



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Sophie Kinsellas „Shopaholic Ties The Knot“

Eine funktionale Übersetzungskritik

nach dem Modell von Margret Ammann

Verfasserin

Magdalena Wittmann Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juli 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 369

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Inhalt

Danksagung.....	3
Einleitung.....	4
1. Theoretische Grundlagen.....	7
1.1 Genre „Trivialliteratur“.....	7
1.1.1 Definition.....	7
1.1.2 Geschichte.....	8
1.1.3 Die Arten von Trivialliteratur.....	10
1.1.4 Frauenliteratur - Frauenroman.....	14
1.1.5 Merkmale, die der Trivialliteratur zugeschrieben werden.....	17
1.1.6 Wirkung von Trivialliteratur.....	18
1.1.7 Übersetzen von Trivialliteratur.....	20
1.2 Textsorten.....	21
1.2.1 Textsorte „Parodie“.....	21
1.3 Skopostheorie.....	22
1.4 Translatorisches Handeln.....	24
2. Übersetzungskritik.....	27
2.1 Das Übersetzungsmodell von Margret Ammann.....	27
2.1.1 Die fünf Kritikschritte.....	28
2.1.2 Der Modell-Leser.....	29
2.1.3 Scenes-and-frames-Semantik.....	30
3. Das Werk.....	33
3.1 Kurzbiografien.....	33
3.1.1 Die Autorin Sophie Kinsella.....	33
3.1.2 Die Übersetzerin Marieke Heimbürger.....	34
3.1.3 Die wichtigsten Personen.....	34
3.2 Inhaltsangabe.....	35
4. Die Analyse.....	39
4.1 Feststellung der Translationsfunktion.....	39
4.2 Feststellung der intratextuellen Translationskohärenz.....	41
4.2.1 Beispiel 1.....	41
4.2.2 Beispiel 2.....	42
4.2.3 Beispiel 3.....	44
4.2.4 Beispiel 4.....	46
4.2.5 Beispiel 5.....	47
4.2.6 Beispiel 6.....	48
4.2.7 Beispiel 7.....	49
4.2.8 Beispiel 8.....	50

4.2.9	Beispiel 9	52
4.2.10	Beispiel 10	53
4.2.11	Beispiel 11	54
4.2.12	Beispiel 12	56
4.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts	57
4.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	58
4.4.1	Beispiel 1	59
4.4.2	Beispiel 2	59
4.4.3	Beispiel 3	60
4.4.4	Beispiel 4	61
4.4.5	Beispiel 5	62
4.4.6	Beispiel 6	63
4.4.7	Beispiel 7	64
4.4.8	Beispiel 8	65
4.4.9	Beispiel 9	66
4.4.10	Beispiel 10	66
4.4.11	Beispiel 11	67
4.4.12	Beispiel 12	68
4.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext	70
4.5.1	Beispiel 1	70
4.5.2	Beispiel 2	70
4.5.3	Beispiel 3	71
4.5.4	Beispiel 4	72
4.5.5	Beispiel 5	73
4.5.6	Beispiel 6	74
4.5.7	Beispiel 7	74
4.5.8	Beispiel 8	76
4.5.9	Beispiel 9	77
4.5.10	Beispiel 10	78
4.5.11	Beispiel 11	79
4.5.12	Beispiel 12	79
5.	Schlussfolgerungen	81
6.	Bibliografie	84
6.1	Quellentexte	84
6.2	Fachliteratur	84
6.3	Wörterbücher & Nachschlagewerke	86
6.4	Internetseiten	86
6.5	Abbildungsverzeichnis	87
7.	Anhang	88

Danksagung

Mein Dank gilt meinen Eltern, die mich während meines Studiums immer finanziell unterstützt und mental motiviert haben. Ohne ihre Aufmunterungen, ihre Kritik, ihre Ermutigungen, aber auch Herausforderungen hätte ich meine Masterarbeit nicht fertig schreiben können.

Des Weiteren gilt mein besonderer Dank Frau Prof. Dr. Mary Snell-Hornby, die mir sehr viel Geduld und Verständnis entgegen brachte.

Sehr dankbar bin ich auch der Übersetzerin Marieke Heimburger, die sich die Zeit genommen hat, auf meine Fragen einzugehen.

Meinen Arbeitskolleginnen, die mich während des Schreibens immer motiviert haben.

Einleitung

„Welch ein schlechtes Buch!“ „Ich bin beim Lesen eingeschlafen.“ „Ein tolles Buch!“ Diese und ähnliche Äußerungen fallen, wenn über Gelesenes diskutiert wird. Oft gehen die Meinungen über ein Buch sehr weit auseinander, widersprechen sich sogar. Das sind subjektive Wahrnehmungen. Geschmäcker sind bekanntlich verschieden - und das ist auch gut so. Wie kommt es aber, dass ein Buch von einigen hochgepriesen wird, während andere dasselbe Buch in der Luft zerreißen? Was macht ein Buch überhaupt zu einem „guten“ Buch? Was verleitet einen dazu, genau dieses Buch zu kaufen? Warum ist ein Buch in der Originalsprache in den Bestseller-Listen ganz vorne, während die übersetzte Version keinerlei Anklang findet?

Resultierend aus unterschiedlichen Erwartungshaltungen, Lesegewohnheiten, Wertvorstellungen und persönlicher Lebenserfahrung bzw. unterschiedlichem Background, bewerten wir Bücher auf verschiedene Art und Weise. Um jedoch ein Buch, speziell dessen Übersetzung, objektiver beurteilen zu können, ist es wichtig, ein passendes Modell dafür auszuwählen.

Gegenstand dieser Arbeit ist die deutsche Übersetzung des Romans *Shopaholic – Ties the knot* von Sophie Kinsella mit dem deutschen Titel *Hochzeit zu verschenken*, der von Marieke Heimburger aus dem Englischen übersetzt wurde. Dabei wird nach dem funktionalen zieltextorientierten Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann (1990) vorgegangen.

Die Arbeit ist in fünf Hauptkapitel gegliedert. Im ersten Kapitel sollen zunächst theoretische Grundlagen abgeklärt werden, die für die Übersetzungskritik von Relevanz sind. Dazu zählt auch die Vorstellung des Genres der Massen- bzw. Trivialliteratur, insbesondere des Frauenromans, zu deren Art von Unterhaltungsliteratur der gewählte Roman gehört. Im Rahmen dieses Kapitels werden auch die Skopostheorie sowie die Theorie des translatorischen Handelns erläutert, die die Basis für das Modell der Übersetzungskritik von Ammann bilden.

Im zweiten Kapitel soll dieses Modell vorgestellt werden. Zuerst wird ein allgemeiner Überblick gegeben, worum es sich bei diesem Modell handelt. Danach werden die fünf Kritik-schritte nach Ammann erläutert sowie auf den Modell-Leser und die Scenes-and-frames-Semantik eingegangen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit dem Werk selbst. Die Autorin Sophie Kinsella und die Übersetzerin Marieke Heimburger werden vorgestellt. Neben einer Beschreibung des Inhalts folgt auch eine Darstellung der Hauptcharaktere des Romans.

Das vierte Kapitel ist dem praktischen Teil der Arbeit gewidmet. Anhand einiger ausgewählter Textbeispiele erfolgt die Analyse. Dabei wird jeweils zuerst vom Translat ausgegangen, dieses als eigenständiger Text bewertet, danach wird das Original separat analysiert und erst am Schluss werden die beiden Versionen miteinander verglichen. Das Ziel dabei ist es, herauszufinden, ob das Translat unabhängig vom Ausgangstext in der Zielkultur funktioniert, und falls es das nicht tut, werden Alternativvorschläge gegeben. Beim Vergleich der beiden Versionen geht es nicht darum, ob das Original wortwörtlich in die Zielsprache übertragen wurde, sondern ob beide Texte zueinander kohärent sind, also ob das Translat bei seinen LeserInnen dieselbe Wirkung hervorruft, wie der Ausgangstext bei den seinen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass in den Kapiteln, die sich mit der Analyse beschäftigen, nur noch die weibliche Form verwendet wird, da davon ausgegangen wird, dass nur Frauen zum Zielpublikum zählen.

In der Conclusio werden abschließend die wichtigsten Erkenntnisse, die aus der Analyse resultieren, noch einmal zusammengefasst und dargelegt, was die Übersetzung zu einer „gelingen“ macht, bzw. welche Punkte dazu führen könnten, dass der Lesefluss unterbrochen wird und somit von den Leserinnen als störend empfunden werden.

Sophie Kinsella ist eine bekannte britische Autorin für Frauenromane. Durch den Roman „Göttin in Gummistiefeln“, den mir eine Freundin geschenkt hatte, bin ich auf sie aufmerksam geworden und habe fast alle ihre Romane bereits gelesen. Sie hat einen sehr lockeren Stil, schreibt auf eine witzige Art und verleiht allen ihren Romanheldinnen einen chaotischen, jedoch liebenswerten Charakter, mit dem man sich gut identifizieren kann.

Der erste Teil ihrer Shopaholic-Reihe war ein großer Erfolg, der auch dazu führte, dass der Roman verfilmt wurde. Durch diese Verfilmung konnten bestimmt neue Leserinnen gewonnen werden, die vielleicht den Roman nicht gelesen haben, durch den Film aber neugierig geworden sind und nun wissen wollen, wie es weitergeht. Aufgrund des Erfolges sind die Erwartungshaltungen der Leserinnen an die weiteren Teile natürlich sehr hoch. Jeder weitere Band ist somit auch dafür verantwortlich, ob es zu einer Fortsetzung kommt. Erfüllt einer die Erwartungshaltungen nicht, werden die enttäuschten Leserinnen nicht daran interessiert sein, einen weiteren Teil zu lesen. Gibt es kein Zielpublikum, wird kein Verlag die Herausgabe übernehmen, und somit werden auch keine ÜbersetzerInnen dafür benötigt. Aus diesem Grund habe ich mich bewusst für den dritten Teil dieser Reihe entschieden.

Da ich selbst zu den RezipientInnen von Massensliteratur, insbesondere von Frauenromanen zähle, erschien es mir interessant, dieses Genre genauer zu betrachten. Da die Massen- bzw. Trivilliteratur einen sehr großen Teil des Buchmarktes beansprucht und wie der Name schon sagt, von einer breiten Masse gelesen wird, ist es auch beim Übersetzen eine Herausforderung, die Erwartungshaltungen unterschiedlicher LeserInnen zu erfüllen und dies noch dazu

unter einem großen Zeitdruck.

ÜbersetzerInnen und ÜbersetzungskritikerInnen sind auch RezipientInnen. Und da - wie eingangs erwähnt - die Geschmäcker der LeserInnen verschieden sind, ist trotz eines Modells keine allgemein gültige Übersetzungskritik möglich. So kann es natürlich auch hier vorkommen, dass etwas als störend empfunden wird, das anderen überhaupt nicht auffällt.

Darum möchte ich hier festhalten, dass es dabei nicht darum geht, die Übersetzerin persönlich zu kritisieren, sondern mögliche Probleme aufzuzeigen und subjektive Alternativvorschläge zu bieten.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

1. Theoretische Grundlagen

In den folgenden Unterkapitel sollen zunächst theoretische Grundlagen abgeklärt werden, die für die Übersetzungskritik im praktischen Teil der Arbeit relevant sind. Dazu zählt eine Definition sowie ein geschichtlicher Überblick über Trivilliteratur, insbesondere eine Auseinandersetzung mit dem Typ „Frauenroman“, zu dem der übersetzte Roman zählt. Andere Arten von Trivilliteratur werden in dieser Arbeit nur angeschnitten.

Außerdem soll geklärt werden, was man in der Übersetzungswissenschaft unter dem Begriff „Äquivalenz“ versteht.

Zu guter Letzt werden zwei Theorien vorgestellt, die die Basis für das Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann bilden - nämlich die Skopostheorie und die funktionale Übersetzungstheorie des translatorischen Handelns.

1.1 Genre „Trivilliteratur“

Was versteht man unter Trivilliteratur? Wie ist sie entstanden? Welche Genre zählen zur Trivilliteratur und welche Merkmale sind für sie typisch? Was für eine Wirkung ruft diese Literaturgattung bei den LeserInnen hervor? Wie wird sie übersetzt?

Auf diese Fragen wird in den folgenden Unterkapiteln eingegangen.

1.1.1 Definition

Unter Trivilliteratur versteht man „weit verbreitete und leicht verständliche Literatur“ (Nusser 1991:3).

Der Begriff geht zurück auf das lat. „trivium“, d.h. „Dreiweg, Wegkreuzung, öffentliche Straße“; „trivialis“, d.h. „auf Dreiwegen, auf der öffentlichen Straße liegend“, daher gewöhnlich. Im Frz. wurde daraus „trivial“, d.h. „allgemein zugänglich, allbekannt, alltäglich, gewöhnlich“. Im 17./18. Jh. gelangte das Wort ins Dt. als das, was gleichsam auf der Straße zu finden ist, somit eine abgedroschene Wendung, Platitude, ein Gemeinplatz. (...) Etwa seit den 60er Jahren des 20. Jh. gibt es Ansätze, T. differenzierter zu beurteilen. (Brunner & Moritz 2006:414f.)

Man spricht also von einer Literatur, die von einer breiten Masse gelesen wird und daher für alle leicht verständlich sein soll.

Wie diese Form von Literatur entstanden ist, soll der folgende geschichtliche Überblick zeigen.

1.1.2 Geschichte

Auch wenn sich bereits im 15. Jahrhundert erste Formen von Massensliteratur erkennen lassen, spricht man in der Literaturwissenschaft von den Anfängen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. „Zwischen Literatur, die vor dieser Zeit geringschätzt wurde, und der Trivilliteratur gibt es keinen bruchlosen Übergang; die letztere entsteht [...] zusammen mit neuen Wertmaßstäben, einer neuen geschmacksbestimmenden Gruppe, neuen Leserschichten“ (Domagalski 1981:17).

Am Anfang der Geschichte überwogen zwei Formen von Trivilliteratur - Einblattdrucke und Heftchen. Die Einblattdrucke waren schon im 15. Jahrhundert stark verbreitet und behandelten vor allem religiöse Themen. „Viele Heiligendarstellungen erzählten auch spannende, vornehmlich an das Martyrium der Heiligen geknüpfte Geschichten [...]“ (Nusser 1991:47). So entwickelte es sich nach und nach, dass die Einblattdrucke neben Schlachterzählungen oder religiöser Thematik auch für politische Propaganda genutzt wurden.

Die Heftliteratur, die neben den Einblattdrucke in großer Zahl gelesen wurde, wurde vor allem zur Unterhaltung genutzt. Sie lässt sich in vier Kategorien unterteilen: dem Sensationsbericht, dem Kalender, dem Volksbüchlein und dem Groschenheft. Themen, die im Sensationsbericht behandelt wurden, waren Kriegserzählungen, Katastrophenschilderungen, Verbrechensberichte u.v.m.. Hier lassen sich schon erste Vorläufer der Zeitung erkennen.

Die zweite Kategorie der Heftliteratur, der Kalender, enthielt neben der bekannten Form des Kalenders auch Zusatzinformationen über Astronomie, Horoskope, Rätsel oder auch Sensationsgeschichten.

Die dritte Kategorie, das Volksbüchlein, sollte nicht mit den Volksbüchern verwechselt werden. Während zu den Volksbüchern auch Goethes Faust zählt, enthielt das Volksbüchlein unter anderem Witzsammlungen.

Zur vierten Kategorie, dem Groschenheft, zählt mittlerweile auch der Taschenroman, der seit Mitte des 19. Jahrhunderts zur auflagenstärksten Literatur gehört. (vgl. Nusser 1991:46ff.) Diese Form der Literatur wurde von Bürgerlichen für die sogenannten „kleinen Leute“ herausgebracht. Der Stil der Einblattdrucke und Heftliteratur war auf das Zielpublikum abgestimmt. Um den LeserInnen beim Verstehen der Handlung zu helfen, wurden wichtige Elemente wiederholt. Ein typischer Bestandteil der Erzählungen war dabei die Schilderung des

Reichen, der zwar reich, dafür aber unglücklich ist, und als Gegenpart die des Armen, der trotz seiner Armut glücklich ist. Ein beliebtes Thema war die Erzählung vom Räuber, der die Reichen bestiehlt und damit den Armen hilft. Dabei spricht man von einem „Revolutionser-satz für Leute, die zu einer eigenen Revolution nicht in der Lage waren.“ (Nusser 1991:51) Später wurde der Räuber vom Kriegsheld abgelöst. Der Krieg wurde verherrlicht. Die Ge-schichten enthielten patriotische Parolen und übertrieben positive Darstellungen des Solda-tenlebens. Der Grund für diese Verherrlichung war, dass die Landbevölkerung zu Kriegszei-ten als Soldaten rekrutiert wurde. Außerdem wären kritische Texte aufgrund der Zensur überhaupt nicht möglich gewesen. (vgl. Nusser 1991:50f.) „[...] die Opferhaltung des einfa-chen Mannes im Krieg wird gefestigt, weil der Krieg nicht als Mittel zur Durchsetzung von Machtinteressen oder -ansprüchen gesehen, sondern als Vaterlandsverteidigung glorifiziert wird“ (Nusser 1991:53).

Mit dem Pietismus im 17. Jahrhundert kam auch das Bestreben auf, Laien die Bibel zugäng-lich zu machen. Bei dieser religiösen Bewegung setzte man darauf, dass jeder Gott persönlich erfahren solle. Früher galt es als unangebracht, seine Gefühle offen zu äußern. Die Pietisten praktizierten eine Seelenanalyse und versuchten sich in der Erforschung des Gewissens. Dies machte sich auch in der Sprache bemerkbar. Während es für die Pietisten also ein Bestandteil war, ihr eigenes Gefühlsleben aktiv zu durchleuchten, fiel es anderen Bevölkerungsgruppen nach wie vor schwer, ihre Gefühle mitzuteilen. „Doch auch wenn man sich selbst nicht pro-duktiv mitteilte, konnte man doch als Leser wenigstens passiv an den Gefühlserlebnissen anderer teilnehmen.“ (Nusser 1991:56) Für diese Form der Gefühlserfahrung war der Roman am geeignetsten.

Im 18. Jahrhundert begann man die Themen, die im Trivialroman behandelt werden, den Be-dürfnissen der LeserInnen anzupassen. (vgl. Nusser 1991:57) Somit entwickelten sich ver-schiedene Romantypen, auf die im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen wird.

Wenn man also die Geschichte der Trivilliteratur näher studiert, liegt der Schwerpunkt beim Roman, da aufgrund des schnellen Anwachsens des Anteils der Trivilliteratur an der gesam-ten literarischen Produktion „die Geschichte des trivialen, auflagestarken Lesestoffs in Buch-form weitgehend ein Teil der Geschichte des Romans ist“ (Domagalski 1981:18). Der An-stieg der Lesefähigkeit, der technische Fortschritt und die Entstehung des Bibliothekswesens sind Gründe für die schnelle Entwicklung und Verbreitung von Trivilliteratur. Durch die größer werdende Nachfrage wurde im 20. Jahrhundert die Grundlage für einen internationa-len Übersetzungsmarkt geschaffen.

1.1.3 Die Arten von Trivilliteratur

Da die Bedürfnisse und auch die Geschmäcker der LeserInnen sehr unterschiedlich sind, gibt es auch verschiedene Arten von Trivilliteratur. Diese kann man in zwei große Gruppen zusammenfassen: die Abenteuer- und die Liebesgeschichten.

Zu den Abenteuergeschichten gehören die Robinsonade, Ritter-, Schauer- und Räubererzählungen, Reise-, Abenteuer- und Kriegsromane, Kriminal- und Detektivgeschichten, Science-Fiction, Horror und Wildwest und der triviale Comic. Zu den Liebesgeschichten zählen der sentimentale Liebesroman, Heimat-, Berg-, Arzt-, Adels-, und Frauenromane.

Hier gehört erwähnt, dass die genannten Romane nicht automatisch zur Trivilliteratur zählen. Es gibt zum Beispiel sowohl triviale Abenteuerromane, als auch hochliterarische Werke, in denen die Abenteuerthematik aufgegriffen wurde.

Im Rahmen dieser Arbeit wird nur sehr bruchstückhaft auf die einzelnen Arten, mit Ausnahme des Frauenromans, der später bei der Übersetzungskritik noch eine Rolle spielt, eingegangen.

Der Abenteuerroman ist jener „Romantypus mit dem Schwerpunkt auf ungewöhnlichen, spektakulären, den Rahmen des Alltagslebens sprengende Geschehnisse“. (Schmiedt 1997:2) Anhand der folgenden Merkmale, lässt sich der Abenteuerroman erkennen: ▪ die Hauptfigur (in diesem Fall der Held) erlebt den Widerspruch zwischen seinem bisher bekannten Leben und neuen Herausforderungen; ▪ die Hauptfigur erlebt eine Reihe an Abenteuern (oftmals im Rahmen einer Reise); ▪ der Held stammt aus mittleren Verhältnissen. (vgl. Schmiedt 1997:2) Der Begriff Abenteuerroman überschneidet sich häufig auch mit dem Kriegs-, dem Reiseroman und der Robinsonade. Abenteuerromane „schildern überwiegend die Erlebnisse von Personen, die aus einer konventionellen Lebensweise in der Zivilisation ausbrechen, weil sie dazu gedrängt bzw. gezwungen werden oder weil sie sie als zu eintönig und lähmend empfinden.“ (Schmiedt 1997:3) Mittlerweile zählt der Abenteuerroman zu einer der beliebtesten Arten von Trivilliteratur. (vgl. Schmiedt 1997:3)

Schon im 17. Jahrhundert wurde in Abenteuer- und Reisegeschichten der Überlebenskampf von Charakteren, die auf einer einsamen Insel stranden thematisiert. Seit Daniel Defoes Roman „Robinson Crusoe“, werden solche Romane als Robinsonade bezeichnet. Der/die gestrandete HeldIn aus bürgerlichen Verhältnissen muss unter spärlichen Bedingungen mit dem zurechtkommen, was er/sie auf der Insel findet und entwickelt sich dabei zum Puritaner. (vgl. Domagalski 1981:23) Für die LeserInnen erlebt der/die HeldIn den eigenen Wunsch, dem

Alltag zu entfliehen, auszubrechen aus der Gesellschaft und Neues zu entdecken. (vgl. Nusser 1991:75)

Die Rittergeschichten verkörpern „ein Werk, das dem untertänigen, dem Regelzwang des Alltags ausgelieferten Bürger retrospektiv eine Welt von kraftgenialischen, für Freiheit streitenden Rittern als Gegenbild und Wunschbild gegenüberstellte". (Nusser 1991:83) Ein typisches Merkmal für diese Art von Roman sind Dialoge. (vgl. Domagalski 1981:24) Ritterromane schildern die edlen Ritter als Befreier von Burgfräuleins, die furchtlos den Kampf auf Leben und Tod aufnehmen um am Ende als strahlende Sieger hervorzutreten. (vgl. Domagalski 1981:25) „Die Begeisterung für diese Romane hielt sich bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts und erlosch dann." (Nusser 1991:83)

Die Schauererzählungen decken den Wunsch der LeserInnen nach irrationalen Ängsten ab. Dabei werden mystische Kulissen erzeugt, wie zum Beispiel Friedhöfe bei Nacht, und mit Hilfe des Unbekannten bedrohliche Situationen geschaffen. „Ohne das Element der Bedrohung ist das Geheimnisvolle lediglich ein Rätsel, wie umgekehrt das Bedrohliche ohne das Geheimnisvolle lediglich eine Gefahr ist [...]." (Nusser 1991:66) Zusammengeführt erzeugen sie bei den LeserInnen angstvolle und gruselige Empfindungen. (vgl. Nusser 1991:66)

Die Räubererzählungen weisen oft Parallelen zu den Rittergeschichten auf. Anstelle des tapferen edlen Ritters rücken in diesen Romanen die Räuber, die sich selbst bewusst zu Außenseitern der Gesellschaft machen. (vgl. Domagalski 1981:26ff.) Bei einigen dieser Erzählungen erlebt der Räuber im Laufe seiner Abenteuer eine Wandlung vom Verbrecher zum großherzigen Helden, der von den Reichen nimmt, und den Armen gibt. Bei anderen Erzählungen bleibt der Räuber eine Verkörperung des Bösen, der stiehlt, betrügt und mordet und dessen Exekution am Ende des Romans als Beispiel dafür fungiert, was man zu erwarten hat, wenn man vom rechten Weg abkommt. (vgl. Nusser 1991:68f.)

Der Reiseroman ist eng mit der Robinsonade bzw. dem Abenteuerroman verbunden. Auch hier spielen die AutorInnen mit dem Wunsch der LeserInnen, dem Alltag zu entfliehen und Neues zu entdecken. Aber nicht nur die Abenteuerlust wird dabei bei den RezipientInnen entfacht. Gleichzeitig informieren sie die LeserInnen auch über neue fremde Kulturen. (vgl. Nusser 1991:75)

Die Kriegsromane gelten als die Nachfolger der Rittergeschichten. Besonders der Dreißigjährige und der Siebenjährige Krieg wurden in Romanen behandelt. (vgl. Nusser 1991:83) Vor allem während des 1. Weltkrieges waren Kriegsromane sehr populär. „Der Krieg erscheint als Schicksal, seine Ursachen und Ziele liegen außerhalb kritischer Reflexion." (Nusser 1991:85) Dabei wurden Schlachten geschildert, jedoch der Tod bzw. das Töten an sich bagatellisiert.

Die Soldaten wurden als tapfere, pflichtbewusste und folgsame Charaktere beschrieben, die sich für ihr Land einsetzten und das Opfer ihres Lebens in Kauf nahmen. (vgl. Nusser 1991:85)

Zu Beginn waren Kriminal- und Detektivgeschichten reale Rechtsfälle, die AutorInnen mit erfundenen Ereignissen ergänzten, um bei den LeserInnen eine höhere Spannung zu erzeugen. Neben der Funktion zu unterhalten, dienten die Kriminalromane auch dazu, das Vertrauen der BürgerInnen ins Rechtssystem aufzubauen. Während etwa die LeserInnen sich in den Räubergeschichten mit dem edlen Dieb identifizieren, sollen sie nun mit dem Charakter des Detektivs mitfühlen. Edgar Allen Poe gilt als der erste, der fiktive Kriminalromane geschrieben hat („Murders in the Rue Morgue“ - 1841). (vgl. Domagalski 1981:39)

„Am Anfang des Geschehens steht die Verrätselung, am Ende die möglichst einfache, elegante, überraschende und doch plausible Enträtselung.“ (Domagalski 1981:40) Zu den Charakteren zählen Verdächtige, unter ihnen befindet sich auch die Person, die die Tat tatsächlich begangen hat, die zentrale Figur des/der Detektivs/Detektivin und ein/e ErzählerIn. Der/Die DetektivIn muss nun durch analytisches Denken einzelne Verdächtige ausschließen, oder neue Beweise sammeln. Der/Die ErzählerIn dient oft als Dialogpartner, oder aber um das Gerüst des Falls aufzubauen, und die LeserInnen entweder auf den richtigen Lösungsweg oder aber auch in die Irre zu führen, um so für einen Überraschungsmoment am Ende zu sorgen. (vgl. Domagalski 1981:42) Zu den auflagestärksten Kriminalromanen gehört der Thriller. (vgl. Domagalski 1981:48)

Der Science-fiction-Roman lässt sich nicht allgemeingültig typisieren, da hier die unterschiedlichsten Thematiken behandelt werden. (Domagalski 1981:53) Mit dem wachsenden Interesse an Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert, aber auch der zunehmenden Kritik am technischen Fortschritt, entwickelte sich diese Art der Trivilliteratur. Oftmals überschneidet sich dieses Genre mit dem Reise- und Abenteuerroman. Den Science-fiction-Roman könnte man als „[...] Literatur [...], die sich mit den Möglichkeiten der Zukunft beschäftigt und dabei wissenschaftliche Rationalität mit Phantasie vereinbart“ (Nusser 1991:79) definieren. Gängige Motive der Science-fiction-Romane sind Aliens, Zeitreisen, Raumfahrten, u.v.m..(vgl. Nusser 1991:80)

Die trivialen Horrorgeschichten spiegeln den Aberglauben der LeserInnen wider. Häufig handeln sie von Dämonen, Vampiren, Monstern, Zauberern, Hexen und Teufeln. Die AutorInnen von Horrorgeschichten arbeiten vor allem mit der Angst der LeserInnen, höheren Mächten ausgeliefert zu sein. (vgl. Nusser 1991:70)

Die Hauptcharaktere im Wildwestroman sind Cowboys, Indianer und Sheriffs. Diese Art der Trivilliteratur thematisiert die Kolonisierung neuer Gebiete. Dabei sind die Interessen von

Eisenbahnlinien ein beliebtes Thema. Im Wildwestroman kommt es zur „[...] Heroisierung der Kolonisation (und die komplementäre Abwertung der Indianer) [...]“. (Domagalski 1981:34) In den USA resultierte der Wildwestroman aufgrund der politischen Situation. (vgl. Domagalski 1981:34)

Der sentimentale Liebesroman zielt darauf ab, Emotionen bei den LeserInnen freizusetzen und die LeserInnen auf der Gefühlsebene zu bewegen. In diesen Romanen ist die Liebe das Allheilmittel gegen alles Schlechte. (vgl. Nusser 1991:58) Besonders beliebt bei den LeserInnen sind dabei Romane, die das Märchen von Aschenputtel aufgreifen. Das Schicksal der Hauptfigur, die zumeist auch das typische klischeehafte Hausfrauenwesen hat - gütig, brav, hart arbeitend, nicht reich an materiellen Gütern - und ihr sozialer Aufstieg, den sie durch ihre geduldige, aufopfernde und liebevolle Art erreicht, bewegt die LeserInnen. Darin spiegelt sich der eigene Wunsch nach Höherem wider. (vgl. Nusser 1991:63) Das klischeehafte Verhaltensmuster der geschilderten Frauen besteht auch heute noch in modernen Liebesromanen, auch wenn das Bild der weiblichen Hauptfigur schon etwas offener charakterisiert wird. Nun ist der Platz der Frau nicht mehr nur zuhause hinter dem Herd. Sie ist auch berufstätig und auch nicht mehr so passiv in ihrer Sexualität wie früher. (vgl. Nusser 1991:65)

Der Heimatroman entspricht dem Gegenteil des Abenteuerromans. Während im Abenteuerroman den LeserInnen die Abenteuer- und Reiselust vermittelt wird, wird hier die Heimat verlockend dargestellt. (vgl. Nusser 1991:86) Das auffallendste Merkmal dieses Romans sind die ländliche Umgebung, in der sich die Handlung abspielt und die bäuerlichen Charaktere. (vgl. Domagalski 1981:65) „Der Heimatroman gibt sich derb-urwüchsig, läßt seine Figuren populär reden [...]“. (Burger et al. 1982:144) Der Ursprung des Heimatromans ist eng mit sozial-politischen Entwicklungen verbunden: der Bauernbefreiung und der Industrialisierung. (vgl. Domagalski 1981:67). Aufgrund der Charakterisierung des Fremden als dem Bösen und dem Heimatbewusstsein, das diese Romane den LeserInnen vermitteln sollen, diente diese Art als Vorläufer der Blut- und Boden-Literatur während des 2. Weltkriegs. (vgl. Nusser 1991:87)

Die Hauptthematik von Bergromanen ist die Liebe. Die Handlung beschreibt, wie sich zwei Personen ineinander verlieben, jedoch vor dem glücklichen gemeinsamen Ende zahlreiche Rückschläge meistern müssen. Diese Rückschläge können zum Beispiel eine dritte Person sein, die sich in die Beziehung einmischt, weil sie selbst Interesse an einer der beiden anderen Figuren hat, oder Missverständnisse, die einen der beiden Hauptcharaktere an der Liebe des anderen zweifeln lassen, oder aber auch Schwierigkeiten, aufgrund der gesellschaftlichen Situation, die eine Verbindung der zwei Liebenden eigentlich nicht zulassen würde. (vgl. Domagalski 1981:79)

Der Arztroman spielt sich, wie der Name schon sagt, im ärztlichen Umfeld ab. Das kann zum Beispiel im Krankenhaus sein. Diese Art der Trivilliteratur gehört zu den Liebesgeschichten, da auch er die Liebe zweier Personen samt einiger Prüfungen der Liebe vor dem großen Happy End thematisiert.

