



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Annie M.G. Schmidts Erzählung *Minoes*
in ihren deutschen Übersetzungen

Eine funktionale Übersetzungskritik
nach dem Modell von Margret Ammann

Verfasserin

Mag. Petra Niederberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 396

Studienrichtung lt. Studienblatt: Niederlandistik

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Herbert van Uffelen

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1969: 167)

Dank

Mein Dank gilt zunächst dem gesamten Team der Nederlandistik Wien. Ich möchte Lara Spendier, Iris Puchner und Julia Sommer für die zahlreichen netten Gespräche danken. Pieter van der Vorm möchte ich dafür danken, dass er mir die Begeisterung für die niederländischsprachige Kinderliteratur vermittelt hat, durch die ich erstmals mit Annie M.G. Schmidt und ihren in den Niederlanden klassisch gewordenen Kinderbüchern in Kontakt gekommen bin. Elisabeth Weissenböck danke ich für ihre spannenden Lehrveranstaltungen zum literarischen Übersetzen, die bereits im Jahr 2005 mein Interesse am Thema geweckt haben. Besonderer Dank gebührt auch Gabriele Takerer, die mich bei bürokratischen und persönlichen Belangen immer tatkräftig unterstützt hat und dazu beigetragen hat, dass ich mich an der Abteilung Nederlandistik sehr wohl gefühlt habe. Weiters möchte ich meinem Betreuer Prof. Herbert van Uffelen danken, der mir einen ganz besonderen Zugang zur niederländischsprachigen Literatur vermittelt, mir beim Verfassen dieser Diplomarbeit viele Freiheiten gelassen und mich mit seinem fachlichen Wissen konstruktiv unterstützt hat.

Großer Dank gilt außerdem meinen Freundinnen, vor allem Monika, Xandi, Katharina und Teresa, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und mich mit ihren ermutigenden Worten während des gesamten Entstehungsprozesses der Diplomarbeit motiviert haben.

Danken möchte ich auch meinen Eltern und meinem Bruder für ihre Geduld und ihr Vertrauen in mich. Meinem Partner Martin, der immer für mich da ist und mir besonders während der Diplomarbeitsphase liebevoll und hilfreich zur Seite gestanden ist, gebührt an dieser Stelle ganz besonderer Dank.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	3
1. Annie M.G. Schmidt	6
1.1. <i>Leben und Werk</i>	6
1.2. <i>‘Ik ben lekker stout’ – Überlegungen zu Annie M.G. Schmidts Poetik</i>	20
1.3. <i>‘Minoes’</i>	24
2. Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft.....	32
2.1. <i>Zur Position der Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft</i>	32
2.2. <i>Besonderheiten und spezifische Übersetzungsprobleme bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur</i>	34
3. Das Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann.....	47
3.1. <i>Die Rolle des Textrezipienten und der Modell-Leser</i>	53
3.2. <i>Das Scenes-and-frames-Konzept in der Übersetzungskritik</i>	55
4. Übersetzung und Neuübersetzung	62
4.1. <i>Die Übersetzung</i>	62
4.2. <i>Die Neuübersetzung</i>	62
5. Übersetzungskritische Textanalyse nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann	65
5.1. <i>Feststellung der Funktion von Translat I</i>	68
5.2. <i>Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat I</i>	70
5.2.1. <i>Textstelle 1a</i>	70
5.2.2. <i>Textstelle 2a</i>	72
5.2.3. <i>Textstelle 3a</i>	77
5.2.4. <i>Textstelle 4a</i>	82
5.2.5. <i>Die Illustrationen von Translat 1</i>	85
5.3. <i>Feststellung der Funktion von Translat II</i>	91
5.4. <i>Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat II</i>	95
5.4.1. <i>Textstelle 1b</i>	95
5.4.2. <i>Textstelle 2b</i>	96

5.4.3. Textstelle 3b	99
5.4.4. Textstelle 4b	102
5.4.5. Die Illustrationen von Translat 2	104
5.5. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	108
5.6. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes.....	110
5.6.1. Textstelle 1c	110
5.6.2. Textstelle 2c	113
5.6.3. Textstelle 3c	116
5.6.4. Textstelle 4c	118
5.6.5. Die Illustrationen des Ausgangstextes	122
5.7. Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat I bzw. Translat II und Ausgangstext	124
5.7.1. Textstelle 1	124
5.7.2. Textstelle 2	126
5.7.3. Textstelle 3	128
5.7.4. Textstelle 4	131
5.7.5. Die Illustrationen.....	134
5.8. Zusammenfassung und Rückschlüsse auf mögliche Gesamtscenes	136
6. Bibliografie	138
6.1. Primärliteratur	138
6.2. Sekundärliteratur.....	138
6.3. Internetquellen	144
7. Abbildungsverzeichnis	145
8. Anhang	146
8.1. Zusammenfassung	146
8.2. Samenvatting	151
8.3. E-Mail-Korrespondenz	156
8.4. Lebenslauf	158

0. Einleitung

Marietje van Dalen uit Kreukelendamme,
die hield niet van wassen en hield niet van kammen,
zij hield niet van zeep en zij hield niet van water
en stelde het wassen maar uit tot later [...].

De vogeltjes bouwden een nest in haar haren
en langzamerhand kreeg ze takken en blaren
Het is waar, al lijkt het een nare droom:
Marietje van Dalen is nu een boom.

Dus... meisjes die bang zijn voor zeep en voor water,
die worden allemaal bomen... later. (Schmidt 2000: 47)

Annie M.G. Schmidts Erzählungen für Kinder sind im deutschen Sprachraum nur wenigen Menschen bekannt, in den Niederlanden aber sind besonders die Protagonisten ihrer Kurzgeschichten *Jip en Janneke* (1953), die erstmals 1961 unter dem Titel *Heiner und Hanni* in deutscher Übersetzung erschienen sind, allgegenwärtig.

