. Die Redewendungen und Idiome werden dem Deutschen entsprechend übertragen; „blow a gasket“ etwa wird zu „Standpauke halten“ (2) und „ausflippen“ (19). Die Redewendung „fifth head“ wird direkt übersetzt, wobei der Text konsistenter als im Englischen ist: „[sic] sahen Harry an, als wäre ihm ein fünfter Kopf gewachsen“ (2) und „[sic] sahen das Mädchen an, als ob ihr ein fünfter Kopf gewachsen

wäre“ (1). Die falsch verwendeten Wörter werden teils wörtlich übersetzt, also ob der Fehler nicht erkannt worden wäre: „Severus tempted the word with a slight smile“ (1) wird zu „Severus lockte das Wort mit einem leichten Lächeln.“ Teils wird der korrekte Ausdruck verwendet, etwa wird „Tom injected“ (6) als „warf Tom ein“ übersetzt. Die Flüche werden sehr ans Englische angelehnt: „[w]oher in Merlins Geist“ (4) und „[w]ie in Merlins Geist“ (6) sowie „in Merlins Namen“ (6) werden verwendet; eine idiomatische Übersetzung scheint weniger wichtig als eine semantisch möglichst ähnliche. Die Übertragung der Akronyme ist teils an die professionelle Übersetzung angepasst (etwa „DADA“ steht mit „VgddK“ für das Schulfach Verteidigung gegen die dunklen Künste), doch „ICW“ wird statt „IVZ“ für die Internationale Vereinigung der Zauberer verwendet. Für eine Analyse der Übersetzung der Neologismen verweise ich auf den übernächsten Abschnitt dieser Arbeit. Die inkonsistente Schreibweise gewisser Termini ist in der Übersetzung verschwunden; ebenso wird typographisch nicht hervorgehoben, wann ein Gegenstand gleichzeitig eine Figur darstellt, was im Deutschen durch Kapitalisierung auch nicht möglich ist. Bei zweiteiligen Benennungen wie „das Goldene Ei“ (8) ist die Übersetzerin nicht konsistent; zweimal wird das Adjektiv großgeschrieben und zweimal als „das goldene Ei“ (8) wiedergegeben. Begriffe, die mit Bindestrich verbunden gehörten, wie etwa die „Black Bibliothek“, werden selten unverbunden nebeneinander gestellt. Die unkonventionellen Formulierungen grenzt Asuna Namikaze mit Anführungszeichen vom übrigen Text ab: „[so] fiel Dumbles auf die ‚Ich kann nicht glauben, dass der arme Quirrell tot ist‘-Rede herein“ (1).

Die Eheversprechen unterscheiden sich im Register nicht so sehr vom übrigen Text wie im AT. Die Redundanzen bleiben erhalten. Auch hier gibt es das archaische Element, durch den Konjunktiv ausgedrückt: „So möge es sein“ (14).

Die Enjambements des Gedichtes bleiben erhalten; auch die Anaphora zu Beginn der Strophe sind gleich. Einzig das Klangspiel geht verloren: „Die Hitze der Leidenschaft des Herzens“ (14).

Auch die Zeitungsartikel halten sich eng an die englische Fassung. Der einzige Unterschied ist, dass ein Titel nur in Großbuchstaben wiedergegeben wird (12). Außerdem ist interessant, dass Asuna Namikaze – trotz ihrer Aussagen, sie gendere nicht und sei dagegen (Asuna Namikaze Kommentare) – hier gendert: Die „student of Hogwarts“ sind mit „Schülerinnen und Schüler von Hogwarts“ übersetzt, der Begriff „DADA teacher“ wird zur „VgddK-Lehrkraft“ und die direkte Ansprache „dear readers“ bezieht sich mit „liebe Leserinnen und Leser“ auf beide Geschlechter. Anscheinend hält die Übersetzerin die

Konvention, dass in Zeitungsartikeln oder sogar weiter gefasst in Sachtexten gegendert wird, für wichtiger als ihre ablehnende Haltung gegenüber dem Gendern.

Auffällig sind Fehler der Kohärenz. Etwa im folgenden Beispiel ist die Übersetzung ohne Vergleich mit dem Englischen unverständlich: „‘Yep‘ Harry replied, popping the ‘p‘ just to annoy him“ (4) wird zu „Jap“, antwortete Harry und ließ das ‚p‘ weg, nur um ihn zu ärgern.“ Auch werden manchmal falsche Präpositionen verwendet, etwa „was für ein Einfluss ist das für Harry?“ (4). Manche nicht idiomatischen Formulierungen wie „[they] will be getting a trip to our dungeons soon“ (12) werden unverändert übertragen: „[sie] werden bald einen Ausflug in unsere Kerker bekommen.“

Die Syntax wird größtenteils unverändert übernommen, wo dies nach den sprachspezifischen Regeln möglich ist. Die im Englischen mit Gerundium gebildeten Nebensätze werden im Deutschen mit Konjunktionen eingeleitet oder mit „und“ dem Hauptsatz gleichgestellt. Satzfragmente werden als vollständiger Satz abgebildet, beispielsweise wird „His red face matching his red hair“ (1) zu „Sein rotes Gesicht passte zu seinen roten Haaren“.

Auch hier sollen nun Syntax von Beginn und Ende des Textes genauer analysiert werden. Anders als beim AT sind die letzten drei Absätze ident mit den ersten drei; die Übersetzung folgt dabei der Version im ersten Kapitel des AT.

Die letzte Schlacht konnte beginnen. Harry schaute aus dem Fenster und beobachtete, wie der Dunkle Lord und seine Todesser auf Hogwarts zumarschierten. Er warf einen Blick zurück. "Sie kommen."

Harry drehte sich um und ging die Flure und Treppen hinunter, bis er durch die großen Holztüren trat. Er ging auf den Dunklen Lord zu und ignorierte die Leute, die seinen Namen riefen. Die Leute fragten, was sie tun sollten und was sie zu tun hatten. Er spürte, wie alle hinter ihm ihn beobachteten, als sie ihm langsam nach draußen folgten und sich fragten, wie er Voldemort wohl töten würde. Er konnte spüren, wie sich die Schüler, Lehrer und Ordensmitglieder hinter ihm ausbreiteten. Auf halbem Weg über das, was als Schlachtfeld gedacht war, blieb er stehen. Er begann darauf zu warten, dass Voldemort ihn erreichte.

"Hallo Tom. Ein toller Tag für ein bisschen Blutvergießen, findest du nicht?" Er grinste die versammelten dunklen Zauberer an. Er wollte Severus zuwinken, nur um ihn abzulenken.

Die Anapher der ersten Absätze wird einmal unterbrochen, indem „Auf halbem Weg über das, was als Schlachtfeld gedacht war“ die vorderste Position im Satz einnimmt; die erweiterte Anapher wird mit „Er spürte“ und „Er konnte spüren“ nicht als solche wiedergegeben. In der Übersetzung werden die allermeisten Satzgefüge übernommen. Kommas werden konsistenter als im AT gesetzt; selten bleiben sie aus. Die Satzstellung folgt deutschen Konventionen.

Die Setzung der Gedankenstriche und deren Bedeutung bleiben in der Übersetzung unverändert. Die Hervorhebungen des AT werden übernommen, doch oft etwas

abgeschwächt: In „[s]ie aber wird bestraft werden“ (16) wird die Wiederholung von „[h]er, however, she“ ausgelassen.