Der Adelsroman zählt ebenfalls zu den Liebesgeschichten. Auffällig ist hierbei die Sprache. Im Gegensatz zu Heimatromanen „strebt der Adelsroman auch sprachlich nach Höherem. Veraltete oder veralternde Redensarten und Geflügelte Worte sollen dem Stil eine Patina des Erhabenen verleihen, so daß die Figuren ständig auf sprachlichen Stelzen laufen.“ (Burger et al. 1982:144)

Da der Roman, der für die Übersetzungskritik gewählt wurde, zu den Frauenromanen gehört, wird im nächsten Kapitel diese Art der Trivilliteratur detailliert vorgestellt.

1.1.4 Frauenliteratur - Frauenroman

Hinter dem Begriff „Frauenliteratur“ verbergen sich zwei unterschiedliche Arten von Literatur: zum Einen ist das der Frauenroman, der zur Gattung Trivilliteratur zählt und die klischeehaften Anschauungen über die Stellung der Frau thematisiert und zum Anderen jene Literatur, die sich für die Gleichberechtigung der Frauen einsetzt, die gegen die Diskriminierung der Frau Stellung nimmt. Ihre Anfänge gehen zurück ins 18. Jahrhundert. (vgl. Häntzschel 1994:157)

So lange Mädchen und Frauen eine gegenüber den Männern reduzierte, einseitig schöngeistige Bildung erhielten, von Studium und Beruf ausgeschlossen oder beruflich zumindest benachteiligt waren, lag es auf der Hand, daß ihnen von Lehrern, Erziehern, Geistlichen und anderen Autoritäten, auf deren Grundsätze der Buchmarkt reagierte, nur »Auswahlen« aus dem gesamten Spektrum der Literatur zugänglich gemacht wurden, »gereinigte« Ausgaben, moralisch zensierte und kommentierte Werke der klassischen Epoche, dann die reiche Skala des Trivialidealismus des 19. Jahrhunderts sowie Romane - wie sie besonders in den Familienblättern und Frauenjournalen verbreitet wurden, aber so gut wie keine kritisch-gegenwartsbezogene Literatur. (Häntzschel 1994:157)

So ist es auch nicht verwunderlich, dass Schriftstellerinnen über die ihnen bekannte Situation schrieben und ihre eigenen Erfahrungen wiedergaben. (vgl. Häntzschel 1994:157)

Während des Ersten Weltkriegs kam es dann zu einem Umdenken. Mit dem Zugang zum Studium, der Berufstätigkeit sowie dem reformierten Wahlrecht, entwickelte sich auch die Rolle der Frau in der Öffentlichkeit. Mit dieser Entwicklung entstanden emanzipatorische Bewegungen, in denen sich die Frauen auch mit dem sich verändernden Bild der Frau be-

schäftigten und nicht mehr nur auf die stereotypischen Frauenrollen eingingen. Dieser Aufschwung wurde aber durch den Nationalsozialismus wieder unterbunden. (vgl. Häntzschel 1994:158)

Nach 1945 bis in die sechziger Jahre, als eine Vielzahl von Frauen die Aufgaben ihrer im Krieg gefallenen oder noch nicht aus der Gefangenschaft heimgekehrten Männer übernehmen mußte, verstärkte sich das Bedürfnis nach einer kompensatorischen Lektüre, nach der nie abgerissenen Tradition des trivialen Typus der F. [Frauenliteratur] mit Übergängen zum Heimat- oder Arztroman, der auch in Heftchen, Illustrierten und kommerziellen Leihbibliotheken verbreitet wurde. (Häntzschel 1994:159)

Mit der Studentenbewegung 1968 kam es in der kritischen Frauenliteratur wieder verstärkt zu einem Aufschwung. Es erfolgte eine Sensibilisierung auf die Probleme der Frauen, auf die Diskriminierung der Frau und das Bestreben einer Optimierung der Situation der Frau im Arbeitsleben wurde forciert. In diesem Rahmen wurden die Rechte der Frau auf Abtreibung reformiert, Frauenhäuser wurden errichtet, es kam zur Gründung eigener Frauenverlage und eigener Frauenakademien. (vgl. Häntzschel 1994:159)

Trotz all dieser Reformen und Verbesserungen gab es aber immer noch AutorInnen, die an den klischeehaften Vorstellungen festhielten und über Frauen in ihrer traditionellen Lebensweise schrieben. (vgl. Häntzschel 1994:159) Auch wenn sich die Rolle der Frau im öffentlichen Leben deutlich verbessert hat und dieses klischeehafte Frauenbild von früher nicht mehr adäquat ist, ist der triviale Frauenroman nach wie vor sehr beliebt und auflagestark.

In den 1960er und 1970er Jahren entstand eine Unterscheidung zwischen Frauenliteratur und Frauenroman. „Der Begriff ‚Frauenliteratur‘ wurde in den 1970er Jahren bewußt auf die Texte von Frauen angewandt, die die geistigen und politischen Emanzipationsbestrebungen der Frau widerspiegeln [...]“ (Becker-Cantarino 2000:75).

In ihrer Untersuchung „Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts“ (1919) nahm Christine Touaillon den Begriff „Frauenroman“ für die Bezeichnung des Genres der viel gelesenen Produktion von Prosawerken von Autorinnen aus dem 18. Jahrhundert. In der älteren Literaturgeschichte bezeichnete dieser geschlechtsspezifische Begriff ganz allgemein jene Romane, die für Frauen bzw. von Frauen geschrieben wurden. (vgl. Becker-Cantarino 2000:74) Diese Romane handelten von den Interessen der Frauen. In der Literaturkritik hatte der Frauenroman eine abwertende Bedeutung. Der negativ besetzte Begriff „Trivialliteratur“ zu der auch der Frauenroman zählt, „besiegelte ihre Minderwertigkeit und die klischeehaften Vorstellungen, die mit dem Begriff ‚Frauenliteratur‘ verbunden waren“ (Becker-Cantarino 2000:74). In der älteren Trivialliteraturforschung galt der Frauenroman als Beispiel für die Unterhaltungsliteratur, die idealisierte Liebesgeschichten für Frauen darstellen. Diese wurden meistens als

Schund abgestempelt. Der Begriff „Frauenroman“ führt aber nach wie vor zu negativen Konnotationen.

Den klassischen Aufbau eines Frauenromans kann man klischeehaft in folgende fünf Schritte unterteilen:

- Irrtumswahl: Eine Person A (meistens die männliche Hauptfigur) trifft auf Person B. Sie lernen sich kennen und glauben, einander zu lieben. Eine Person C (meistens schon aus dem näheren Umfeld der Person A) bleibt in der Warteposition. In diesem Stadium ist sich Person A noch nicht seiner wahren, im Unterbewusstsein verborgener Gefühle bewusst. Manchmal ist sich Person A deren Gefühle aber auch bereits im Klaren, denkt aber, dass diese Gefühle nur einseitig vorhanden sind.
- Herausstellung: Nach und nach kommen negative Charaktereigenschaften von Person B ans Tageslicht und Person C kann sich in irgendeiner Art profilieren.
- Konkurrenz: Nun kommt es zur direkten Konkurrenz zwischen Person B und Person C. Beide kämpfen um Person A.
- Elimination: Schließlich fällt Person B aus dem Rennen.
- Happy End: Person A und Person C heiraten. (vgl. Domagalski 1981:93)

Beim Frauenroman kommt es zu einer starken Schwarz-Weiß-Malerei. Den Figuren werden typische Charaktereigenschaften zugeteilt, anhand derer die LeserInnen klar erkennen können, ob es sich dabei um einen „guten“ oder „schlechten“ Menschen handelt.

Der „gute“ Mann wird dabei als ehrgeizig, strebsam und mit starkem Charakter beschrieben, als jemand, der sich selbst unter Kontrolle hat, sich zu benehmen weiß, und gleichzeitig humorvoll, aber auch vernünftig ist. Er ist intelligent, kleidet sich modisch und achtet auf seinen Körper. Meistens wird er als blond und blauäugig dargestellt. (vgl. Domagalski 1981:93f.)

Der „böse“ Mann wird als Egoist beschrieben, der immer auf seinen Vorteil aus ist, der Intrigen spinnt oder sogar kriminell ist. Er verhält sich sehr abwertend anderen gegenüber, benimmt sich oft gekünstelt und übertrieben und führt ein ausschweifendes und verschwenderisches Leben. (vgl. Domagalski 1981:94)

Die „gute“ Frau wird durch ein passives und unterwürfiges Wesen charakterisiert. Von Natur aus ist sie sehr sanft, gütig und hilfsbereit. Sie wird zierlich und zurückhaltend beschrieben. Ihr Äußeres entspricht den klassischen Schönheitsidealen - ein heller Teint, feine Gesichtszüge, weiße Zähne, leuchtende Augen und lange schöne Haare. (vgl. Domagalski 1981:94)

Die „böse“ Frau wird als Verführerin dargestellt. Sie kokettiert mit den Männern, verhält sich außergewöhnlich, kleidet sich auffällig, handelt manchmal leichtsinnig und fordert die Männer heraus. (vgl. Domagalski 1981:94)

In den Frauenromanen zeichnet sich die Heldin normalerweise durch hausfrauliche Tugenden und durch Passivität in Liebe und Ehe aus. Auch wo der empirische Erfahrungshorizont der Leserin verlassen wird, die Heldin also in eine Umgebung gerät, von der die Leserin nur träumt, werden die allgemeinen Urteilsstandards doch aufrechterhalten, bleibt die passive Rolle der Frau unangetastet und ebenso die autoritäre des Mannes. (Nusser 1991: 139)

Dies gilt auch für modernere Frauenromane. Obgleich in ihnen die Frauen nicht mehr als einfache Hausfrauen, sondern als selbstbewusste berufstätige Frauen geschildert werden, bleibt der passive Part in Liebesbeziehungen aufrechterhalten.

In der Beziehung zwischen Mann und Frau wird das Klischee von einer klaren Rollenverteilung aufgenommen. Ein Part unterwirft sich dem anderen, der andere Part gibt den Ton an. Wie bereits oben erwähnt, sind diese Klischeevorstellung veraltet und passen eigentlich nicht mehr in die heutige aufgeschlosseneren Gesellschaft. Der Mann wird immer noch als der „Ernährer“ beschrieben. Er ist dafür zuständig, Geld nach Hause zu bringen. Obwohl sich in den letzten Jahrzehnten das Bild der Frau in Frauenromanen schon etwas verbessert hat, und sie auch berufstätig ist, wird es immer noch als kleiner Zusatzverdienst dargestellt. In erster Linie ist sie dafür zuständig, ein gemeinsames „Nest“ zu bauen und dieses gemütlich und harmonisch zu gestalten.

1.1.5 Merkmale, die der Trivilliteratur zugeschrieben werden

Die folgenden Merkmale sind charakteristisch für Trivilliteratur. (vgl. Domagalski 1981:8)

- Sprachlich-stilistischer Bereich: Der Stil wirkt eher primitiv und meist auch übertrieben. Er ist in der Wortwahl und im Satzbau sehr einfach – es kommt zu vielen Aneinanderreihungen durch die Konjunktion „und“. Typisch ist auch eine Häufung von Adjektiven, Superlativen und Diminutiven und von Dialogen.
- Darstellung der Personen und ihrer Beziehungen: Bei der Darstellung der Personen kommt es zu einer Typisierung und Kontrastierung, einer Schwarz-Weiß-Malerei. Die LeserInnen entwickeln beim Lesen sehr schnell Sympathien für eine Figur und Abneigung gegenüber einer anderen. Außerdem entsprechen die Personen bestimmten Klischeevorstellungen und die Rollen werden konstant verteilt. Typisch für die Trivi-

alliteratur ist dabei, dass die Personen und auch das Umfeld sowie die Eindrücke, die die Figur sammelt, genau beschrieben werden.

- Handlungsaufbau: Bei diesen Texten findet man einen einfachen, leicht überschaubaren Aufbau vor. Manche Handlungselemente könnten auch beliebig ausgetauscht oder einfach weggelassen werden, ohne einen Einfluss auf das Verständnis der Texte zu haben. Typisch für Trivalliteratur ist auch eine Anhäufung dramatischer Momente, doch alles endet mit einem Happy End, wo sich alles in Wohlgefallen auflöst, die Guten belohnt werden und die Bösen ihre Strafe erhalten.
- Rezeptionsweisen der LeserInnen: Beim Lesen dieser Texte werden Empfindungen, wie zum Beispiel Rührseligkeit, oder Wut geweckt. Die LeserInnen fühlen sich in eine bestimmte Figur ein und es fällt ihnen schwer, sich zu distanzieren. Doch Trivalliteratur regt nicht unbedingt zum Nachdenken an.
- Schrift, Deckblätter und Titel: Typisch für Trivalliteratur ist eine meist vergrößerte Schrift und eine deutliche Absatzkennzeichnung. Die farbige Gestaltung der Deckblätter und publikumswirksame Titel sollen die LeserInnen zum Kauf anregen.

1.1.6 Wirkung von Trivalliteratur

Beschreibungen über die Wirkung von Trivalliteratur sind häufig von hypothetischer Natur. Hierbei handelt es sich in erster Linie um die Auswirkungen, die ein Text auf die LeserInnen hat. Dabei darf allerdings die psychische Verfassung der RezipientInnen oder auch die momentane soziale Situation, in der sie sich befinden, nicht außer Acht gelassen werden. (vgl. Nusser 1991: 131)

In der Literaturwissenschaft hat man die Frage nach der Wirkung aus hermeneutischer Sicht betrachtet. Dabei ist man zu dem Ergebnis gekommen, dass die Texte umso eindringlicher auf die LeserInnen wirken, „[...] je direkter deren inhaltliche, strukturelle und sprachliche Merkmale auf die Bedürfnislage und die Orientierungsmuster der Leser treffen.“ (Nusser 1991: 134) Die LeserInnen möchten sich in der Handlung eines Romans orientieren können. Oftmals suchen sie nach einer Bestätigung ihrer eigenen Wertevorstellungen. Um den LeserInnen dies zu erleichtern, werden die typischen Merkmale (wie im Kapitel zuvor beschrieben) angewandt. Die Darstellung der Charaktere ist hilfreich bei der Orientierung. (vgl. Nusser 1991: 134f) Ein weiteres Bedürfnis der LeserInnen ist das berühmte Happy End. Sie fieberten mit den Charakteren mit und hoffen auf eine Lösung der Probleme. Typisch für Trivalliteratur ist ein sich ablösender Spannungsauf- und -abbau. „Dabei können die Phasen der

Entspannung jeweils um so intensiver wirken, je eindringlicher zuvor psychische Anspannungen hervorgerufen worden sind." (Nusser 1991: 137) Um diese psychischen Anspannungen hervorzurufen, spielen die AutorInnen mit Angst. Während in anderen Gattungen von Trivilliteratur eine tatsächliche bedrohliche Situation herbeigeführt wird, ist es beim Frauenroman die Angst, die Hauptfigur könnte scheitern und somit auch das ersehnte Happy End. „Die Darstellungen von Gefangennahme und Befreiung, Verfolgung und Flucht, Sehnsucht und Begegnung, Trennung und Vereinigung u. ä. halten ihn [den Leser] in ständiger emotionaler Bewegung [...].“ (Nusser 1991: 137) Seit eh und je haben sich die AutorInnen die Wirkung von Angst zu Nutzen gemacht. Auch wenn sich die Gründe für Angst im Laufe der Zeit geändert haben, ist dies auch heute noch eine Form, Spannung bewusst hervorzurufen. (vgl. Nusser 1991: 138)

Wie bereits erwähnt, suchen LeserInnen eine Bestätigung ihrer eigenen Wertvorstellungen. „Die profitorientierten Produzenten der massenhaft verbreiteten Trivilliteratur suchen daher eine optimale Übereinstimmung zwischen der Botschaft ihrer Texte und den Urteilen ihrer Leser zu sichern.“ (Nusser 1991: 139) Um dies zu erreichen, schreiben die AutorInnen den Charakteren in ihren Werken typische Verhaltensweisen zu. In dieser Personenbeschreibung erhalten die „guten“ Figuren jene Eigenschaften und Werte, die bei der Zielleserschaft allgemein als akzeptiert gelten, während den „bösen“ Figuren jene zugeschrieben sind, die inakzeptabel für die LeserInnen sind.

Die von den trivialen Texten angebotene Bestätigung der Werturteile und Verhaltensnormen ihrer Leser ist als Wirkungsstrategie schon deswegen so effektiv, weil der Wunsch, sich der eigenen Werturteile zu versichern, zu den Grundbedürfnissen der in Gruppen und Gesellschaften lebenden Menschen gehört. (Nusser 1991: 140)

Natürlich sind die Werturteile der LeserInnen auch kulturell verschieden. Dessen muss sich der/die ÜbersetzerIn bewusst sein und beim Translationsprozess eine entsprechende Strategie entwickeln, um den LeserInnen in der Zielsprache die Bestätigung zu geben, die sie beim Lesen erwarten. Diese erfüllt aber nicht nur den Zweck, den LeserInnen Sicherheit zu geben, sondern auch eine Form von Entspannung vom Alltag. Die Erkenntnis, dass die eigenen Wertvorstellungen die „richtigen“ sind, lässt die LeserInnen entspannen und sich beruhigen. Während sie sich bei der Arbeit konzentrieren müssen, können sie beim Lesen abschalten. Sie können sich ohne Mühe der Fantasie hingeben, sich mit den Romanfiguren identifizieren. Zu guter Letzt können sie sich an dem glücklichen Ausgang der Handlung erfreuen. (vgl. Nusser 1991: 141)

1.1.7 Übersetzen von Trivialliteratur

Trivialliteratur spricht eine breite Masse an. Dies muss auch beim Übersetzen berücksichtigt werden. Das Alter der LeserInnen lässt sich nicht einschränken, genauso wie auch der soziale Background oder die Ausbildung. Die LeserInnen lesen einen Roman nicht etwa um sich fortzubilden, sie wollen sich dabei gut unterhalten. Dies gilt sowohl für die LeserInnen des Originals als auch für die LeserInnen des übersetzten Romans. Daher ist es wichtig, beim Übersetzen auch die typischen Merkmale eines Trivialromans zu berücksichtigen.

Der/Die ÜbersetzerIn muss sich während des Übersetzungsprozesses darüber bewusst sein, dass der Roman von einer großen Masse gelesen wird. Somit sollte auch der Stil in der Übersetzung einfach und leicht verständlich sein.

Anlässlich des Erich Fried Symposiums in Wien 2007 sagte die Übersetzerin Karin Fleischanderl im Rahmen einer Podiumsdiskussion, dass es beim Übersetzen von Trivialliteratur vor allem ums Geld geht, da diese Literatur einen sehr großen Teil des Marktes einnimmt. Für sie muss der Roman in erster Linie lesbar sein. Ihr translatorisches Handeln passt sie der entsprechenden Textsorte an. Während ein hochliterarisches Werk auch Recherche beinhaltet, schilderte sie, dass sie einen Trivialroman auch zum Beispiel neben dem Stricken eines Pullovers einfach „runterübersetzen“ kann.

(vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6742>)

Beim Übersetzen von Trivialliteratur spielt die Schnelligkeit eine große Rolle. Anders als bei literarisch anspruchsvolleren Werken, hat der/die ÜbersetzerIn nur begrenzt Zeit, und in diesem Fall ist Zeit Geld. Denn ein „Übersetzer von Gebrauchsliteratur bekommt im allgemeinen ein pauschales Honorar für seine Leistungen, und das bedeutet: Je schneller er arbeitet, desto besser verdient er“ (Hönig & Kußmaul 2003⁶:125). Das Übersetzen literarisch anspruchsvoller Werke wird im Gegensatz nicht als Haupteinnahmequelle angesehen, sondern eher nebenberuflich ausgeübt, oder durch Förderungen finanziert.

Das sind zweifellos ungleiche Bedingungen, aber es sind gleichzeitig Voraussetzungen, die der Natur der Sache entspringen und letztlich der Sache gerecht werden. Denn der Empfänger einer Übersetzung eines Trivialromans ist ein Leser von Trivialromanen. Und als solcher gilt sein Interesse weniger der Differenzierbarkeit des sprachlichen Ausdrucks als dem Fortgang der „Handlung“ (Hönig & Kußmaul 2003⁶:125).

1.2 Textsorten

Was genau versteht man unter dem Begriff „Textsorte“? Bis heute ist man sich darüber nicht ganz einig.

Für Reiß und Vermeer sind Textsorten

überindividuelle Sprech- und Schreibakttypen, die an wiederkehrende Kommunikationshandlungen gebunden sind und bei denen sich aufgrund ihres wiederholten Auftretens charakteristische Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmuster herausgebildet haben. (Reiß & Vermeer 1984:177)

Um einen Text adäquat übersetzen zu können, ist es wichtig, dass die ÜbersetzerInnen neben Kenntnissen der Grammatik beider Sprachen und der unterschiedlichen Kulturen, auch über Kenntnis der Textsortenkonventionen verfügen. (vgl. Reiß & Vermeer 1984:178) Textsorten können von Kultur zu Kultur unterschiedlich sein. Dies muss der/die ÜbersetzerIn bei der Translation ebenfalls berücksichtigen und den Text den Konventionen entsprechend anpassen. LeserInnen bauen bei einer Textsorte eine gewisse Erwartungshaltung auf, die es von Seiten der ÜbersetzerInnen zu erfüllen gilt. „Unsere Erwartung ist aber auch nach Textsorten unterschiedlich und durchaus nicht immer ganz rational begründet.“ (Nord 1993:18)

1.2.1 Textsorte „Parodie“

Eine literarische P. [Parodie] ist (1) ein auf mindestens eine Vorlage (2) adaptierend bezogener Text. Bei der Vorlage kann es sich (1.1) sowohl selbst um einen einzelnen Text, als auch (1.2) um ein Genre handeln; es kann (1.3) ein Individualstil oder auch (1.4) ein Gruppen- oder ein (1.5) Epochenstil sein. Dabei richtet sich die Bezugnahme (2.1) auf die Schreibweise der Vorlage (nicht aber auf den Stoff oder das Sujet, nicht auf die Verfahren der Sujetführung also); und sie besteht weder in einer nachbildenden Kopie des Originals (etwa als Nachschrift oder „imitatio“) noch in seiner wetteifernden Überbietung (etwa als Umschrift oder „aemulatio“); (Brunner & Moritz 2006²:307f.)

Das Wort selbst kommt ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutet „Gegengesang“. Eine Parodie bezieht sich immer auf etwas bereits Existierendes, das sie umformt. Dabei werden nur bekanntere Texte oder Stilrichtungen herbeigezogen, da sie ihre Wirkung verfehlt, wenn das Original dem jeweiligen Publikum nicht bekannt ist. (vgl. Lamping 1981:290f.)

„Die Parodie adaptiert eine Vorlage - um sich von ihr zu distanzieren. Sie kopiert nicht, sondern kritisiert, und das heißt: sie ist stets Ausdruck einer nicht-affirmativen Einstellung zum Original.“ (Lamping 1981:291)

Parodien sind immer auch subjektiv. So parodiert jemand den Stil eines Autors, der ihm nicht gefällt, oder sprachliche Auffälligkeiten, oder aber ein Genre an sich. Durch die Subjektivität sind die Möglichkeiten der Kritik breit gestreut. (vgl. Lamping 1981:291)

Die Parodie als Darstellung dieser Kritik verfährt nicht direkt, sondern indirekt. Was sie kritisiert, wird - meistens - nicht gesagt, sondern gezeigt: mit Hilfe einer Textentstellung, die durch Übertreibung anschaulich machen soll, was dem Parodisten suspekt ist. Diese Textentstellung ist eine Verletzung, genauer: entweder eine Unter- oder eine Überfüllung der für die Vorlage konstitutiven Textnorm. (Lamping 1981:291f.)

Neben der Funktion zu kritisieren, möchten ParodistInnen ihr Publikum damit auch zum Lachen bringen. Die Parodie dient somit zum Einen zur Unterhaltung, darüber hinaus soll sie die LeserInnen dazu anregen, sich mit dem Original auseinander zu setzen, die Kritikpunkte zu erkennen und dementsprechend auch zu einem Umdenken bewegen. (vgl. Lamping 1981:292)

Oftmals wird die Parodie mit der Satire gleichgestellt, da sie viele Gemeinsamkeiten haben: „die kritische Einstellung zu ihrem Objekt, die Indirektheit der Darstellung, die Absicht der Verspottung“ (Lamping 1981:293). Der Unterschied ist, dass sich die Satire in ihrer Kritik nicht auf eine bestimmte Vorlage bezieht.

1.3 Skopostheorie

1978 stellte Hans J. Vermeer die Skopostheorie im Rahmen einer Vorlesung vor. Seither ist die Frage nach dem Skopos aus der Translationswissenschaft nicht mehr wegzudenken und wird immer wieder weiterentwickelt. (vgl. Vermeer 1989:173) Die Skopostheorie bildet mitunter die wichtigste Basis für die Translationswissenschaft.

Der altgriechische Begriff „Skopos“ bedeutet Zweck, Ziel. Bevor man mit einer Übersetzung beginnt, ist es wichtig festzustellen, welchen Zweck, also welchen Skopos ein Translat haben soll. Somit steht nicht mehr der Ausgangstext im Mittelpunkt. Vielmehr orientiert sich der/die ÜbersetzerIn an dem Zweck, den die Übersetzung in der Zielkultur erfüllen soll. Nicht immer hat der Ausgangstext denselben Zweck wie auch der Zieltext. Es kann aber durchaus auch vorkommen, dass ein Text mehrere Skopoi erfüllen soll. Der Skopos beeinflusst unser ganzes translatorisches Handeln.

Eine Handlung bezweckt die Erreichung eines Zieles und damit die Änderung eines bestehenden Zustandes. Die Motivation für eine Handlung besteht darin, daß das angestrebte Ziel höher eingeschätzt wird als der bestehende Zustand.

[...] Eine Translationstheorie als spezielle Handlungstheorie geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als „Primärhandlung“ vorhanden ist; (Reiß & Vermeer 1984:95)

Es steht also nicht im Vordergrund, wie eine Übersetzung angefertigt wird, sondern wozu.

Für Vermeer spielt die Frage, ob ÜbersetzerInnen während der Translation dem Ausgangstext treu sein müssen, eine untergeordnete Rolle. Ob eine Übersetzung in der Zielkultur funktioniert, misst er daran, ob der jeweilige Zweck erfüllt wurde. (vgl. Vermeer 1986:38) Eine Übersetzung funktioniert dann, „wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn ('Gemeintem') folgt.“ (Reiß & Vermeer 1984:112) Somit geht es beim Übersetzen nicht mehr nur darum, einen Text in eine andere Sprache zu übertragen, sondern diesen auch an die jeweilige Kultur einzubetten. Des Weiteren soll auch auf die Erwartungshaltung der LeserInnen in der Zielkultur eingegangen werden. (vgl. Vermeer 1986:34)

„Der Zweck einer Translation ist von der Handlungssituation mitabhängig. Nicht jeder Zweck läßt sich in jeder Situation erreichen. Ändert sich also eine Situation, so kann ein Zweck inadäquat oder obsolet werden.“ (Vermeer 1986:46)

Somit muss beim Übersetzen immer die Gesamtsituation, in der ein neuer Text eingebettet wird, mit einbeziehen und das Translat dem jeweiligen Zweck entsprechend anpassen.