Das der Arbeit vorangestellte Gedicht impliziert, warum Schmidts Texte in den Niederlanden einen hohen Beliebtheitsgrad haben. Ihre Werke sind nicht nur zeitlos, sondern sprechen mit ihrer großen Offenheit gegenüber dem Kind, ihrem Charme und (Sprach-)Witz nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene an. Das hier verkürzt wiedergegebene Gedicht *Marietje was bang voor water en zeep...*, das ursprünglich 1951 in dem Kinderlyrik-Band *Dit is de spin Sebastiaan* erschienen ist, beinhaltet lustige, anarchistische Verse für Kinder, die abschreckende Beispiele der autoritären Kinderliteratur ironisierend darstellen. In ihrer Kinderlyrik gelingt es der Autorin, gesellschaftliche Werte zur Diskussion zu stellen, ohne aber zu moralisieren.

Reizvoll am Werk Annie M.G. Schmidts ist vor allem ihr unverkennbarer Stil. Mit ihrer einfachen, alltäglichen, naiven und direkten Sprache gelingt es ihr, äußerst komplexe Sachverhalte so darzustellen, ja sogar Gesellschaftskritik so zu üben, dass sie damit sowohl kindliche Rezipienten¹ als auch erwachsene Leser anspricht. Folgt man Aukje Holtrop zeichnet sich anspruchsvolle Kinderliteratur unter anderem dadurch aus, dass sie auch für Erwachsene ein Lesegenuss ist.

Het is een dubieus argument, want het lijkt erop dat een boek pas echt humoristisch is als volwassenen erom kunnen grinniken. Maar het is niet anders: een kinderboek waar volwassenen en kinderen allebei veel plezier aan beleven, al is het vaak om verschillende redenen, zo'n boek is goed. (Holtrop 1989a: 402)

¹ Personenbezogene Ausdrücke wie z.B. „Rezipient“, „Übersetzer“, „(Ausgangstext- bzw. Zieltext-)Leser“, usw. umfassen in der vorliegenden Diplomarbeit Frauen und Männer gleichermaßen. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die männliche Form ausschließlich verwendet wird, um eine flüssigere Lesbarkeit zu erreichen.

Neben Lyrik hat Annie M.G. Schmidt auch zahlreiche Prosaerzählungen für Kinder geschaffen, die sich durch eine einfache, direkte und zugleich onomatopoetische Sprache auszeichnen und deshalb besonders schwierig ins Deutsche zu übertragen sind. Aus diesem Grund sollen in der vorliegenden Diplomarbeit die beiden deutschen Übersetzungen von Annie M.G. Schmidts Erzählung *Minoes* (1971) einer genaueren Betrachtung unterzogen werden: Gegenstand der Arbeit ist eine übersetzungskritische Analyse und Bewertung der beiden Translats. Der Korpus der Primärtexte beschränkt sich – so nicht anders angegeben – auf folgende Ausgaben²:

- Annie M.G. Schmidt (1971). *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger.
- Annie M.G. Schmidt (2003). *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger.
- Annie M.G. Schmidt (2008). *Minoes*. 31. Aufl. Amsterdam: Querido.

Die Übersetzungskritik bezieht sich auf die oben angeführten deutschen Fassungen. Da die Methode der Analyse wissenschaftlich nachprüfbar und objektiv sein soll, kommt ein theoretisches Modell von Margret Ammann zur Anwendung. (vgl. Ammann 1990: 209–250) Es handelt sich dabei um eine Übersetzungskritik, die vom Translat ausgeht und den Zientextrezipienten in der Translatkultur in den Vordergrund stellt. Mithilfe dieses Modells und der darauf basierenden theoretischen Konzepte werden die Funktion sowie die intra- und intertextuelle Kohärenz der Texte festgestellt. Die Analyse soll Inkohärenzen in bzw. Unterschiede zwischen den Übersetzungen aufzeigen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der makrostrukturellen Ebene der Texte und soll den Blick auf das in den jeweiligen Texten evozierte Gesamtbild richten.³

Die vorliegende Diplomarbeit gliedert sich in fünf thematisch relevante Kapitel. Im ersten Kapitel dieser Arbeit werden die Autorin Annie M.G. Schmidt und ihr Werk vorgestellt. Es folgt eine knappe thematische Inhaltsangabe der Erzählung *Minoes*.

Das zweite Kapitel setzt sich mit der Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft auseinander. Zunächst wird die Position der Kinder- und

² Für die Analyse der deutschen Übersetzungen wurde jeweils die erste Auflage herangezogen. Beim Originalwerk wurde die 31. Auflage aus dem Jahr 2008 verwendet. Dies kann damit gerechtfertigt werden, dass der Originaltext seit seinem erstmaligen Erscheinen im Jahr 1970 keinen Veränderungen unterworfen war.

³ Die Übersetzungskritik wird sich demnach nicht an einer Wort-für-Wort-Analyse festmachen, sondern ganze Textpassagen auf ihre Wirkung und Stimmung untersuchen und auf eventuell auftretende Inkohärenzen in Form, Stil und Inhalt. Übersetzungsfehler, Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Namen, Realia und dergleichen werden ausschließlich im Rahmen der ausgewählten Textpassagen untersucht und besprochen.

Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft skizziert, anschließend wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich kinderliterarisches von erwachsenenliterarischem Übersetzen unterscheidet, und ob man in diesem Zusammenhang von einer Spezifik kinderliterarischen Übersetzens sprechen kann.

Im dritten Kapitel wird der funktionale Ansatz der Übersetzungskritik von Margret Ammann vorgestellt, der die Grundlage für die Textanalysen im fünften Kapitel bildet. Anschließend werden die zum Verständnis nötigen theoretischen Grundlagen geklärt. In diesem Zusammenhang wird das Konzept des Modell-Lesers von Umberto Eco eingeführt und näher auf die von Charles Fillmore ausgehende Scenes-and-frames-Semantik eingegangen. Meine Ausführungen zum theoretischen Modell von Margret Ammann stütze ich auf am Institut für Translationswissenschaft erschienene Diplomarbeiten zum Thema: In Kapitel 3 beziehe ich mich vor allem auf die theoretischen Kapitel in den Arbeiten von Hadyn (vgl. Haydn 2010), Lefèvre (vgl. Lefèvre 2010), Nazar (vgl. Nazar 2009) und Redlingshofer (vgl. Redlingshofer 2009).⁴

Im vierten Kapitel werden einige Hintergrundinformationen zu den beiden deutschen Übersetzungen des Werkes gegeben und grundlegende theoretische Überlegungen zum Konzept „Neuübersetzung“ skizziert.