Nuancen gehen in der Übersetzung verloren, etwa wenn „‘Sorry can't do, already have detention with dear old Dad.’ Harry answered“ als „Tut mir leid, das geht nicht, ich muss schon bei meinem alten Vater nachsitzen.“ antwortete Harry“ (4) übertragen wird. Der neckische Unterton in der Appellation geht verloren; das Deutsche ist durch die vollständig gebildeten Sätze nicht so umgangssprachlich. Manchmal kommt es zu fehlerhaften Auslassungen, etwa „Ich glaube nicht daran, Potter“, was ohne einen Vergleich mit der englischen Version unverständlich bleibt: „I don't believe in kissing up Potter“ (3). Manchmal wird ein durch ein Komma angehängter Hauptsatz zu einem Nebensatz; nicht immer ergibt dies grammatikalischen Sinn: „Sie hat es auch vor Neville getan.“ Fügt Harry hinzu, dass er Dumbledore genau beobachtet hatte und ihm auffiel, dass das niemand dem Mann gesagt hatte“, während im AT folgender untergeordneter Satz zu lesen ist: „She did it in front of Neville too.“ Harry added, he had been watching Dumbledore closely and he noticed that no one had told the man that“ (15). Auch werden manche Bezüge falsch übertragen: die Zeitung in „Harry nodded and finally looked at that paper.“ (12) wird zu „Harry nickte und sah sich endlich das Papier an.“.

5.2.2 Dem Volk aufs Maul schauen

Dieser Abschnitt widmet sich der Figurenrede. Dabei soll besonders auf das Duzen und Siezen eingegangen werden, ob also die für das Verhältnis der Figuren und die jeweilige Situation passende Wahl getroffen wurde und ob Konsistenz besteht. Auch wird analysiert, ob die Register einerseits dem AT entsprechend übersetzt und andererseits in der Übersetzung konsequent eingehalten werden. Der Figurenrede kommt ein eigenes Kapitel zu, da ich sie für eines der größten Übersetzungsprobleme halte. Sie muss flüssig klingen und als ob man den Satzinhalt tatsächlich so sagen würde. Zugleich beinhaltet sie oft Witze, Anspielungen und Kulturspezifika, die schwierig bis unmöglich zu übertragen sind. Es ist oft erforderlich, freier als an sonstigen Stellen zu übersetzen. Wegen all dieser Schwierigkeiten halte ich die Figurenrede für ein gutes Anschauungsmittel, um zu zeigen, wie sich das Fanübersetzen von der professionellen Übersetzung unterscheidet.

Fiktive Dialoge sind ein Versuch, mündliche Äußerungen schriftlich zu realisieren (Cadera 2012: 36), und müssen darum als fingierte Oralität angesehen werden (37). Sie sind

auch ein Paradox, sofern eine Trennung zwischen schriftlicher und mündlicher Ausprägung der Sprache anerkannt wird, denn der Code ändert sich nicht und erweckt durch narrative und stilistische Techniken nur den Anschein von Mündlichkeit (36). Wird die Dichotomie zwischen mündlich und schriftlich aufgegeben, kann von einer Skala mit zwei Polen ausgegangen werden, der Nähesprache, die Oralität widerspiegelt, und der Distanzsprache, die geschrieben ist (36). Fiktive Dialoge sind dabei eine Erschaffung eines_r bestimmten Autors_in, womit eine von der wirklichen Welt inspirierte fiktive Welt kreiert wird, in der die Aktionen und Aussagen der Figuren allein der Fantasie der Autor_innen entspringen, die zur Verschriftlichung von spontanen und dynamischen mündlichen Äußerungen sprachliche Elemente und den geschriebenen und graphischen Code verwenden (37). Es kommen narrative und sprachliche Ressourcen zum Einsatz, um gesprochene Texte zu verschriftlichen. Narrative Ressourcen sind die von den Autor_innen verwendeten narrativen Techniken und die graphischen Indikationen wie Interpunktion und Anführungszeichen, wodurch die direkte Rede markiert wird und durch die die universalen Eigenschaften von mündlicher Kommunikation wie Pausen, Wechsel der Sprecher_innen und Spontanität suggeriert werden (37). Sprachliche Ressourcen sind Sprachvariationen wie Dialekte, historische Sprechweisen, die Beschreibung nicht-verbaler Kommunikation und für Mündlichkeit charakteristische Elemente wie Füllerwörter und Wiederholungen (38). Die Übersetzung von Sprechakten wird beeinflusst von der literarischen Tradition der Zielkultur, den Normen zum Zeitpunkt der Translation und der bewussten oder unbewussten Ideologie der Übersetzenden (38f.).

It Makes You Wonder bedient sich narrativer Elemente, um die direkte Rede zu markieren, wobei es auch zu indirekter Rede kommt. *Verba dicendi* leiten die direkte Rede ein oder aus, wie etwa folgend⁷⁴: „‘You can’t mean that.’ Hermione replied.“ Bemerkenswert ist, dass neutrale *verba dicendi* wie „say“ selten verwendet werden; häufiger sind „inform“, „answer“, „state“ vorhanden, was auch in der Übersetzung reflektiert wird. Auffällig ist bei direkten Reden außerdem die Interpunktion, die nicht den Konventionen des Englischen folgt, da das Gesprochene mit einem Punkt statt einem Komma beendet wird. In „Das kannst du nicht ernst meinen.“ erwiderte Hermine.“ behält Asuna Namikaze die Interpunktion bei, wie sie es auch bei den anderen Äußerungen tut. Nur einmal folgt sie deutschen Konventionen: „[...] dass er dir gehorcht,“ informierte ihn Severus.“ (15). Bei Fragen setzt die Übersetzerin die Interpunktion ebenfalls nach der englischen Konvention, etwa: „Warum?“ fragte Harry.“ Nicht markierte direkte Rede ist ebenfalls vorhanden, etwa: „‘I didn’t think of that. I

⁷⁴ Alle nachfolgenden Beispiele stammen aus dem zweiten Kapitel.

just wanted to help Neville out. [...]“ Diese wird auch in der Übersetzung nicht markiert. Auch fehlende Interpunktion wie „My name is Alistair“ ist im Deutschen zu finden: „Mein Name ist Alistair“. Manche Gedanken werden wie die direkte Rede markiert, etwa „he thought ‘mangy old hat‘“, während andere nicht vom Fließtext abgehoben werden, etwa „What an idiot, was what Harry was thinking.“ Auch hier richtet sich Asuna Namikaze nach dem AT: „dachte er ‚rädiger alter Hut‘.“ und „Was für ein Idiot, dachte Harry.“ Manche inneren Monologe sind nur durch eine Veränderung des Tempus als solche zu erkennen, etwa „So that is how it is, he doesn’t like the other houses as much“ (2), das strukturell unverändert übertragen wird: „So ist das also, er mag die anderen Häuser nicht so sehr“. Dadurch, dass wie im vorherigen Kapitel erwähnt Satzfragmente oder Sätze mit weggelassenem Subjekt oft als vollständige Sätze übersetzt werden, ist die direkte Rede in der Übersetzung nicht so umgangssprachlich und etwas formeller.

Obwohl Asuna Namikaze das Duzen und Siezen als Übersetzungsschwierigkeit erkennt und meint, sie und ihre Lektorin würden darauf achten (Asuna Namikaze Kommentare), kommt es zu zahlreichen Fehlern dieser Art, etwa in dieser Aussage aus dem vierten Kapitel: „Sie werden bei mir nachsitzen, Mr. Potter, und ich werde keinen von ihnen hier haben.“ erklärte Dumbledore. „Du wirst jetzt diese Papiere unterschreiben.“ Dumbledore spricht mit dem zwölfjährigen Potter, den er wohl nicht siezen würde, und wechselt von einem Satz zum nächsten zum Du. Potter erwidert: „Sie hingegen haben einige Dinge falsch gemacht. Eines davon ist, dass du mich hierher gerufen hast und in Frage gestellt hast, wen ich als Freund haben kann.“ Auch hier wird zwischen Du und Sie gewechselt; aufgrund des Machtunterschiedes zwischen Schulleiter und Schüler und Erwachsenem und Kind und des schlechten Verhältnisses zwischen den beiden Figuren ist wohl nicht von der Verwendung des Du auszugehen.

Wortspiele und Witze gehen in der Übersetzung oftmals verloren; etwa wird die Zeitung „Der Tagesprophet“ in Anlehnung an die reißerischen Artikel als „Daily Rag“ (12) bezeichnet; Asuna Namikaze übersetzt neutral „Tagesprophet“, womit die Charakterisierung der sprechenden Figur durch diese Aussage verlorenggeht. Kosenamen bleiben erhalten, etwa „Lovey“ (1), wenn es kein direktes Äquivalent wie bei „brat“ bzw. „Göre“ gibt (1).