In Bezug auf das literarische Übersetzen herrscht oftmals die Meinung vor, dass der Stil der AutorInnen im Vordergrund steht und nicht verfälscht wiedergegeben werden soll. Vermeer meint hierzu, dass ÜbersetzerInnen der Oberflächenstruktur des Textes treu bleiben sollen. (vgl. Vermeer 1996:37) Doch auch beim literarischen Übersetzen steht das Funktionieren des Textes in der Zielkultur an erster Stelle. (vgl. Vermeer 1996:50) Da ein Text nicht immer nur eine Bedeutung hat, ist translatorisches Handeln immer auch zu einem Teil subjektiv. (vgl. Vermeer 1996:39) ÜbersetzerInnen müssen nicht nur in der Lage sein, einen Text zu verstehen, sondern diesen auch entsprechend zu interpretieren. (vgl. Reiß & Vermeer 1984:58) Um den Ausgangstext adäquat interpretieren zu können, benötigen ÜbersetzerInnen daher nicht nur ausreichende Sprachkenntnisse, sondern auch Kenntnis der Kultur. (vgl. Reiß & Vermeer 1984:26)

Den Translator interessiert der Wert eines historischen Ereignisses, wie es sich in einem Text manifestiert, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation eines Textes (und/oder seines Produzenten) und die Wertänderung bei einer Translation des Textes in einen Zieltext. (Reiß & Vermeer 1984:26)

Aber auch für die Übersetzungskritik bildet die Skopostheorie von Vermeer (1978) die Grundlage. Der/die ÜbersetzungskritikerIn muss herausfinden, „von welcher Funktion jeweils bei Translat und Ausgangstext ausgegangen wird“ (Ammann 1990:213). All unser Handeln setzt ein bestimmtes Ziel voraus. „Eine Handlung ist dann 'geglückt', wenn sie als situationsadäquat (sinnvoll) erklärt werden kann“ (Reiß & Vermeer 1984:99). Das „Wozu“ ist dem „Wie“ übergeordnet, das bedeutet, dass dem Zweck der Übersetzung ein übergeordneter Stellenwert im Vergleich zur Art der Übersetzung zugeschrieben wird. (vgl. Reiß & Vermeer 1984:100) Um den Skopos allerdings festlegen zu können, ist es auch wichtig, sich mit der Zielgruppe auseinander zu setzen. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 102)

Vermeer hat sich mit der Frage beschäftigt, wozu man beim Übersetzen überhaupt eine Theorie benötigt und kommt dabei zu dem Schluss, dass sie es ÜbersetzerInnen ermöglicht, ihr Handeln nachzuvollziehen, leichter Entscheidungen zu fällen, und diese Entscheidungen aufgrund der Theorie zu begründen. (vgl. Vermeer 1986:35)

Da verbale und non-verbale Handlung in Interaktionen funktional und häufig auch formal nicht exakt trennbar erscheinen, muß eine allgemeine Translationstheorie jedenfalls über den nur-sprachlichen Aspekt hinausgreifen und im kulturspezifischen Handlungsraum überhaupt angesiedelt werden. (Vermeer 1986:49)

Somit kann festgehalten werden, dass jegliche Form von Handlung von ÜbersetzerInnen nicht nur rein auf sprachlicher Ebene funktionieren, sondern weit darüber hinaus.

1.4 Translatorisches Handeln

1984 entwickelte auch Justa Holz-Mänttari ein funktionales Translationsmodell. Für Holz-Mänttari ist translatorisches Handeln „[...] das Handlungskonzept 'Translation' für den Translations-Experten und das Kooperationsmuster 'Bedarfsträger + Translations-Experte' für den Bedarfsträger und den Translator [...]“. (Holz-Mänttari 1984:42f.) Holz-Mänttari plädiert damit klar darauf, dass die Arbeit von ExpertInnen ausgeübt werden soll, denn nur mit dem nötigen fundierten Fachwissen, lassen sich alle einzelnen Arbeitsschritte auch begründen. (vgl. Holz-Mänttari 1986:352)

Für sie steht der/die ÜbersetzerIn auch nicht mehr als VermittlerIn zwischen zwei KommunikationspartnerInnen, sondern als „[...] eigenverantwortlich handelnder Experte in einem Gefüge über-, neben- und untergeordneter Handlungen“. (Holz-Mänttari 1986:354) Bei der Er-

stellung eines Translats wird nicht in erster Linie vom Ausgangstext ausgegangen. (vgl. ebd.:362)

Der Ausgangstext wird in der Theorie über translatorisches Handeln als Bestandteil des Ausgangsmaterials aufgefaßt, aufgrund dessen sein Funktionsfeld, die Konstellationen derjenigen Rezeptionssituation erschlossen werden kann, für die er von wem wann und wo warum/wozu usw. konzipiert wurde. (Holz-Mänttari 1986:362)

Für Holz-Mänttari ist der Text nur ein Mittel, um eine bestimmte Funktion in der Zielsprache zu erreichen. Als solches erfüllt er eine dem Zweck untergeordnete Rolle. (vgl. Nord 1995³:31)

Holz-Mänttari sieht Kommunikation als Kooperation an. Als solches muss im Vorfeld der Übersetzung herausgefunden werden, welche Kooperation angestrebt wird, was mit ihr bezweckt werden soll. Erst wenn der/die ÜbersetzerIn den Zweck, den die Übersetzung erfüllen soll, kennt, kann er/sie damit beginnen, ein Konzept für den zu erstellenden Zieltext entwerfen. (vgl. Holz-Mänttari 1986:362) Holz-Mänttari beschreibt den Prozess der Kooperation anhand eines Bauernhofbeispiels. Während dort das Holzfällen schon eine Routineaufgabe ist, die nicht viel Kommunikation benötigt, verhält sich dies anders bei Freunden, die einen Wochenendausflug machen. (vgl. Holz-Mänttari 1986:356f.) „Will der eine den anderen zum Baumstammsägen bewegen, dann organisiert keine eingefahrene Ordnung den Rahmen für die Handlung.“ (Holz-Mänttari 1986:357) Hier spielt die Kommunikation eine Rolle. Der eine Freund muss dem anderen deutlich machen, warum gesägt werden soll. Ein Grund dafür könnte der Spaßfaktor sein, ein anderer aber, dass sie Holz benötigen, um Feuer im Kamin machen zu können. (vgl. Holz-Mänttari 1986:357) Die Beweggründe, warum etwas getan werden soll, sind somit von der jeweiligen Situation abhängig und können auch von Kultur zu Kultur unterschiedlich sein. Diese Kulturspezifik hat natürlich auch Auswirkungen auf das translatorische Handeln. (vgl. Stolze 2001³:204) Der Freund, der den anderen dazu bewegt, handelt unbewusst. ÜbersetzerInnen müssen sich dessen aber bewusst sein und auch dementsprechend bewusst agieren.

„Der Translator als Textproduzent für fremden Bedarf muß sich im voraus für die Textproduktion disponieren und im nachhinein das Resultat seines Handelns evaluieren.“ (Holz-Mänttari 1986:362) Der/die ÜbersetzerIn ist also dafür verantwortlich, ein Translat zu erstellen, das einen bestimmten Zweck erfüllen soll, und gleichzeitig auch dafür, dass er/sie die Entscheidungen, warum wie was übersetzt wurde, im Nachhinein rechtfertigen kann.

Nach Nord „[...] ist der Translator gewissermaßen zur Loyalität gegenüber dem ZT-Empfänger verpflichtet“ (Nord 1995³:32). Die ÜbersetzerInnen müssen sich also an den Re-

zipientInnen in der Zielsprache orientieren und ein Translat so produzieren, dass es in der Zielsprache die gewünschte Funktion erfüllt.

Ebenso wie die Skopostheorie, diene auch das Konzept des translatorischen Handelns als Grundlage für das Modell zur Übersetzungskritik von Margret Ammann. Nach Holz-Mänttari kann ein Translat nicht aufgrund des persönlichen Geschmacks der KritikerInnen bewertet werden. Um eine Übersetzung zu kritisieren, ist es wichtig, nach einem Konzept vorzugehen. (vgl. Holz-Mänttari 1986:354f.)

2. Übersetzungskritik

2.1 Das Übersetzungsmodell von Margret Ammann

In Anlehnung an die Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari und an die Skopostheorie von Hans J. Vermeer, entwickelte Margret Ammann 1990 ein Modell der Übersetzungskritik, das sich am Zieltext orientiert.

Ammann geht es bei ihrem Modell nicht darum, über „richtiges“ oder „falsches“ Übersetzen zu urteilen, sondern darum, Bewertungskriterien aufzustellen, an die man sich bei der Übersetzungskritik halten kann (vgl. Ammann 1990:211). Von den bisherigen Modellen der Übersetzungskritik unterscheidet sich ihres, da bei ihrem das Translat als eigenständiges Werk angesehen wird, und nicht wie bei anderen Modellen Wörter miteinander verglichen werden (vgl. Ammann 1990:213). Für sie sind Ausgangstext und Translat im Gegensatz zu anderen Modellen gleichwertig. Wenn sie Ausgangs- und Zieltext betrachtet, versucht sie nicht, die beiden miteinander zu vergleichen, sondern untersucht die beiden Texte in Hinblick auf die LeserInnen und die Wirkung, die die Texte auf die RezipientInnen haben. (vgl. Ammann 1990:219) Ammanns Ziel ist es, die „[...] Übersetzungskritik in den Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie einzubinden, um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen“ (Ammann 1990:211).

Für Ammann ist es auch von Bedeutung, den LeserInnen in der Zielsprache die Kultur des Ausgangstextes zu vermitteln. (vgl. Ammann 1990:216)

Da Ammann das Translat als eigenständigen Text ansieht, ist es nach ihrem Modell wichtig, zuerst eine Analyse anzufertigen, die von der Übersetzung ausgeht und danach erst den Ausgangstext zu analysieren. So konzentriert man sich zuerst einmal auf die Funktionen der beiden Texte unabhängig voneinander und vergleicht die beiden erst zum Schluss. Doch dabei geht es nicht um einen Vergleich im eigentlichen Sinn, sondern vielmehr darum, ob ihre Funktionen zueinander kohärent sind. Daher nehmen die RezipientInnen sowohl des Ausgangstexts als auch des Translats eine wichtige Rolle ein. „Wird Translation als zielgerichtete Handlung aufgefaßt, rückt der Empfänger eines Translats in den Vordergrund.“ (Ammann 1990:217) Ammann betrachtet auch ÜbersetzungskritikerInnen als RezipientInnen, die auch, wie alle anderen LeserInnen, mit einer bestimmten Kultur verbunden sind, und somit auch aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen gewissermaßen auch subjektiv beurteilen. (vgl. Ammann 1990:213)

Es ist nicht Ammanns Ziel, einzelne Wörter miteinander zu vergleichen, sondern ein Modell auszuarbeiten, nach dem man bei der Übersetzungskritik vorgehen kann.

2.1.1 Die fünf Kritikschr

Ammanns Modell der Übersetzungskritik geht von folgenden fünf Kritikschr

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts
5. Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

(Ammann 1990:212).

Im ersten Schritt wird der Skopos des Translats untersucht. Dieser kann sich von der Funktion des Ausgangstextes unterscheiden. Die Beurteilung erfolgt, indem der Kontext des Translats, die Zielgruppe und die Zielkultur betrachtet werden. Das Translat wird dabei als eigenständiger Text untersucht. Um zu analysieren, welche Funktion die Übersetzung hat, hilft es oft auch, den Verlag zu betrachten, der das Buch publiziert hat.

Im zweiten Schritt geht es darum, die Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats zu überprüfen. Dies bedeutet, dass ÜbersetzungskritikerInnen bewerten müssen, ob das Translat sowohl aus formaler als auch inhaltlicher Sicht in sich stimmig ist. (vgl. Ammann 1990:212)

Kohärenz bedeutet Zusammenhang. Es geht dabei um ein „[...] zentrales Kriterium der Texthaftigkeit eines Textes, dass sich ein Sinn erschließen lässt (und nicht nur eine korrekte Verknüpfung der Ausdrucksmittel, nämlich Kohäsion, gegeben ist)“. (PONS 2011:792)

Erst nachdem man das Translat genau analysiert hat, erfolgen die Schritte drei und vier. So wie die Funktion des Translats im ersten Punkt unabhängig vom Original untersucht wurde, muss der/die ÜbersetzungskritikerIn nun den Ausgangstext analysieren, und herausfinden, welche Funktion der Text in der Ausgangskultur erfüllen sollte. Dabei hilft auch hier wieder die Betrachtung der LeserInnen des Originals. Anschließend untersucht er/sie den Text auf Kohärenz aus formaler und inhaltlicher Sicht.

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext wird erst am Schluss festgestellt. „Um die Frage nach der intertextuellen Kohärenz sowohl des Translats als auch des Ausgangstexts befriedigend zu klären, ist die jeweilige Funktion der beiden Texte zu berücksichtigen.“

sichtigen.“ (Ammann 1990:215) Haben Ausgangstext und Translat die gleiche Funktion, müssen die ÜbersetzungskritikerInnen auch untersuchen, welche scenes bei den LeserInnen, sowohl des Ausgangstextes als auch des Translats, hervorgerufen werden, und ob diese scenes in ihrer Gesamtheit miteinander vergleichbar sind. (vgl. Ammann 1990:212) Für Ammann ist es wichtig, sowohl den Ausgangstext als auch den Zieltext zu analysieren um Zusammenhänge zwischen beiden Texten feststellen zu können. (vgl. Ammann 1990:214)

2.1.2 Der Modell-Leser

Beim Erstellen einer Übersetzung ist es wichtig, sowohl den RezipientInnen des Ausgangstextes als auch denen des Zieltextes Aufmerksamkeit zu schenken. Ohne das Zielpublikum zu kennen, ist es schwer, eine Übersetzung anzufertigen, die in der Zielkultur als gelungen angesehen wird. Doch nicht nur das Zielpublikum ist entscheidend, sondern auch die Situation, in der ein Text gelesen wird. Bei unterschiedlichen LeserInnen ist natürlich auch die Rezeptionssituation unterschiedlich. (vgl. Ammann 1990:218) Laut Ammann nimmt die Situation dem Text Interpretationsmöglichkeiten. Aber nicht nur die Situation, sondern auch der persönliche Wunsch der RezipientInnen beeinflusst die Interpretation eines Textes:

Die Interpretation kann auch dadurch eingeschränkt sein, daß der Rezipient nach einem bestimmten Verständnis sucht, so wie jemand, der eine Aussage (oder ein Verhalten) so lange umdeutet, bis er eine für ihn akzeptable Erklärung für diese Aussage oder dieses Verhalten findet [...]. (Ammann 1990:221)

Im Rahmen ihres Modells einer Übersetzungskritik greift Ammann das von Umberto Eco eingeführte Konzept des Modell-Lesers auf. Darin geht Eco davon aus, „daß ein Text [...] erst durch das Aktivwerden eines Lesers zu einem Text wird“ (Ammann 1990:222). Eco sieht es als die Aufgabe der LeserInnen, Zwischenräume, die aufgrund des Textverständnisses entstehen, zu füllen. (vgl. Ammann 1990:222) Sein Modell geht davon aus, dass die AutorInnen schon beim Erstellen eines Textes ein bestimmtes Publikum vor Augen haben. Das ist dann der sogenannte Modell-Leser. Während der Erstellung eines Translats haben auch die ÜbersetzerInnen bereits einen Modell-Leser vor ihrem geistigen Auge. Unter Berücksichtigung dessen, müssen die ÜbersetzerInnen analysieren, welche Leerräume, die LeserInnen in der Zielsprache selbst füllen können, und welche Zwischenräume von den ÜbersetzerInnen überbrückt werden müssen, da sie kulturspezifisch sind, und in der Zielkultur nicht verstanden werden würden. Darüber hinaus haben ÜbersetzerInnen aber auch die Möglichkeit neue Zwischenräume für die ZielleserInnen zu schaffen, wo diese ihre eigene Kreativität beim Lesen einsetzen können. (vgl. Ammann 1990:224) Somit ist es also nicht nur die Aufgabe von ÜbersetzerInnen einen Text von einer Sprache in die andere zu übertragen, sondern diesen auch so umzuformen, dass er in eine andere Kultur eingebettet werden kann.

Für Margret Ammann ist der Modell-Leser

jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtszene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann. (Ammann 1990:225)

Das bedeutet, dass auch die Leseerfahrung kulturspezifisch sein kann und somit manchmal auch dafür ausschlaggebend ist, ob ein Text als „gelingen“ angesehen wird.

Bei der Übersetzungskritik ist es wichtig, sich dessen bewusst zu werden, dass sowohl bei der Erstellung des Originals, als auch des Translats von einem Modell-Leser ausgegangen wurde. Die ÜbersetzungskritikerInnen müssen analysieren, wie dieser im jeweiligen Fall aussieht, und den jeweiligen Text unter dieser Berücksichtigung untersuchen. Denn wie bereits erwähnt, sind es genau die LeserInnen, die einen Text überhaupt zu einem Text machen. Ob ein Text aber für das jeweilige Zielpublikum funktioniert, hängt davon ab, ob sie ihn verstehen. Dieser Punkt ist ein besonders wichtiger, wenn ein Roman bewertet werden soll. Wird dieser vom jeweiligen Zielpublikum nicht verstanden, kann er nicht als „gelingen“ bezeichnet werden. Wovon hängt die Verständlichkeit ab?

2.1.3 Scenes-and-frames-Semantik

Charles Fillmore entwickelte 1977 ein Grundmodell der scenes and frames. Dieses wurde 1986 von Vannerem und Snell-Hornby aufgegriffen und auf die Translationswissenschaft ausgelegt.

Das Konzept der scenes-and-frames [beschreibt] den Prozeß von einer durch einen (ausgangskulturellen) Text (frame) evozierten Vorstellung (scene) beim Translator-als-Rezipient zu einem neuen (zielkulturellen) Text und der evozierten Vorstellung bei einem Zielrezipienten (Ammann 1990:225).

Das bedeutet, dass jede/r LeserIn bei der Rezeption bestimmte Bilder, also scenes, aufbaut, die sich aus der Erfahrung bzw. dem Erlebten eines jeden Menschen bilden. Diese scenes werden in einem frame eingebettet, der sich aus der jeweiligen Kommunikationssituation ergibt.

„Scenes und frames aktivieren einander wechselseitig (frame-scene, scene-frame, scene-scene, frame-frame), wobei der Grad der Komplexität variieren kann.“ (Vannerem & Snell

Hornby 1986:186) Dies bedeutet, dass Situationen bei den LeserInnen Bilder hervorrufen werden, oder sie damit bereits Erlebtes assoziieren. Wenn man Texte analysiert, sollte man daher auch die scenes-and-frames-Semantik mit einbeziehen. Verglichen zu früheren Ansätzen, bietet diese den Vorteil, auch beabsichtigt hervorgerufene Assoziationen zu berücksichtigen. Aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungen der LeserInnen, fallen die Interpretationen eines Textes oft sehr unterschiedlich aus. (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:186)

Letztendlich hängt der Aufbau der kommunikativen scene weitgehend vom linguistischen Material des Textes ab, aber ebenso sehr vom Vorwissen des Lesers bzw. Kommunikationspartners aus seinen früheren Erfahrungen. Die vom Sprecher realisierte linguistische Auswahl aktiviert bestimmte scenes beim Leser; im weiteren Textverlauf schließen sich diese zu größeren Komplexen zusammen, die Leerstellen werden ausgefüllt, Perspektiven festgelegt, wobei sich der Leser auf sein Hintergrundwissen von den im Text aktivierten scenes stützen muss. (Vannerem & Snell-Hornby 1986:187)

Die scenes-and-frames-Semantik ist nicht nur beim Lesen eines Textes von Bedeutung, sondern spielt auch eine Rolle während des Übersetzungsprozesses. Beim Übersetzen kommt es zu einer Kommunikation zwischen AutorIn, ÜbersetzerIn und LeserIn in der Zielsprache. „Beim Verstehen von Text A geht der Übersetzer von einem vorgegebene frame aus, nämlich dem Text und seinen linguistischen Komponenten.“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986:189) Dieser frame ruft wie bereits oben erwähnt scenes hervor. Der/die ÜbersetzerIn muss nun in der Zielsprache einen frame aufbauen, der bei den LeserInnen in der Zielsprache ebenfalls scenes hervorruft. Ist die Ausgangssprache eines Textes jedoch nicht die Muttersprache des Übersetzers / der Übersetzerin (was sehr wahrscheinlich ist), besteht hier das Problem, dass bei ihm/ihr möglicherweise nicht dieselben scenes hervorgerufen werden, wie bei einem/einer MuttersprachlerIn, da die scenes stark von der jeweiligen Kultur abhängig sind. Aus diesem Grund ist es besonders wichtig, dass sich der/die ÜbersetzerIn immer wieder den sprachwissenschaftlichen Informationen eines Textes widmet. Wenn der Prozess des richtigen Verstehens abgeschlossen ist, kann der/die ÜbersetzerIn mit dem eigentlichen Translationsprozess beginnen. (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:189ff.) Der/die ÜbersetzerIn ist zum einen selbst LeserIn, als auch AutorIn.

Der Übersetzer ist also gleichzeitig Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. [...] Nach dem scenes-and-frames-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers. (Vannerem & Snell-Hornby 1986:192)

Damit der/die ÜbersetzerIn unter Berücksichtigung der scenes-and-frames-Semantik eine gelungene Übersetzung erstellen kann, benötigt er/sie eine Reihe an Fähigkeiten. Zum einen benötigt der/der ÜbersetzerIn sowohl Kenntnisse über seine/ihre Muttersprache, als auch die

Fremdsprache und natürlich auch generell die Fähigkeit überhaupt übersetzen zu können. Um beim Lesen eines Textes scenes aufbauen zu können, ist es für den/die ÜbersetzerIn notwendig, umfangreiches Wissen in den verschiedensten Bereichen erworben zu haben und eigene Erfahrungen gesammelt zu haben.

Für die Arbeit als ÜbersetzerIn ist ein besonderes Sprachgefühl sowie Kreativität erforderlich. Sollte die Übertragung von scenes in die Zielsprache nicht möglich sein, muss der/die ÜbersetzerIn die Fähigkeit haben, sich dessen bewusst zu sein, und Alternativen zu finden. Zu guter Letzt muss der/die ÜbersetzerIn in der Lage sein, Kontexte zu sehen. (vgl. Vanne-rem & Snell-Hornby 1986:203f.)

Für Ammann bedeutet die scenes-and-frames-Semantik in Bezug auf einen Übersetzungsprozess, dass auch der/die ÜbersetzerIn beim Betrachten eines kulturspezifischen Ausgangstextes (frame) ein bestimmtes scene im Kopf aufbaut. Daher ist es bei einem solchen Prozess immer wichtig abzuwiegen, ob er/sie seinen eigenen Vorstellungen oder den der Zielrezipienten mehr Bedeutung einräumt. Diese Entscheidung ist allerdings vom Skopos des Translats abhängig.

Im Rahmen einer Übersetzungskritik ist es daher wichtig festzustellen, wie groß die Unterschiede bei den scenes sind, und nicht nur nach unserer eigenen Interpretation ein vorliegendes Translat zu analysieren. Dazu sagt Ammann Folgendes: „Wenn wir eine Übersetzung bewerten und sie mit dem sogenannten ‚Original‘ vergleichen, vergleichen wir im Grunde die Übersetzung mit unserer Interpretation des Originals, die mit der des Übersetzers nie genau übereinstimmen wird“ (Ammann 1990:228).

3. Das Werk

3.1 Kurzbiografien

Bevor das eigentliche Werk vorgestellt wird, werden in den folgenden Unterkapiteln zunächst die Autorin des englischen Romans, sowie die Übersetzerin vorgestellt. Anschließend werden die Hauptfiguren des Werks charakterisiert.

3.1.1 Die Autorin Sophie Kinsella

Sophie Kinsella wurde am 12. Dezember 1969 in London als Madeleine Wickham geboren. Zunächst studierte sie an der Oxford Universität Musik, wechselte dann aber zu Politik, Philosophie und Ökonomie und arbeitete als Finanzjournalistin, bevor sie sich der Schriftstellerei widmete. Bereits unter ihrem richtigen Namen Madeleine Wickham veröffentlichte sie zahlreiche Frauenromane, wie z.B.: „The wedding girl“ (Die Heiratsschwindlerin). Ihren größten Erfolg erreichte Kinsella aber mit ihrer „Shopaholic“-Reihe, deren erster Teil 2009 verfilmt wurde. Sophie Kinsella ist verheiratet und hat zwei Kinder. (vgl. <http://www.sophiekinsella.co.uk/sophies-world/Biography> & <http://www.lovelybooks.de/autor/Sophie-Kinsella>)

Die Hauptfiguren in all ihren Romanen sind freche junge Frauen, die etwas chaotisch aber dennoch sympathisch sind.



Abbildung 1 - Quelle: www.sophiekinsella.co.uk

3.1.2 Die Übersetzerin Marieke Heimburger

Marieke Heimburger wurde am 25. März 1972 in Tokio geboren und wuchs in Frankfurt auf. Von 1992 bis 1997 machte sie eine Ausbildung zur Diplom-Übersetzerin für Literatur an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf und arbeitet seitdem als freiberufliche Übersetzerin für literarische Texte für die Verlage Rowohlt, Goldmann und Droemer. 1997 heiratete sie und hat zwei Kinder, die beide mit angeborenen Gehirnschäden zur Welt kamen. 2004 starb ihr erstes Kind. Seit 2005 übersetzt sie auch andere Genres. 2008 ließ sie sich scheiden und lebt seitdem in Dänemark. Heimburgers Arbeitssprachen sind Deutsch – ihre Muttersprache –, Englisch, Dänisch und Spanisch. Neben dem hier behandelten 3. Teil der „Shopaholic“-Reihe übersetzte sie auch noch: „Die Schnäppchenjägerin“ (im Original: "Confessions of a Shopaholic"), „Fast geschenkt“ (im Original: "Shopaholic Abroad") und „Vom Umtausch ausgeschlossen“ (im Original: "Shopaholic and Sister"). (vgl. <http://mh-text.com/Resources/Biobibliographie%201006.pdf>)



Abbildung 2 - Quelle: mh-text.com

3.1.3 Die wichtigsten Personen

Rebecca Bloomwood ist die Hauptprotagonistin des Romans. Sie wuchs als Einzelkind bei ihren Eltern im englischen Oxshott auf. Als Finanzexpertin gibt sie Tag für Tag anderen Menschen Tipps für den richtigen Umgang mit Geld, doch sie selbst beherzigt diese so gut wie nie. Shoppen ist ihre große Leidenschaft. Ständig ist sie auf der Suche nach einem (oder auch mehreren) neuen „Schnäppchen“. So landet sie immer wieder in finanziellen Schwierigkeiten, die sie jedoch auf eine chaotische, aber auch sympathische Art immer wieder meistert. In dem für diese Arbeit gewählten Teil der Shopaholic-Reihe hat sie ihre wahre Berufung gefunden, indem sie als Modeberaterin in New York arbeitet.

Luke Brandon ist das genaue Gegenteil von Rebecca. Er ist ein sehr erfolgreicher und angesehener Geschäftsmann aus den besten Kreisen, sehr diszipliniert und durchorganisiert, doch trotz ihrer chaotischen Art, mit der sie auch sein Leben durcheinanderbringt, liebt er Rebecca und will sie, im gewählten Teil der Shopaholic-Reihe, heiraten. Während Rebecca eine sehr liebevolle Beziehung zu ihren Eltern hat, hat Lukes Mutter Elinor seinen Vater und ihn schon sehr früh verlassen. Obwohl sein Vater und seine Stiefmutter alles dafür taten, um ihm eine glückliche Kindheit zu ermöglichen, arbeitet Luke sehr hart um seine distanzierte leibliche Mutter zu beeindrucken. Der Wunsch von ihr geliebt zu werden, hat ihn all die Jahre nicht losgelassen und war auch einer der Hauptgründe, warum er überhaupt nach New York ziehen wollte, da dort auch Elinor lebt.

Suze Cleath-Stuart ist Rebeccas beste Freundin. Als Rebecca noch in England lebte, teilten sich die beiden eine Wohnung. Im Gegensatz zu Rebecca steht Suze mit beiden Beinen fest im Leben und holt ihre Freundin, wann immer es nötig ist, wieder auf den Boden der Realität zurück.

3.2 Inhaltsangabe

„Shopaholic Ties The Knot“ (Hochzeit zu verschenken) ist der dritte Teil einer Reihe mit Rebecca Bloomwood als Hauptfigur.

In diesem Teil zieht die ehemalige Finanzjournalistin aus London nach New York und arbeitet dort als Modeberaterin. Nachdem sie in den ersten beiden Teilen bereits von einer Katastrophe in die nächste geschlittert war, scheint ihr Glück nun endlich perfekt.

Ihr Freund, Luke Brandon hält um ihre Hand an. Doch damit rutscht sie ins nächste Chaos, denn sowohl ihre Schwiegermutter (Lukes leibliche Mutter Elinor), als auch ihre Mutter beginnen mit der Planung der Hochzeit. Die eine wünscht sich eine prunkvolle Feier im Plaza, während die andere eine idyllische Gartenhochzeit im englischen Oxshott plant. Beide wissen nichts von den Plänen der jeweils anderen, und Rebecca bringt es nicht übers Herz, ihnen davon zu erzählen, geschweige denn sich für eine der beiden Hochzeitsfeiern zu entscheiden. Sie ist begeistert von all dem Glamour, den eine Hochzeit im Plaza verspricht. Doch sie möchte auch ihre Mutter nicht enttäuschen, die sich so viel Mühe bei der Planung gibt und sogar extra das Haus renovieren lässt. Lange schiebt sie die Entscheidung vor sich her und lässt sich immer wieder neue Ausreden einfallen, warum sie die Liste für die Einladungen noch nicht der Hochzeitsplanerin übergeben hat.

Als ihre Wahl doch auf die Hochzeit im kleinen Kreis fällt, zeigt ihr die Hochzeitsplanerin einen, von ihr unterschriebenen Vertrag, der sie an die Hochzeit im Plaza bindet. Nur durch Zahlung einer hohen Geldsumme könnte sie alles so kurzfristig noch absagen. Somit steht sie wieder ganz am Anfang. Der Termin rückt immer näher und die Lage wird immer aussichtsloser. Nur noch ein Wunder kann eine Katastrophe am vermeintlich schönsten Tag ihres Lebens verhindern. Doch Rebecca wäre nicht Rebecca, wenn sie nicht auch aus diesem Schlamassel wieder herauskäme.