Das fünfte Kapitel stellt den eigentlichen Hauptteil der Arbeit dar: Die übersetzungskritische Analyse der zwei deutschen Übersetzungen anhand ausgewählter Textpassagen. Die Textstellen sind nicht willkürlich ausgewählt worden, sondern sollen repräsentativ für das jeweilige Gesamtwerk stehen und schließlich die Beurteilung der Übersetzungen ermöglichen. Zunächst wird die Funktion der Translate und deren intratextuelle Kohärenz, danach die Funktion des Ausgangstextes und dessen intratextuelle Kohärenz festgestellt. Schließlich wird die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat 1 bzw. Translat 2 und Ausgangstext festgestellt, indem die Texte miteinander in Beziehung gesetzt werden. Eine zusammenfassende Bewertung der übersetzerischen Leistung der beiden Übersetzerinnen bildet den Abschluss des Kapitels.

Die Arbeit schließt mit der Bibliografie und dem Abbildungsverzeichnis. Im Anhang befindet sich eine E-Mail-Korrespondenz mit dem Verlag Friedrich Oetinger, mein Lebenslauf mit Schwerpunkt auf dem wissenschaftlichen Werdegang und eine Zusammenfassung in deutscher und niederländischer Sprache, die die Ergebnisse der Diplomarbeit präsentiert.

⁴ Da die übersetzungswissenschaftlichen Theorien und Modelle für mich als Philologin ein vollkommen neues Forschungsgebiet dargestellt haben, haben mir diese Arbeiten, an denen sich Kapitel 3 inhaltlich anlehnt, eine grundlegende Orientierung und Unterstützung beim Verständnis geboten.

1. Annie M.G. Schmidt

1.1. *Leben und Werk*

Anna Maria Geertruida Schmidt wurde am 20. Mai 1911 in Kapelle, einem Dorf auf der Halbinsel Zuid-Beveland in der niederländischen Provinz Zeeland, als Tochter des reformierten Pastors Johannes Daniel Schmidt und Geertruida Maria Bouhouijs geboren. Sie hatte keine einfache Kindheit in der ländlichen Umgebung: Schon in frühen Kinderjahren hatte sie ein kompliziertes Verhältnis zu ihrer Mutter, während der Vater kaum anwesend war ('Vader bestond niet als vader'; Van der Zijl 2007: 48). Die dominante Mutter, die die einzige Tochter krankhaft behütete, untersagte jeglichen Kontakt zu ihm, weshalb er sich schon früh von seiner Tochter und deren Erziehung distanzierte. Annie Schmidts Mutter litt unter der Enge des bäuerlichen Dorfes und dem nüchternen und kalten Verhältnis zu ihrem Mann. Deshalb konzentrierte sie all ihre Energie und Aufmerksamkeit auf ihre Tochter. Die kontinuierlichen Anstrengungen und Bemühungen der Mutter um die Tochter wurden später zum Auslöser von Annie Schmidts unermesslichen Versagensängsten und Minderwertigkeitsgefühlen. (vgl. Van der Zijl 2007: 38; 47)

Haar eerste jeugdijaren bracht Annie in grote geborgenheid door. Truida Schmidt concentreerde al haar liefde, aandacht en zorg op het dochttertje [...]. (Van der Zijl 2007: 25)

Ihre Mutter, zu der Annie Schmidt zeitlebens eine starke, symbiotische Bindung hatte, war es auch, die viel las, ihrer Tochter sehr früh lesen und schreiben lehrte und ihr die Literatur nahe brachte. (vgl. Linders-Nouwens 1987: 11)

Urenlang zat ze haar voor te lezen en liedjes met haar te zingen, en al snel was het kind zelf in staat *Ot en Sien* te spellen. Op vierjarige leeftijd zou ze zelfs haar eerste gedichtje gemaakt hebben [...]. (Van der Zijl 2007: 25)

Bereits als Annie Schmidt 14 Jahre alt war, schickte die stolze Mutter deren Gedichte an Dichtergrößen wie Willem Kloos, der – damals Chefredakteur von *De Nieuwe Gids* – Annie Schmidts Talent ('er zingt iets in haar'; Linders-Nouwens 1987: 12) erkannte und das junge Mädchen mit 'waarachtige aanleg' (Salverda & Staal 1991: 146) schon damals ermutigte, weiter zu schreiben.

In dem tristen familiären Umfeld und der Einöde des Dorfes versank das junge Mädchen zunehmend in der faszinierenden Bücherwelt, die sie in der Bibliothek ihres Vaters antraf. Bereits im Alter von 12 Jahren hatte Annie Schmidt einen unermesslichen Lesehunger, der kaum gestillt werden konnte.