In der direkten Rede werden alle Zeitformen benutzt; öfter scheint das Präteritum als das Perfekt zur Abbildung der Vergangenheit verwendet zu werden. Ob dies aufgrund des Regiolekts der Übersetzerin so ist, ist nicht festzustellen.

Von besonderem Interesse wäre in diesem Kapitel die Figur des Hagrid, der durch seine Sprechweise charakterisiert wird, denn er verwendet „colloquial and slang expressions“,

die durch „non-standard spellings, syntax and lexis“ (Davies 2003: 82) wiedergegeben werden. In dem hier analysierten Text spricht er allerdings kein einziges Mal.

5.2.3 Was ist ein Name?

Dieses Kapitel soll näher auf die Namensübersetzung eingehen. Zuerst befaße ich mich kurz mit der Frage, warum Namen überhaupt übersetzt werden, und gehe später spezifisch auf *Harry Potter* ein, bei der als Kinderliteratur viele Namen übersetzt wurden. Die Buchreihe enthält mehrere ausdrucksstarke Namen voller Anspielungen, wie etwa Remus Lupin, dessen Name den von einer Wölfin aufgezogenen Gründer Roms und eine Anspielung auf den Mond enthält und so auf seine Identität als Werwolf hinweist. Zum Schluss wird analysiert, ob und welche Namen Asuna Namikaze in ihrer Übersetzung übertrug und ob es hier zu Unterschieden zur professionellen Übersetzung kommt.

Als Grund für eine Namensübersetzung listet Yamazaki (2002) „the idea that foreign things stand in the way of young readers‘ appreciation of translated books“ (56). Indem sie die Argumente anderer Forschenden wiederholt, würden vor allem ‚schwierige‘ Namen in Literatur für kleine Kinder oft verändert werden, doch auch das Milieu, in dem die Handlung des AT spielt, würde an die Zielkultur angepasst werden (57). Die semiotischen Zeichen in einer Übersetzung seien unbekannt und irreführend, sogar in solchem Ausmaße, dass Kinderliteratur unübersetzbar sei (57). Yamazaki hält diesen Meinungen entgegen, dass eine gewisse kulturelle Anpassung unausweichlich sei, doch eine Übersetzung sinnlos werde, wenn alle Spuren der Ausgangskultur verschwänden, denn einer der Gründe für das Übersetzen sei der Einblick in andere Kulturen (57). Sie argumentiert, dass junge Kindern nicht unterscheiden könnten, welche kulturspezifischen Elemente ihrer eigenen und nicht einer anderen Kultur angehören, da jede Reaktion auf Fremdes wie auch die Muttersprache erst durch Erfahrungen erlernt werden müsse (58). Unbekannte semiotische Zeichen könnten die junge Leserschaft anziehen; Yamazaki setzt Literatur mit in fremden Ländern spielender Handlung in diesem Aspekt mit Fantasy gleich, denn auch hier würden Kinder ein unbekanntes semiotisches System erschließen (58f.). Nicht übersetzte Namen wären ein Zeichen an die Leserschaft, dass in diesem Text ein anderes System eine andere Leseart erfordere (59). Zu viele übersetzte Namen seien Anzeichen für eine Geringschätzung von Kinderliteratur und ihren Autor- und Leser_innen, besonders, wenn in der Übersetzung anderer Texte Treue ein Hauptprinzip ist; auch zeuge diese Praxis von einer Respektlosigkeit

anderen Kulturen gegenüber (59). Kindern würden durch eine treuere Übersetzung mehr über andere Kulturen lernen (60f.). Yamazaki schlussfolgert, es bestehe also kein Grund, Namen zu übersetzen (61).

Diesem Schluss folgt die vom Verlag publizierte deutsche Übersetzung von *Harry Potter* nur teilweise, deren Übersetzungsentscheidungen wiederum die hier untersuchte Fanfiction-Übersetzung größtenteils folgt, wie weiter unten zu sehen sein wird. Davies (2003) stellt fest, dass die Buchreihe für Translationswissenschaftler_innen sehr interessant ist, da sie so oft und in so viele verschiedene kulturelle Kontexte übersetzt wurde, wobei verschiedenste Übersetzungsstrategien zum Einsatz kamen (65f.). Auch die Tatsache, dass es sich um Kinderliteratur handelt, spiele eine Rolle, da die Übersetzung anspruchsvoller sei, weil die junge Leserschaft ungeschickten Formulierungen gegenüber kritischer eingestellt sei als mehr mit Übersetzungen vertraute Erwachsene, aber auch, weil die Übersetzung mehr an die Konventionen der Zielkultur, die sich je nach Zielleserschaft sehr unterscheiden kann, und dem gewünschten Bild der Ausgangskultur angepasst würden und zudem in manchen Kulturen strikte Erwartungen in Bezug auf den Inhalt von Kinderliteratur hätten, wodurch die Übersetzenden auch zensieren müssten (66). Drittens sind die *Harry Potter*-Bücher sehr auf die britische Kultur zugeschnitten⁷⁵ (66f.). Bei solch kulturspezifischen Elementen gibt es mehrere Übersetzungsstrategien: Die Erhaltung (72-77) hat zwei Ausprägungen, denn entweder wird der intendierte Effekt beibehalten – etwa wird der Spitzname *Wormtail* zu *Wurmschwanz* – oder der ursprünglich verwendete Begriff, womit etwa Konnotationen verlorengehen können – etwa werden Zauberstäbe auch im Deutschen in Zoll gemessen. Die Hinzufügung (77-79) behält den fremden Terminus bei, bietet aber auch für das Verständnis notwendige Zusatzinformationen; bei zu vielen Hinzufügungen besteht die Gefahr, den Stil des AT zu verändern. Hierzu zählt Davies auch die Explizitmachung, bei der ein Aspekt des ursprünglichen Wortes stärker hervorgehoben wird. Die Auslassung (79-82) entfernt Elemente, die kein Äquivalent haben und denen durch eine Erklärung mehr Bedeutung zukommen würde als im AT. Globalisierung (82f.) bezeichnet die Strategie, kulturspezifische Referenzen mit universal bekannten Termini zu ersetzen. Lokalisierung (83-86) ersetzt ebendiese Referenzen mit der Zielkultur spezifischen – etwa wird *Hermione* zu *Hermine*, aber auch die Ersetzung eines konventionellen Namens der Ausgangskultur durch einen der Zielkultur würde zur Lokalisierung zählen. Die Verwandlung (86ff.) beschreibt eine derart große Veränderung, dass der ursprüngliche Begriff verfälscht wird; Beispiele wären der Titel

⁷⁵ So gibt es etwa auch eine amerikanische Ausgabe, bei der als zu kulturspezifisch identifizierte Elemente verändert wurden (Davies 2003: 67).

des ersten Bandes der französischen Ausgabe, *Harry Potter à l'Ecole des Sorcières* (Harry Potter in der Schule der Zauberer) anstatt von *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, doch auch Namensübersetzungen, die die ursprüngliche Bedeutung verändern. Die Kreation (88f.) bezeichnet die Erschaffung neuer kulturspezifischer Elemente, die im AT nicht enthalten waren; Beispiele hierfür sind in der Namensübersetzung zu finden, wo etwa Namen verändert werden, um dieselbe Bedeutung zu tragen, doch auch, um englischer auszusehen; beispielsweise wird im Französischen der Hund *Fang* zu *Crockdur*, wobei das französische Wort für Reißzahn, *croc*, verfremdend geschrieben wird.

March (2015) sieht eine Schwierigkeit in der Übersetzung der Namen aus *Harry Potter* darin, dass sie Allegorien beinhalten und eine gewisse Kenntnis von Latein, Französisch und Englisch voraussetzen (14). In der unten abgebildeten Tabelle führt sie an, wie welches Übersetzungsproblem gelöst werden sollte. Dabei bezieht sie sich auf Kinder, die das Zielpublikum der ursprünglichen *Harry Potter*-Reihe waren.