Plötzlich kommt es zu einer Wendung. Luke wird von Elinor sehr enttäuscht. Es kommt zu einem heftigen Streit. Wutentbrannt entschließt Luke, dass er auf keinen Fall im Plaza heiraten möchte. Er möchte nicht die Hochzeit feiern, die sie plant und bezahlt. Er möchte ihr nicht wieder eine Möglichkeit geben, dass sie sich auf seine Kosten profilieren kann, denn für Elinor ist dieses gesellschaftliche Ereignis eine gute Möglichkeit, selbst Aufmerksamkeit zu bekommen. Luke ist bereit, dafür auch die Entschädigungssumme an die Hochzeitsplanerin zu bezahlen. Das ersehnte Wunder ist eingetroffen. Rebecca ist sehr erleichtert. Nun hat sich das Problem doch noch von allein gelöst. Doch die Erleichterung hält nicht lange an. Luke leidet. Er zweifelt an sich selbst, an seinem bisherigen Leben und sieht keinen Sinn mehr in dem, was er tut. Er nimmt sich eine Auszeit von der Arbeit, verschenkt seine teure Markenkleidung, verteilt Geld an Bettler, rasiert sich nicht mehr und läuft nur noch in seinen Trainingshosen durch die Wohnung. Rebecca kann nicht zusehen, wie er sich gehen lässt. So beschließt sie, dass es zu einer Aussöhnung zwischen Luke und seiner Mutter kommen muss. Sie sagt Elinor ihre Meinung, die darauf sehr gelassen reagiert und sich auch einverstanden gibt, Luke endlich das zu sagen, was er sich immer von ihr erhofft hatte - nämlich, dass sie stolz auf ihn ist. Unter einem Vorwand lockt Rebecca Luke zum vereinbarten Treffpunkt. Nach der Aussprache ist Luke wieder der Alte. Er wirkt gelöst, als ob die Last, die er all die Jahre mitgetragen hat, nun endlich losgeworden ist. Und mit dieser Versöhnung steht allerdings auch wieder die Hochzeit im Plaza auf dem Programm. Jetzt muss Rebecca wieder auf ein Wunder hoffen, doch wie viele Wunder geschehen eigentlich? Gibt es hier überhaupt noch einen Ausweg? Ihre Hoffnung schwindet immer mehr.

Eines Tages ist sie gerade dabei, eine neue Kundin in Sachen Mode zu beraten, als ihr eine Kette auffällt, die genauso aussieht, wie die Kette einer ihrer Stammkundinnen, die eine wichtige Rolle in deren Scheidungskrieg spielte. Dabei handelt es sich um ein Erbstück, das Laurel - Rebeccas Stammkundin - nicht mehr findet, seit ihr Mann sie für seine Sekretärin verlassen hat. Rebecca zählt also eins und eins zusammen und verständigt Laurel, die darauf sofort hineilt und die Kette als das tatsächliche Erbstück identifiziert. Laurel ist übergücklich und steht in Rebeccas Schuld. Praktisch, dass ausgerechnet diese Laurel Eigentümerin einer großen Privatfluggesellschaft ist und über hundert Privatflugzeuge zur Verfügung hat. Und so

kommt es, dass Rebecca einen schier unglaublichen Plan entwickelt. Dabei weiht sie nur Laurel, Michael - einen guten alten Freund, und Suze ein.

Unter einem Vorwand verschiebt sie die Hochzeit in Oxshott um einen Tag. Dann gibt sie bei der Hochzeitsplanerin vor, dass ihr Freund Michael die Befugnis hat, Paare zu trauen. Luke weiht sie allerdings nicht ein. Wer sagt, dass man nur einmal heiraten kann, kennt Rebecca Bloomwood nicht. Am Tag der Hochzeitsfeier im Plaza wundert Luke sich zwar, dass seine Eltern noch nicht da sind, und die Hochzeitsplanerin ist auch etwas überrascht, dass Rebeccas Eltern ausgerechnet an diesem Tag die Masern bekommen haben. Luke muss Rebecca versprechen, dass er ihr einfach vertraut, dass er sich im Laufe des Tages nicht wundern wird, falls irgendwelche Ungereimtheiten auftauchen sollten und dass er einfach mitspielen wird. Und so kommt es, dass Michael eine rührende Rede über die Liebe und das Bündnis hält, aber dann auf etwas Elementares wie den Austausch der Ringe verzichtet. Luke versteht überhaupt nichts mehr. War diese Hochzeit nun echt? Sind sie jetzt überhaupt verheiratet? Außer Luke fällt das aber niemandem auf. Alle sind geblendet von dem Glanz und Prunk. Rebecca ist erleichtert. Alles scheint zu klappen. Nach dem Eröffnungstanz wollen sie sich zurückziehen, doch da passiert doch noch etwas, das Rebeccas Plan zunichtemachen könnte. Alicia, eine ehemalige Mitarbeiterin von Luke und zugleich Rebeccas frühere Nebenbuhlerin stürmt in den Festsaal. Sie ist verärgert, da sie zuvor ebenfalls im Plaza heiraten wollte, aber von Rebeccas Hochzeit ausgestochen wurde. Wie es der Zufall so will, hatte sie ein Telefonat zwischen Rebecca und Suze belauscht, in dem es um den Plan ging, nur zum Schein im Plaza zu heiraten. Sie möchte nun alles zerstören und sich rächen. Doch auch wenn Luke nicht weiß, was eigentlich vor sich geht, spürt er, dass er schnell handeln muss. Er wirft Alicia über seine Schulter und trägt sie hinaus. Alle sind erleichtert. Die Gäste denken, dass sie nur eine Verrückte war, die bloß neidisch auf diese Hochzeit ist. Endlich können Luke und Rebecca sich nun von all den unbekanntenen Freunden von Lukes Mutter Elinor verabschieden und fahren zum Flughafen.

Im Flugzeug angekommen, schenkt Rebecca Luke nun endlich reinen Wein ein. Der kann es immer noch nicht fassen, dass sie noch gar nicht verheiratet sind, dass alles nur Show war und dass Rebecca es geschafft hat, eine geplante Hochzeit einfach so um einen Tag zu verschieben. Die Freude, als sie in Oxshott ankommen, und dort ihre Familien und Freunde vereint sehen, überwiegt aber.

Und so heiraten sie - diesmal richtig - in einer kleinen Kirche und feiern anschließend ein ausgelassenes, gemütliches Fest im Garten von Rebeccas Eltern. Auch wenn diese Hochzeit weitaus weniger glamourös als jene im Plaza ist, ist doch alles perfekt, denn hier können sie wirklich mit den Menschen feiern, die ihnen etwas bedeuten. Spät in der Nacht beginnt dann eine neue Reise für die beiden, denn eine Rebecca Bloomwood plant natürlich auch keine

normalen Flitterwochen: eine Weltreise steht auf dem Programm. Fortsetzung folgt im nächsten Teil der Shopaholic Reihe.

4. Die Analyse

Bei der Analyse wird nach den fünf Kritiksritten von Margret Ammanns Modell einer Übersetzungskritik vorgegangen. Zuerst wird der Roman als Ganzes nach diesen Schritten beurteilt. Anschließend werden einzelne Textpassagen untersucht, ob diese in der Zielsprache funktionieren, oder wo es zu Problemen kommen könnte.

4.1 Feststellung der Translationsfunktion

Die deutsche Erstausgabe des Romans erschien 2003 im Goldmann Verlag. Der Goldmann Verlag ist einer der wichtigsten Publikumsverlage im deutschsprachigen Raum und gehört seit 1977 zur Random-House-Verlagsgruppe. Gegründet wurde er 1922 in Leipzig. Während zunächst Kunstbücher verlegt wurden, kamen schließlich Abenteuerromane dazu, durch die der Verlag bekannt wurde. Mittlerweile umfasst der Verlag ein breites Spektrum an unterschiedlichen Literaturgattungen, wie zum Beispiel Frauenbücher, Kriminalromane, Sachbücher u.v.m.. (vgl. <http://www.randomhouse.de/goldmann/verlag>)

Die Random-House-Verlagsgruppe gehört zum Bertelsmann-Konzern, welcher 1835 in Gütersloh gegründet wurde. Früher wurden die Verlage noch unter dem Begriff „Verlagsgruppe Bertelsmann“ zusammengefasst. Seit 1972 hat die Verlagsgruppe ihren Sitz in München. 1998 wurde der renommierte amerikanische Verlag Random House von Bertelsmann übernommen. 2001 wurde die „Verlagsgruppe Bertelsmann“ in München in „Verlagsgruppe Random House“ umbenannt. Zu ihr gehören 45 Verlage, die unterschiedliche Literaturgattungen abdecken. (vgl. <http://www.randomhouse.de/randomhousehistorie.jsp?men=667>)

Bei der Wahl der Buchcover versuchen die MitarbeiterInnen des Goldmann Verlags zum einen den Inhalt des Buches wiederzugeben, sowie die Vorstellungen des Autors/der Autorin zu berücksichtigen, zum anderen aber wollen sie damit die Erwartungen der jeweiligen Zielgruppe befriedigen. (vgl. <http://www.randomhouse.de/goldmann/verlag>)

„Ein gutes Cover macht den Autor glücklich, weil es das Bild trifft, das er beim Schreiben vor sich hatte. Ein gutes Cover gibt zugleich dem Autor, dem Buch und dem Verlag ein jeweils unverwechselbares Gesicht, und es dient in der Buchhandlung als Blickfang und bietet den Lesern Orientierung.“ (http://www.randomhouse.de/goldmann/wir_ueber_uns.jsp)

Die Coverwahl ist sehr typisch für Frauenromane. Das Deckblatt ist bunt und zeigt Frauenbeine in High Heels und den dazu passenden Handtaschen. Dies gibt schon Aufschluss dar-

über, worum es sich in dem Buch handelt - nämlich um Frauen und deren Leidenschaften. Wenn man von der klischeehaften Vorstellung, alle Frauen wären leidenschaftliche Schuh-einkäuferinnen und Handtaschensammlerinnen, ausgeht, wird auch hier deutlich, dass die Zielgruppe junge Frauen sind. Männer spricht dieses Deckblatt nicht an.



Abbildung 3 - Quelle: www.buechertreff.de

Da es sich beim vorliegenden Exemplar bereits um die 11. Auflage handelt, ist daraus zu schließen, dass es sich sehr gut verkauft hat.

Auf der Rückseite des Romans werben einzelne Zeitungen für den Roman. So schreibt die Daily Record „Kein Zweifel: Sophie Kinsella schreibt fantastische romantische Komödien! Diesen Roman dürfen Sie sich auf keinen Fall entgehen lassen!“, oder Oxford Mail ist der Meinung, dass der Roman „voller Witz und Leben!“ ist. Die Sunday Mirror freut sich schon auf eine Fortsetzung „Hoffentlich war das nicht der letzte Roman mit Rebecca Bloomwood!“.

Die Übersetzerin Marieke Heimburger hat bereits die ersten beiden Teile der Shopaholic-Reihe übersetzt. Somit war sie nach eigenen Angaben auch bereits sehr gut vertraut mit dem Stil der Autorin, und wusste auch, worauf sie sich dabei einlässt (vgl. Anhang).

Die Funktion des Translats ist es, die Leserinnen zu unterhalten. Die LeserInnen sollen mit Rebecca mitfühlen, mit ihr, aber auch über ihre komischen Missgeschicke lachen, aber auch mit ihr gemeinsam auf ein Happy End hoffen.

Da es sich hierbei, wie bereits erwähnt, um den dritten Teil handelt, ist anzunehmen, dass die Leserinnen auch die beiden ersten Teile gelesen haben und dass sie sich davon gut unterhalten gefühlt haben. Jemand, der den ersten Teil gelesen hat, und davon nicht begeistert war, oder den Stil nicht mochte, wird wohl auch nicht als RezipientIn für weitere Teile gewonnen

werden können. Des Weiteren ist es auch nicht anzunehmen, dass jemand, der die ersten beiden Teile nicht kennt, mit dem dritten beginnt. Somit steht die Übersetzerin allerdings auch vor der Herausforderung, die Erwartungen, die die LeserInnen bereits aufgebaut haben, zu erfüllen.

4.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

Vom Aufbau her ist es nicht ganz klassisch. Die Leserinnen befinden sich sofort mitten im Geschehen, ohne dass es zuvor einige einleitende Passagen gibt. Der Rest des Romans ist aber typisch aufgebaut. Die Handlung spitzt sich zu, die Leserinnen sind gespannt, ob sich alles noch zum Guten wendet und zu guter Letzt kommt es dann zu einem Happy End.

Das Buch ist chronologisch in einzelne Kapitel unterteilt. Der Inhalt ist in sich stimmig. Die Erwartungen, die das Deckblatt und der Titel „Hochzeit zu verschenken“ hervorrufen, werden erfüllt. Die Rezipientinnen erwarten sich eine humorvolle, leicht verständliche Liebesgeschichte. Und betrachtet man das Buch nur von seiner Funktion, zu unterhalten, liest man auch leicht über merkwürdige Formulierungen darüber, die einem bei genauer Analyse aber sofort ins Auge stechen und dann auch stören.

Der Stil ist sehr einfach, es werden eher kürzere Sätze verwendet. Manchmal kommen auch unvollständige Sätze vor. Das Buch ist aus der Perspektive der Hauptfigur Rebecca Bloomwood geschrieben. Wie für diese Textsorte typisch, gibt es auch zahlreiche Dialoge.

4.2.1 Beispiel 1

Das erste Beispiel zeigt ein typisches Element dieses Romans. Zwischendurch kommt es immer wieder zu Einschüben in Form von Briefen zwischen Rebecca und Banken oder Kaufhäusern. Dieser Brief steht am Anfang, noch bevor die eigentliche Handlung begonnen hat. Es gibt keine Einleitung und er bleibt auch vollkommen unkommentiert.

Sehr geehrte Miss Bloomwood!

Vielen Dank für Ihr Schreiben vom 9. Dezember bzgl. Ihres gemeinsamen Kontos mit Mr. Luke J. Brandon. Ich stimme Ihnen vollkommen zu, wenn Sie schreiben, dass zwischen einer Bank und ihren Kunden ein freundschaftliches, kooperatives Verhältnis herrschen sollte, und um Ihnen an der Stelle auch gleich Ihre Frage zu beantworten, meine Lieblingsfarbe ist Rot.

Ich bedaure jedoch sehr, Ihnen mitteilen zu müssen, dass ich mich außer Stande sehe, die Posten auf Ihrem nächsten Kontoauszug wie von Ihnen gewünscht umzubenennen. Der Posten, auf den Sie sich beziehen, wird auf Ihrem nächsten Kontoauszug als »Prada, New York« erscheinen. Er kann nicht in »Stromrechnung« geändert werden.

Mit freundlichen Grüßen
SECOND UNION BANK
Walt Pitman
Leiter Kundendienst (Kinsella 2003¹¹:8)

Der erste Punkt, der hier auffällt, ist ein stilistischer. In deutschen Geschäftsbriefen ist es üblich, nach der Anrede einen Beistrich zu setzen und kein Rufzeichen. Danach wird der Brief auch mit einem Kleinbuchstaben begonnen.

Dieser Brief dient den Leserinnen als Orientierungshilfe bei der Charakterisierung der Hauptfigur Rebecca Bloomwood. Neben der Funktion, den Leserinnen einen ersten Eindruck von ihr zu geben, soll er sie auch unterhalten und zum Lachen bringen. Rebeccas Art ist sehr unkonventionell. Sie gibt in den von ihr geschriebenen Briefen immer viel Privates preis und stellt auch immer wieder private Fragen. So wie hier die Frage nach der Lieblingsfarbe des Kundendienstleiters. Sie versucht ihn auf ihre Seite zu ziehen. Im ersten Teil der Shopaholic-Reihe hatte sie etliche Probleme mit ihrem Kundenbetreuer, da sie sich immer wieder neue Ausreden einfallen ließ, wieso sie ihre Schulden nicht zurückzahlen kann. Aus diesem Grund denkt sie daran, wie nützlich es sein könnte, ihre Bank als Verbündeten zu haben.

Das Wort „erscheinen“ im Zusammenhang mit einem Posten auf dem Kontoauszug ist unüblich. Für gewöhnlich verwendet man hier „aufscheinen“.

Um Luke gegenüber keine Rechenschaft abgeben zu müssen, dass sie das gemeinsame Konto sofort zum Shoppen bei Prada genutzt hat, versucht sie, den Kundenbetreuer zu überzeugen, den Namen abzuändern, was natürlich nicht möglich ist. Bei den Leserinnen, die Rebeccas Shoppingleidenschaft schon in den ersten Teilen kennengelernt haben, ruft dies sofort Erinnerungen an früher hervor, als sie auch schon versucht hat, ihre Ausgaben vor anderen geheim zu halten - damals vor ihrer besten Freundin Suze.

4.2.2 Beispiel 2

Die Handlung dieses Ausschnitts, spielt sich ziemlich am Anfang des Buches ab. Rebecca Bloomwood und Luke Brandon sind erst vor kurzem von London nach New York gezogen.

Luke und ich leben jetzt seit einem Jahr zusammen in New York. Wir haben eine Wohnung in der West 11th Street, das ist eine richtig grüne, bezaubernde Gegend. Die Häuser haben alle so hübsche, verzierte Balkone, zu jeder Haustür führt eine Steintreppe, und alle paar Meter steht ein Baum im Bürgersteig. Uns direkt gegenüber wohnt einer, der Jazzklavier spielt, und im Sommer gehen wir dann immer hoch auf die Dachterrasse, die wir uns mit unseren Nachbarn teilen, und setzen uns mit Kissen auf den Boden, trinken Wein und hören zu. (Na gut, bis jetzt haben wir das erst ein Mal gemacht.)

Als ich zur Haustür hereinkomme, liegt im Flur ein ganzer Stapel Post für uns. Ich sehe ihn schnell durch.

Langweilig...

Langweilig...

Die britische Vogue! Ha!

Langweilig...

Oh. Die Rechnung für meine Kundenkarte bei Saks Fifth Avenue.

Ich sehe den Umschlag einen Moment an, ziehe ihn dann aus dem Stapel und stecke ihn in die Handtasche. Nicht, weil ich etwas zu verbergen hätte. Aber es gibt nun mal keinen wirklich einleuchtenden Grund, weshalb Luke diese Rechnung sehen sollte. (Kinsella 2003¹¹:18f.)

Anhand dieses Beispiels lassen sich die typischen Merkmale sehr gut erkennen. Die Ich-Perspektive aus der Sicht der Hauptfigur Rebecca Bloomwood, kurze Sätze, bzw. teilweise auch nur einzelne Wörter.

Rebecca erwähnt die Adresse, wo sich ihre gemeinsame Wohnung befindet. Sie beschreibt die Straße, so dass die Leserinnen sofort vermittelt bekommen, dass sie in einer schöneren Gegend leben. Auch wenn sie die Straße selbst beschreibt, fehlt es den deutschsprachigen Leserinnen an kulturellem Hintergrund. Während sich bei den amerikanischen Leserinnen beim Lesen vermutlich gleich das Bild vom West Village aufbaut, das besonders für Shopaholics, Kunstliebhaber und auch Fans von exquisitem Essen seinen Reiz darstellt, ist es für die deutschsprachigen Leserinnen einfach nur eine Adresse. Dies könnte man vielleicht durch Ergänzungen vermitteln.

Beim Lesen empfinde ich den Ausdruck „Ha!“ als unpassend. Zwischen all den, für sie uninteressanten, Briefen, entdeckt Rebecca die Vogue. Allein, dass sie es erwähnt, impliziert schon die Gefühle, die sie dabei hat. Sie freut sich, ist vielleicht auch schon gespannt, was darin steht. Wenn man diese Freude ausdrücken will (auch wenn es eigentlich nicht explizit notwendig wäre), könnte man dies durch ein „Juhu!“ machen.

Die Rechnung, die mit der Post eingelangt ist, ruft bei den Leserinnen sofort ein scene aus den vorherigen Bänden hervor, nämlich das von Rebecca, die früher die Rechnungen ungelesen unter dem Bett, hinter dem Kasten oder an anderen Plätzen versteckt hat. Den Leserinnen ist schon klar, was als nächstes passieren wird, nämlich dass sie diese Rechnung auch wieder

beiseiteschiebt. Saks Fifth Avenue ist eine gehobene Kaufhauskette in den USA. In Europa ist sie aber noch relativ unbekannt. Hier wäre zu überlegen, ob man sie vielleicht durch ein bekannteres Äquivalent ersetzen sollte, wie zum Beispiel Bloomingdale's, eine Kaufhauskette, die auch im deutschsprachigen Raum schon sehr bekannt ist. Jedoch ist es im Zusammenhang mit der Kundenkarte und auch dadurch, dass Rebecca als Shopaholic bekannt ist, erkennbar, dass es sich dabei um ein Geschäft handelt, und selbst wenn nicht, spielt es für die Handlung auch keine große Rolle, ob man es als solches erkennt oder nicht. Im Prinzip reicht es für die LeserInnen, zu wissen, dass es sich um eine Abrechnung handelt, vor denen es Rebecca immer graut.

4.2.3 Beispiel 3

Folgende Szene spielt am Tag der Hochzeit von Rebeccas bester Freundin Suze mit einem schottischen Millionär. Nachdem Rebecca und Luke nach New York gezogen waren, treffen die Freundinnen einander zum ersten Mal nach einigen Wochen wieder.

Ich sehe auf – und da steht Suze auf der Treppe, in einem Hauskleid im Schottenmuster, mit offenen Haaren, die golden über ihren Rücken fallen. Aufgeregt lächelt sie mich an.

»Suze!«

Ich stürze die Treppe hinauf und falle ihr um den Hals. Als ich mich wieder von ihr löse, haben wir beide ziemlich gerötete Augen, und ich lache etwas wackelig. Mein Gott, ich habe Suze ja viel mehr vermisst, als mir selbst klar war.

»Komm mit in mein Zimmer!« Suze zieht mich an der Hand. »Du musst dir mein Kleid angucken!«

»Ist es wirklich so wunderschön?«, frage ich aufgeregt. »Auf dem Bild sah es umwerfend aus.«

»Es ist perfekt! Und außerdem musst du unbedingt sehen, was ich für untendrunter habe...ein total cooles Miederteilchen von Rigby and Peller...und einen so abgefahrenen Slip...« Luke räuspert sich, sodass wir uns beide umsehen.

»Oh!«, sagt Suze. »Entschuldigung, Luke. In der Küche gibt es Kaffee und Zeitungen und so'n Kram. Da drüben.« Sie zeigt einen Flur entlang. »Mrs. Gearing macht dir bestimmt gerne eine Portion Bacon and Eggs, wenn du willst.«

»Dann ist Mrs. Gearing wohl genau die richtige Frau für mich«, entgegnet Luke und lacht.

»Bis später.« (Kinsella 2003¹¹:40 f).

Ein Begriff, der beim Lesen sofort ins Auge sticht, ist „Hauskleid“. Dieses passt nicht zu einer jungen Frau am Tag ihrer Hochzeit. Dieser Ausdruck ruft ein Bild von einem dieser Überkleider, die ältere Frauen beim Putzen oder Kochen tragen, hervor. Viel passender wäre

hier ein Morgenmantel. Wenn man sich eine junge Braut am Tag ihrer Hochzeit vorstellt, die noch in den letzten Vorbereitungen für den großen Moment steckt, würde diese einen Morgenmantel tragen und erst kurz vor der Trauung in ihr Hochzeitskleid schlüpfen, um zu vermeiden, dass dieses beschmutzt wird.

Das deutschsprachige Publikum ist sich durchaus bewusst, dass sich die Handlung teils in England und teils in den USA abspielt. Doch man kann nicht voraussetzen, dass jede Leserin das Modelabel Rigby and Peller kennt. Auch wenn dieses exquisite Unterwäschelabel 2012 in Deutschland Filialen eröffnet hat, ist es im deutschsprachigen Raum noch zu unbekannt, um bei allen deutschsprachigen Leserinnen das Bild von sehr teuren, luxuriösen Dessous zu vermitteln. Hier wäre zu überlegen, dieses Label durch ein anderes zu ersetzen, das auch im deutschsprachigen Raum bereits bekannt ist. Eine mögliche Alternative wäre hier zum Beispiel das Label Victoria's Secret, das weltweit für seine Luxusdessous bekannt ist. Die Tatsache, dass sie überhaupt erwähnt und betont, wo sie eingekauft hat, drückt aus, dass die Unterwäsche besonders exquisit, edel und teuer war, bzw. etwas Besonderes war, das frau nicht jeden Tag darunter trägt.

Das Adjektiv „abgefahren“ für einen Slip finde ich nicht so treffend. Unter einem abgefahrenen Slip assoziiert man etwas Ausgefallenes, etwas Ungewöhnliches, wie es zum Beispiel manchmal bei Modeschauen von Designern präsentiert wird, aber nicht unbedingt etwas, das Frau im normalen Leben tragen würde. Und gerade Unterwäsche, die unter dem Brautkleid getragen wird, ist edel oder verspielt. Hier gäbe es genug andere Adjektive, die besser dazu passen würden, wie zum Beispiel „hinreißend“, „traumhaft“ oder „atemberaubend“.

Die Formulierung „wackelig lachen“ gibt es nicht. Man kann höchstens beim Lachen wackeln. Hier ist auch unklar, was die Übersetzerin mit „wackelig lachen“ meint. Ohne das Original zu lesen, lässt sich hier nur mutmaßen. Ist Rebecca nervös, oder unsicher, oder aufgeregt? In dem Fall, dass sie ihre beste Freundin nach einiger Zeit wieder sieht, ist es wahrscheinlicher, dass sie aufgeregt ist, oder auch sehr emotional bewegt. Möglicherweise ist sie so bewegt, dass ihre Stimme versagt. Ohne das Original einzubeziehen, wäre eine Alternative, dass Rebecca mit zitternder Stimme lacht, oder dass ihre Stimmbänder beim Lachen zittern.

Zwei weitere Ausdrücke, die eventuell stören könnten, sind die umgangssprachlichen Ausdrücke „angucken“ und „so'n Kram“. Hier wäre zu überlegen, ob dies nur für die österreichischen Leserinnen ungewohnt wirkt, oder ob es prinzipiell, unter Berücksichtigung, dass sich das Publikum bewusst ist, dass es sich bei den beiden Charakteren um zwei Engländerinnen handelt, die miteinander reden, merkwürdig wirkt.

Mittlerweile kennt wohl so ziemlich jeder im gesamten deutschsprachigen Raum die beliebte Frühstücksspeise „Ham and Eggs“. „Bacon and Eggs“ ist noch eher ungeläufig und da wäre es für das Zielpublikum besser geeignet, die Version zu verwenden, die häufiger benutzt wird, denn schließlich spielt es für die Handlung keine Rolle, ob Schinken oder Speck zum Ei serviert wird.

4.2.4 Beispiel 4

Die folgende Szene spielt sich zuhause bei Rebeccas Eltern ab, nachdem Luke um Rebeccas Hand angehalten hatte. Rebecca ist allein in ihrem Zimmer und träumt vor sich hin.

Ich bin gerade dabei, Feuchtigkeitscreme aufzutragen, und halte mittendrin inne, um mir im Spiegel in die Augen zu sehen. »Ich, Becky«, murmele ich feierlich. »Ich, Becky. Will dich, Luke.«

Kriegen Sie da nicht auch eine Gänsehaut, wenn Sie diese Worte hören?

»Als deinen...meinen Ehemann lieben...in guten wie in besseren Tagen...«

Ich breche ab und runzele die Stirn. Das klingt irgendwie falsch. Aber ich habe ja genug Zeit, den Spruch richtig auswendig zu lernen. Dieses Versprechen ist das, was zählt, sonst nichts. Wir brauchen keine übertrieben pompöse Hochzeit. Eine schlichte, elegante Feier. Kein großes Aufheben, kein Trara. Ich meine, Romeo und Julia haben schließlich auch keine Riesenhochzeit mit Zuckermanteln und Pastetchen gebraucht.

Vielleicht sollten wir heimlich heiraten, genau wie sie! Mit einem Mal bin ich völlig versunken in die Vorstellung, wie Luke und ich mitten in der Nacht in einer winzigen Steinkapelle vor einem italienischen Priester knien. Mein Gott, wäre das romantisch! Und dann glaubt Luke aus irgendeinem Grund, ich sei tot, und dann bringt er sich um, und ich mich dann auch, und die ganze Geschichte ist unglaublich tragisch, und die Leute sagen hinterher, dass wir es aus Liebe getan haben und dass die ganze Welt von uns lernen sollte...

»Karaoke?«, erklingt Lukes Stimme von jenseits meiner Zimmertür und holt mich in die Realität zurück. »Wäre durchaus eine Möglichkeit...« (Kinsella 2003¹¹:72 f).

In diesem Absatz bekommen die Leserinnen das Gefühl vermittelt, direkt mit einbezogen zu werden. Rebecca spricht sie direkt an, indem sie nach den Emotionen der Leserinnen fragt. Die Leserinnen werden dazu angehalten, sich über ihr Gefühlsleben Gedanken zu machen. Dadurch, dass sie auf ihre eigenen Empfindungen aufmerksam gemacht werden, können sie die Rührung von Rebecca aktiver wahrnehmen.

Während Rebecca in die Rolle von Julia schlüpft, die ihren Romeo ganz heimlich heiratet, steigert sie sich immer mehr in diese Fantasie hinein. Dies wird den Leserinnen durch die Aneinanderreihung der Sätze verbunden durch „und“ verdeutlicht. Damit wird beim Lesen

eine Dynamik erzeugt, durch die auch die Leserinnen dieses Hineinsteigern besser nachempfinden können.

Am Ende des Absatzes sticht sofort der Ausdruck „von jenseits meiner Zimmertür“ ins Auge. So würde man es vielleicht in einem sehr poetischen Roman ausdrücken, oder in Adelsgeschichten, wo die Sprache generell etwas gekünstelt wirkt, aber in diesem Fall passt es weder zum Stil des ganzen Buches, noch zu der Hauptfigur Rebecca Bloomwood, einer jungen Frau. Hier sollte man den Ausdruck durch „draußen vor der Zimmertür“, oder „vor der Tür“ ersetzen.

4.2.5 Beispiel 5

Im nächsten Beispiel ist Rebeccas Freundin Suze gerade zu Besuch bei Rebecca in New York. Um zu verhindern, dass Rebecca das alte Hochzeitskleid ihrer Mutter tragen muss, hat Suze ein paar Tage zuvor Kaffee darüber geschüttet und so können sich die beiden nun nach einem Brautkleid umsehen, das Rebecca auch wirklich gefällt.

Und ich kann nur sagen: Gott sei Dank. Gott sei Dank für Suze und ihre zielsichere Tasse Kaffee.

Als wir uns am nächsten Vormittag dem Schaufenster von Dream Dress auf der Madison Avenue nähern, wird mir schlagartig bewusst, was meine Mutter mir da eigentlich abverlangt wollte. Wie kann sie denn nur wollen, dass ich ihren gerüschten Monsterfummel trage, wenn es doch eine dieser hinreißenden, faszinierenden, Oscar-verdächtigen Kreationen sein kann? Wir öffnen die Tür und sehen uns schweigend in der Stille des Ladenlokals um. Champagnerfarbener Teppich und eine mit Wolken bemalte Decke - und an zwei Seiten schier endlose Reihen glänzender, glitzernder Hochzeitskleider.

Ich bin plötzlich ganz aufgeregt.