Ik zie mezelf nog staan in mijn vaders studeerkamer, in die grote holle pastorie, zoekend naar een mals groen blaadje tussen al die dorre, ritselende bruine Vondels en Calvijnen en Woordenboeken. In vond zo zelden iets wat ik kon lezen, en ik had zo'n knagende leeshonger, zo'n nooit verminderende, nooit ophoudende leeshonger. Als ik mijn ouders iets kwalijk neem dan is het wel dit, dat ze niet in de eerste plaats vijfhonderd boeken voor MIJ kochten voordat ze zich lakens, theedoeken, paraplu's en juskommen aanschafte. Ik weet wel, ze hadden maar zo'n klein traktement, ze moesten toch al zo ploeteren om rond te komen, ze beseften niet hoe mijn hoofd knorde om meer voedsel, ach, ze konden het niet helpen. Maar ergens blijf ik het een misdaad vinden en ik richt een bestraffende vinger tegen al die ouders die eerst een bowlstel kopen en dan pas kinderboeken. Leeshonger is even erg als iedere andere honger en ik zal nooit vergeten hoe ik daar langs die boekenplanken liep te speuren, snakkend naar iets zonnigs tussen al dat doffe gebladerte der theologie. (Boonstra 1987: 29)

Vor allem die Beschäftigung mit Märchen und fantastischen Erzählungen prägte Schmidts Kindheit und Jugend. Die fröhliche fiktive Welt, in der sie regelmäßig versank, wurde zur Flucht aus der Realität, denn das Familienleben bot wenig Inspiration. (vgl. Linders 1999: 22) Folgt man Annejet van der Zijl waren die frühen Kinderjahre der Autorin eine einsame und traurige Zeit.⁵ (vgl. Van der Zijl 2007: 27; 34)

Dorpelingen herinnerden zich 'Anna van de Domini' later als 'onuitstaanbaar. Iedereen moest voor haar zwichten, want ze was de dochter van de dominee.' (Van der Zijl 2007: 26)

Als Tochter eines angesehenen Mannes hatte sie es nicht leicht: Gemieden von den Nachbars- und Dorfkindern kämpfte sie bei Gleichaltrigen um Aufmerksamkeit und wollte dazugehören.

'Het is afschuwelijk om te verschillen van je schoolgenootjes. De grootste conformisten zijn kinderen,' zei ze later. '[...] O, de ellende van anders zijn!' (Van der Zijl 2007: 26f.)

⁵ Die Sehnsucht der Schriftstellerin nach einem Freund oder einer Freundin in diesen frühen Kinderjahren spiegelt sich später in ihren erfolgreichen *Jip-en-Janneke*-Erzählungen: 'Jip liep in de tuin en hij verveelde zich zo. Maar kijk, wat zag hij daar? Een klein gaatje in de heg. Wat zou er aan de andere kant van de heg zijn, dacht Jip. Een paleis? Een hek? Een ridder? Hij ging op de grond zitten en keek door het gaatje. En wat zag hij? Een klein neusje. En een klein mondje. En twee blauwe oogjes. Daar zat een meisje. Zij was net zo groot als Jip. "Hoe heet je?" vroeg Jip. "Janneke," zei het meisje' (Schmidt 2006b: 5).

Nicht nur sie selbst wurde von den Kindern in der Dorfgemeinde ausgeschlossen, auch ihre Eltern wurden als „anders“ betrachtet und ausgegrenzt. ‘Mijn ouders en ik waren drie eenzamen die lazen.’ (Van der Zijl 2007: 36)

Nach dem Schulabschluss 1929 begann Annie Schmidt wie ihr Bruder Wim in Den Haag Rechtswissenschaften zu studieren. (vgl. Salverda & Staal 1991: 146) Sie gab ihr Studium jedoch bald wieder auf und begann schon ein Jahr später – von ihrer Mutter gedrängt – als Au-Pair-Mädchen in Hannover zu arbeiten.⁶ (vgl. Van der Zijl 2007: 61) Linders zufolge holte ihre Mutter sie jedoch bald wieder aus Deutschland zurück nachhause, als sie bei einem Besuch ihrer Tochter den aufkommenden Antisemitismus zu spüren bekam. (vgl. Linders 1999: 30) Selbst Annie Schmidt beschrieb, wie unerschrocken ihre Mutter sie an ihrem Geburtstag im Mai 1931 aus den Fängen der Nationalsozialisten gerettet hätte. Annejet van der Zijl ist allerdings der Auffassung, dass diese Geschichte ein Produkt von Annie Schmidts Lust zum Fabulieren⁷ sei, da sich das Mädchen zu dieser Zeit gar nicht in Norddeutschland aufhielt. (vgl. Van der Zijl 2007: 63) Annie Schmidts Au-Pair-Zeit erweist sich insgesamt als durchaus dubios, nicht zuletzt deshalb, weil das Jahr 1931 biografisch schlecht belegt ist. Die Reise nach Hannover scheint offensichtlich ein ‘pleziertripje’ (Van der Zijl 2007: 61) gewesen zu sein, das Annie Schmidt über die schwierige Zeit nach einem Schwangerschaftsabbruch hinweghelfen sollte. (vgl. Van der Zijl 2007: 59)

1932 begann Schmidt die Ausbildung zur Bibliothekarin in Middelburg und arbeitete von nun an in den Bibliotheken von Schiedam, Den Haag, Rotterdam, Vlaarding en Amsterdam als Volontärin und Assistentin. Nachdem sie ihr Diplom erhalten hatte, wurde sie 1941 in Vlissingen schließlich Direktorin der Öffentlichen Bibliothek. (vgl. Salverda & Staal 1991: 146) 1986 gründete Schmidt in dieser Bibliothek,

⁶ Entgegen der in der Sekundärliteratur vorherrschenden Annahme, dass die Reise nach Deutschland Schmidts freier Wunsch war, nicht zuletzt, weil sie der deutschen Sprache mächtig werden wollte, geht Annejet van der Zijl davon aus, dass Annie Schmidts Reise nach Hannover auf einer Entscheidung ihrer Mutter beruhte, die befürchtete, dass ihre Tochter möglicherweise im Begriff war, vom „rechten“ Weg abzukommen. Die Reise nach Deutschland sollte dem Mädchen neue Perspektiven eröffnen. (vgl. Van der Zijl 2007: 60)