Ihr Artikel enthält im Anhang Tabellen mit insgesamt 20 Figurennamen, bei denen sie die Bedeutung analysiert und eine italienische Übersetzung vorschlägt,

Situation	Allusion comprehensible by British children without external explanation?	Übersetzung vorschlägt, die sie mit der in den gleichsprachigen Büchern verwendeten Übersetzung vergleicht.
1: No apparent allusion	→	Laut Kremer (2016: 22) gibt es folgende acht Möglichkeiten, einen Namen zu übersetzen;
2: Allusion's language is different from source and target language	→ Y → & by target child → Y → only British child → N	
3: Allusion's language is the same as the source language	→ Y → N	
4: Allusion's language is the same as the target language	→ Y → N	
5: Allusion is a place name or has mythological origins	→ Y → No Equivalent → Y → Equivalent	

Abbildung 3: Tabelle mit Übersetzungsempfehlungen, March (2015: 19)

dabei bezieht sie sich allgemeiner als March auf alle Arten von Literatur. So können Namen unverändert übernommen werden oder durch Transkription oder Transliteration wiedergegeben werden. Bei geographischen Namen können Exonyme können durch Endonyme ersetzt werden. Es kann parallele Namensformen in beiden Sprachen geben, besonders ist dies bei christlichen Taufnamen der Fall – die Übersetzung *Hermine* wäre ein Beispiel dafür. Mit Metonomasie wird laut Wortsinnübereinstimmung übersetzt, beispielsweise *Wurmschwanz* wurde so übertragen. Der Name kann durch einen anderen

Eigennamen ersetzt werden oder durch eine Periphrase oder ein Appellativum. Schließlich kann der Name auch ganz weggelassen werden.

Der in dieser Arbeit analysierte Text enthält mehr als 70 Figurennamen, weshalb ich mich im Folgenden nur auf die Figuren konzentrieren werde, deren Namen sich in der deutschen Übersetzung, die als Buch veröffentlicht wurde, ändern. Hier sei allerdings auch angemerkt, dass mit „Name“ nicht nur die Benennung von Figuren gemeint ist, sondern auch Neologismen wie etwa Orts- oder Straßennamen. Dazu werden die vorkommenden Namen und Benennungen in dem Online-Verzeichnis *Harry Potter*-Wiki nachgeschlagen, um zu sehen, ob der jeweilige Name in der deutschen Translation der Bücher übersetzt wird. Gibt es einen betreffenden Beitrag, wird der Name in den von Klaus Fritz ins Deutsche übersetzten und vom Carlsen Verlag zwischen 1998 und 2007 herausgegebenen Büchern überprüft, um Fehleinträge und Irrtümer auszuschließen. Schließlich werde ich diese Namen mit den in der übersetzten Fanfiction verwendeten vergleichen. Hiermit soll festgestellt werden, ob die Übersetzung eher der professionellen deutschen Fassung folgt oder bei den englischen Originalnamen bleibt, ob sie sich konsistent an eine Schreibweise bzw. Übersetzung hält und ob alle Namen gleich behandelt werden, also ob entweder alle oder keine Namen in Übersetzung verwendet werden. Die englischen, in der deutschen Übersetzung der Originalreihe und in der Übersetzung der Fanfiction verwendeten Bezeichnungen und Namen werden in einer Tabelle zusammengefasst, um einen übersichtlicheren Überblick zu garantieren.

Tabelle 1: Im Deutschen übersetzte Figurennamen

Ursprünglicher Figurenname/Titel	Professionelle Übersetzung	Übersetzung der Fanfiction
Boy Who Lived	Junge, der lebt bzw. Junge, der überlebte	Junge, der lebt bzw. Junge-der-lebte
Crookshanks	Krummbein	Krummbein
Dark Lord	Der Dunkle Lord bzw. der Schwarze Lord	Der Dunkle Lord
He-Who-Must-Not-Be-Named	Er, dessen Name nicht genannt werden darf	Er, der nicht genannt werden darf bzw. de[r], der-nicht-genannt-wird
Hermione	Hermine	Hermine

Marvolo	Vorlost	Marvolo
Rita Skeeter	Rita Kimmkorn	Rita Kimmkorn
The Fat Lady	Die fette Dame	Die dicke Dame

Fast alle Namen werden also wie in der professionellen Übersetzung übertragen. Als einzige Ausnahme bleibt *Marvolo* unübersetzt, anstatt wie in der offiziellen Version an das Anagramm „Tom Marvolo Riddle: I am Lord Voldemort“ angepasst zu werden. Auch sein Titel als „Er, dessen Name nicht genannt werden darf“, wird anders als in der offiziellen Übersetzung übertragen.

Im Folgenden werde ich mich den Ortsbezeichnungen zuwenden, wobei nach obigem Schema nur in der Übersetzung veränderte Termini aufgelistet werden; auch die weiteren Tabellen wurden so erstellt.

Tabelle 2: Bezeichnungen für Toponyme

Englisches Toponym	Professionelle Übersetzung	Übersetzung der Fanfiction
Azkaban	Askaban	Askaban
Chamber of Secrets	Kammer des Schreckens	Kammer des Schreckens
Diagon Alley	Winkelgasse	Winkelgasse
Knockturn Alley	Nokturngasse	Nokturngasse
Leaky Cauldron	Zum Tropfenden Kessel	Tropfender Kessel, zum Tropfenden Kessel
Platform 9 $\frac{3}{4}$	Gleis neundreiviertel	Bahnsteig 9 $\frac{3}{4}$
The Burrow	Der Fuchsbau	Der Fuchsbau

Auch hier gibt es nur geringste Unterschiede; das Gleis neundreiviertel wird zum Bahnsteig 9 $\frac{3}{4}$ und das Lokal Zum Tropfenden Kessel verliert manchmal seine Präposition.

Die nächste Tabelle listet die Bezeichnungen von Personengruppen und Organisationen.

Tabelle 3: Bezeichnungen für Personengruppen

Englische Bezeichnung	Professionelle Übersetzung	Übersetzung der Fanfiction
Death Eaters	Todesser	Todesser
Muggle	Muggel	Muggel

Mudblood	Schlammblut	Schlammblut
Pure-blood	Reinblüter	Reinblüter
Wizengamot	Zaubergamot	Wizengamot
Prefect	Vertrauensschüler(in)	Präfekt

Hier folgt die Fanfiction-Übersetzung ebenfalls größtenteils der professionellen Translation, doch zwei Benennungen wurden entweder direkt aus dem Englischen übernommen (Wizengamot) oder neu übersetzt (Präfekt).

Im Weiteren werden die deutschen Bezeichnungen für magische Kreaturen mit den ausgangssprachlichen Begriffen verglichen.

Tabelle 4: Bezeichnungen für Kreaturen

Englische Bezeichnung	Professionelle Übersetzung	Übersetzung der Fanfiction
Blast-Ended Screwt	Knallrümpfige Kröter	Screwt mit Explosionskopf
Boggart	Irrwicht	Irrwicht
Chinese Fireball	Chinesischer Feuerball	chinesischer Feuerball
Common Welsh Green	Der Gemeine Walisische Grünling	Das Gemeine Walisische Grünling
Goblin	Kobold	Kobold
House elf	Hauself	Hauself
Hungarian Horntail	Ungarischer Hornschwanz	Ungarischer Hornschwanz
Swedish Short-Snout	Schwedischer Kurzschnäuzler	Schwedischer Kurzschnäuzler

Bei diesen Benennungen fällt erneut eine hohe Übereinstimmung mit der professionellen Übersetzung auf. Einzig der Knallrümpfige Kröter wurde selbst übersetzt. Der Gemeine Walisische Grünling wurde im Neutrum als „das Gemeine Walisischen Grünling“ (8) übersetzt, was jedoch eventuell auf Tippfehler zurückzuführen sein könnte.

Schließlich gibt es noch andere Bezeichnungen, Benennungen und Realia, die sich in der Übersetzung ändern. Sie sind im Folgenden zusammengetragen.