»Rebecca!« Cynthia hat uns schon erspäht und kommt auf uns zu. »Ich freue mich ja so, dass Sie hier sind. Herzlich willkommen bei Dream Dress! Unser Motto lautet - «

»Ha! Ich wette, ich weiß es!«, unterbricht Suze sie. »Ihr Motto ist bestimmt ›Bei Dream Dress können Sie Ihren Traum ausleben?«

»Nein. Ist es nicht.« Cynthia lächelt.

»Dann vielleicht ›Bei Dream Dress werden Träume wahr?«

»Nein.« Cynthias Lächeln verkrampft sich ein wenig. »Es lautet ›Wir finden Ihr Traumkleid.«

»Wunderbar!« Suze nickt höflich. »Ich fand meine besser!«, flüstert sie mir ins Ohr. (Kinsella 2003¹¹:175f.)

Das erste „Gott sei Dank“ ist verständlich. Rebecca ist erleichtert, dass Suze Kaffee auf das Kleid verschüttet hat, das sie nicht tragen möchte. Das zweite „Gott sei Dank“ ist etwas ungünstig gewählt. „Gott sei Dank für Suze“ könnte auch bedeuten, dass Suze noch einmal

Glück gehabt hat, dass sie nur das Kleid erwischt hat und nicht auch andere geliebte Designerstücke von Rebecca, sonst hätte es Probleme gegeben. In diesem Fall ist aber gemeint, dass sie dankbar ist, dass es Suze gibt, die ihr aus dieser Zwickmühle hilft. Daher wäre es hier verständlicher, wenn man schreiben würde: „Zum Glück gibt es Suze und ihre zielsichere Tasse Kaffee“.

Die Schilderung des Brautmodegeschäfts ist sehr detailliert. Dies ermöglicht es den Leserinnen, sofort mit dabei zu sein und die mit Wolken verzierte Decke, der Teppich, der in Champagnerfarbe gehalten ist und dann ein Kleid nach dem anderen vor ihrem geistigen Auge zu sehen.

4.2.6 Beispiel 6

Im nächsten Beispiel ist Rebecca wieder zu Gast bei ihren Eltern in England. Sie möchte ihrer Mutter mitteilen, dass sie lieber in New York im Plaza heiraten möchte. Auf der Fahrt vom Flughafen geht sie im Kopf das bevorstehende Gespräch durch. Sie möchte aber auf die richtige Gelegenheit warten, um ihre Eltern, vor allem ihre Mutter, nicht zu sehr zu enttäuschen. Als dann das Gespräch auf die Hochzeit kommt, erzählt ihr ihre Mutter, dass sie noch nicht so viel vorbereitet haben, da ja noch genug Zeit dafür ist.

Gott sei's getrommelt und gepfiffen. Ich lasse mich im Autositz zurücksinken und spüre, wie die Anspannung von mir abfällt. Das macht es ja alles bedeutend leichter. Wenn sie noch gar nicht viel unternommen haben, können sie ja ganz schnell alles wieder rückgängig machen. Es hört sich sogar fast so an, als wenn sie gar keine große Lust auf das alles hätten. Das ist ja hervorragend! Alles wird gut! Ich habe mir ganz umsonst Sorgen gemacht!

»Suzie hat übrigens angerufen«, sagt Mum. Wir sind jetzt schon fast zu Hause. »Sie hat gefragt, ob du Lust hättest, dich heute Nachmittag mit ihr zu treffen. Ich habe ihr gesagt, dass du bestimmt Lust hättest... Ach, und ich muss dich warnen. « Mum dreht sich zu mir um. »Tom und Lucy. «»Ja?« Jetzt kommen bestimmt wieder detaillierte Schilderungen ihrer allerneuesten Küche oder etwas darüber, wie oft Lucy inzwischen befördert worden ist.

»Die beiden haben sich getrennt.« Mum sagt das ganz leise, obwohl wir drei doch völlig unter uns sind. (Kinsella 2003¹¹:291f.)

Die Redensart „Gott sei's getrommelt und gepfiffen“ ist selten und steht für Erleichterung. Sie wirkt aber auch veraltet und passt nicht wirklich zu einer jungen Frau wie Rebecca. Hierfür gibt es passendere Redensarten oder Ausdrücke, wie zum Beispiel „Gott sei Dank“, „Dem Himmel sei Dank“, oder auch einfach nur „Was für ein Glück!“.

Abgesehen davon wird der Lesefluss nicht gestört und dieser Absatz ist in sich selbst stimmig. Die Leserinnen können entspannen. Sie fiebern mit der Hauptfigur mit und wenn diese wieder ruhiger wird, bekommen die Leserinnen auch die Möglichkeit, sich wieder zu beruhigen. Dies ist wichtig, da die Autorin, wie es für Trivialliteratur typisch ist, mit dem Spannungsauf- und Spannungsabbau spielt, um die Leserinnen aktiv am Gefühlsleben von Rebecca teilnehmen zu lassen. Indem nun wieder etwas Anspannung herausgenommen wird, wird der Überraschungsmoment und die erneut anwachsende Spannung umso intensiver. Die Entspannung wird einerseits direkt erreicht, indem Rebecca ihre Emotionen den Leserinnen schildert, und andererseits auch durch die Beschreibung, wie sie es sich im Autositz bequem macht und sich zurücklehnt.

4.2.7 Beispiel 7

Im folgenden Beispiel befindet sich Rebecca gerade in einem Kaufhaus, als Suze plötzlich Wehen bekommt. Da es noch zu früh ist, ist noch nicht alles vorbereitet, und so eilt Rebecca in die Baby-Abteilung eines Geschäfts, um für ihre hochschwängere Freundin den Einkauf zu übernehmen.

Ach, was soll's. Ich kaufe einfach alles. Ich stürze mich auf das nächstgelegene Regal und grabsche völlig wahllos nach den Sachen. Strampelanzüge, winzige Socken, eine Mütze...einen Teddy, ein Deckchen für das Kinderbett...was noch? Ein Körbchen...Windeln, kleine Handpuppen für den Fall, dass das Baby sich langweilt...ein wirklich süßes kleines Jäckchen von Christian Dior...hey, ob die die wohl auch in Damengrößen machen?

Ich schmeiße den Haufen auf den Tisch bei der Kasse und hole meine Visa raus.

»Ist für meine Freundin«, erkläre ich atemlos. »Sie hat gerade die Wehen bekommen. Ist das alles, was sie braucht?«

»Keine Ahnung, tut mir Leid«, sagt die Dame an der Kasse, während sie das Badethermometer einscannt.

»Ich habe hier eine Liste«, sagt eine Frau in Umstandslatzhosen und Birkenstocks direkt neben mir. »Da steht drauf, was die WHO empfiehlt.«

»Ach, danke!«

Sie gibt mir den Zettel, und ich überfliege die endlosen Buchstabenkolonnen mit zunehmender Bestürzung. Ich dachte, ich hätte instinktiv das meiste zusammengesucht - dabei habe ich nicht einmal die Hälfte von dem, was auf dieser Liste steht! Und wenn ich jetzt irgendetwas davon nicht kaufe, dann stellt sich hinterher bestimmt heraus, dass das absolut lebenswichtig war, und damit wird Suzes ganzes Geburtserlebnis ein komplettes Desaster, und ich werde es mir nie und nimmer verzeihen können. (Kinsella 200311:324 f).

Anhand dieses Beispiels lassen sich auch wieder die typischen Beschreibungen erkennen. Für die Handlung spielt es zwar keine Rolle, was die Frau neben Rebecca trägt, aber gerade in

einem Roman, in dem es auch um die klischeehafte Vorstellung von der Shoppingleidenschaft der Frauen geht, und in dem das Modebewusstsein der Hauptfigur immer wieder thematisiert wird, ist es auch charakteristisch, dass jede andere Frau genau begutachtet wird und dies wird den Leserinnen auch anschaulich übermittelt.

Der Ausdruck „in Damengrößen machen“ ist im Deutschen nicht üblich. Hier würde ich den Satz folgendermaßen ausdrücken: „[...] ob die die wohl auch in meiner Größe haben?“

Die Abkürzung „WHO“ (World Health Organisation) finde ich persönlich nicht gelungen. Gerade, da zu den Rezipientinnen von Frauenromanen auch Mädchen und jüngere Frauen gehören, denke ich, dass es nicht geeignet ist, die englische Abkürzung so im Raum stehen zu lassen. Für jemanden, dem die Abkürzung nichts sagt, könnte das zum Beispiel auch eine Zeitschrift sein, die jungen Müttern empfiehlt, was sie vor der Geburt ihres Kindes einkaufen sollten. Hier gäbe es durchaus die Möglichkeit, dies einfach durch „was die Gesundheitsbehörde empfiehlt“ wiederzugeben.

Ein weiterer Punkt, der beim Lesen stört und ein falsches Bild vermittelt, ist der Ausdruck „Buchstabenkolonnen“. Damit verbindet man wahllos aneinander gereihte Buchstaben, die nicht zusammengehören. Wenn man hier ausdrücken möchte, dass die Liste vollgefüllt ist, könnte man den Begriff durch „Wörterkolonne“ ersetzen. Dies vermittelt den Leserinnen ein Bild von einer schier unendlichen Aneinanderreihung einzelner Wörter. Jedes für sich ergibt zwar einen Sinn, aber in dieser Masse wird alles unübersichtlich.

4.2.8 Beispiel 8

Nachfolgendes Beispiel spielt sich in der Wohnung von Rebecca und Luke ab. Rebecca hat alle möglichen Anwälte kontaktiert in der Hoffnung, irgendwie aus dem Vertrag mit der Hochzeitsplanerin aussteigen zu können, ohne dafür eine Strafe von \$ 100.000,-- zahlen zu müssen. Ihre letzte Hoffnung schwindet jedoch, als ihr der Staranwalt Garson Low sagt, ihr bleibe nichts Anderes mehr übrig, als ihrem Verlobten reinen Wein einzuschenken und für ein Wunder zu beten.

Ist das alles, was einem Millionen-Dollar-Anwalt einfällt? Sich dem Verlobten anvertrauen und hoffen und beten? Dieser verdammte...sauteure...totale Wucher -

Okay. Ganz ruhig bleiben. Ich bin doch immer noch schlauer als der. Mir wird schon was einfallen. Ganz bestimmt. Ich bin mir ganz sicher, dass -

Moment mal.

Ich schlendere in die Küche zurück, wo Luke immer noch dasitzt und Löcher in die Luft guckt.

»Hi«, sage ich und streiche über die Rückenlehne seines Stuhls. »Sag mal, Luke. Du hast doch massenweise Geld, oder? «

»Nein. «

»Nein? Was willst du damit sagen? «, entgegne ich leicht beleidigt. »Natürlich hast du Geld!«

»Ich habe gewisse Vermögenswerte«, sagt Luke. »Ich habe ein Unternehmen. Das ist nicht das Gleiche wie Geld. «

»Wie auch immer. « Ich fuchtele ungeduldig mit der Hand. »Und wir heiraten doch. Du weißt schon, ›All deine irdischen Güter‹ und so. Das heißt, gewissermaßen... « Ich lege eine behutsame Pause ein. »Ist das auch mein Geld. «

»Jaaaaaa. Worauf willst du hinaus? «

»Also ... wenn ich dich um etwas Geld bitten würde, würdest du es mir dann geben? «

»Ich glaube schon. Wie viel denn? «

»Äh ... Hunderttausend Dollar«, sage ich und bemühe mich, ganz nonchalant zu klingen. (Kinsella 2003¹¹:363f.)

Wenn man davon ausgeht, dass Rebecca sehr viel von dem teuersten und besten Anwalt der Stadt erwartet hatte, und die Antwort eigentlich die Hoffnungen zunichtemacht, ist das Bild einer schlendernden Frau nicht ganz passend. In der Situation würde sie schon versuchen, möglichst gelassen zu gehen, damit ihr Verlobter nichts davon mitbekommt, aber mit schlendern wird ein gemütliches (Spazieren-)Gehen verbunden. Ohne die Übersetzung mit dem Ausgangstext zu vergleichen, würde ich hier ein Adjektiv ergänzen. Sie beruhigt sich ja bevor sie wieder zurück in die Küche geht, aber ob ihr dies in der Lage so gänzlich gelingt, wage ich zu bezweifeln. Ich würde zum Beispiel schreiben: „Ich bemühe mich möglichst gelassen in die Küche zurück zu schlendern.“

LeserInnen aus Deutschland werden sich vermutlich nicht an dem Ausdruck „Löcher in die Luft gucken“ stoßen. Für deutschsprachige LeserInnen aus Österreich oder der Schweiz klingt es eher befremdlich. Hier wäre die neutralere Formulierung „Löcher in die Luft starren“ eine bessere Wahl.

Liest man von „irdischen Gütern“ bauen die LeserInnen im Kopf ein Bild von materiellen Habseligkeiten auf, nicht aber unbedingt Finanzielles. Aus diesem Grund würde „irdischer Besitz“ auch das Geldvermögen besser miteinschließen, auf das Rebecca ja hinaus will mit ihrer Frage.

In diesem Absatz wäre auch zu überlegen, ob allen LeserInnen des Zieltextes der Begriff „nonchalant“ bekannt ist. In dem Fall ist es nicht ganz unwesentlich für die Situation, dass den LeserInnen vermittelt wird, dass sie versucht, gleichgültig oder lässig zu erscheinen, und die Frage eigentlich nur so zwischendurch stellt, ohne jegliche Hintergedanken. Daher würde

ich mich hier für ein deutsches Wort anstatt des Fremdwortes entscheiden. Zum Beispiel: unbekümmert oder lässig.

4.2.9 Beispiel 9

In diesem Beispiel geht es um ein Telefonat zwischen Rebecca und ihrer Freundin Suze. Nachdem Luke einen heftigen Streit mit seiner Mutter hatte, möchte er die Hochzeit im Plaza absagen und ist auch bereit, die hohe Geldsumme an die Hochzeitsplanerin zu zahlen. Das ist nun das Wunder, auf das Rebecca in ihrer aussichtslosen Situation eigentlich gewartet hatte, doch auf die anfängliche Euphorie und Erleichterung folgt sehr bald ein schlechtes Gewissen, und sie macht sich Sorgen, dass Luke diese Entscheidung irgendwann einmal bereuen könnte. Daher ruft sie ihre Freundin an, um ihre Meinung dazu zu hören.

- » [...] Aber ich mache mir halt Sorgen um ihn. Es geht ihm nicht gut. Und außerdem ... « Ich schließe die Augen, weil ich es selbst kaum glauben kann, dass ich das jetzt sagen werde. » ... habe ich meine Meinung über Elinor etwas geändert. «
- »Du hast was? «, kreischt Suze. »Bex, bitte sag nicht solche Sachen! Jetzt hätte ich vor Schreck beinahe Ernie fallen lassen! «
- »Nicht, dass ich sie mag oder so«, beeile ich mich zu sagen. »Aber wir haben uns ziemlich lange unterhalten. Und jetzt glaube ich, dass sie Luke vielleicht doch liebt. Auf ihre ganz eigene, seltsame Schneeköniginnen-Weise. «
- »Aber sie hat ihn verlassen! «
- »Ich weiß. Aber sie bereut es. «
- »Ja, und? Das sollte sie verdammt noch mal auch! «
- »Suze. Ich finde halt nur ... vielleicht hat sie noch eine Chance verdient.« Ich betrachte meine langsam blau anlaufende Fingerspitze. »Ich meine ... jetzt nimm doch mal mich. Ich habe schon so viel Mist gebaut. Ohne nachzudenken. Habe Leute enttäuscht. Und die haben mir immer wieder eine Chance gegeben. «
- »Bex, du willst dich doch wohl nicht mit dieser Kotzkuh von Elinor vergleichen! Du würdest doch niemals dein Kind im Stich lassen. « (Kinsella 2003¹¹:441f.)

Die Übersetzerin wollte mit dem Ausdruck „Schneekönigin“ ausdrücken, dass Elinor eine sehr kaltherzige Frau ist. Kennt man das Märchen von der Schneekönigin, ist dieser Ausdruck auch verständlich. Allerdings kann diese Metapher auch für eine Frau stehen, die regelmäßig Kokain zu sich nimmt. Trotzdem finde ich diese Bild gelungen, da den LeserInnen die Charaktereigenschaften von Elinor bereits bekannt sind, und es somit auch ohne Kenntnis des Märchens verstanden werden sollte. Um Missverständnisse zu vermeiden, könnte man hier auch den Ausdruck „Eisblock“ verwenden, der häufiger genutzt wird um eine kaltherzige Person zu beschreiben.

Die Wahl des Ausdrucks „Kotzkuh“ ist meiner Meinung nach nicht gelungen. Bei der Recherche dieses Begriffes hat sich herausgestellt, dass dieser in Deutschland für nervende Frauen, besonders während der Pubertät benutzt wird. Wenn den LeserInnen dieser Begriff nicht bekannt ist, werden sie beim Lesen darüber stolpern. Außerdem passt dieser Begriff nicht zu Suze. Natürlich benutzt auch sie Schimpfwörter und flucht, aber diesen Ausdruck empfinde ich als zu stark. Hier könnte man den Ausdruck durch „nervige Ziege“ ersetzen. Dieser ist nicht ganz so stark, macht den LeserInnen aber sehr deutlich, was Suze über Elinor denkt. Außerdem ist Elinor eine ältere Dame, zu der der Begriff dann erst recht nicht passt, wenn er in Deutschland für pubertierende Mädchen verwendet wird.

4.2.10 Beispiel 10

Die folgende Szene spielt kurz vor der Trauung im Plaza in New York. Die Hochzeitsplanerin Robyn wundert sich, dass einige der Gäste noch nicht angekommen sind, und dass so kurz vor der Hochzeit einiges geändert wurde, wie die Wahl der Ehrenbrautjungfer, ein neuer Trauzeuge, ein neuer Zelebrant und vieles mehr.

»Es tut mir auch wirklich Leid. Ich weiß, dass das viel Extra-Arbeit bedeutet hat. Aber irgendwie war es auf einmal doch völlig selbstverständlich, dass Michael uns trauen soll, und nicht irgendein Geistlicher, den wir gar nicht kennen. Ich meine, wer hat schon einen so guten alten Freund, der obendrein auch noch dazu befugt ist, das zu machen! Und darum musste Luke natürlich einen neuen Trauzeugen finden... «

»Aber dass Sie sich das alles erst drei Wochen vor der Hochzeit überlegt haben! Vater Simon war auch einigermaßen konsterniert, auf einmal abbestellt zu werden. Er hat sich gefragt, ob es mit seinen Haaren zu tun hat. «

»Nein! Natürlich nicht! Es hat überhaupt nichts mit ihm persönlich zu tun, wirklich - «

»Und dann, dass Ihre Eltern plötzlich beide die Masern bekommen. Das ist doch wirklich ein ganz unglaublicher Zufall!«

»Ich weiß! « Ich setze ein bedauerndes Gesicht auf. »Entsetzliches Pech.«

Es knistert aus dem Walkie-Talkie, und Robyn wendet sich ab.

»Ja«, sagt sie. »Wie bitte? Nein! Ich sagte strahlendes gelbes Licht! Nicht blaues! Ja, gut, ich komme ... « Als sie die Tür erreicht, sieht sie sich noch einmal um.

»Ich muss leider weg, Becky. Was ich noch sagen wollte: Auf Grund der vielen Änderungen ist alles ein bisschen hektisch geworden, und es gibt da ein paar winzige Kleinigkeiten, die wir aus Zeitgründen nicht mehr besprechen konnten. Da habe ich mir dann erlaubt, die Entscheidungen allein zu treffen. Okay?«

»Kein Problem«, sage ich. »Ich verlasse mich ganz auf Sie. Danke, Robyn.« (Kinsella 2003¹¹:458f.)

Hier fällt als erstes auf, dass „leidtun“ mit einem Großbuchstaben geschrieben wurde. Dabei handelt es sich um einen Fehler, wenn auch um einen, der sehr häufig vorkommt. Aus diesem Grund, wird er vielen Leserinnen wahrscheinlich nicht einmal auffallen. Das hier gemeinte „leid“ steht für „bereuen“ und hat nichts mit dem Nomen „das Leid“ zu tun.

Ein weiterer Fehler in dieser Passage ist die Bezeichnung „Vater Simon“. Hier ist die Rede von einem Geistlichen und nicht von Familie. Das englische „father“ im Zusammenhang mit einem Priester, wird im Deutschen mit „Pater“ übersetzt.

Wie schon öfters erwähnt, sprechen Frauenromane ein breites Zielpublikum mit unterschiedlichem Bildungshintergrund an. Das Wort „konsterniert“ selbst passt zwar zu der Figur der Hochzeitsplanerin, trotzdem könnte es sein, dass es von einigen Leserinnen nicht verstanden wird. Hier könnte man ohne Weiteres ein deutsches Wort stattdessen benutzen. Möglichkeiten gibt es genug, wie zum Beispiel „bestürzt“, „fassungslos“ oder „außer sich“. Und da die Funktion des Romans ja jene, zu unterhalten ist, spielt die Verständlichkeit eine größere Rolle als ein breitgefächertes Vokabular.

Nachdem Robyn Rebecca mitgeteilt hat, dass sie ein paar Details alleine entschieden hat, stellt sie eine rhetorische Frage, ob dies für Rebecca in Ordnung ist. Im Deutschen würde aber kaum jemand dies mit einem alleine stehenden „Okay?“ formulieren. Auch ohne diese Stelle mit dem Ausgangstext zu vergleichen, wird hier bewusst, dass es eine Übersetzung aus dem Englischen ist, wo diese Frageform durchaus üblich ist. Aufgrund der Tatsache, dass Robyn engagiert wurde, dass ein Dienstleistungsvertrag zwischen ihnen besteht, ist es noch unwahrscheinlicher, dass sie so mit ihrer Kundin sprechen würde. Man könnte es zum Beispiel so ausformulieren: „Ich hoffe, das ist in Ordnung für Sie.“

4.2.11 Beispiel 11

Die Szene dieser Textpassage spielt sich nach der kirchlichen Zeremonie in Oxshott ab, wo Rebecca und Luke dieses Mal richtig geheiratet haben. Glücklich betrachtet Rebecca die Feier und ihre Gäste und lässt in Gedanken noch einmal die Geschehnisse Revue passieren.

Wir sind verheiratet.

Wir sind wirklich richtig verheiratet.

Ich betrachte den glänzenden Ehering, den Luke mir in der Kirche angesteckt hat. Dann sehe ich auf und lasse die Szene vor mir auf mich wirken. Das Festzelt schimmert im Dämmerlicht dieses Sommerabends, die Band spielt eine unsägliche Version von »Smoke Gets in Your Eyes«, und die Gäste tanzen. Vielleicht spielt die Band nicht ganz so professionell wie die im

Plaza. Und vielleicht sind die Gäste hier nicht ganz so elegant gekleidet. Aber sie sind unsere Gäste. Jeder einzelne davon.

Das Abendessen war köstlich: Brunnenkressesuppe, Lammrücken und Summer Pudding. Dazu wurde reichlich von dem Sekt und Wein getrunken, den Mum und Dad aus Frankreich mitgebracht haben. Und dann klimperte Dad irgendwann mit der Gabel gegen sein Glas und hielt eine Rede auf Luke und mich. Er sagte, dass er und meine Mutter sehr oft darüber geredet hätten, was für einen Mann ich einmal heiraten würde, und dass sie sich dabei in ihren Ansichten niemals einig waren - bis auf einen Punkt: »Er muss auf Zack sein.« Dann sah er zu Luke, der pflichtschuldigst aufstand und sehr zackig salutierte und die Hacken gegeneinander schlug, sodass alle wieherten vor Lachen. Dad sagte, dass er Luke und dessen Eltern bereits sehr ins Herz geschlossen habe, und dass dies hier darum viel mehr sei als einfach nur eine Hochzeit - es sei die Zusammenführung zweier Familien. Und dann sagte er, er wisse, dass ich eine sehr zuverlässige und loyale Ehefrau abgeben werde - und erzählte quasi zum Beweis dafür die Geschichte von damals, als ich als Achtjährige einen Brief in die Downing Street schickte, mit dem ich meinen Vater für den Posten des Premierministers vorschlug. Als ich eine Woche später noch keine Antwort erhalten hatte, schrieb ich einen weiteren Brief, um zu fragen, warum. Da lachten wieder alle. (Kinsella 2003¹¹:501f.)

Hier fällt beim Lesen auf, dass die Übersetzerin den englischen Begriff für das Dessert verwendet hat. Summer Pudding ist ein typisches britisches Dessert, das aber nicht viel mit unserer Vorstellung von Pudding zu tun hat. Pudding, so wie er im deutschsprachigen Raum bekannt ist, gilt eher als Krankenhausnachspeise anstatt eines Desserts bei einer Hochzeit. Bei der Zubereitung von britischem Summer Pudding werden Weißbrotscheiben zusammen mit Früchten - typischerweise mit Beeren - und Fruchtsaft in einer Schüssel vermischt. Die Masse lässt man dann über Nacht stehen. Am nächsten Tag stürzt man die Masse auf einen Teller, was im Prinzip die einzige Ähnlichkeit mit dem Pudding im deutschsprachigen Raum ist. Wahrscheinlich ist es den meisten Leserinnen egal, was genau auf der Speisekarte stand. Ob sich die Leserinnen etwas unter dem englischen Begriff vorstellen können, hat auch keinen Einfluss auf die Handlung oder den Lesefluss. Auch wenn sich dieses Gericht nicht eins zu eins ins Deutsche übertragen lässt, könnte man es aber besser veranschaulichen. Man könnte zum Beispiel schreiben: „Brunnenkressesuppe, Lammrücken und britischer Beerenpudding“. Auch hier wäre die Assoziation der deutschsprachigen Leserinnen eine andere als bei den englischsprachigen Leserinnen, jedoch würden sie wissen, dass es sich dabei um eine britische Spezialität handelt.

Bei der Anekdote am Ende des Absatzes kommt die Rede auf „Downing Street“. Hier wäre zu überlegen, ob alle Leserinnen wissen, dass sich hinter dieser Adresse der Sitz des britischen Premierministers verbirgt. Da sie dorthin geschrieben hat, um ihren Vater als neuen Premierminister vorzuschlagen, wird zwar klar, dass es sich um Politik handelt, aber genauso gut könnte sie auch an eine Zeitung geschrieben haben, deren Adresse das ist. Um das naive Handeln eines Kindes zu schildern, das sich wünscht, dass ihr Vater ein Politiker wird, könn-

te man Rebecca hier auch einfach an das Parlament schreiben lassen. Schließlich ist es nicht die Aufgabe eines Frauenromans, die Leserinnen über das politische System in England aufzuklären, sondern sie zu unterhalten. Somit könnten Unklarheiten vermieden werden, da es für alle nachvollziehbar wäre, dass ein Brief eines Kindes an das Parlament mit dem Vorschlag seines Vaters als Premierministers eine naive und auch ergebnislose Handlung ist.

4.2.12 Beispiel 12

Mit dem folgenden Textbeispiel endet der Roman. Es ist ein Ehevertrag, der von Rebecca entworfen ist und sehr typisch ihren Charakter hervorhebt. Natürlich enthält er auch nur die „wirklich wichtigen“ Punkte.

EHEVERTRAG

Zwischen Rebecca Bloomwood und Luke Brandon

22. Juni 2002 (Forts.)

5. Gemeinsames Bankkonto

5.1 Das gemeinsame Bankkonto dient der Begleichung notwendiger, im ehelichen Haushalt anfallender Kosten. Zu »im Haushalt anfallenden Kosten« zählen auch Röcke von Miu Miu, Schuhe sowie andere Kleidungsstücke, die die Braut für erforderlich erachtet.

5.2 Hinsichtlich der endgültigen Kategorisierung von Ausgaben dieser Art hat die Braut das letzte Wort.

5.3 Fragen zu Bewegungen auf dem gemeinsamen Konto darf der Bräutigam der Braut nicht völlig unvermittelt und ohne Vorwarnung stellen. Derartige Fragen sind schriftlich und mit einer Antwortfrist von mindestens 24 Stunden einzureichen.

6. Wichtige Daten

6.1 Der Bräutigam verpflichtet sich, an den Geburtstag der Braut sowie an den Hochzeitstag zu denken und an diesen Tagen stets ein Überraschungsgeschenk* parat zu haben.

6.2 Die Braut verpflichtet sich, sich über die Geschenkauswahl des Bräutigams überrascht und erfreut zu zeigen.

7. Gemeinsame Wohnung

Die Braut wird sich nach Kräften bemühen, die gemeinsame Wohnung sauber und ordentlich zu halten. Sollte sie dieser Klausel nicht entsprechen, gilt dieser Verstoß NICHT als Vertragsbruch.

8. Transport

Dem Bräutigam sind jegliche Kommentare zum Fahrstil der Braut untersagt.

9. Gesellschaftliches Leben

9.1 Die Braut darf vom Bräutigam nicht erwarten, dass dieser sich die Namen und amourösen Abenteuer sämtlicher Freunde und Freundinnen der Braut - einschließlich derer, die er gar nicht kennt - merkt.

9.2 Der Bräutigam verpflichtet sich, einen nicht unbedeutenden Anteil einer jeden Woche für gemeinsame Freizeit- und andere der Entspannung dienenden Aktivitäten zu reservieren.

9.3 Einkaufen wird hiermit als entspannende Freizeitaktivität definiert.

* Beim Kauf dieser Überraschungsgeschenke sind die Dinge zu berücksichtigen, die die Braut diskret in Katalogen und Zeitschriften markiert, welche sie in den Wochen vor den entsprechenden Jahrestagen in der gemeinsamen Wohnung herumliegen lässt. (Kinsella 2003¹¹:509f.)

Vorliegendes Beispiel ist typisch für diesen Roman. Immer wieder werden zwischendurch auch Briefe, die Rebecca an Banken oder Kaufhäuser schickt, eingefügt. Diese unterstreichen noch einmal die Unterhaltungsfunktion, die der Roman erfüllen soll. Auch wenn ein derartiger Ehevertrag sehr typisch für Rebecca ist, ist er nicht ernst zu nehmen. All die Forderungen, die sie an ihren zukünftigen Ehemann stellt, sind dabei unrealistisch und auch alle sehr einseitig. Während er sich zu allem Möglichen verpflichten muss, ist sie eigentlich gänzlich davon ausgenommen. Ein derartiger Ehevertrag zielt darauf ab, die Leserinnen zu amüsieren, oder auch darüber zu schmunzeln, und vielleicht auch insgeheim mit Rebecca übereinzustimmen - je nach persönlicher Erwartungshaltung, oder Wunschvorstellung. Aufgebaut ist der Ehevertrag auf eine trockene Art. Auf den ersten Blick wirkt er wie ein typisches rechtliches Schriftstück, das von Juristen verfasst wurde. Nur durch den Inhalt ist erkennbar, dass dies kein formaler Rechtsakt ist. Dahinter versteckt sich Kritik daran, dass von Rebecca erwartet wurde, einen Ehevertrag zu unterschreiben. Auf diese Art wird dieses Dokument ins Lächerliche gezogen und auf parodistische Art Kritik geübt.