⁷ Annie Schmidt war dafür bekannt, ständig Geschichten zu erzählen – und ihre Fantasie ging dabei oft mit ihr durch. Selbst ihrem Psychiater erzählte sie erfundene Geschichten: ‘Het was gewoon praten, ik heb nooit op een divan gelegen. Maar heel goed. Ik herinner me dat ik die man es(sic!) heb voorgelogen, ik maak altijd fantasieverhalen, toch keek hij er doorheen’ (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 149). Auch später, als sie gemeinsam mit ihrem Sohn Flip und dessen Lebenspartnerin Mies de Heer eine Gesprächsgruppe aufsuchte, war es, als nehme sie nur aus Geselligkeit an den Gesprächen teil. ‘Alles moest in een geestige anekdote gegoten worden, het moest voortdurend ironisch en afstandelijk.’ (Flip van Duijn zitiert nach Van der Zijl 2007: 361) Sie selbst sagte dazu: ‘De mensen zeggen van me: “Ze liegt zo”. Dat is waar, ik overdrijf vaak. Maar ik kan er niets aan doen. Ik wil het een beetje mooier maken dan het is, niet zo gewoon’ (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 364).

in der sie auch während des Zweiten Weltkriegs Direktorin war⁸, einen neuen Lesesaal für Kinder. (vgl. Salverda & Staal 1991: 153)

Interessant ist, dass Annie M.G. Schmidt unmittelbar nach ihrer abgeschlossenen Ausbildung zur Bibliothekarin von 1936 bis 1939 als Assistentin in dem bekannten 'NutsKinderleeszaal' in Amsterdam arbeitete, wo sie das erste Mal mit einem kindlichen Lesepublikum in Berührung kam. Unter anderem hat sie dort Vorlesenachmittage für die Volkskinder im Jordaan, damals ein Armenviertel in Amsterdam, organisiert und betreut.

Het waren deze 'heel armoedige, schamele, stinkende kinderen' die Annie – hardhandig, maar niet minder effectief – leerden dat jeugdliteratuur meer kon zijn dan de weeïge verhaaltjes die in deze dagen als opvoedkundig summum golden. [...] 'Ik leerde in die tijd ook zelf verhalen verzinnen en die probeerde ik dan uit op die voorleesmiddagen.' (Van der Zijl 2007: 86)

An dieser Stelle ist erwähnenswert, dass Annie Schmidts erste Gedichte nicht an ein kindliches Publikum gerichtet waren und die Schriftstellerin auch gar keine Ambitionen hatte, für Kinder zu schreiben. (vgl. Van der Zijl 2007: 192) Sie gab offen zu, 'dat ik niet van kinderen hou' (Van der Zijl 2007: 85).

Annie was inderdaad nooit echt te betrappen geweest op enige affiniteit met jeugdliteratuur of kleine lezers. 'Ik kots ervan,' schreef ze toen ze voor haar cursus verplicht een aantal kinderboeken had moeten lezen. (Van der Zijl 2007: 85)

⁸ Während des Zweiten Weltkriegs bewies Schmidt als Bibliotheksdirektorin Zivilcourage: Sie weigerte sich, Propaganda für die Nationalsozialisten zu betreiben, indem sie etwa NS-Zeitungen im Lesesaal nicht zuließ und von den Nazis verbotene Bücher nicht aus dem Bibliotheksbestand entfernte. In der Bibliothek in Vlissingen entfernte sie das Schild 'Verboden voor Joden'. (vgl. Van der Zijl 2007: 117) Außerdem leistete sie Widerstand damit, Personalausweise aus den Taschen der Bibliotheksbesucher zu stehlen. (vgl. Van der Zijl 2007: 121) Dennoch fühlte sich die Autorin ihrer passiven Haltung im Krieg wegen ihr Leben lang schuldig. Sie schämte sich, während des Zweiten Weltkriegs nicht mehr Widerstand geleistet zu haben: 'Ook in de oorlog al, dat ik me niet verzette, geen tegenstand bood. Dat is een schaamte die gebleven is' (vgl. VPRO 1992).

Und doch ging ihr das Schreiben für Kinder leichter – an einer *Jip-en-Janneke*-Erzählung schrieb sie oft nur 30 Minuten (vgl. Linders-Nouwens 1987: 13) – von der Hand als das Schreiben für Erwachsene.⁹

[...] toen Kuipers besloot om in de herfst van 1950 Annie haar langverwachte poëziedebuut te laten maken en haar werk verzamelde, bleek er sprake van een opmerkelijke discrepantie. Ruim dertien jaren volwassen dichterschap in *Opwaartsche wegen*, *Ruim Baan*, *Het Parool* en *Vrij Nederland* hadden met pijn en moeite vierentwintig memorabele gedichten opgeleverd, en dan moest het Inktvisliedje ‘Krach durch Freud’ er nog tussen gesmokkeld worden. Bij elkaar was het net voldoende om er het superslanke bundeltje *En wat dan nog?* van te maken. Ondertussen had Annie in het voorafgaande anderhalf jaar maar liefst 165 kinderversjes uit haar mouw geschud, en daar was ‘Het beertje Pippeloentje’, dat ze in augustus 1950 maakte, nog niet eens bij gerekend. (Van der Zijl 2007: 194)

1938 debütierte Annie Schmidt mit zwei Gedichten, die in der christlichen Literaturzeitschrift *Opwaartsche Wegen* erschienen¹⁰ (vgl. Linders 1999: 31), doch ihre eigentliche Schriftstellerkarriere begann bzw. ihr literarischer Durchbruch gelang erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als sie 1946 bei der Amsterdamer Tageszeitung *Het Parool* zu arbeiten begann – zuerst in der Abteilung für Dokumentation, später als Redakteurin, wo sie in den Kreis von Journalisten, Künstlern und Intellektuellen aufgenommen wurde.¹¹