Tabelle 5: Andere Bezeichnungen

Englische Bezeichnung	Professionelle Übersetzung	Übersetzung der Fanfiction
(invisibility) cloak	Tarnumhang	Umhang
Apparation	Apparieren	Apparation

Blood Quill	Feder der Bestrafung	Blutfeder
Defense Against the Dark Arts bzw. Defense bzw. DADA	Verteidigung gegen die dunklen Künste bzw. Verteidigung bzw. VgddK	Verteidigung bzw. VgddK
floo powder	Flohpulver	Floo-Pulver bzw. Flohpulver
Goblet (of Fire)	Feuerkelch	Kelch
Horcrux	Horkrux	Horkrux
Howler	Heuler	Heuler
ICW	IVZ	ICW
Mirror of Erised	Spiegel Nerhegeb	Spiegel Nerhegeb
N.E.W.T.S.	U.T.Z. bzw. UTZ	UTZ
O.W.L.S.	Z.A.G. bzw. ZAG	ZAG
Parseltongue	Parsel	Parsel
Portkey	Portschlüssel	Portschlüssel
Sorting Hat	Sprechender Hut	Sortierhut bzw. Sprechender Hut
The Daily Prophet	Der Tagesprophet	Tagesprophet
Triwizard Tournament	Trimagisches Turnier	Trimagisches Turnier
Gillyweed	Kiemenkraut bzw. Dianthuskraut	Dianthuskraut

Auch hier folgt Asuna Namikaze hauptsächlich der professionellen Übersetzung. Der Sprechende Hut wird einmal viel direkter als „Sortierhut“ übertragen, während auch das Flohpulver einmal viel englischer als Floo-Pulver übersetzt wird. Auch das Apparieren ist mit Apparation mehr ans Englische angelehnt. Laut den von Kremer (2016: 22) aufgelisteten Wiedergabemöglichkeiten von Namen handelt es sich hierbei um Metonomasie. Die Internationale Vereinigung der Zauberer bleibt mit dem Akronym „ICW“ englisch.

Abschließend lässt sich also sagen, dass die Übersetzung der Fanfiction bis auf wenige Ausnahmen mit der professionellen Übersetzung ident ist. Wird die Bezeichnung geändert, so wird entweder der englische Begriff beibehalten oder die Übersetzung mehr daran angelehnt.

5.2.4 „Lasst doch gerne mal eure Gedanken und Meinungen da“⁷⁶

In diesem Abschnitt soll die Frage beantwortet werden, wie sich die Leser_innen über die Übersetzung äußern. Dazu werden die Kommentare zur deutschen Fanfiction analysiert. Da auch sprachunabhängige Elemente wie die Struktur angesprochen werden, werde ich auf die Kommentare der englischen Fanfiction ebenfalls eingehen, um festzustellen, ob diese Kritik auch dort zu finden ist.

Nach aktuellstem Stand (20.09.2025) wurden zu Asuna Namikazes Übersetzung 27 Kommentare gepostet; auf 20 davon antwortete die Übersetzerin (Kommentare Asuna Namikaze, o.J.). Insgesamt posteten 20 Accounts, von denen zwei Personen zweimal, eine dreimal und eine viermal einen Kommentar hinterließ. In zehn Kommentaren wird die Übersetzung erwähnt, größtenteils, um sich dafür zu bedanken (9 Kommentare). Manche sprechen explizit ein Lob aus. So betont ein Kommentar, wie flüssig die Übersetzung sei, und ein anderer schätzt die regelmäßigen Uploads. Viermal wird angemerkt – allerdings immer von demselben Account –, wie wenige Rechtschreibfehler zu finden seien. Ein Kommentar dankt auch der Beta-Leserin. Einmal wird gelobt, dass in der Übersetzung nicht gegendert wird. Allgemein gesehen wird jedoch die Aussage von Vazquez-Calvo et. al (2019: 65), Kommentare gingen eher auf die Handlung als auf die Übersetzung ein, bestätigt.

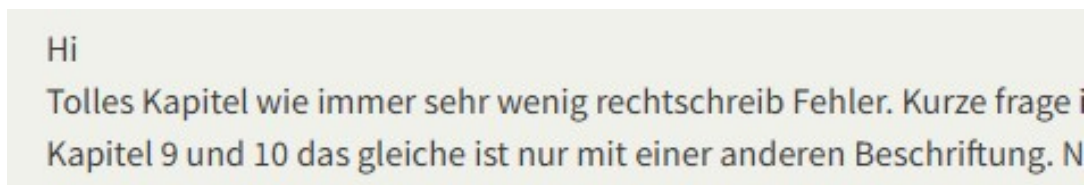


Abbildung 4: Beispiel Kommentar (Kommentare Asuna Namikaze, o.J.)

Doch auch Kritikpunkte werden erwähnt. Am öftesten merkte die Leserschaft an, dass die Geschichte nicht ausführlich genug oder das Ende zu abrupt sei (4 Kommentare). Drei Kommentare finden die Struktur störend, da das letzte Kapitel mit den ersten Absätzen des ersten Kapitels endet und die Geschichte so für nicht spannend gehalten wird, eine Kritik, die auch in Kommentaren zum AT geäußert wird. Ein Kommentar listet noch offene Fragen. Ein_e Leser_in kritisiert, dass das Duzen und Siezen nicht konsistent ist. Es wird auch gebeten, Kontakt mit der Autorin des englischen Originals aufzunehmen und einmal Dank, zweimal Kritik zu übermitteln.

⁷⁶Hierbei handelt es sich um ein leicht abgewandeltes Zitat einer Anmerkung, mit der sich Asuna Namikaze im dritten Kapitel der Übersetzung an die Leserschaft wendet.

Asuna Namikaze reagiert auf manche Kritikpunkte. Zu der Struktur merkt sie an, dass

Antwort von  Asuna Namikaze am 04.12.2023 | 11:19 Uhr

Hey,

Erstmal, danke für dein Review!

Ich weiß nicht ob du es vllt überlesen hast, aber es ist eine Übersetzung...
ich leider kein Recht die Reihenfolge oder so, der Kapitel zu ändern...
Mir ging es aber tatsächlich ähnlich wie dir, auch ich hätte einen anderen
genommen.

sie eine Entscheidung der Original-Autorin sei und es ihr als Übersetzerin „nicht einfach möglich ist“, Derartiges zu verändern. Einwächter (2014: 211) merkt an: „Der Fan, der

Abbildung 5: Beispiel einer Antwort der Übersetzerin (Kommentare Asuna Namikaze, o.J.)

Fans hat, ist ein Phänomen, das wir vermehrt in der digital vernetzten Umwelt finden.“ Dies ist auch in Kommentaren zu erkennen, in denen Asuna Namikaze zum Lesen ihrer anderen Übersetzungen einlädt, und in einem Kommentar, in dem angemerkt wird: „Immer wieder danke, dass Du Dir die Mühe dieser Übersetzungen machst“ (Asuna Namikaze Kommentare, o.J.). Dass zumindest dieser eine Fan mehrere Geschichten der Translatorin konsumiert hat, weist ebenso wie die lobenden Kommentare darauf hin, dass die Qualität für die Leserschaft mindestens zufriedenstellend ist. Die Rezeption und besonders das Lob einer gelungenen Übersetzung bzw. einer geglückten Auswahl des AT sind für die Übersetzerin das wichtigste Element, um die Qualität der Translation zu bewerten. Nachdem die allermeisten Kommentare sich ausschließlich positiv zu der Translation äußern, dürfte ihr dies gelungen sein.