4.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

„Shopaholic Ties The Knot“ erschien zuerst 2002 bei Black Swan London und wurde 2003 vom Verlag The Dial Press, gehörend zur Random-House Verlagsgruppe New York herausgegeben. Dieser Verlag wurde 1924 von Lincoln MacVeagh gegründet und 1995 von der Verlagsgruppe Random House übernommen. (vgl. <http://dial.press.atrandom.com/about-the-dial-press>)

Die Verlage haben dabei unterschiedliche Deckblätter verwendet. Während das Deckblatt des ersten Verlags eine Hochzeitstorte mit Braut- und Bräutigamfiguren zeigt, wo der Bräutigam

durch unzählige Pakete, die er hält, verdeckt ist, ist das Deckblatt der vorliegenden Ausgabe in pastelligen Farben gehalten, sehr verspielt gestaltet und wirkt eher kindlich oder auch kitschig. Es zeigt eine lila Einkaufstasche mit verschnörkelten Henkeln aus Blumen, auf denen zwei küssende Tauben sitzen. Auch spricht dieses Deckblatt das weibliche Zielpublikum eher an als Männer.

Wie bei der deutschen Übersetzung steht hier ebenfalls die Unterhaltung als Funktion an oberster Stelle.

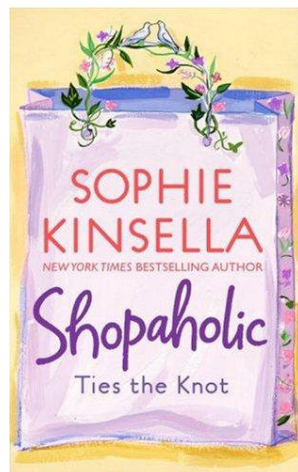


Abbildung 4 - Quelle: pandareads.blogspot.co.at

4.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

Der Stil ist auch hier leicht verständlich, geprägt durch kurze Sätze und mit vielen Dialogen.

Auch das englische Original ist chronologisch in Kapitel unterteilt. Der Inhalt ist in sich stimmig, doch meiner Meinung nach passt das Deckblatt nicht zum Inhalt des Buches. Ich denke, dass durch dieses eher kitschige, oder auch kindliche Bild andere Erwartungen geweckt werden, als es dann der Fall ist. Der Roman ist sehr modern und in einer ebensolchen Sprache geschrieben. Daher finde ich, dass das Cover des Black Swan Verlages besser gewählt ist und das Zielpublikum eher anspricht. Auch hier fehlt eine richtige Einleitung. Der Hauptteil und das Ende ist aber durchaus klassisch. Die Handlung spitzt sich zu, Spannung wird aufgebaut und schließlich gibt es das ersehnte Happy End, in dem sich alles in Wohlgefallen auflöst.

4.4.1 Beispiel 1

Dear Miss Bloomwood:

Thank you for your letter of December 9 regarding your joint account with Mr. Luke J. Brandon. I agree the relationship between bank and client should be one of friendship and cooperation, and in answer to your question, my favorite color is red.

I regret, however, I am unable to reword entries on your forthcoming statement as you request. The particular debit item you refer to will appear on your next statement as "Prada, New York." It cannot be changed to "Gas bill."

Yours sincerely,

Walt Pitman

Director of Customer Relations (Kinsella 2003:3)

Die Funktion des Briefes zu Beginn des Romans ist nur eine unterhaltende. Die Leserinnen können sich schon im Vorfeld ein Vorstellung von Rebeccas lockerer Art machen. Die Tatsache, dass Rebecca versucht, ihre Ausgaben umzubenennen, um sie vor Luke geheim zu halten, ist schon ein Indiz dafür, dass sie aufgrund ihrer Vorgeschichte ein schlechtes Gewissen hat, sehr viel Geld für ihre Leidenschaft - dem Shoppen - ausgegeben zu haben.

Die Autorin nutzt dabei Geschäftsbriefe als Vorlage, die sie aber auf parodistische Art adaptiert. Sie nutzt hier die Parodie um sich darüber lustig zu machen. Auch wenn der Brief aufgrund seiner Form durchaus offiziellen Charakter aufweist, ist der Inhalt widersprüchlich dazu. Er überrascht, da die Leserinnen aufgrund der Form etwas Anderes erwarten.

4.4.2 Beispiel 2

Luke and I've been living together in New York for a year, and our apartment is on West 11th Street, in the really nice leafy, atmospheric bit. There are ornate little balconies on all the houses, and stone steps up to all the front doors, and trees all along the pavement. Right opposite us lives someone who plays jazz piano, and on summer evenings we stroll up to the roof terrace that we share with our neighbours, and sit on cushions and drink wine and listen. (At least, we did that one time and I'm sure we will again.)

As I let myself into the house, there's a pile of post for us in the hall, and I quickly flick through it.

Boring...

Boring...

British Vogue!

Boring...

Oh. My Saks Fifth Avenue store card bill.

I look at the envelope for moment, then remove it and put it in my bag. Not because I'm hiding it. Simply because there's no particular point in Luke seeing it. (Kinsella 2003:8f.)

Die Gegend wird im Ausgangstext sehr anschaulich geschildert. Die Leserinnen bekommen sofort einen Eindruck, dass es sich um einen schönen Stadtteil handelt. Amerikanische Leserinnen werden zusätzlich auch bei der Adresse ein spezielles scene aufbauen, nämlich von einer Gegend, in der es viele teure luxuriöse Boutiquen, gute Restaurants und Antiquitäten gibt. Neben dem detaillierten Bild der Straße, das sich vor dem geistigen Auge der Leserinnen aufbaut, bekommt man beim Lesen auch selbst Lust, es sich an lauen Sommerabenden auf der Dachterrasse mit einem Glas Wein gemütlich zu machen und den Klängen des Klaviers zu lauschen.

Zwischen all den allein stehenden „borings“ sticht der Ausruf „British Vogue!“ heraus. Den Leserinnen ist sofort bewusst, dass dies ein Highlight zwischen der restlichen Post ist. Sie wissen, da ist etwas dabei, das Rebecca interessiert. Dabei wird auch ein Bild von Vorfreude auf das Durchblättern der Vogue hervorgerufen.

Dann kommt der Schock - eine Rechnung. Dieses „Oh“ im Zusammenhang mit der Rechnung, lässt die Leserinnen erkennen, dass es kein erfreutes „Oh“ ist, sondern eher ein schockiertes. Nur allzu gut werden sich die Leserinnen an Rebeccas letztes Debakel zurückerinnern, als sie alle Rechnungen ungelesen gehörtet und keine Ahnung hatte, wie viele Schulden sich bereits angesammelt hatten. Die Leserinnen werden somit aufgrund der Erwartungshaltung, die sie haben, alarmiert, dass diese Rechnung zum Problem werden könnte.

Anhand dieses Beispiels lassen sich auch die typischen Merkmale von Frauenromanen erkennen - ausgiebige detaillierte Beschreibungen, kurze Sätze, auch eine Aneinanderreihung von allein stehenden Wörtern und die erklärenden inneren Monologe der Hauptfigur.

4.4.3 Beispiel 3

I look up – and there's Suze standing on the staircase, in a tartan dressing gown with her blond hair streaming down her back and a huge excited smile.

“Suze!”

I bound up the stairs and give her a huge hug. As I pull away we're both a bit pink about the eyes, and I give a shaky laugh. God, I've missed Suze, even more than I'd realized.

“Come up to my room!” says Suze, tugging my hand. “Come and see my dress!”

“Is it really lovely?” I say excitedly. “In the picture it looked amazing.”

“It's just perfect! Plus you have to see, I've got the coolest corsety thing from Rigby and Peller...and these really gorgeous knickers...”

Luke clears his throat and we both look around.

“Oh!” says Suze. “Sorry, Luke. There’s coffee and newspapers and stuff in the kitchen, through there.” She points down a corridor. “You can have bacon and eggs if you like! Mrs. Gearing will make them for you.”

"Mrs. Gearing sounds like my kind of woman," says Luke with a smile. "I'll see you later."
(Kinsella 2003:23)

Dieses Beispiel zeigt die typischen Dialoge in Frauenromanen. Auch hier werden wieder eher kürzere Sätze und auch unvollständige Sätze verwendet. Die Sprache ist jung und modern.

Die Autorin spielt mit dem Ausdruck „pink eye“, der eigentlich „Bindehautentzündung“ heißt. Das typische Bild von jemanden, der unter dieser Erkrankung leidet, sind gerötete Augen. Auch wenn man lange geweint hat, sind die Augen geschwollen und gerötet. In diesem Fall ist den Leserinnen aber klar, dass die beiden Freundinnen keine Augenkrankheit, sondern gerötete Augen aufgrund von Rührung haben.

Die Aufregung am Tag der Hochzeit und die Vorfreude darauf werden den Leserinnen gut vermittelt. Natürlich arbeitet die Autorin auch mit dem Klischee, dass für Frauen das Brautkleid am wichtigsten beim Heiraten ist. Alles dreht sich darum. Die beiden Freundinnen haben sich schon lange nicht mehr gesehen. Trotzdem ist das Kleid das erste Thema nach der Begrüßung, das die beiden interessiert. Darüber hinaus vergessen sie alles um sich herum - auch Luke. Englischsprachige Leserinnen werden mit dem Modelabel Rigby and Peller exquisite Unterwäsche assoziieren.

4.4.4 Beispiel 4

I pause, halfway through putting on my moisturizer, and gaze at the reflection in my old bedroom mirror. “I, Becky,” I murmur solemnly. “I, Rebecca. Take thee, Luke.”

Those ancient words just send a shiver up your spine, don’t they?

“To be thine...mine...husband. For better, for richer...”

I break off with a puzzled frown. That doesn’t sound quite right. Still, I can learn it properly nearer the time. The point is, the vows are what matters, nothing else. We don’t have to go over the top. Just a simple, elegant ceremony. No fuss, no hoopla. I mean, Romeo and Juliet didn’t need a big wedding with sugared almonds and vol-au-vents, did they?

In fact, maybe we should even get married in secret, like they did! Suddenly I’m gripped by a vision of Luke and me kneeling before an Italian priest in the dead of night, in some tiny stone chapel. God, that would be romantic. And then somehow Luke would think I was dead, and he’d commit suicide, and so would I, and it would be incredibly tragic, and everyone would say we did it for love and the whole world should learn from our example...“Karaoke?”

Luke's voice outside the bedroom door brings me back to reality. "Well, it's certainly a possibility..." (Kinsella 2003:44 f).

In dieser Szene spielt die Autorin mit dem formellen Trauungsgelübde. Es passt zur chaotischen Art der Hauptfigur, dass sie zuerst mit ihrem Kosennamen beginnt, dann aber abbricht, weil ihr bewusst wird, dass es sich hierbei ja um einen feierlichen Akt handelt, bei dem sie natürlich ihren ganzen Namen sagen muss. Sie bringt das Gelübde noch durcheinander. Interessant und zugleich passend für sie ist es auch, dass sie sich ausgerechnet an „for better, for richer“ erinnert und Teile wie „for worse“, „for poorer“ oder „in sickness and in health“ auslässt. Rebecca hat die Eigenschaft, unangenehme Dinge zu verdrängen und vor sich her zu schieben.

Ein weiteres typisches Merkmal von Frauenromanen ist die Aneinanderreihung von Sätzen, die mit „und“ verbunden werden. Durch diese Aneinanderreihung kann die Autorin den Leserinnen bewusst machen, wie sich Rebecca immer weiter in etwas hineinsteigert. Selbst beim Lesen steigert man sich automatisch gleich in die Sache hinein. Bei diesem Beispiel ist das sehr anschaulich, als Rebecca sich eine Hochzeit á la Romeo und Julia vorstellt und sich dabei ganz in dem Gedanken verliert.

4.4.5 Beispiel 5

And all I can say is thank God. Thank God for Suze and her well-aimed cup of coffee.

As we approach the window of Dream Dress on Madison Avenue the next morning, I suddenly realize what Mum was asking me to do. How could she want me to dress up in white frills, instead of one of these gorgeous, amazing, Oscar-winner creations? We open the door and silently look around the hushed showroom, with its champagne-colored carpet and painted trompe l'oeil clouds on the ceiling - and, hanging in gleaming, glittery, sheeny rows on two sides of the room, wedding dresses.

I feel overexcitement rising through me like a fountain. Any minute I might giggle out loud.

"Rebecca!" Cynthia has spotted us and is coming forward with a beam. "I'm so glad you came. Welcome to Dream Dress, where our motto is - "

"Ooh, I bet I know!" interrupts Suze. "Is it 'Live out your dream at Dream Dress'?"

"No. It's not." Cynthia smiles.

"Is it 'Dreams come true at Dream Dress'?"

"No." Cynthia's smile tightens slightly. "It's 'We'll find your Dream Dress.'"

"Oh, lovely!" Suze nods politely. (Kinsella 2003:109f.)

Rebecca und Suze sind auf dem Weg zu einem Brautmodegeschäft in der Madison Avenue. Leserinnen aus New York wissen dabei sofort, dass es sich um eine exquisite Einkaufsstraße handelt, in der viele teure Boutiquen untergebracht sind.

Die Autorin hat die Umgebung sehr detailliert beschrieben. Gleich als die beiden Freundinnen die Tür zum Brautgeschäft öffnen, tauchen sie ein in einen Verkaufsraum mit gedämpftem Licht, einem champagnerfarbenen Teppich und Wolken an der Decke. Und dann kommt das Highlight: Reihen von schimmernden, glänzenden Hochzeitskleidern. Der Ausdruck „trompe l'oeil“ in Zusammenhang mit den aufgemalten Wolken ist ein Fachbegriff, der für Illusionsmalerei steht. Dieser Begriff ist jedoch vermutlich den meisten Leserinnen unbekannt und könnte somit den Lesefluss stören, zumal er auch aus dem Französischen kommt, das auch nicht allen Leserinnen geläufig ist.

Das von der Autorin kreierte Bild von Aufregung, die immer weiter im Körper anwächst, und jeden Moment auszubrechen droht, im Vergleich mit einem Brunnen, wo das Wasser hinauf gepumpt wird, bevor es dann herausfließt, ist sehr treffend. Die Leserinnen bekommen so einen Eindruck, wie sich die Begeisterung langsam steigert bis hin zu einem euphorischen Gefühl. Würde nicht die Verkäuferin auftauchen, könnte Rebecca ihre Emotionen nicht mehr lange zurückhalten und alles würde nur so aus ihr herausbrechen.

4.4.6 Beispiel 6

Well, thank goodness for that. I sink back in my seat and feel the anxiety drain out of me. This is going to make everything a lot easier. If they haven't arranged very much yet, it'll take no time to call it all off. In fact, it sounds like they're really not bothered about it. This is going to be fine. I've been worrying about nothing!

"Suzie phoned, by the way," says Mum as we start to get near home. "She said, would you like to meet up later on today? I said I was sure you would... Oh, and I should warn you." Mum turns in her seat. "Tom and Lucy."

"Hmm?" I resign myself to hearing the details of the latest kitchen they've had put in, or which promotion Lucy has won at work.

"They've split up." Mum lowers her voice, even though it's just the three of us in the car. (Kinsella 2003:182f.)

Die Hauptfigur in ihrer Position als „Ich-Erzählerin“ lässt die Leserinnen aktiv an ihrem Gefühlsleben teilhaben. Hier ist deutlich die Entspannung erkennbar. Gleichzeitig mit der Hauptfigur, bekommen auch die Leserinnen wieder die Möglichkeit, sich zu entspannen. Nach der Aufregung, ob Rebecca wieder aus der Situation herauskommt, erscheint nun das von den Leserinnen erhoffte Happy End wieder greifbar nahe. Wie bereits erwähnt nutzen AutorInnen Spannung und Entspannung, um die LeserInnen zu fesseln und auch emotional in das Geschehen einfühlen zu lassen.

Auf die Andeutung, dass ihre Mutter ihr noch etwas über Tom, den Sohn der Nachbarn und dessen Frau Lucy erzählen muss, reagiert Rebecca mit einem „Hmm?“. Höflichkeitshalber antwortet sie, doch ihr Desinteresse ist sofort erkennbar. Dies unterstreicht sie dann noch dadurch, dass sie erzählt, dass sie nicht wissen möchte, was sich im Leben von Tom und Lucy kürzlich ereignet hat.

4.4.7 Beispiel 7

Oh, sod it. I'll just buy everything. I quickly head for the nearest display and start grabbing things indiscriminately. Sleeping suits, tiny socks, a hat...a teddy, a cot blanket...what else? A Moses basket...nappies...little glove puppets in case the baby gets bored...a really cute little Christian Dior jacket...gosh, I wonder if they do that in grown-up sizes too...

I shove the lot onto the checkout desk and whip out my Visa card.

“It’s for my friend,” I explain breathlessly. “She’s just gone into labor. Is this everything she needs?”

“I wouldn’t know, I’m afraid, dear,” says the assistant, scanning a baby bath thermometer.

“I’ve got a list here,” says a nearby woman in maternity dungarees and Birkenstocks. “This is what the National Childbirth Trust recommends you take in.”

"Oh, thanks!"

She hands a piece of paper to me and I scan the endless typed list with growing dismay. I thought I'd done so well - but I haven't got half the stuff they say here. And if I miss anything, it'll turn out to be completely vital, and Suze's whole birth experience will be ruined and I'll never forgive myself. (Kinsella 2003:204)

In dieser Szene ist Rebecca im Kaufrausch. Wahllos greift sich nach allen möglichen Dingen, die ihr unter die Finger kommen. Ohne Konzept und ohne zu wissen, was sie überhaupt kaufen soll, läuft Rebecca von einem Regal zum nächsten und nimmt alles mit. Auch anhand der Dinge, die sie mitnimmt, wird deutlich, wie planlos sie zugreift. Aber trotz ihres willkürlichen Einkaufens wird ihre Leidenschaft für Shopping den Leserinnen wieder dadurch vermittelt, indem sie das Jäckchen von Dior am liebsten auch gleich für sich selbst kaufen würde.

Hier werden wiederum andere Personen detailliert beschrieben, wie es für Frauenromane sehr typisch ist, auch wenn diese Personen eigentlich für die Handlung nicht von Bedeutung sind („a nearby woman in maternity dungarees and Birkenstocks“).

Von Rebeccas anfänglichem Elan und Motivation ist am Ende nicht mehr viel übrig. Die Liste schockt sie. Beim Überfliegen der Aufstellung aller notwendigen Dinge wächst ihre Bestürztheit immer mehr an. Man bekommt das Gefühl, sie wird jeden Moment resignieren. Sie

steigert sich in ihre Aufgabe so hinein, dass sie glaubt, etwas zu vergessen, könnte weittragende Konsequenzen mit sich bringen.

4.4.8 Beispiel 8

Is that all a million-pound lawyer can come up with? Tell your fiancé and hope for the best? Bloody stupid ... expensive ... complete rip-off ...

OK, keep calm. I'm cleverer than him. I can think of something. I know I can. I just know I - Hang on.

I saunter casually into the kitchen, where Luke has stopped gazing at the pictures of Suze and is staring broodingly into space instead.

"Hi," I say, running a hand along the back of his chair. "Hey, Luke. You've got loads of money, haven't you?"

"No."

"What do you mean, no?" I say, slightly affronted. "Of course you have!"

"I've got assets," says Luke. "I've got a company. That's not necessarily the same as money."

"Whatever." I wave my hand impatiently. "And we're getting married. You know, 'All thy worldly goods' and everything. So in a way ..." I pause carefully, "it's mine, too."

"Yeee-s. Is this going anywhere?"

"So ... if I asked you for some money, would you give it to me?"

"I expect so. How much?"

"Er ... a hundred thousand dollars," I say, trying to sound nonchalant. (Kinsella 2003:231f.)

Durch die Fragen, die Rebecca in ihrem inneren Monolog stellt, bekommen die Leserinnen das Gefühl, als würden sie selbst angesprochen werden. Rebeccas letzte Hoffnung ist wie eine Seifenblase zerplatzt, und mit Rebeccas Hoffnung schwindet auch die Chance auf ein Happy End. Somit werden auch die Leserinnen wieder unter Spannung gesetzt. Was nun? Wie geht es weiter? Was soll sie nun machen? Manche Leserinnen würden ihr vielleicht am liebsten sagen: „Rede endlich mit Luke. Er wird einen Ausweg wissen.“

Die Autorin wandelt hier das traditionelle Ehegelübde „With this ring I thee wed, with my body I thee worship, and with all my worldly goods I thee endow.“ passend für Rebecca ab. Anhand dessen will sie Luke vor Augen halten, dass er mit der Hochzeit auch all seinen Besitz mit ihr teilt.

Lukes „Yeee-s“ zeigt den Leserinnen, dass er sich noch nicht ganz sicher ist, worauf sie eigentlich hinaus will, und ob er die Frage wirklich mit „Ja“ beantworten möchte. Durch die Schreibweise kommt diese Unsicherheit sehr gut zur Geltung und macht sein Zögern deutlich.

4.4.9 Beispiel 9

"[...] I'm just worried about him. He's not right. And the other thing is ..." I close my eyes, almost unable to believe I'm about to say this. "I've kind of ... changed my mind about Elinor."

"You what?" screeches Suze. "Bex, please don't say things like that! I nearly dropped Ernie on the floor!"

"I don't like her or anything," I say hastily. "But we had this talk. And I do think maybe she loves Luke. In her own weird, icebox Vulcan way."

"But she abandoned him!"

"I know. But she regrets it."

"Well, so what! She bloody well ought to regret it!"

"Suze, I just think ... maybe she deserves another chance." I gaze at my fingertip, which is slowly turning blue. "I mean ... look at me. I've done millions of stupid, thoughtless things. I've let people down. But they've always given me another chance."

"Bex, you're nothing like bloody Elinor! You'd never leave your child!" (Kinsella 2003:282)

Im Telefonat mit ihrer Freundin räumt Rebecca ein gewisses Verständnis für Lukes leibliche Mutter ein. Noch wenige Tage zuvor hätte sie dies selbst nie für möglich gehalten. Um den Leserinnen zu verdeutlichen, wie schwer ihr diese Meinungsänderung fällt, lässt die Autorin sie Pausen einlegen. „I've kind of ... changed my mind about Elinor.“ Das Unbehagen, das sie hat, während sie dies zugibt, wird noch extra dadurch verstärkt, dass sie zuvor kurz inne hält und die Augen schließt.

Der Ausdruck „Icebox Vulcan way“ ist ein Bild, das die Autorin kreiert hat, um den Charakter Elinors zu beschreiben. Er wird so aber im Englischen für gewöhnlich nicht verwendet. Die Leserinnen des Originals bauen beim Lesen ein widersprüchliches Bild auf - auf der einen Seite „Icebox“, womit man etwas sehr Kaltes assoziiert, auf der anderen Seite „Vulcan“, bei dem sofort das Bild von Feuer aufgebaut wird. Die Autorin könnte damit ein Bild von einer Frau, die einerseits sehr kaltherzig, kühl und distanziert, aber andererseits sehr feurig und explosiv ist, bei den Leserinnen hervorrufen wollen.

4.4.10 Beispiel 10

"I'm really sorry, and I know it's meant a lot of work." I cross my fingers behind my back. "It just suddenly seemed so obvious that Michael should marry us, rather than some stranger. I mean, since he's such an old friend and he's qualified to do it and everything. So then Luke had to have a new best man ..."

"But to change your minds three weeks before the wedding! And you know, Father Simon was quite upset to be rejected. He wondered if it was something to do with his hair."

"No! Of course not! It's nothing to do with him, honestly - "

"And then your parents both catching the measles. I mean, what kind of odds is that?"

"I know!" I pull a rueful face. "Sheer bad luck."

There's a crackle from the walkie-talkie and Robyn turns away.

"Yes," she says. "What's that? No! I said radiant yellow light! Not blue! OK, I'm coming ..."

As she reaches the door she looks back.

"Becky, I have to go. I just needed to say, it's been so hectic, what with all the changes, there are a couple of tiny additional details we didn't have time to discuss. So I just went ahead with them. OK?"

"Whatever," I say. "I trust your judgment. Thanks, Robyn." (Kinsella 2003:293)

Durch den Satz „I cross my fingers behind my back.“ wird bei den Leserinnen sofort das scene aufgebaut, dass es sich hier um eine Lüge handelt. Dies ist ein typisches Anzeichen dafür. Diese Zusatzinformation ist wichtig, da ihre Entschuldigung ansonsten auch ernst gemeint sein könnte. Mit dem scene der Lüge im Kopf wird den Leserinnen auch am Ende des Absatzes klar, dass dieses reumütige Gesicht („rueful face“) nur eine Fassade und wieder nicht ernst gemeint ist. Beide Beschreibungen, wie Rebecca sich verhält, sind ergänzend zu dem Gesagten sehr wichtig für die Leserinnen, da in der geschriebenen Sprache auch Elemente wie Sarkasmus und die entsprechende Stimmelmelodie wegfallen. Anhand dieser Sätze können sich die Leserinnen orientieren. Sie blicken zwar als Außenstehende auf die Geschehnisse, aber zugleich werden sie aufgrund der Ich-erzählenden Position von Rebecca zu Verbündeten und Eingeweihten.

4.4.11 Beispiel 11

WE'RE MARRIED.

We're really married.

I look down at the shiny wedding band that Luke slid onto my finger in the church. Then I look around at the scene before me. The marquee is glowing in the summer dusk, and the band is playing a ropy version of "Smoke Gets in Your Eyes," and people are dancing. Maybe the music isn't as smooth as it was at the Plaza. And maybe the guests aren't as well dressed. But they're ours. They're all ours.

We had a lovely dinner of watercress soup, rack of lamb, and summer pudding, and we drank lots of champagne and the wine that Mum and Dad got in France. And then Dad rattled his fork in a glass and made a speech about me and Luke. He said that he and Mum had often talked about the kind of man I would marry, and they'd always disagreed on everything except one thing - "he'll have to be on his toes." Then he looked at Luke, who obligingly got up and turned a pirouette, and everyone roared with laughter. Dad said he'd become very fond of

Luke and his parents and that this was more than just a marriage, it was a joining of families. And then he said he knew I would be a very loyal and supportive wife, and told the story of how when I was eight I wrote to Downing Street and proposed my father as prime minister - and then a week later wrote again to ask why they hadn't replied - and everyone laughed again. (Kinsella 2003:322f.)

Die Art wie dieser Absatz geschrieben ist, gibt den Leserinnen das Gefühl, dass Rebecca ihnen erzählt, wie der Abend verlaufen ist. Sehr detailliert schildert sie die sommerliche Abenddämmerung, deren Licht vom Festzelt gespiegelt wird. Ebenso beschreibt sie die Art, wie die Band das Lied wiedergibt und dann folgt eine Schilderung der Speisen und Getränke, sowie eine Nacherzählung der Rede ihres Vaters.

Das Bild, das die Leserinnen vermittelt bekommen, wenn Luke eine Pirouette dreht, wirkt wie ein Vergleich mit einer Marionette, die zu tanzen beginnt, wenn man an den richtigen Schnüren zieht, oder auch mit einem trainierten Hund, der auf Kommando „Männchen macht“. Das würde zur Hartnäckigkeit von Rebecca passen, die weiter unten beschrieben wird, als von ihren Briefen an den Premierminister die Rede ist. Zum typischen klischeehaften Frauenbild, das in Frauenromanen generell vermittelt wird, nämlich dass der Mann derjenige ist, der sagt, wo es lang geht, passt dieses Bild nicht so gut. Vor allem da Rebeccas Vater zusammen mit ihrer Hartnäckigkeit auch hervorhebt, dass sie eine loyale Ehefrau abgeben wird, die ihren Mann immer unterstützt. Dies sind wieder typische Charaktereigenschaften, die die gute Frau mitbringt. Als gute Ehefrau ist sie natürlich loyal ihrem Ehemann gegenüber, umorgt ihn, bereitet ihm ein gemütliches Zuhause.

4.4.12 Beispiel 12

PRENUPTIAL AGREEMENT

Between Rebecca Bloomwood and Luke Brandon

22 June 2002

5. JOINT BANK ACCOUNT

5.1 The joint account shall be used for necessary expenditure on household expenses. "Household expenses" shall be defined to included Miù Miù skirts, pairs of shoes, and other items of apparel deemed essential by the Bride.

5.2 The Bride's decision regarding such expenses shall be final in all cases.

5.3 Questions regarding the joint account shall not be sprung on the Bride by the Groom with no warning, but submitted in writing, with a 24-hour period for reply.

6. SIGNIFICANT DATES

6.1 The Groom shall remember all birthdays and anniversaries, and shall mark said dates with surprise gifts.*

6.2 The Bride shall demonstrate surprise and delight at the Groom's choices.

7. MARTIAL HOME

The Bride shall make the best attempt within her powers to maintain order and tidiness in the martial home. HOWEVER, failure to abide by this clause shall not be regarded as a breaking of the contract.

8. TRANSPORT

The Groom shall not comment on the Bride's driving ability.

9. SOCIAL LIFE

9.1 The Bride shall not require the Groom to remember the names and past romantic history of all her friends including those he has never met.

9.2 The Groom shall make every effort to set aside a significant portion of each week for leisure and relaxing activities.

9.3 Shopping shall be defined as a relaxing activity.

* The surprise gifts shall comprise those items marked discreetly by the Bride in catalogues and magazines, to be left around the martial home in the weeks leading up to said dates. (Kinsella 2003:328)

Dieses Beispiel unterstreicht die unterhaltende Funktion, die der Roman hat. Den Leserinnen ist natürlich bewusst, dass es sich hierbei nicht um einen echten Ehevertrag handelt. Dieser Ehevertrag streicht noch einmal die Gedankengänge von Rebecca hervor. Auch wenn sich vielleicht viele Leserinnen selbst die Erfüllung all dieser Punkte wünschen würden ist ihnen klar, dass dies nicht real ist. Zum Ende des Romans, nachdem sich bereits alles in Wohlgefallen aufgelöst hat, wenn die Leserinnen ob des gewünschten Happy Ends erleichtert und entspannt sind, bekommen sie von der Autorin noch einmal eine Draufgabe zur Unterhaltung. Dieser naive Ehevertrag hat keinen Einfluss mehr auf die Handlung. Es wird auch überhaupt nicht mehr darauf eingegangen. Die einzige Funktion, die er - so am Schluss separat hingestellt - hat, ist es, die Leserinnen noch einmal zum Lachen zu bringen.