⁹ Die Diskussion, ob Annie M.G. Schmidts Werken das Attribut „literarisch“ zugesprochen werden kann, ist früh entfacht. Ihr literarisches Vorbild Jan Gresshoff erkannte in ihr eine Dichterin. (vgl. Van der Zijl 2007: 198f.) Adriaan Morriën hingegen hat eine negative Kritik an ihrem Werk geübt, vor allem an ihrem Gedichtband *Huishoudpoëzie* (vgl. De Vries 2001: 10), und wurde, obwohl mehrere Kritiken zu ihrer Allgemeinliteratur negativ ausfielen, zur Verkörperung all dessen, was Annie Schmidt in ihrem Leben entmutigt hatte. (vgl. Van der Zijl 2007: 367) Schließlich fand aber auch ihre Literatur für Erwachsene Beachtung. ‘Wel is het vreselijk dat de directe uitstortingen van gevoel – nog steeds – door veel jongeren voor de échte, “serieuze” soort van poëzie worden aangezien, en nóg vreselijker is het dat de vrouw die zowel een prachtige parodie schreef op het rijm- en redeloze dichten der vijftigers [...] in feite lijdt onder hetzelfde misverstand: dat haar werk niet “literair” zou zijn. [...] Verschrikkelijk om het niet geweten te hebben: juwelen zijn het.’ (Diny Schouten zitiert nach Van der Zijl 2007: 375) Obwohl die Werke, die Schmidt nach 1980 produzierte, jeglicher Originalität entbehrten, war sie eine unantastbare Königin: ‘Kritiek op Annie leveren dééd je niet’ (Henk van Gelder zitiert nach Van der Zijl 2007: 383).

¹⁰ In der Novembernummer des Jahres 1938 der Literaturzeitschrift *Opwaartsche wegen* wurde die Schriftstellerin Annie M.G. Schmidt geboren. ‘[...] ze had haar naam uitgebreid met twee initialen, dit omdat, zo zei ze later, er al een schrijfster was die publiceerde onder de naam Annie Schmidt.’ (Van der Zijl 2007: 101) Die Initialen waren demnach notwendig, um sie von einer anderen Schriftstellerin namens Annie Schmidt abgrenzen und unterscheiden zu können.

¹¹ Schon während des Zweiten Weltkriegs trat sie in Verbindung mit dem damals „illegalen“ linksorientierten Widerstandsblatt, für das sie Kabarettstücke und Kinderverse schrieb. Anfangs noch schüchtern und ‘doodsbenauwd’ (Van der Zijl 2007: 139) fand sie sich langsam in der intellektuellen Männerwelt zurecht. In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts avancierte sie gemeinsam mit Henri Knap und Simon Carmiggelt, mit dem sie gemeinsam in ausverkauften Sälen auftrat (vgl. Salverda & Staal 1991: 148), zu den wertvollsten Journalistinnen der Zeitschrift. (vgl. Van der Zijl 2007: 212)

Pas toen ze naar de oorlog naar Amsterdam kwam en chef documentaire bij Het Parool werd, kon zij haar schrijftalent ten volle ontplooien. (vgl. Linders 1995: 428)

Annie Schmidt konnte sich selbst und ihr schriftstellerisches Talent im intellektuellen Amsterdamer Milieu voll entfalten.

[...] ik was iemand die vanuit een krocht in het daglicht kruipt – zo was het voor mij toen ik er ook bijhoorde [...]. Er begon iets uit te botten. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 147)

Zu dieser Zeit wurde Annie Schmidt auch Mitglied im – zuvor noch redaktionsinternen – Amsterdamer Journalistenkabarett *De Inktvis* (1947–1953), für das sie zahlreiche Texte, unter anderem eine Vielzahl von Liedern schrieb. Zunächst schrieb sie Kabaretttexte für Feste und Kollegen, ab 1946 veröffentlichte sie gelegentlich ein Gedicht in der Zeitung, ab 1948 schrieb sie eine wöchentliche Kolumne für die Frauenseite (*Impressies van een simpele ziel*), die regelmäßig in der Rubrik *Voor de vrouw (maar niet voor haar alleen)* erschien, und ab 1949 Verse für die Kinderseite. Auch die berühmt gewordenen *Jip-en-Janneke*-Erzählungen wurden ursprünglich für *Het Parool* verfasst.¹² Von 1949 an legte die Autorin eine Produktivität an den Tag, die sowohl qualitativ als auch quantitativ unerhört war. ‘Het leek wel of de duivel ermee speelde: werkelijk alles wat ze aanraakte, veranderde in goud.’ (Van der Zijl 2007: 198)

1947 lernte Annie M.G. Schmidt ihren späteren Lebensgefährten Dick van Duijn über eine Kleinanzeige in *De Groene Amsterdammer* kennen:

Jonge, vlotte vrouw, 33 jr. kunstzinnig, muzikaal, met literaire belangstelling, zoekt vriendschappelijk contact m. intellectueel, omstr. 40 j., links georiënteerd, m. veel gevoel v. humor. (Van der Zijl 2007: 151)

Der Chemiker Dick van Duijn, der auf Annie Schmidts Inserat reagierte, war bereits verheiratet und hatte zwei Söhne. Da sich seine Ehefrau Olga nicht von ihm scheiden lassen wollte, führte das Paar zunächst eine Dreiecksbeziehung, unter der die Schriftstellerin sehr litt.

Het is een groot ongeluk voor haar, voor hem en voor zijn vrouw, want driehoeksrelaties zijn zelden zo fonkelend amusant als de toneelschrijver Noel Coward het ons wil voorspiegelen in zijn komedies. [...] Wie van de twee vrouwen zal het winnen? Het is als een roeiwedstrijd; soms ligt mevrouw Jansen

¹² Zwischen 1952 und 1957 erschienen die Erzählungen wöchentlich auf der Kinderseite von *Het Parool* ('Parool Junior'). 1953 erschienen sie erstmals in gebundener Ausgabe. (vgl. Salverda & Staal 1991: 147f.)

met een bootlengte voor, dan weer de secretaresse Lientje. [...] Beide kanten hebben hun supporters. De supporters van mevrouw Jansen vormen te zamen het machtige getrouwde-vrouwen-front, met achter zich als een bergmassief de moraal. De supporters van Lientje komen op voor de vrije ethiek en de liefde met een driedubbel l. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 152)