6. Conclusio

Die vorliegende Arbeit analysierte den englischen Originaltext und die deutsche Übersetzung einer *Harry Potter*-Fanfiction, um die Merkmale einer von einer nicht-professionellen Übersetzerin angefertigten Übersetzung herauszufinden. Dazu wurden zuerst Erkenntnisse aus der Fanforschung diskutiert, bevor sich die Arbeit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit übersetzter Fanfiction zuwandte. In Anbetracht dessen, dass Untersuchungen von Übersetzungen von Fanfiction eine Schnittstelle der Fanforschung und der Erforschung von nicht-professioneller Translation darstellen, zweier Forschungsgebiete, die noch relativ jung sind, ist es wenig verwunderlich, dass hierzu wenige Quellen zu finden sind. NPIT wurde im dritten Kapitel thematisiert. Den ethischen Bedenken, die zu NPIT geäußert werden können, kommt bei der Übersetzung von Fanfiction wenig Bedeutung zu: Eine negative Auswirkung auf professionelle Übersetzungsarbeit scheint ausgeschlossen, wenn nicht plötzlich mehr Fanfiction auf den Buchmarkt käme, die bereits ins Deutsche übersetzte wurde und in dieser Übersetzung im deutschen Sprachraum veröffentlicht wird. Angesichts der eher überschaubaren Anzahl von von Verlagen herausgegebener Fanfiction, geschweige denn ihrer Veröffentlichung auf Deutsch, und der geringen Anzahl vorhandener Übersetzungen scheint dieses Risiko minimal. Dass mit derartigen, bereits geposteten Übersetzungen Maschinenübersetzer trainiert werden, scheint wahrscheinlicher, doch angesichts der Tatsache, dass oft nicht einsehbar ist, mit welchen Daten eine KI trainiert wird, ist diese Möglichkeit weder zu beweisen noch abzuweisen.

Bei einer Analyse nach Nords Modell wurde offenkundig, dass sowohl der englische Text als auch die Übersetzung hinsichtlich der meisten Faktoren nur wenig Unterschiede aufweisen; Medium, Zielleserschaft, Intention, Funktion unterscheiden sich nur geringfügig. Sowohl Ausgangs- als auch Zieltext sind von Grammatik-, Rechtschreib-, Tipp-, Interpunktions- und sonstigen Fehlern durchzogen und sind stilistisch unauffällig. Die Übersetzung folgt dem Ausgangstext sehr eng; auch Elemente, die von der Autorin nicht intendiert sind, werden übertragen. Ein Beispiel wäre hierfür der Aufbau des Textes; dass der Schluss zu Beginn steht, liegt daran, dass das erste Kapitel ursprünglich als alleinstehender und abgeschlossener Text gepostet und erst später ergänzt wurde. Trotz der Kritik, die in Kommentaren des Ausgangstextes und des Zieltextes zu finden ist, und trotz der persönlichen Meinung der Übersetzerin, die sich in einem Kommentar für eine linearere Struktur ausspricht, folgt die Translation dem Original. Entgegen ihrer Bemerkung, eine Übersetzung dürfe den

AT nicht verändern, lässt Asuna Namikaze einige Textelemente weg; die Tags werden etwa nicht übertragen. Zwar bietet fanfiction.de nicht die Möglichkeit dazu, wie es AO3 tut; sie könnten jedoch etwa in der Einleitung der Übersetzerin genannt werden. Auch in sonstigen Anmerkungen werden die Tags nicht erklärt, ja nicht einmal erwähnt. Ein weiteres fehlendes Textelement sind die Anmerkungen der Autorin. Dies scheint darauf hinzuweisen, dass die Übersetzerin diese Paratexte nicht zum AT zählt.

Eine Untersuchung der Rezeption anhand einer Analyse der Kommentare macht klar, dass diese und andere Fehler und Auslassungen der Qualität der Arbeiten nur wenig Abbruch tun; Kritik ist selten zu finden, Lob häufig. Die Übersetzerin ist selbst Fan von *Harry Potter*, dadurch kennt sie die Erwartungen der Leserschaft und das benötigte Vokabular und darum betätigt sie sich übersetzerisch (vgl. Dang 2021). Sie ist mit den in der zielsprachlichen publizierten Übersetzung verwendeten Namen vertraut und verwendet sie größtenteils. Auf Kritik vonseiten der Fans reagiert sie zwar, doch wie im Falle des Wechsels zwischen Duzen und Siezen zu sehen ist, wird die Übersetzung nicht noch einmal überarbeitet, obwohl es – anders als bei einem professionell veröffentlichtem literarischen Text – die Möglichkeit dazu gäbe.

Das Ziel der Übersetzung ist es, die Leserschaft zu unterhalten, Neues in das deutsche Fandom einzuführen und Kommentare zu erhalten. Asuna Namikaze bittet explizit um Kommentare und versucht, mit ihren Leser_innen eine persönliche Beziehung aufzubauen, indem sie Details aus ihrem Privatleben preisgibt und sich direkt an sie wendet.

Natürlich ist diese Arbeit insofern limitiert, dass nur *eine* Fanfiction in nur *einer* Sprachkombination zu nur *einem* Fanobjekt analysiert wurde. Für allgemeine Aussagen zu Übersetzungen von Fanfiction und sogar Übersetzungen vom Englischen ins Deutsche bedarf es einer viel größeren Stichprobe.

Unter anderem auch deshalb, weil Fanfiction mit der Publikation von etwa der 50 *Shades of Grey*-Reihe mehr Einzug zu finden scheint in das traditionelle Verlagswesen und damit auch in die professionelle Übersetzung, sollte ein Forschungsschwerpunkt auf aus Fanfiction-Texten resultierenden Schwierigkeiten gelegt werden. Es wäre wünschenswert, dass mehr Forschende besonders der Translationswissenschaft sich in Zukunft mit dem Phänomen auseinandersetzen.

Zum Schluss dieser Arbeit will ich auf die in der Einleitung angeführte Anekdote zurückkommen: Eine hohe Sprachkompetenz in Ausgangs- und Zielsprache führt nicht unbedingt zwingend zu einer qualitativ hochwertigen Übersetzung – das Translationsstudium war also nützlich. Doch eine fehlerlose Translation ist nicht immer das Ziel. „Solange es ein

paar gefällt, bin ich meist zufrieden. Und wenn es dann noch ‚Wiederholungstäter‘ gibt ist [sic] es noch toller ^.^“, meint Asuna Namikaze in einem Kommentar und fasst damit zusammen: Solange der Skopos und die Erwartungen der Leserschaft erfüllt werden, kann die Übersetzerin mit ihrem Werk zufrieden sein.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Asuna Namikaze (Ü). 2023. *It Makes You Wonder*.
<https://www.fanfiktion.de/s/d/638453ab000832ab30122fdc/It-Makes-You-Wonder>
(Stand: 31.07.2025)
- elvirakitties. 2016. *It Makes You Wonder*. <http://archiveofourown.org/works/5254346> (Stand: 31.07.2025)

Sekundärliteratur

- Aldeton, Zoe (2014). ‚Snapewives‘ and ‚Snapeism‘: A Fiction-Based Religion within the Harry Potter Fandom. In: *Religions* 5. 219-267.
- Angelelli, Claudia (2019). Non-professional interpreting and translation (NPIT). In: Angelone, Erik & Ehrensberger-Dow, Maureen & Massey, Gary (Hg.). *Bloomsbury Companion to Language Industry Studies*. London: Bloomsbury Academic. 115-138.
- Antonini, Rachele (2016). Caught in the middle: child language brokering as a form of unrecognized language service. In: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 37 (7). 710-725.
- Antonini, Rachele & Cirillo, Letizia & Rossato, Linda & Torresi, Ira. 2017. *Non-Professional Interpreting and Translation: State of the Art and Future of an Emerging Field of Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Asuna Namikaze (2022). *Übersetzungserlaubnis*.
<https://archiveofourown.org/comments/591586284> (Stand: 30.08.2025)
- Asuna Namikaze (o.J.). *Profil*. <https://www.fanfiktion.de/u/Asuna+Namikaze> (Stand: 20.07.2025)
- Bennett, Lucy (2018). Representations of Fans and Fandom in the British Newspaper Media. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 107-121.
- Black, Rebecca W. (2009). Online Fan Fiction, Global Identities, and Imagination. In: *Research in the Teaching of English* 43 (4). 397-425.
- Blumczynski, Piotr (2016). *Ubiquitous Translation*. London: Routledge.
- Bowles, Daniel (2015). *The End of Satire*. Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter.
- Brabham, Daren C. (2008). Crowdsourcing as a Model for Problem Solving. An Introduction and Cases. In: *Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies* 14 (1). 75-90.
- Bramberger, Anna (2024). *Grenzenloses Übersetzen? – Aushandlungsprozesse und Grenzziehungen von nicht-professionellen Online Translation Communities bei kollaborativer Übersetzung von Fanfiction*. Masterarbeit, Universität Graz.
- Busse, Kristina (2014). Media Fan Studies: Eine Bestandsaufnahme. In: Vera Cuntz-Leng (Hg.): *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag, 17-34.
- Busse, Kristina (2017). May the Force Be With You – Fan Negotiations of Authority. In: Busse, Kristina (Hg.) *Framing Fan Fiction – Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*. Iowa City: University of Iowa Press. 99-120.