4.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Nachdem nun sowohl die intratextuelle Kohärenz des Translats als auch die des Ausgangstextes unabhängig voneinander analysiert wurden, folgt nun der direkte Vergleich anhand der entsprechenden behandelten Textstellen. Dabei wird nun verglichen, ob die beiden Texte, zueinander stimmig sind, oder inwiefern sie sich voneinander unterscheiden.

4.5.1 Beispiel 1

Im Vergleich zum englischen Original wirkt die Übersetzung des Briefes des Kundenbetreuers der Bank wesentlich informeller. Der ausgangssprachliche Text wirkt beinahe generiert, als wäre er eine automatische Antwort.

Beide Versionen dienen nur dem Zweck der Unterhaltung und als eine Art Einstimmung auf den eigentlichen Roman. Auf die Handlung selbst haben sie jedoch keinen Einfluss. In ihrer Funktion zu unterhalten, sind sie in ihrer jeweiligen Sprache gelungen. Die Leserinnen wundern sich, was die Frage nach der Lieblingsfarbe des Bankangestellten in solch einem Brief zu suchen hat. Die Bitte, den Posten auf dem Kontoauszug umzubenennen, trägt dazu bei, dass sich die Leserinnen darüber amüsieren, vielleicht auch den Kopf schütteln.

4.5.2 Beispiel 2

Die Übersetzerin hat versucht, den Zieltextleserinnen die Gegend genauso anschaulich zu beschreiben, wie die Autorin den Ausgangstextleserinnen. Den Zwischenraum, der sich hier vielleicht bei der Adresse auftut, zu füllen, ist auch nicht allen Leserinnen des Originals möglich. „[...] das ist eine richtig grüne, bezaubernde Gegend. Die Häuser haben alle so hübsche, verzierte Balkone, zu jeder Haustür führt eine Steintreppe, und alle paar Meter steht ein Baum im Bürgersteig.“ (Kinsella 2003¹¹:18) Wie für diese Art von Literatur üblich, verwendet die Übersetzerin viele Adjektive für die Beschreibung. Diese kommen auch im Originaltext vor: “[...] in the really nice, leafy, atmospheric bit. There are ornate little balconies on all the houses, and stone steps up to all the front doors, and trees all along the pavement.” (Kinsella 2003:8) Beide Versionen, einzeln für sich, vermitteln den Leserinnen ein detailliertes Bild, wie es in der Gegend, in der Luke und Rebecca leben, aussieht. Vergleicht man die beiden Textstellen miteinander, gibt es kleinere Abweichungen. Während im Ausgangstext die Rede von ornate little balconies ist, verwendet die Übersetzerin die Adjektive „hübsch“ und „verziert“, um die Balkone zu beschreiben. Dies ändert zwar nichts an der Handlung oder am

Verständnis selbst, doch trotzdem würde ich folgendermaßen übersetzen: „Die Häuser haben alle kleine, mit Schnörkeln verzierte Balkone“. Auch die Formulierung „ein Baum im Bürgersteig“ ist nicht glücklich gewählt. Man bekommt hier den Eindruck, dass die Bäume in der Mitte des Gehsteigs eingepflanzt sind. Die genaue Platzierung der Bäume wird im Original besser vermittelt. Dies könnte man aber im Deutschen genauso wiedergeben wie im Englischen, nämlich: „[...] und alle paar Meter steht ein Baum entlang des Bürgersteigs.“

Bezüglich der Assoziationen zur Adresse West 11th Street werden vermutlich auch im Original nur New Yorkerinnen wirklich in der Lage sein genau zu wissen, um was für ein Viertel es sich dabei handelt. Hier könnte man jedoch in der Übersetzung noch hinzufügen, dass es sich bei der Adresse um eine Gegend handelt, die ein Traum für leidenschaftliche Shopaholics ist, da es hier viele Shopping-Möglichkeiten gibt. Zum Beispiel: „Wir haben eine Wohnung im Shopping-Mekka, in der West 11th Street, das ist eine richtig bezaubernde Gegend.“ Die Leserinnen, denen Rebeccas Leidenschaften bereits bekannt sind, würden mit dem Bild einer Gegend, in der es viele schicke Boutiquen gibt, sofort das Bild von Rebecca bei ihrer Lieblingsbeschäftigung assoziieren.

Im Original steht „British Vogue!“ ohne Ergänzung. Es ist den Leserinnen bewusst, dass Rebecca sich darüber freut. Das „Ha“ ist daher überhaupt nicht notwendig. Auch ohne diesen Zusatz können die Leserinnen des Translats herauslesen, dass es sich hierbei um etwas Besonderes handelt, etwas, das Rebecca wirklich interessiert, zwischen all der restlichen langweiligen Post.

4.5.3 Beispiel 3

Beim Vergleich des Translats mit dem Originaltext habe ich zunächst darauf geachtet, was Suze hier in dieser Szene trägt. Im Ausgangstext trägt sie einen „tartan dressing gown“, also einen Morgenmantel und kein „Hauskleid“ wie im Translat. Das Bild der Braut im Morgenmantel ist viel logischer, da sie sich ja gerade für ihre Hochzeit herrichtet. Wie bereits bei der Analyse des Translats erwähnt, wird mit dem Begriff „Hauskleid“ ein ganz anderes Bild von Suze vermittelt, welches das Bild stören könnte, das die Leserinnen von der Figur aufgebaut haben. Es passt einfach nicht zu einer jungen Frau.

Im Original verwendet die Autorin das Adjektiv „gorgeous“ um den Slip zu beschreiben. Unter Berücksichtigung des Ausgangstextes, wäre hier gorgeous wirklich besser mit einem Wort wiederzugeben, womit die Leserinnen etwas Edles, Feines und Schönes assoziieren, anstatt etwas Abgefahrener. Die Unterwäsche, die eine Braut unter ihrem Kleid trägt, soll etwas Besonderes sein, sie soll sich von der Alltagsunterwäsche unterscheiden. Dennoch wird

dieser Unterschied in der Regel durch besondere Eleganz oder Verspieltheit, oder einen besonderen Stoff angestrebt, als durch ein abgefahrenes Modell, worunter man sich etwas Schräges, Ausgefallenes vorstellt. Wichtig bei der Wahl der Unterwäsche ist ja, dass diese nicht sichtbar ist. Sie soll sich nicht durch den Stoff des Brautkleides abzeichnen.

Auch im Ausgangstext geht nicht eindeutig hervor, worum genau es sich bei dem „shaky laugh.“ handelt. Mit dem Wissen, dass die beiden Freundinnen früher immer unzertrennlich waren, und sich nun nach längerer Zeit wiedersehen und gerührt sind, ist anzunehmen, dass es Rebecca vor Rührung die Stimme etwas verschlagen hat. Meiner Meinung nach, wäre es hier besser, den Ausdruck mit „zittrig lachen“ zu übersetzen.

4.5.4 Beispiel 4

Becky ist euphorisch und übt ihr Ehegelübde. Beim Lesen des Originals fällt auf, dass die Hauptfigur ihr Becky in Rebecca beim Wiederholen ausbessert. Sie möchte es besonders feierlich sagen, und dazu gehört auch, dass sie ihren vollen Namen und nicht nur den Kosennamen verwendet. Das hat die Übersetzerin nicht wiedergegeben. Dort wiederholt sie zweimal „Ich, Becky...“. So versteht man auch nicht, warum sie beim ersten Mal abbricht und von Neuem beginnt. Dies könnte man im Deutschen ebenso leicht wiedergeben, indem man sie zuerst mit ihrem Kosennamen beginnen, dann unterbrechen und mit ihrem richtigen Namen von Vorne beginnen lässt. Das Bild, das dabei bei den Leserinnen hervorgerufen würde, würde in der Zielsprache genauso funktionieren wie in der Ausgangssprache. Im gegebenen Fall ist es nicht logisch warum sie abbricht, nur um dann das Gesagte einfach noch einmal zu wiederholen.

Im englischen Original spielt die Autorin, wie bereits erwähnt, mit dem traditionellen Ehegelübde, das Rebecca aber nur bruchstückhaft im Kopf hat. Die deutsche Version ist eine Mischung aus dem tatsächlichen Ehegelübde, wie es im deutschsprachigen Raum üblich ist, und einer treuen Übersetzung. Da sie aber noch alles durcheinander bringt, und nur so vor sich dahin träumt, passen beide Versionen sehr gut.

Im Ausgangstext hat die Autorin die Floskeln „for better, for richer“ aus dem Ehegelöbde entnommen. Im Deutschen lässt sich dieses „for richer“ nicht so leicht wiedergeben. Aus diesem Grund finde ich die Lösung der Übersetzerin sehr gelungen. Sie hat „in guten wie in schlechten Tagen“ zu „in guten wie in besseren Tagen“ gemacht. Genauso wie beim Original sieht man auch hier, dass Rebecca das Negative vor sich wegschiebt und verdrängt. Für sie gibt es nur gute und sehr gute Tage - zumindest wünscht sie sich dies...und mit ihr auch die Leserinnen.

4.5.5 Beispiel 5

Verglichen mit dem Ausgangstext finde ich, dass die Übersetzerin beim ersten Satz zu nahe am Original geblieben ist. „Thank god for Suze and her well-aimed cup of coffee“ hat sie wortwörtlich mit „Gott sei Dank für Suze [...]“ übersetzt. Wie bereits bei der Analyse der übersetzten Passage angemerkt, würde ich hier die Aussage, dass sie froh ist, dass es Suze gibt und dass sie froh ist, dass Suze zum Schein unabsichtlich Kaffee über das Kleid geschüttet hat, deutlicher herausstreichen.

Im Original sehen sich Rebecca und Suze ruhig im Brautmodengeschäft um. Es entsteht das Bild einer andächtigen Stille. Sie sind überwältigt von den glamourösen Kleidern, und wagen kein Wort zu sagen. Im Translat hingegen sehen sie sich „in der Stille des Ladenlokals“ um. Hier bekommt man den Eindruck, dass niemand da ist. Die Stille geht dabei aber vom Ort und nicht von den Figuren aus. Somit entsteht hier in der Übersetzung ein anderes Bild. Außerdem ist die Umgebung im Originaltext noch detaillierter beschrieben als im Translat. Mit der Beschreibung des Raumes mit gedämpftem Licht bekommt das Schweigen etwas Andächtiges. Gut finde ich, dass die Übersetzerin den Fachbegriff aus der Malerei nicht übernommen hat, sondern nur von einer mit Wolken bemalten Decke schreibt. Diese Information ist für die Leserinnen absolut ausreichend und durch die Auslassung vermeidet sie eine Störung des Leseflusses.

Während die Autorin im Ausgangstext die ansteigende Aufregung mit einem Springbrunnen vergleicht, wird dieses Aufgeregtheit im Translat sehr nüchtern wiedergegeben. Das Bild des Gefühls, das sich langsam immer weiter in Rebeccas Körper ausbreitet, geht dabei gänzlich verloren. Im Original steht außerdem noch „Any minute I might giggle out loud.“. Dieser Satz rundet das Bild des Springbrunnens ab. So wie das Wasser in einer Fontäne hochfährt, könnte die ganze Aufregung aus Rebecca herausplatzen, so dass sie sich nicht mehr zurückhalten kann. Darauf ist die Übersetzerin überhaupt nicht eingegangen. Sie gibt nur die Information „Ich bin plötzlich ganz aufgeregt.“ weiter.

Das Wortspiel um den Namen und das Motto des Brautmodengeschäfts funktioniert im englischen Original besser. Hier lautet das Motto: „We'll find your Dream Dress.“ Der Name des Geschäfts kommt darin vor. In der deutschen Version ist dies natürlich auf die gleiche Art nicht möglich, und so kommt die Verbindung zwischen Namen und Motto nicht so deutlich bei den Leserinnen an. Auch wenn es für die Handlung selbst nicht von Bedeutung ist, ist es schade, und daher könnte man hier überlegen, ob es vielleicht besser wäre, einen deutschen Namen für das Geschäft zu kreieren, um dann auch im Motto ein Wortspiel einzubauen. Beim Recherchieren bin ich auf ein Brautmodengeschäft in Deutschland gestoßen, das den Namen „Kleidertraum“ trägt. Das wäre ein sehr gutes Äquivalent und der Bezug zwischen

dem Namen Kleidertraum und dem Motto „Wir finden Ihr Traumkleid.“ wäre auch hergestellt.

Im Translat lässt die Übersetzerin die Figur der Suze ihrer Freundin ins Ohr flüstern, dass sie ihre Vorschläge eigentlich besser als Motto findet. Dieser Zusatz fehlt im Original. Trotzdem passt dies sehr gut in die Szene hinein und rundet das Geschehen ab.

4.5.6 Beispiel 6

Nach der Analyse sowohl des Translats, als auch des Ausgangstextes ist festzuhalten, dass beide Passagen in sich sehr stimmig sind. In beiden Versionen wird die Spannung abgebaut. Sowohl die Leserinnen des Ausgangstextes, als auch die Leserinnen des Zieltextes haben die Möglichkeit, wieder zu entspannen. Durch den eher unbekanntem Ausdruck „Gott sei's getrommelt und gepfiffen“, den die Übersetzerin für „Well, thank goodness for that“ gewählt hat, könnte es passieren, dass die Leserinnen nicht sofort in einen Entspannungsmodus versetzt werden. Im Ausgangstext ist vom ersten Moment an klar, dass die innere Unruhe, die Rebecca schon seit Wochen belastet, langsam von ihr abfällt. Aus diesem Grund wäre es geeigneter, hier auch im Deutschen eine der gängigen Floskeln zu verwenden.

Durch die Schilderung, wie sich Rebecca im Autositz zurücklehnt, wird zusätzlich verdeutlicht, wie sie sich nach außen hin entspannt. Dies wird sowohl den Leserinnen des Ausgangstextes, als auch jenen des Translats sehr gut vermittelt.

Im Translat hat die Übersetzerin noch zusätzlich den Satz „Das ist ja hervorragend!“ hinzugefügt, der im Originaltext nicht vorkommt. Durch diesen Einschub betont sie noch einmal die Erleichterung und die Freude darüber, dass sich alle Probleme scheinbar wie von selbst lösen.

Die Übersetzerin hat sich stark an den Ausgangstext gehalten, da die scenes, die der Ausgangstext bei den Leserinnen hervorruft, im Deutschen genauso funktionieren. In beiden Versionen können sich die Leserinnen sehr gut die Situation vorstellen, wie Rebeccas Mutter sich vom Beifahrersitz aus umdreht, um ihrer Tochter den neuesten Tratsch und Klatsch zu erzählen. Und dies natürlich sehr leise, da es sich ja nicht ziemt, über seine Nachbarn zu reden.

4.5.7 Beispiel 7

Der Ausspruch „Sod it!“, den die Autorin im Ausgangstext verwendet, ist sehr umgangssprachlich und bedeutet übersetzt eigentlich „Verdammter Mist!“ oder „Verdammte Scheiße!“. Rebecca befindet sich in einer Ausnahmesituation. Ihre Freundin hat erste Wehen bekommen und sie muss unter Stress noch alles Wichtige besorgen, ohne überhaupt zu wissen, was benötigt wird. Dieses Einkaufen entspricht so gar nicht dem üblichen Shoppen, dem sie leidenschaftlich verfallen ist. Insofern drückt dieses „sod it“ auch die Verzweiflung und die

stressige Situation aus. Im Translat hingegen verwendet die Übersetzerin „Ach, was soll's.". Dieser Ausdruck vermittelt das genaue Gegenteil zum englischen Original. Während sie dort gestresst ist, wirkt sie in der Übersetzung eher gelassen, als wäre ihr die Situation egal. Liest man aber weiter, so passt dieses Gefühl nicht dazu. Sie stürzt sich auf die Regale und nimmt das, was ihr gerade unter die Finger kommt.

Erst als sie ein Jäckchen von Dior entdeckt, kommt ihre eigene Shopping-Leidenschaft hervor. Kurz vergisst sie, dass sie nicht viel Zeit hat und Suze auf sie wartet, und würde es am liebsten auch für sich selbst kaufen. Ihre Entzückung darüber wird im englischen Original besser durch das Wort „gosh" („Du meine Güte!") vermittelt. Das von der Übersetzerin gewählte Wort „hey" impliziert diese Begeisterung nicht so deutlich.

Im Ausgangstext ist es nicht die WHO, die diese Liste für Mütter empfiehlt, sondern der National Childbirth Trust. Der National Childbirth Trust ist eine führende Organisation in Großbritannien, die Eltern während der Schwangerschaft, direkt nach der Geburt und auch in den ersten Monaten danach mit Informationen zur Seite steht. Dabei geht es um die Betreuung Einzelner. Die Aufgaben der WHO¹ liegen auf internationaler Ebene, und befassen sich nicht mit einzelnen Individuen, sondern mit allgemeingültigen Vorschlägen und Richtlinien für die Mitgliedstaaten.

Daher wäre hier die Weltgesundheitsorganisation kein gutes Äquivalent für den National Childbirth Trust.

In Deutschland gäbe es die „proFamilia“, eine ähnliche Organisation wie der National Childbirth Trust, die ebenfalls werdenden und frischgebackenen Eltern beratend zur Seite steht. Auch wenn diese Organisation vielleicht nicht allen Leserinnen im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt ist, lässt der Name zumindest vermuten, worum es sich dabei handelt. Eine andere Möglichkeit wäre, ganz auf eine Organisation zu verzichten, und stattdessen folgendes zu schreiben: „Ich habe hier eine Liste", sagt eine Frau in Umstandslatzhosen und Birkenstocks direkt neben mir. „Die hab ich von der Mutter-Kind-Beratung und da steht alles darauf, was man benötigt." Für die Leserinnen ist es nicht wichtig, von wem die Empfehlungen stammen. Es könnte aber auch eine Liste sein, die ein Kinderarzt empfohlen hat, oder die Ratschläge einer Hebamme. Relevant ist für sie nur, dass es eine offizielle Liste ist von je-

¹ **Wichtigste Funktionen der WHO** sind die internationale Koordination und Richtungsweisung im Gesundheitsbereich und die fachliche Zusammenarbeit mit den Ländern sowie die Unterstützung der Zusammenarbeit der Länder untereinander.

(http://bmg.gv.at/home/Schwerpunkte/Praevention/WHO:_Geschichte_und_Hintergru%C3%BCnde_zur_Weltgesundheitsorganisation)

mandem, der sich dabei auskennt und so jungen Müttern oder auch beiden Elternteilen dabei hilft, sich zurechtzufinden. Und natürlich ist es auch wichtig, dass die Verständlichkeit gegeben ist.

Die Abkürzung WHO ist dabei nicht zu empfehlen, da sie wie bereits erwähnt, möglicherweise gar nicht allen Leserinnen bekannt ist und selbst wenn sie ihnen bekannt ist, ein falsches Bild vermittelt.

4.5.8 Beispiel 8

In beiden Versionen ärgert sich Rebecca über die Aussage des Anwalts, dass der Vertrag hieb- und stichfest ist, und dass nicht einmal ein so hochgepriesener Anwalt wie er, eine Lücke findet, um von dem Vertrag zurückzutreten, ohne eine Geldsumme zu bezahlen. Die Übersetzerin hat dieses Fluchen der Hauptfigur als „Dieser verdammte..sauteure...totale Wucher-“ ausgedrückt. Dies liest sich nicht so leicht, da man bei ihrem Einstieg erwartet, dass sie über den Anwalt selbst schimpft. Dann endet sie aber mit „totale Wucher-“. Mir persönlich fehlt hier entweder der Zusatz „Anwalt“ nach Wucher, oder aber würde ich Wucher generell durch Abzocker ersetzen. Beim Lesen bekommt man das Gefühl, dass die Übersetzerin die Person und die Misere vermischt. Auch beim Original geht nicht eindeutig hervor, ob sie über den Anwalt direkt oder die Sache an sich schimpft, da der Satz nach „rip-off“ abbricht. Würde man sie weiterschimpfen lassen, könnte daraus auch ein „rip-off artist“ werden, womit dann eindeutig die Person des Anwalts gemeint wäre.

Beim Vergleich des Translats mit dem Ausgangstext sieht man, dass auch hier schlendern als Art zu Gehen verwendet wird. Trotzdem kann man es hier nicht mit einem Spaziergang, bzw. einem gemütlichen lässigen Gehen vergleichen. Die Autorin des Originals wollte damit vermutlich das Bemühen, besonders gelassen zu gehen ausdrücken. Verstärkt wird diese Gelassenheit noch durch „casually“. Dieser Zusatz, der ausdrückt, dass es ein ganz beiläufiges Schlendern ist, ist ein Indiz dafür, dass sie sich bemüht, extrem locker zu ihm zurück zu gehen. Das Bestreben nach dieser Lockerheit kommt im Deutschen bei den Leserinnen nicht so an wie im Englischen. Sie wirkt viel gelassener, als es die Situation zulassen würde. Aus diesem Grund wäre hier eine Ergänzung anzuführen, die die scheinbare Gelassenheit besser ausdrückt, zum Beispiel: „Ich bemühe mich möglichst gelassen in die Küche zurück zu schlendern.“

Im Originaltext verwendet Rebecca "All thy worldly goods", einen Teil aus einem traditionellen englischen Eheversprechen. In deutschen Eheversprechen ist der gemeinsame Besitz kein typischer Bestandteil. Aus diesem Grund funktioniert er beim Zielpublikum nicht auf

dieselbe Art und Weise wie bei den englischsprachigen Leserinnen. Der Satz „Du weißt schon, 'All deine irdischen Güter' und so.“ ruft bei den Leserinnen nicht das scene des Eheversprechens hervor. Daher sollte die Übersetzerin ein anderes Bild produzieren. Beim Heiraten ist immer die Rede davon, dass zwei Menschen von nun an ihr ganzes Leben teilen. Dies impliziert auch die gemeinsame Nutzung des Besitzes. Insofern wäre es hier vielleicht besser, ganz von der wörtlichen Übersetzung weg zu gehen und die Besitzteilung, die eine Hochzeit mit sich bringt, umschreibend zu formulieren. Zum Beispiel könnte sie sagen: „»Ich teile mein Leben und alles, was ich habe, mit dir, und du teilst es mit mir. Das heißt gewissermaßen... « Ich lege eine behutsame Pause ein. »Ist das auch mein Geld!«“.

Lukes Zögern auf die Aussage, dass sein Geld auch ihr Geld ist, drückt die Autorin im Original durch die Schreibweise aus - „yeee-s“. Sie unterbricht das Wort durch einen Gedankenstrich, der auch beim Lesen eine kurze Pause mit sich bringt. Die Übersetzerin hat versucht, dies ebenfalls durch die Schreibweise wieder zu geben - „jaaaaaa“. Meiner Meinung nach, wirkt diese Antwort aber nicht zögerlich, sondern eher begeistert. Ich würde die Unschlüssigkeit durch einen „ähm“-Laut als Lückenfüller ausdrücken - „Ähm...ja. Worauf willst du hinaus?“ So entsteht auch hier beim Lesen eine Unterbrechung, die das Zaudern vermittelt.

Kinsella hat im Original auch das Fremdwort „nonchalant“ verwendet. Trotzdem fände ich ein deutsches Äquivalent in der Übersetzung besser geeignet, um zu gewährleisten, dass es von allen Leserinnen verstanden wird.

4.5.9 Beispiel 9

Im Ausgangstext schreibt die Autorin: „But we had this talk.“ Sie spricht nicht von irgendeiner Unterhaltung mit Elinor, sondern von dem einen wichtigen Gespräch, als sie Elinor ihre Meinung gesagt hat und bei dem sie bemerkt hat, dass Elinor vielleicht doch nicht alles so kalt lässt, wie sie vorgibt. Diese Betonung fehlt im Translat. Hier hat die Autorin den Satz folgendermaßen wiedergegeben: „Aber wir haben uns ziemlich lange unterhalten.“. Eigentlich war das Gespräch nur ein kurzes, in dem Rebecca ihrem Ärger Luft gemacht hat. Die Betonung auf das besagte Gespräch lässt sich im Deutschen genauso ausdrücken, indem man zum Beispiel schreiben würde: „Wir hatten ja dieses eine Gespräch.“.

Die widersprüchliche Metapher für Elinors Art, die die Autorin mit „icebox Vulcan way“ kreiert hat, kann im Deutschen nicht eins zu eins wiedergegeben werden. Ich finde das Bild der Schneekönigin, um ihre kühle Art zu beschreiben, gelungen. Das hitzige Temperament, das im Original auch mitschwingt, geht hier aber leider verloren. Dieses Bild auch den deutschsprachigen Leserinnen zu vermitteln, ist eine Herausforderung. Mögliche Ansätze

könnten zum Beispiel „feuerspeiendes Schneeeungeheuer“, oder ein „unter Strom gesetzter Eisblock“ sein. Aber diese Kreationen im Satz verpackt, würden den Lesefluss stören. Aus diesem Grund ist die Verwendung der, von der Übersetzerin gewählten, Schneekönigin durchaus ein gutes Äquivalent.

Am Ende des Absatzes hat die Autorin das Adjektiv „bloody“ verwendet, um Elinor zu beschreiben. Das ist zwar vulgärer als ich persönlich der Figur der Suze zugeschrieben hätte, jedoch viel passender als „Kotzkuh“. Unter Berücksichtigung des Ausgangstextes könnte man es auch als „verdammte Elinor“ übersetzen. Hier ist es nicht notwendig, überhaupt eine Metapher zu verwenden.

4.5.10 Beispiel 10

Verglichen mit dem Ausgangstext fällt auf, dass die Übersetzerin, den Satz „I cross my fingers behind my back.“ gänzlich ausgelassen hat. Dieser Satz unterstreicht aber, dass es ihr eigentlich überhaupt nicht leid tut, und ist als solches eine wichtige Information für die Leserinnen.

Gekreuzte Finger hinter dem Rücken zeigen an, dass jemand lügt. Diese Geste wird oft auch in Filmen benutzt, um den ZuseherInnen zu verdeutlichen, wenn jemand nicht die Wahrheit sagt. Ohne die zusätzliche Information, könnte die Szene auch so verstanden werden, dass es Rebecca ehrlich leid tut und dass sie bereut, dass es zu all diesen Zufällen gekommen ist. Daher ist es wichtig, den Leserinnen eine Orientierungshilfe zu geben und ihnen auf irgendeine Art ein Zeichen für eine Schwindelei zu liefern. Man könnte diesen Satz zum Beispiel folgendermaßen übersetzen: „Schnell kreuze ich meine Finger, während die Worte aus meinem Mund kommen.“, oder „Hoffentlich hat Robyn die gekreuzten Finger hinter meinem Rücken nicht bemerkt.“ Oder man lässt die Geste der gekreuzten Finger weg und verdeutlicht die Lüge durch das Beschreiben eines Blickes. „Um mein Bedauern zu unterstreichen, setze ich mein unschuldigstes Lächeln auf.“, oder auch so, wie die Übersetzerin „I pull a rueful face.“ am Ende der Textpassage übersetzt hat, nämlich mit „Ich setze ein bedauerndes Gesicht auf.“. Wenn jemand ein bestimmtes Gesicht aufsetzt, zeigt dies auch an, dass jemand die jeweilige Gemütsäußerung nur vorgibt.

Im Original verwendet die Autorin das Adjektiv „upset“, um die Reaktion des Paters auf die kurzfristige Absage auszudrücken. Meiner Meinung nach ist dieses noch stärker als das von der Übersetzerin gewählte Wort „konsterniert“. Abgesehen von dem bereits erwähnten möglichen Problem, dass die Leserinnen dieses Wort gar nicht kennen könnten, geben Wörter wie „bestürzt“ oder „aufgebracht“ das englische Wort „upset“ besser wieder.

4.5.11 Beispiel 11

Im Original beginnt der Absatz mit „WE'RE MARRIED.“ in Großbuchstaben. Dies vermittelt den Eindruck, als würde Rebecca es vor Freude laut herausschreien. Im Translat wurde dieser Stil nicht übernommen. Hier steht „Wir sind verheiratet.“. So geschrieben, wirkt es viel sachlicher, nüchterner und nicht so euphorisch wie im Original.

An beiden Textstellen wird den Leserinnen das Gefühl vermittelt, dass Rebecca ihnen direkt schildert, wie die Feier abgelaufen ist. Sie blickt auf ihren glänzenden Ehering ("shiny wedding band"), beschreibt, wie das Festzelt im Dämmerlicht schimmert, und berichtet welches Lied gerade von der Band auf eine nicht gerade schöne Art gespielt wird. Dann erzählt sie davon, was es zu essen gab, was sie getrunken haben, lässt auch Details nicht aus, wie das Klimpern an einem Glas, das den Leserinnen sofort einen Hinweis darauf gibt, dass jetzt eine Rede folgt. In diesen Schilderungen ist die Übersetzerin dem Ausgangstext sehr treu geblieben.

Zu einer Abweichung vom Original kommt es, als die Rede von Rebeccas Vater wiedergegeben wird.

Rebeccas Vater spricht davon, dass der Mann an ihrer Seite auf Zack sein müsse, woraufhin Luke aufspringt, die Hacken zusammenschlägt und salutiert. Im Originaltext wird jedoch nicht das militärische Bild aufgebaut. Hier dreht sich Luke einmal um die eigene Achse anstatt zu salutieren - "[...] who obligingly got up and turned a pirouette [...]". Das englische Äquivalent zum Ausdruck „auf Zack sein“ ist „to be on one's toes“. Zu dieser Floskel passt das Bild von Luke, der eine Pirouette dreht sehr gut, denn im Ballett stehen die TänzerInnen dabei auch auf ihren Zehenspitzen. Im Deutschen würde eine Übertragung dieses Bildes nicht funktionieren und die Leserinnen würden sich eher darüber wundern, warum ein Mann wie Luke aufspringt und sich dann um seine eigene Achse dreht. Die Übersetzerin hat dies aber durch ihr militärisches Bild - meiner Meinung nach - sehr gut gelöst. Von Soldaten ist bekannt, dass sie immer gefechtsbereit und auf der Hut sein müssen. Auch wenn sie um drei Uhr in der Früh von einem Höherrangigen geweckt werden, müssen sie salutieren. Dieses „Allzeitbereitssein“ passt gut zu dem Leben, das Luke als Rebeccas Ehemann führen wird. Er kann nie wissen, was ihr als nächstes einfällt.