Nach und nach löste sich Dick van Duijn aber von seiner Ehefrau und wurde Annie Schmidts Mann – wenn auch nicht nach dem Gesetz. (vgl. De Vries 2001: 1) 1952 bekam das Paar einen Sohn, den heute bekannten niederländischen Schauspieler Flip van Duijn, der wie seine Mutter eine künstlerische Laufbahn einschlagen sollte. Im Dezember 1954 verließ Dick van Duijn seine gesetzliche Ehefrau endgültig und zog mit Annie Schmidt und dem gemeinsamen zweijährigen Sohn Flip in eine moderne, neue Wohnung in Berkel en Rodenrijs. (vgl. Van der Zijl 2007: 222) Die Schriftstellerin fand nun innere Ruhe, beschrieb ihren Mann als sicheren Hafen (vgl. Van der Zijl 2007: 263) und genoss mit ihm Diskussionen über Politik, Wissenschaft und Kunst. Auch seine konstruktive Kritik an ihrer Arbeit war, wie sich nach seinem Tod herausstellen würde, unentbehrlich für sie.

1950 erschienen Annie Schmidts erste Gedichtbände, einer für Erwachsene, *En wat dan nog?* – ihr allgemeinliterarisches Debüt –, einer mit Kinderlyrik, *Het fluitketeltje (en andere versjes)* – ihr kinderliterarisches Debüt –, und eine für die Buchwelt bestimmte Spezialausgabe für den Monat Dezember, *Brood en mandelpers*. Das waren Werke, mit denen die Schriftstellerin 12 Jahre nach dem Erscheinen ihrer ersten Gedichte in *Opwaartsche Wegen* nun tatsächlich debütierte.¹³

Schon in den 1950er Jahren kristallisierte sich heraus, dass Annie Schmidt eine bedeutende niederländische Kinderbuchautorin werden sollte: Mit ihren „unsterblichen“ Geschichten über *Jip en Janneke*, die ab 1952 wöchentlich in *Het Parool* erschienen, schrieb sie sich schnell in die Herzen von Jung und Alt. Insgesamt erschienen fast 250 kurze Geschichten über die beiden Nachbarskinder, die gemeinsam allerlei lustige Abenteuer erleben. Die Geschichten, in denen ganz auf eine elterliche Moral verzichtet wird, spielen sich in einer warmen, sicheren, behaglichen Welt ab, konsequent beobachtet aus der Perspektive zweier Kinder. Neu und innovativ an den Erzählungen war vor allem ihr lakonischer, nüchterner Ton. Obwohl nach 1970 Kritik an dem Weltbild laut wurde, das Schmidt ihren jungen Lesern vermittelte – es sei ein unpolitisches, reaktionäres, eskapistisches und diskriminierendes Weltbild mit stereotypen

¹³ Vor allem Schmidts Kinderlyrik wurde fast ausnahmslos positiv rezensiert und mit Attributen wie ‘poëtisch, verrassend en tegendraads’ (Linders 1995: 430) beschrieben.

Geschlechterrollen¹⁴ – markieren die Erzählungen einen deutlichen Bruch mit der stark moralisierenden Atmosphäre in der Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit.

Jip en Janneke markeren het begin van een ontwikkeling in de Nederlandse jeugdliteratuur die een definitieve breuk betekent met de bekrompen sfeer van veel infantiliserende, vaak zwaar moraliserende (k)leuterliteratuur. Daarom is het goed die twee klassieke kleuters in ere te houden. (Van den Hoven 1987: 59)

Den realistischen Erzählungen hat die niederländische Illustratorin Fiep Westendorp mit den bekannt gewordenen schwarz-weiß-Silhouetten ein Gesicht verliehen. Annie Schmidt verband mit der Künstlerin eine enge Freundschaft und so illustrierte diese neben *Jip en Janneke* zahlreiche Texte der Autorin, darunter die Klassiker *Pluk van de Petteflet* (1971) und *Otje* (1980). Diese beiden Werke zählen gemeinsam mit *Abeltje* (1953) und *Minoes* (1970) zu den Höhepunkten von Schmidts kinderliterarischem Schaffen.

Für ihr gesamtes kinderliterarisches Oeuvre erhielt Annie Schmidt 1965 als erste Kinder- und Jugendbuchautorin den niederländischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur – ‘door haar zelf betiteld als de P.C. Kinderhooftjesprijs. Het is een bekroning voor bijna twintig jaar kwaliteit in kinderversjes en -verhalen’ (Salverda & Staal 1991: 150).¹⁵ Der Preis bekräftigte ihren überaus großen Ruhm und ihre Popularität in den Niederlanden.

De jury prijst haar vermogen om vanuit de positie van het kind te schrijven, kind te zijn met het kind. (vgl. Lingier 2010: 39)

Schmidts Vermögen, in ihren Geschichten aus der Position des Kindes zu schreiben, wurde demnach vielfach gelobt und ausgezeichnet. Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass die Autorin selbst angibt, nie älter als acht Jahre geworden zu sein. Zu Inge van den Blink sagte die Schriftstellerin am 12. Oktober 1990 in einem Interview:

¹⁴ Annie M.G. Schmidts Erzählungen fielen der gesellschaftskritischen Bewegung der 1970er Jahre zum Opfer, die einen neuen Ton in der Kinder- und Jugendliteratur angeschlagen hatte. Ihre Jahrzehnte zuvor erschienenen realistischen *Jip-en-Janneke*-Erzählungen, in denen es vor allem um alltägliche Dinge geht, die von Kindern nachempfunden werden können, wurden von Jetta van Leeuwen für tot erklärt. (vgl. Van der Zijl 300f.) ‘In de zeventiger jaren kwamen Jip en Janneke onder ideologisch vuur te liggen van individuen en groepen die op zoek waren naar rolbevestigende tendensen in het kinderboek.’ (Van den Hoven 1987: 58) Annie Schmidt konterte auf die Vorwürfe Leeuwens: ‘Zolang kinderen er plezier aan beleven zijn ze niet dood’ (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 301). Die erfolgreichen Kurzgeschichten sind keineswegs gestorben, sie bieten Generationen von Niederländern nach wie vor eine sorglose Welt, ein kleines Paradies. Nach der Bibel wurden die *Jip-en-Janneke*-Bände in den 1980er Jahren zum meistverkauften Titel der Niederlande. (vgl. Van der Zijl 2007: 384)

¹⁵ Die Jury des Staatspreises für Kinder- und Jugendliteratur ‘noemde haar poëzie vernieuwend vanwege de speelse herhalingen en de rijkdom aan klanken, die door de allitteraties en assonanties herinneringen oproepen aan het bakkerrijm. Ook de speelse rebellerende toonzetting werd geprezen’ (Linders 1995: 430).