- Busse, Kristina & Lothian, Alexis (2017). A History of Slash Sexualities – Debating queer sex, gay politics and media fan cultures. In: Smith, Clarissa & Attwood, Feona (Hg.) *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. London: Routledge. 117-129.
- Busse, Kristina & Stein, Louisa Ellen (2017). Limit Play – Fan Authorship between Source Text, Intertext, and Context. In: Busse, Kristina (Hg.) *Framing Fan Fiction – Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*. Iowa City: University of Iowa Press. 121-139.
- Cadera, Susanne M. (2012). Translating fictive dialogue in novels. In: Brumme, Jenny & Espunya, Anna (Hg.). *Translation of Fictive Dialogue*. Rodopi: Amsterdam/New York. 35-49.
- Carey, Brycchan (2009). Hermione and the House-Elves Revisited: J.K. Rowling, Antislavery Campaigning, and the Politics of Potter. In: Anatol, Giselle Liza (Hg.). *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays*. Santa Barbara: Praeger. 159-173.
- Cavicchi, Daniel (2018). Foundational Discourses of Fandom. In: *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Booth, Paul (Hg.). Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 27 - 46.
- Cuntz-Leng, Vera (2014a). Einführung: konsumieren, partizipieren, kreieren. In: Cuntz-Leng, Vera (Hg.) *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag, 9-16.
- Cuntz-Leng, Vera (2014b). Das >>K<< in Fanfiction: Nationale Spezifika eines globalen Phänomens. In: Cuntz-Leng, Vera (Hg.) *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag, 238-260.
- Dang, Li (2021). The Transcultural Flow and Consumption of Online *Wuxia* Literature through Fan-based Translation. In: *Interventions* 23 (7). 1041-1065.
- Davies, Eirlys E. 2003. A Goblin or a Dirty Nose? The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books. In: *The Translator* 9 (1), 65-100.
- Deller, Ruth A. (2018). Ethics in Fan Studies Research. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 123-142.
- Drugan, Joanna (2011). Translation ethics wikified: How far do professional codes of ethics and practice apply to non-professionally produced translation? In: O'Hagan, Minako (Hg.). *Translation as a Social Activity*. Antwerp: Artesis Univ. College Antwerp, Dep. of Translators & Interpreters. 111-127.
- Duggan, Jenniger (2017). Hot for Teacher: Intergenerational Desire, *Harry Potter*, and the Case of Snarry. In: *International Research in Children's Literature* 10 (2). 146-161.
- Edwards, Alexandra (2018). Literature Fandom and Literary Fans. In: *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Booth, Paul (Hg.). Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 47-64.
- Einwächter, Sophie G. (2014). Unternehmerische Fans: Eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf fankulturelle Aktivität im digitalen Zeitalter. In: Cuntz-Leng, Vera (Hg.) *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag, 198-217.
- Elpida3011 (o.J.). *Profil*. <https://www.fanfiktion.de/u/Elpida3011> (Stand: 20.07.2025)
- elvirakitties (2015). *Englisch*. <https://archiveofourown.org/comments/45333710> (Stand: 11.07.2025)
- elvirakitties (2016). *Richten*. <https://archiveofourown.org/comments/48326011> (Stand: 11.07.2025)
- elvirakitties (2016). *Schreiben*. <https://archiveofourown.org/comments/78473347> (Stand: 11.07.2025)
- elvirakitties (2016). *Updates*. <https://archiveofourown.org/comments/54023438> (Stand: 11.07.2025)

- elvirkitties (2024). *Fortsetzung*. <https://archiveofourown.org/comments/743168767> (Stand: 27.08.2025)
- elvirkitties (o.J.). *Tierrettung*. <https://www.facebook.com/pages/El's%20Rescue/105247457759633/> (Stand: 11.07.2025)
- elvirkitties (o.J.). *Bibliographie*. <https://archiveofourown.org/users/elvirkitties/works> (Stand: 11.07.2025)
- elvirkitties (o.J.). *Facebook*. <https://www.facebook.com/Elvirascaff/> (Stand: 11.07.2025)
- elvirkitties (o.J.). *Profil*. <https://archiveofourown.org/users/elvirkitties/profile> (Stand: 11.07.2025)
- Evans, Jonathan (2019). Fan translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Auflage. Abingdon/New York: Routledge. 177–181.
- fanfiktion.de (o.J.). *Regeln*. <https://www.fanfiktion.de/p/rules-and-regulations/0> (Stand: 01.09.2025)
- Flaherty, Bailey (2024). Fighting Transphobia with Fanfiction; J.K. Rowling Versus the Marauder Fandom. <https://www.hercampus.com/school/emerson/fighting-transphobia-with-fanfiction-j-k-rowling-versus-the-marauders-fandom/> (Stand: 05.01.2025).
- Flotmann, Christina (2013). *Ambiguity in »Star Wars« and »Harry Potter«: A (Post)Structuralist Reading of Two Popular Myths*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Geiger, Karina (2014). Wahrnehmung von Belletristik-Fanfictions durch die deutsche Verlagsbranche. In: Cuntz-Leng, Vera (Hg.) *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: BÜCHNER-Verlag, 218-237.
- Genette, Gérard & Maclean, Marie (1991). Introduction to the Paratext. In: *New Literary History* 22 (2). 261-272.
- Gentzler, Edwin (2016). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. - London: Routledge.
- Goldmann, Julia Elena (2022). *Fan fiction genres – gender, sexuality, relationships and family in the fandoms „Stark Trek“ and „Supernatural“*. Bielefeld: transcript.
- Goričaneč, Carmen (2020). *From Fan-Fiction to Fan-Translation – Auffassung nicht-professioneller Fanfiction-ÜbersetzerInnen im Fanfiction-Bereich*. Masterarbeit, Universität Graz.
- Gunderson, Marianne (2017). *What is an omega? Rewriting sex and gender in omegaverse fanfiction*. Masterarbeit, Universität Oslo.
- Harris, Brian (2017). Unprofessional translation: A blog-based overview. In: Antonini, Rachele & Cirillo, Letizia & Rossato, Linda & Torresi, Ira (Hg.). *Non-Professional Interpreting and Translation: State of the Art and Future of an Emerging Field of Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 29-44.
- Hatfield, Sally J. (2018). Fanfiction. In: Lontas, John I. (Hg.) *The TESOL Encyclopedia of English Language Training*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. DOI: 10.1002/9781118784235.eelt0410
- Hellekson, Karen (2018). The Fan Experience. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 65-76.
- Hellekson, Karen & Busse, Kristina (2014). Introduction. In: Hellekson, Karen & Busse, Kristina (Hg.) *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa Press. 1-17.
- Hill, Nathan (2003). Harry Potter and Other Evils, or How to Read from the Right. In: *The Personalist Forum* 15 (2). 413-423.
- Horne, Jackie C. (2010). Harry and the Other: Answering the Race Question in J. K. Rowling's *Harry Potter*. In: *The Lion and the Unicorn* 34 (1). 76-104.
- Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers*. New York: Routledge.