4.5.12 Beispiel 12

Vergleicht man den übersetzten Ehevertrag mit dem Ausgangstext, ist auszusetzen, dass sich die Übersetzerin dabei eng an das Original gehalten hat. Der englische Ehevertrag ist witzig geschrieben. Die Parodie, die sich die Autorin zu Nutze gemacht hat, unterhält die Leserinnen

und belustigt sie, die Übersetzung selbst wirkt jedoch sehr trocken und beinahe langweilig. Leider kommt der parodistische Charakter im Translat nicht so zur Geltung wie es der Autorin des Originals gelungen ist.

Im Original wird beim 7. Punkt, der die gemeinsame Wohnung betrifft, das „HOWEVER“ betont, um anzuzeigen, dass nun ein wichtiger Zusatz kommt - "HOWEVER, failure to abide by this clause shall not be regarded as a breaking of the contract." (Kinsella 2003:328) Die Übersetzerin hat die Betonung an einer anderen Stelle angeführt. „Sollte sie dieser Klausel nicht entsprechen, gilt dieser Verstoß NICHT als Vertragsbruch." (Kinsella 2003¹¹:510) Es wäre zwar genauso gut möglich gewesen, diesen Satz im Deutschen auch mit einem betonten „JEDOCH“ beginnen zu lassen, nämlich „JEDOCH gilt es nicht als Vertragsbruch, sollte sie dieser Klausel nicht entsprechen." Die Betonung des Wortes „nicht“, finde ich persönlich aber besser gewählt. Erst am Ende des Satzes stellt sich somit heraus, dass eine Nicht-Erfüllung dieses Punktes keine Folgen mit sich bringt. Dies ermöglicht einen Überraschungseffekt für die Leserinnen, die noch darauf warten, was die Braut im Falle eines Verstoßes zu tun hat, und dann aber sehen, dass es keine Konsequenzen gibt - typisch für Rebecca.

Der Ehevertrag steht sowohl im Ausgangstext als auch im Translat völlig isoliert und unkommentiert. Die eigentliche Handlung des Romans hat bereits mit der Abreise in die Flitterwochen geendet. Die einzige Funktion, die dieser Ehevertrag erfüllen soll, ist es, die Leserinnen noch einmal zu amüsieren. Man könnte ihn als eine Draufgabe zum eigentlichen Roman ansehen. Noch einmal wird Rebeccas Charakter unterstrichen und ihre naive Art hervorgehoben. In beiden Versionen wird stark übertrieben, um den Witz dahinter zu verstärken.

Zusammenfassung

Auf den gesamten Roman bezogen kann man zusammenfassend festhalten, dass die Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext gegeben ist. Die Funktion beider Texte ist es, die Leserinnen zu unterhalten. Die Übersetzerin hat zwar im Translat einige Kulturreferenzen übernommen, doch diese sind, auch wenn sie vom deutschen Zielpublikum nicht immer verstanden werden, nicht weiter von Bedeutung für das Verstehen der Handlung und werden somit von einem Publikum, für das der Unterhaltungsanspruch vorrangig ist, nicht als störend empfunden. Sie werden als gegeben hingenommen.

5. Schlussfolgerungen

Anhand des funktionalen zieltextorientierten Modells der Übersetzungskritik von Margret Ammann wurden im vorherigen Kapitel einige Textbeispiele des Romans „Shopaholic ties the knot“ von Sophie Kinsella in seiner deutschen Fassung „Hochzeit zu verschenken“, übersetzt von Marieke Heimbürger, analysiert. Dabei wurde versucht herauszufinden, ob das Translat in seiner Funktion zu unterhalten, die gleichen scenes bei den Zieltextleserinnen hervorruft, wie das Original bei seinen Leserinnen. An Stellen, wo dies nicht (ganz) geglückt ist, habe ich versucht, Verbesserungsvorschläge zu geben. Aber es gab nicht nur Schwächen beim Translat festzustellen, sondern auch teilweise besser geeignete scenes als im Original.

Da die Handlung teilweise in England und in den USA spielt, kommen Kulturreferenzen vor, die die Übersetzerin oft übernommen hat. In diesen Fällen ist die Ausgangslage für das Verständnis der Leserinnen des Translats nicht die gleiche wie für die muttersprachlichen Leserinnen. Doch wenn auch an diesen Stellen nicht dieselbe Basis gegeben ist, ist es den Rezipientinnen der Übersetzung bewusst, wo sich die Handlung abspielt. Somit werden Realien, sofern sie nicht zu häufig auftreten und sich auch nicht störend auf den allgemeinen Lesefluss auswirken, von ihnen als gegeben hingenommen. Für das Zielpublikum solcher Romane steht die Unterhaltung im Vordergrund. Solange sich die Leserinnen unterhalten fühlen, berührt werden, aktiv mitfühlen und sich in die Situation hineinversetzen können, nehmen sie auch teilweise unglückliche Formulierungen in Kauf und lesen darüber hinweg.

Auch wenn manche ungewohnten Begriffe beim oberflächlichen Lesen nicht bewusst störend wahrgenommen werden, könnten trotzdem einige vermieden werden. Doch dies ist vermutlich aufgrund des Zeitdrucks beim Übersetzen oftmals nicht möglich. Wie bereits erwähnt, wird den ÜbersetzerInnen von Trivialliteratur nicht die gleiche Zeit eingeräumt, wie ÜbersetzerInnen großer literarischer Werke. Für die Übersetzung des analysierten Romans hatte die Übersetzerin rund acht Monate Zeit. Das ist aber nicht die Regel. Gerade bei diesem schnelllebigen Buchmarkt ist es wichtig, dass auch die Übersetzung schnell erscheint. So gibt es viele Romane, die großes Potenzial haben unter die Bestseller zu kommen, und daher sehr schnell auf den Markt gebracht werden müssen. Aus ihrer Erfahrung berichtete die Übersetzerin Marieke Heimbürger, dass sie diese potenziellen Bestseller in einer Zeit von zweieinhalb Monaten zu übersetzen hatte. Teilweise holprige Formulierungen könnten ein Indiz dafür sein, wie schnell man einen Trivialroman übersetzen muss und dass aus diesem Grund die Qualität dann darunter leidet, bzw. vielleicht auch die Zeit fehlt um die Übersetzung so genau zu korrigieren, dass diese sofort ins Auge stehen würden.

Die Übersetzerin hat beim Translat auch die typischen stilistischen Merkmale von Frauenromanen übernommen. Sie hat sich um einen einfachen Satzbau bemüht, kurze und oftmals

unvollständige Sätze verwendet. Insofern unterscheidet sich das Translat nicht vom Ausgangstext der ebenfalls den formellen Kriterien entspricht.

In beiden Versionen wird immer wieder Spannung aufgebaut, und danach kommt es wieder zu einem Spannungsabbau, in denen die Leserinnen die Möglichkeit bekommen, zu entspannen.

Sowohl die Leserinnen des Ausgangstextes als auch des Translats, erhalten detaillierte Beschreibungen der Umgebung. Die Personen werden klar charakterisiert und durch die ihnen jeweils zugeschriebenen Adjektive auch kategorisiert. Die zielsprachlichen Rezipientinnen haben genauso die Möglichkeit Sympathie für eine Person aufzubauen und Abneigung einer anderen Person gegenüber zu empfinden, wie die ausgangssprachlichen Leserinnen. Somit funktioniert die Orientierung der Leserinnen in beiden Versionen.

Interessant war für mich, dass die Wahrnehmung der frames und der scenes beim Übersetzen in der Praxis tatsächlich einen bewussten Schritt einnimmt. Marieke Heimburger schildert nämlich ihre Herangehensweise an einen Roman so, dass sie den Text im Idealfall zuerst zur Gänze durchliest, auf sich wirken lässt und dabei darauf achtet, was er bei ihr auslöst. Dies versucht sie dann beim Übersetzen zu berücksichtigen und auch im Translat so wiederzugeben. (vgl. Emailkorrespondenz im Anhang)

Bei ihrer Aussage zur Nutzung des Internets hat es mich jedoch etwas überrascht, dass sie die Recherche von Realien angeführt hat, obwohl sie doch in der Übersetzung - wie bereits erwähnt - einige Kulturreferenzen übernommen hat, ohne sie zu erklären, oder durch Ähnliches aus dem deutschsprachigen Raum zu ersetzen.

Trotzdem kann man zusammenfassend sagen, dass sowohl das Original als auch das Translat jeweils die Erwartungen seiner Leserinnen erfüllen und der Funktion der Unterhaltung gerecht werden. Besonders unter der Berücksichtigung, dass den meisten Leserinnen bereits der Stil dieses Romans durch die beiden vorangegangenen Teile bekannt ist, und auch die üblichen Charaktereigenschaften der vorkommenden Figuren in den Köpfen manifestiert sind, enttäuscht auch dieser Teil die Leserinnen nicht, denn der Stil wird durchgängig beibehalten. Insofern, als das Translat den Unterhaltungsanspruch des Zielpublikums erfüllt, kann man die Übersetzung als gelungen betrachten.

Da es sich bei dem für diese Arbeit gewählten Buch um den dritten Teil einer Reihe handelt, spielt es auch eine große Rolle, dass bereits die Übersetzungen der ersten beiden Teile in der Zielkultur funktioniert haben, denn sonst hätten die nachfolgenden Teile vermutlich keine Chance und würden weder gelesen noch beworben werden, bzw. würde wohl kein Verlag die weiteren Teile herausgeben, wenn der erste Teil keinen Anklang gefunden hätte.

Trivilliteratur ist nicht jedermanns Geschmack. Doch da die Bedürfnisse der LeserInnen sehr unterschiedlich sind, hat auch sie ihre Daseinsberechtigung. Manchmal möchte man sich ja einfach nur unterhalten, ohne großartig über das Gelesene nachdenken zu müssen, möchte sich einfach einer Traumwelt hingeben und mit fiktiven Personen mitleiden oder sich mit ihnen freuen. Man möchte etwas lesen, das einem für ein paar Stunden eine Flucht aus der eigenen Realität ermöglicht. Durch die aktive Anteilnahme an dem Gefühlsleben der handelnden Personen gelingt dieses Entfliehen noch besser. Während des Lesens werden die Rezipientinnen in die Handlung eingebunden. Auch wenn es ein passives Teilhaben an der Handlung ist, steigern sich die Leserinnen auch in das Geschehen hinein und hoffen und bangen auf ein Happy End. Dies alles ist beim Lesen des Romans Hochzeit zu verschenken möglich. Der Witz und Charme der Hauptfigur laden dazu ein, sich mit ihr zu identifizieren. Ihre chaotische Art führt dazu, dass man sich teilweise über sie wundert und schmunzelt, aber trotzdem sehnt man sich nach dem glücklichen Ausgang - nämlich der Hochzeit von Rebecca und Luke. Da die Reihe der Shopaholic-Romane noch weiter geht, werden die Leserinnen, denen dieser Teil gefallen hat, wahrscheinlich als Käuferinnen der weiteren Teile gewonnen werden.

6. Bibliografie

6.1 Quellentexte

Kinsella, Sophie. 2003. *Shopaholic Ties The Knot*. New York: The Dial Press.

Kinsella, Sophie. 2003¹¹. *Hochzeit zu Verschenken*. (Übersetzung von Marieke Heimburger). München: Goldmann.

6.2 Fachliteratur

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: *TextConText* 5, S. 209-250. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- und Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen und Dolmetschen.

Domagalski, Peter. 1981. *Trivialliteratur. Geschichte – Produktion – Rezeption*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Eco, Umberto. 1987. *Lector in fibula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. (Übersetzung von Heinz-Georg Held). München-Wien: Edition Akzente.

Fillmore, Charles J. 1977. *Scenes-and-frames semantics*. In: Zampolli A. (Hg.). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North Holland, S. 55-81.

Häntzschel, Günter. 1994. *Frauenliteratur*. In: Borchmeyer & Zmegač (Hgg.) (1994): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. - 2., neu bearb. Aufl. -Tübingen: Niemeyer, S. 157-162.

Höfele, Andreas. 1994. *Parodie*. In: Borchmeyer & Zmegač (Hgg.) (1994): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. - 2., neu bearb. Aufl. -Tübingen: Niemeyer, S.340-343.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Holz-Mänttari, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln - theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, S. 349-374.

Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul. 2003⁶. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr.

Kaindl, Klaus. 1999². *Übersetzungskritik*. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.). Tübingen: Stauffenburg. S. 373-378.

- Koller, Werner. 1979. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Lamping, Dieter. 1981. Die Parodie. In: Knörrich, Otto (Hg.) (1981): Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner, S. 290-296.
- Nord, Christiane. 1993. Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen: Francke.
- Nord, Christiane. 1995³. Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. Tübingen: Julius Groos Verlag Brigitte Narr.
- Nusser, Peter. 1991. Trivallliteratur. Stuttgart: Metzler.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J.. 1984. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer.
- Stolze, Radegundis. 2001³. Übersetzungstheorien: Eine Einführung. Tübingen: Narr.
- Touaillon, Christine. 1980 (Nachdruck). Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts. Bern, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Vannerem, Mia / Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames-semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, S. 184-205.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, S. 30-53.
- Vermeer, Hans J. 1989. Skopos und Translationsauftrag. Heidelberg: Universitätsdruckerei.
- Vermeer, Hans J. 1996. A skopos theory of translation. Some arguments for and against. Heidelberg: Textcontext.
- Wilss, Wolfram. 1977. Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart: Ernst Klett.

6.3 Wörterbücher & Nachschlagewerke

Becker-Cantarino, Barbara. 2000. Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke - Wirkung. München: Beck.

Brunner, Horst & Moritz, Rainer. 2006². Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt.

Burger, Harald, Buhofer Annelies u. Sialm Ambros. 1982. Handbuch der Phraseologie. Berlin; New-York: de Gruyter.

PONS Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. 2011. Wolski, Prof. Dr. Werner (Ed.). Stuttgart: PONS GmbH.

Schmiedt, Helmut. 1997³. Abenteuerroman. In: Weimar, Klaus (Hg.) gemeinsam mit Fricke, Harald (1997): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin: de Gruyter, S. 2-4.

Snell-Hornby, Mary & Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999². Handbuch Translation; Tübingen: Stauffenburg.

6.4 Internetseiten

Homepage der Autorin Sophie Kinsella

<http://www.sophiekinsella.co.uk/sophies-world/Biography> (letzter Zugriff: 13. März 2013)

weitere Information zur Autorin Sophie Kinsella

<http://www.lovelybooks.de/autor/Sophie-Kinsella> (letzter Zugriff: 25. August 2010)

Information zur Übersetzerin Marieke Heimbürger

<http://mh-text.com/Resources/Biobibliographie%201006.pdf> (letzter Zugriff: 22. September 2010)

Homepage des Goldmann Verlags

<http://www.randomhouse.de/goldmann/verlag> (letzter Zugriff: 24. Jänner 2012)

Homepage von The Dial Press

<http://dial-press.atrandom.com> (letzter Zugriff: 29. Jänner 2012)

Homepage des Gesundheitsministeriums

[http://bmg.gv.at/home/Schwerpunkte/Praevention/WHO: Geschichte und Hintergr%C3%BCnde zur Weltgesundheitsorganisation](http://bmg.gv.at/home/Schwerpunkte/Praevention/WHO:_Geschichte_und_Hintergr%C3%BCnde_zur_Weltgesundheitsorganisation) (letzter Zugriff: 18. März 2013)

Podiumsdiskussion anlässlich des Erich Fried Symposiums 2007

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6742> (letzter Zugriff: 27. Jänner 2012)

6.5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Homepage der Autorin Sophie Kinsella

<http://www.sophiekinsella.co.uk/sophies-world/Biography> (letzter Zugriff: 13.03.2013)

Abbildung 2 - Information zur Übersetzerin Marieke Heimbürger

<http://www.mh-text.com/konterfei.php> (letzter Zugriff: 13.03.2013)

Abbildung 3 - buechertreff.de

<http://www.buechertreff.de/humor-satire/54622-sophie-kinsella-hochzeit-verschenken>
(letzter Zugriff: 05.12.2012)

Abbildung 4 - pandareads.blogspot.co.at

<http://pandareads.blogspot.co.at/2011/06/shopaholic-ties-knot.html> (letzter Zugriff: 05.12.2012)

7. Anhang

E-Mail-Korrespondenz mit der Übersetzerin Marieke Heimbürger

Von: Magdalena Wittmann [mailto:wittmann_Leni@gmx.at]
Gesendet: Sonntag, 22. Mai 2011 16:44
An: mh@mh-text.com
Betreff: Shopaholic - Hochzeit zu verschenken

Sehr geehrte Frau Heimbürger,

ich studiere in Wien am Zentrum für Translationswissenschaft mit Schwerpunkt auf Literaturübersetzen.

Im Rahmen meiner Masterarbeit schreibe ich eine Übersetzungskritik anhand des Modells von Margret Ammann. Hierfür habe ich (da ich selbst ein großer Fan der Kinsella Werke bin) Shopaholic Ties The Knot - Hochzeit zu Verschenken gewählt. Ein großer Teil meiner Arbeit befasst sich auch allgemein mit dem Übersetzen von Unterhaltungsliteratur.

Aus diesem Grund wollte ich Sie fragen, ob Sie bereit wären, mir ein paar Fragen zu Ihrer Tätigkeit als Übersetzerin zu beantworten.

Ich freue mich darauf, von Ihnen zu lesen, und verbleibe mit den besten Grüßen,

Magdalena Wittmann

From: [Marieke Heimbürger](#)

To: '[Magdalena Wittmann](#)'

Sent: Monday, May 23, 2011 9:50 AM

Subject: AW: Shopaholic - Hochzeit zu verschenken

Liebe Frau Wittmann,

gerne beantworte ich Ihnen ein paar Fragen zu meiner Tätigkeit als Übersetzerin. Schießen Sie los! J

(Ich hoffe aber natürlich, dass ich dann zumindest den betreffenden Teil der Arbeit auch zu sehen bekomme ...)

Herzliche Grüße,

Marieke Heimbürger

mh-text

Marieke Heimbürger

Markgade 40

DK-6270 Tønder

fon +45 74744712

www.mh-text.com

Ist es nicht sonderbar, dass eine wörtliche Übersetzung fast immer eine schlechte ist?

Georg Christoph Lichtenberg

Von: Magdalena Wittmann [mailto:wittmann_leni@gmx.at]

Gesendet: Montag, 23. Mai 2011 20:38

An: Marieke Heimbürger

Betreff: Re: Shopaholic - Hochzeit zu verschenken

Sehr geehrte Frau Heimbürger,

vielen Dank für die schnelle Antwort, sowie Ihre Bereitschaft, meine Fragen zu beantworten. Selbstverständlich kann ich Ihnen nach Abgabe meine Arbeit zukommen lassen.

Folgende Punkte würden mich an Ihrer Tätigkeit als Übersetzerin sehr interessieren:

1. Ist der Goldmann-Verlag mit dem Übersetzungsauftrag für Shopaholic Ties The Knot an Sie herangetreten, oder haben Sie damals den Verlag auf Eigeninitiative kontaktiert?
2. Hatten Sie während des Übersetzens die Möglichkeit mit Frau Kinsella in Kontakt zu treten, bzw. ist der Kontakt zum Autor/zur Autorin für Sie wichtig?
3. Wie lange hatten Sie Zeit für die Übersetzung des Romans Shopaholic Ties The Knot, bzw. wie viel Zeit bekommen Sie durchschnittlich von einem Verlag für die Übersetzung eines Romans im Umfang von ca. 300 Seiten?
4. Wie gehen Sie persönlich an die Übersetzung eines Romans heran?

Ich freue mich auf Ihre Antworten!

Vielen Dank bereits im Voraus

Mit freundlichen Grüßen

Magdalena Wittmann

From: [Marieke Heimbürger](mailto:Marieke.Heimbuerger@mh-text.com)

Sent: Wednesday, May 25, 2011 8:21 AM

To: 'Magdalena Wittmann'

Subject: AW: Shopaholic - Hochzeit zu verschenken

Liebe Frau Wittmann,

na, dann will ich mal loslegen:

1. Ist der Goldmann-Verlag mit dem Übersetzungsauftrag für Shopaholic Ties The Knot an Sie herangetreten, oder haben Sie damals den Verlag auf Eigeninitiative kontaktiert?

Wie Sie sicher bereits recherchiert haben, war Shopaholic Ties The Knot der dritte Band der Shopaholic-Reihe, den ich für Goldmann übersetzte. Und so war es denn auch der Verlag, der an mich als die damalige „Kinsella-Stammübersetzerin“ herantrat und mir den Übersetzungsauftrag anbot.

2. Hatten Sie während des Übersetzens die Möglichkeit mit Frau Kinsella in Kontakt zu treten, bzw. ist der Kontakt zum Autor/zur Autorin für Sie wichtig?

Prinzipiell ist es mir wichtig, zu wissen, dass ich Kontakt zur Autorin aufnehmen KANN, wenn ich das möchte. Und in diesem konkreten Fall hatte ich die Möglichkeit. Ob ich sie genutzt habe, weiß ich offen gestanden nicht mehr (war ja, wie gesagt, der dritte Band, da war ich mit der „Kinsella-Schreibe“ schon ganz gut vertraut).

3. Wie lange hatten Sie Zeit für die Übersetzung des Romans Shopaholic Ties The Knot, bzw. wie viel Zeit bekommen Sie durchschnittlich von einem Verlag für die Übersetzung eines Romans im Umfang von ca. 300 Seiten?

Der Vertrag für die Übersetzung von Shopaholic Ties The Knot wurde im Juni 2002 geschlossen, das Original mir zum selben Zeitpunkt übermittelt. Der Titel sollte im August 2003 auf Deutsch erscheinen, und die Übersetzung sollte ich laut Vertrag am 28. Februar 2003 abliefern. Da es bei mir aber an privater Front turbulent war, lieferte ich – nach Absprache mit dem Verlag – erst am 20. März 2003 ab. Die Übersetzung umfasste 571 Normseiten.

Wie viel Zeit ich durchschnittlich bekomme, ist ganz schwer zu beantworten. Ich habe schon so genannte Schnellschüsse gemacht (Titel, die angeblich Bestsellerpotenzial haben und ganz schnell rausgehauen werden sollen), da muss ich schon mal (gerade ganz frisch) 520 Seiten innerhalb von 2 ½ Monaten schaffen. Aber es gibt auch Projekte, die eine längere Vorlaufzeit haben – so sitze ich derzeit an zwei Titeln: Beide liegen mir (inkl. Vertrag) bereits seit November 2010 vor, Abgabe ist jetzt im Sommer (einmal ca. 420 Seiten, einmal ca. 260 Seiten – beide Titel teile ich mir mit KollegInnen, die Seitenzahlen beziehen sich auf meinen Teil der Übersetzung).

Eine Faustregel ist aber übrigens, dass man 100 Seiten im Monat schaffen kann. Durchschnittlich, wohlgemerkt. Man kann immer mal einen Zahn zulegen und auf die Tube drücken – aber auf Dauer geht das nicht. (Und natürlich kommt es hochgradig auf die Vorlage und das Genre an. Ich beziehe mich auf Unterhaltungsliteratur.)

4. Wie gehen Sie persönlich an die Übersetzung eines Romans heran?

Am liebsten lese ich den ganzen Roman einmal ganz durch, bevor ich mit dem Übersetzen anfangende. Damit ich weiß, wohin sich die verschiedenen Figuren entwickeln, welche Erzählstränge wie weiter- und zusammengeführt werden, und wie die Geschichte endet. (Das ist

übrigens nicht immer möglich, gerade bei Schnellschüssen fange ich schon mal an zu übersetzen, während die Autorin noch am Original schreibt ...)

Ja, und dann setze ich mich an den Schreibtisch an meinen Laptop und habe das Buch oder das Manuskript neben dem Bildschirm stehen und lege los. Satz für Satz, würde ich sagen. Hin und wieder lese ich aber doch auch erst noch mal den ganzen Absatz, um zu erspüren, was die Botschaft ist.

Meine „Methode“ würde ich so beschreiben:

Ich lasse den Originaltext in mich hineinströmen, lasse ihn auf mich wirken, erspüre, was der „macht“, lasse ihn durch meinen Kopf rauschen, und schreibe dann einen deutschen Text, der das gleiche „macht“, auf.

Ich bemühe mich, schon beim ersten Durchgang eine sehr gereifte Übersetzung zu „Papier“ zu bringen, das erspart beim Überarbeiten (zweiter Durchgang) Zeit.

Dieses „rauschhafte“ Arbeiten ist sehr intensiv und nicht lange Zeit am Stück möglich. Eine bis maximal zwei Stunden sind das bei mir. Dann brauche ich eine Pause. Bei großem Arbeits-/Zeitdruck kann ich vier dieser Einheiten über den Tag verteilen (aber dann muss ich auch um 6 aufstehen), die Regel sind aber zwei bis drei.

So arbeite ich mich also Satz für Satz, Seite für Seite durch das Original.

Wenn ich etwas nachschlagen muss, tue ich dies inzwischen so gut wie ausschließlich im Internet. Es gibt hervorragende Englisch-Wörterbücher im Netz, in denen ich so blitzschnell nachschlagen, etwas überprüfen oder mich zu einer Lösung inspirieren lassen kann – in der Zeit hätte ich nicht mal das Buch aus dem Regal geholt. Auch Realia (gerade bei Kinsella – alles Mögliche aus der Modewelt, Werbung, Essen, Banken ...) sind hervorragend übers Internet zu recherchieren.

Wenn ich an etwas hängenbleibe, aber sonst noch gut im Fluss bin, markiere ich die „haken-de“ Stelle gelb, rausche weiter und befasse mich später noch mal mit ihr. Wenn ich ohnehin müde bin, markiere ich sie auch, mache aber erst mal Pause, und wenn ich dann wieder weitermache, fange ich mit frischem Kopf damit an.

Wenn ich den ganzen Text einmal „im Kasten“ habe, arbeite ich zunächst die verbleibenden, markierten Stellen ab, dann lese ich ihn mir einmal komplett laut vor. Beim Lautlesen stolpert man nämlich wunderbar über verschwurbelte Satzkonstruktionen ...

Na ja, dann wird noch hier und da gefeilt, und dann gebe ich ab. J

(Auch hier hängt der Zeitaufwand natürlich vom Schwierigkeitsgrad der Vorlage ab.)

Ich hoffe, Ihnen nun schon eine Ecke weitergeholfen zu haben. Sollten sich weitere Fragen ergeben, zieren Sie sich nicht und schicken Sie sie mir.

Herzlichen Gruß aus dem hohen Norden,

Marieke Heimburger

Abstracts

Deutsches Abstract

Das Ziel dieser Masterarbeit ist eine Übersetzungskritik von „Hochzeit zu Verschenken“, der deutschen Übersetzung des Romans „Shopaholic Ties The Knot“ von Sophie Kinsella. Das Translat von Marieke Heimbürger wird dabei anhand des funktionalen zieltextorientierten Modells von Margret Ammann analysiert. Im theoretischen Teil dieser Arbeit erfolgt zunächst eine Definition zum Genre „Trivial- bzw. Massenerliteratur“, insbesondere des „Frauenromans“ und darauffolgend ein Überblick über Ansätze in der Translationswissenschaft, die die Basis von Ammanns Modell bilden: die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer, die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari, die Scenes-and-frames-Semantik nach Fillmore, sowie das Prinzip des Modell-Lesers nach Eco. Anschließend werden das Werk, die Autorin und die Übersetzerin vorgestellt. Nach einer Erläuterung des Modells der Übersetzungskritik folgt im praktischen Teil der Arbeit die Anwendung der fünf Kritikschritte anhand ausgewählter Textbeispiele. Aufgrund dieser Analyse wird geschlussfolgert, dass es der Übersetzerin zwar nicht immer gelungen ist, stets dieselbe Wirkung bei seinen Leserinnen hervorzurufen, wie das Original bei den seinen, dass die intendierte Unterhaltungsfunktion jedoch erfüllt wurde. Des Weiteren kann abschließend erwähnt werden, dass die Übersetzerin die stilistischen Merkmale, die typisch für das Genre Trivialliteratur sind, sehr gut übernommen hat.

Englisches Abstract

This study is a critique of the German version "Hochzeit zu Verschenken", the translation of Sophie Kinsella's novel "Shopaholic Ties The Knot". The translation by Marieke Heimbürger is analysed according to the functional target-text oriented model by Margret Ammann. The theoretical part of this thesis starts with a definition of the genre "light or popular literature", especially of "women's novels". This is followed by an overview of the "skopos theory" by Reiß/Vermeer, of Holz-Mänttari's "translational action theory", Fillmore's "scenes-and-frames semantics", as well as of Eco's concept of the "model reader". Afterwards the novel, the author and the translator are introduced. Following the presentation of Ammann's model of translation critique, a selected number of text passages are analysed based on her five step model. Taking this analysis into account, it was concluded that the translation doesn't always have the same effect on its readers as the original. But considering the novel's entertaining function, it can be stated, that the translation is successful. Furthermore the translator has transferred the stylistic characteristics, that are typical for this literary genre.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Wittmann
Vorname	Magdalena
Geburtsdatum	04.10.1983
Geburtsort	Waidhofen / Thaya, Niederösterreich

Schul- und Hochschulbildung

September 1990 - Juni 1994	Volkschule Gars / Kamp, Niederösterreich
September 1994 - Juni 2002	Bundesgymnasium Horn, Niederösterreich
04. Juni 2002	Matura
Oktober 2002 - Jänner 2005	Übersetzer - und Dolmetscherausbildung Mutter- bzw. 1. Bildungssprache: Deutsch; 1. Fremdsprache: Englisch; 2. Fremdsprache: Universität Wien
Jänner 2005 - November 2007	Bakkalaureatsstudium an der Universität Wien
November 2007 -	Masterstudium an der Universität Wien
Wintersemester 2008/09	Erasmussemester an der Palacký Universität Olmütz, Tschechien

Beruflicher Werdegang

Mai 2003 - Juni 2004	Academia-Press / Studenten-Presse
2006 - 2008	Tätigkeit als Hostess bei Messen und Kongressen für Liberty Incentives & Congresses
Oktober 2010 -	Your Office - Managed Business Services GmbH
November 2012 - April 2013	Bildungskarenz