- Jenkins, Henry (2018). Fandom, Negotiation, and Participatory Culture. In: *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Booth, Paul (Hg.). Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 13-26.
- Jenkins, Henry. (2012). „Cultural acupuncture“: Fan activism and the Harry Potter Alliance. In: Jenkins, Henry & Shresthova, Sangita (Hg.). *Transformative Works and Fan Activism* 10. <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0305>.
- Jensen, Thessa (2014). Der Freiraum der Leidenschaft. In: Cuntz-Leng, Vera (Hg.) *Creative Crowds – Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag, 284-304.
- Jie, Chang & Gang, Zhao (2022). The Reader's Visibility: Analyzing Reader's Intervention in Fan-based Translation on Wuxiaworld. In: *Translation Review* 113 (1). 33-47.
- Jiménez-Crespo, Miguel (2017). *Crowdsourcing and Online Collaborative Translations: Expanding the Limits of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kligler-Vilenchik, Neta (2016). „Decreasing World Suck“: Harnessing Popular culture for Fan Activism. In: Jenkins, Henry et al. *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*. NYU Press, 102-148.
- Kommentare Asuna Namikaze. (o.J.). <https://www.fanfiktion.de/r/s/638453ab000832ab30122fdc/date/0/1> (Stand: 31.08.2025)
- Kremer, Dietlind (2016). Namen und Übersetzung oder besser: Wiedergabe von Namen in der Übersetzung. *Namenkundliche Informationen* 107/108, 10-26.
- Länge *Harry Potter* (o.J.). <https://www.gutefrage.net/frage/wie-viele-woerter-haben-die-harry-potter-buecher> (Stand: 31.08.2025)
- Länge *Harry Potter* Englisch (o.J.) <https://wordcounter.io/blog/how-many-words-are-in-harry-potter#:~:text=The%20first%20book%2C%20Harry%20Potter,make%20the%20writing%20more%20concise> (Stand: 31.08.2025)
- Lee, Hye-Kyung (2011). Participatory media fandom: A case study of anime fansubbing. In: *Media, Culture & Society* 33 (8), 1131-1147.
- Levefere, Andre (1992/2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. United Kingdom: Routledge.
- Lowe, JSA (2024). Danmei and/as Fanfiction: Translations, Variations, and the Digital Semiosphere. In: *Humanities* 13 (20). <https://doi.org/10.3390/h13010020>
- Lundy, Jonathon & Jenkins, Alexander & van den Bulck, Hilde. 2020. Fandom. In: *The International Encyclopedia of Media Psychology*.
- March, Dillon. 2015. Winking, allusions, and anagrams: Translating character names in *Harry Potter*. In: *SURG Journal* 8 (2), 14-25.
- McDonough Dolmaya, Julie (2012). Analyzing the Crowdsourcing Model and Its Impact on Public Perceptions of Translation. In: *The Translator* 18 (2). 167-191.
- McDonough Dolmaya, Julie (2020). Recent developments in non-professional translation and interpreting research. In: *Translation and Interpretation Studies* 15 (1). 153-159.
- Monzó-Nebot, Esther & Wallace, Melissa (2020). New societies, new values, new demands: Mapping non-professional interpreting and translation, remapping translation and interpreting ethics. In: *Translation and Interpreting Studies* 51 (1). 1-14.
- Nord, Christine (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2. Aufl. Rodopi: Amsterdam/New York.
- Olohan, Maeve (2014). Why do you translate? Motivation to volunteer and TED translation. In: *Translation Studies* 7 (1). 17-33.

- Pande, Rukmini (2018). Who Do You Mean By „Fan?“ Decolonizing Media Fandom Identity. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 319-332.
- Piróth, Attila & Baker, Mona (2020). The Ethics of Volunteerism in Translation: Translators Without Borders and the Platform Economy. In: Bielsa, Esperança & Kapsaskis, Dionysios (Hg.). *The Routledge Handbook of Translation and Globalization*. 406-424.
- Sandvoss, Cornel (2007/2017). The death of the Reader? – Literary theory and the study of texts in popular culture. In: Gray, Jonathan & Sandvoss, Cornel & Harrington, Lee C. (Hg.): *Fandom – Identities and Communities in a Mediated World*. 2. Aufl. New York: New York University Press. 29-44.
- Seymour, Jessica (2018). Racebending and Prosumer Fanart Practices in *Harry Potter* Fandom. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 333- 348.
- Shaun (2022). Harry Potter. [Videoclip 105'49''] <https://www.youtube.com/watch?v=-1iaJWSwUZs> (Stand: 05.01.2025)
- Simpson, Jacqueline (2011). On the Ambiguity of Elves. In: *Folklore* 122 (1). 76-83.
- Stanfill, Mel (2018). The Unbearable Whiteness of Fandom and Fan Studies. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 305-316.
- Teuber, Bernhard (1988). Karneval als radikaler Dissens. Zur späten Übersetzung von Michail Bachtins Buch über Rabelais. In: *Merkur* 472, 507-512.
- Thomas, Ebony Elizabeth (2019). *The Dark Fantastic – Race and Imagination from Harry Potter to the Hunger Games*. New York: New York University Press.
- Tosenberger, Catherine (2008a). Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction. In: *Children's Literature* 36 (1), 185-273.
- Tosenberger, Catherine (2008b). „Oh my God, the Fanfiction!“ Dumbledore's Outing and the Online Harry Potter Fandom. In: *Children's Literature Association Quarterly* 33 (2). 200-206.
- Tushnet, Rebecca (1997). Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law. In: *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review* 17: 651–686. <http://digitalcommons.lmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1347&context=elr>
- Tymoczko, Maria (2007/2010). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London/New York, Routledge.
- Waters, Darren (2004). Rowling backs Potter fan fiction. *BBC News*, 27.05.2004. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3753001.stm> (Stand: 20.01.2025).
- Whyatt, Bogusława (2017). We are all translators: Investigating the human ability to translate from a developmental perspective. In: Antonini, Rachele & Cirillo, Letizia & Rossato, Linda & Torresi, Ira (Hg.). *Non-Professional Interpreting and Translation: State of the Art and Future of an Emerging Field of Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 45-64.
- Yamazaki, Akiko. 2002. Why Change Names? On the Translation of Children's Books. In: *Children's Literature in Education* 33 (1), 53-62.
- Zhou, Shuyan (2017). From Online BL Fandom to the CCTV Spring Festival Gala: The Transforming Power of Online Carnival. In: Lavin, Maud & Yang, Ling & Zhao, Jing Jamie (Hg.). *Boys' Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong and Taiwan*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 91-110.
- Zubernis, Lynn & Larsen, Katherine (2018). Make Space for Us! Fandom in the Real World. In: Booth, Paul (Hg.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 146-159.

Zwischenberger, Cornelia (2021). Online collaborative translation: its ethical, social, and conceptual conditions and consequences. In: *Perspectives* 30 (1). 1-18.

Abstract

Der Erfolg der Buchreihen *Fifty Shades of Grey* von E.L. James und *After* von Anna Todd, ursprünglich als Fanfiction verfasst, dann traditionell verlegt, zeigt, dass Fanfiction Einzug in den Buchmarkt hielt. Somit wurde eine transwissenschaftliche Beschäftigung mit Fanfiction und auch deren Übersetzung relevant. In dieser Arbeit werden eine englische Fanfiction (*It Makes You Wonder* von elvirakitties, 2015-16 auf archiveofourown.org veröffentlicht) zur Buch- und Filmserie *Harry Potter* und deren deutsche Übersetzung (angefertigt von Asuna Namikaze, 2022-23 auf fanfiction.de gepostet) analysiert; die Grundlage dazu stellt Christiane Nords Textanalyse-Modell mit seinen textinternen und – externen Faktoren dar. Auf die Figurenrede und Namensübersetzung wird ein Hauptaugenmerk gelegt. Dabei ergab sich, dass sich der Fanfiction-Text und dessen Übersetzung hinsichtlich der meisten Faktoren kaum unterscheiden; die Übersetzung folgt sehr eng dem Ausgangstext und lehnt sich in der Namensübersetzung stark an die von Klaus Fritz übersetzte Buchreihe an.