De leeftijd die ik zelf altijd gehouden heb is acht. En ook schrijf ik toch eigenlijk voor mezelf. Ik denk dat dat het hele punt is. Ik ben acht. (Blink 1990)

Schon früh zeichnete sich ab, dass Annie Schmidts Werk umfangreich, vielseitig und nicht auf Kinderliteratur beschränkt ist. Neben Kinder- und Jugendliteratur schrieb die Schriftstellerin Kolumnen, Lieder, Musicals, Hörspiele, Theaterstücke und Fernsehserien – bekannt wurde sie vor allem mit ihrer legendären Fernsehserie *Ja zuster, nee zuster* (1966-1968), einer Serie, die von der Stichting Conamus mit der Gouden Harp ausgezeichnet worden ist. (vgl. Salverda & Staal 1991: 151) Mit ihrem Radioprogramm *In Holland staat een huis* bzw. *De familie Doorsnee* (1952–1958), der ersten niederländischen Seifenoper, in der ein Homosexueller auftrat, erreichte sie nationale Bekanntheit und unerhörten Erfolg.

Heel verzuild Nederland bleek zich te kunnen identificeren met de familie Doorsnee, en dat was, zo vertelde Annie, ook precies de bedoeling. '[...] dat mensen zich daarin herkennen, en door de ironie en de humor ook een soort bevrijding voelen van hun alledaagsheid omdat ze denken: ja, we zijn alledaags, maar het is leuk om alledaags te zijn.' (Van der Zijl 2007: 211)

In den 1950er Jahren wurden für *De familie Doorsnee* sogar Sitzungen verschoben. In einer 1954 erschienen Ausgabe von *Het Vrije Volk* war zu lesen:

Het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling in Leiden heeft besloten zijn avonden, die samenvallen met de uitzending van de familie Doorsnee, te onderbreken voor deze uitzending. [...] (Ibo 1987: 20)

Der bekannte Schriftsteller Simon Carmiggelt hat offenbar tatsächlich aus persönlicher Erfahrung gesprochen, als er in einer seiner Zeitungskolumnen (den sogenannten 'Kronkels'¹⁶) über den Erfolg des Programms schrieb:

Een poosje geleden moest ik een lezing houden in Assen. Toen de klok bij achten wees, wilde ik het podium beklimmen, maar de voorzitter hield mij nog net bijtijds terug en zei: 'Nee, éven wachten. Het is maandag.' Mijn gezicht straalde blijkbaar niet van begrip. 'Dóórsnee', verduidelijkte hij. En hij trok het gordijn open. Op het toneel stond een radio met versterker en daar klonk het al, het liedje over het huis dat in Holland staat. Een half uur lang zat een zaal met een paar honderd mensen, diep tevreden te luisteren naar alles wat dat kastje, daar op de planken, te bewerken, te schertsen en te zingen had. Toen mocht ik. (Simon Carmiggelt zitiert nach Ibo 1987: 20)

¹⁶ Simon Carmiggelt schrieb diese Kolumne zum Phänomen Annie M.G. Schmidt, die am 25. März 1965 in *Het Parool* erschien, anlässlich der Verleihung des Staatspreises für Kinder- und Jugendliteratur im selben Jahr.

Obwohl der Autorin der große internationale Erfolg versagt geblieben ist, erhielt sie neben dem Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur 1965 zahlreiche andere bedeutende (Literatur-)Preise, unter anderem 1975 den Edmond-Hustinxprijs für ihr gesamtes Theaterwerk (vgl. Salverda & Staal 1991: 152), 1987 den Constantijn Huygensprijs, mit dem sie endgültig vollkommene literarische Anerkennung erlangte, und 1988 den Hans-Christian-Andersen-Preis – der sogenannte „Nobelpreis für Jugendliteratur“ –, der ihr in Oslo von der schwedischen Kinderbuchautorin Astrid Lindgren überreicht wurde.¹⁷ Interessant ist, dass ihr für ihre fantastische Erzählung *Wiplala* – das zehn Jahre zuvor in den Niederlanden als ‘Het beste kinderboek’ ausgezeichnet worden war – 1968 der Österreichische Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur verliehen wurde. (vgl. Salverda & Staal 1991: 151) Dieses Detail impliziert, dass Annie M.G. Schmidt eine Autorin war, die auch über die niederländischen Grenzen hinaus geschätzt war. Ihr Werk wurde denn auch in zahlreiche Sprachen übersetzt. (vgl. De Vries 2001: 11) Dass sie international jedoch nicht so erfolgreich wie im niederländischen Sprachraum war, liegt nicht zuletzt an der Schwierigkeit, ihre Werke wirkungsäquivalent in andere Sprachen zu übersetzen:

In der Tat, Annie M.G. Schmidt wird noch immer wegen ihres typischen Humors der 50er Jahre geliebt: Untertreibungen und Verniedlichungen, gepaart mit grotesken Gags. Annies Markenzeichen wurde der Kreuzreim, der sich durch alle Gedichte zieht. Dieser ist es auch, der ihr den internationalen Erfolg versagte: „Ihre Sprache ist so ur-niederländisch, dass in der Übersetzung jede Farbe verloren geht“, sagt van der Zijl. Aus „Pluk van de Petteflet“ wird: „Pluk mit dem Kranwagen“. Die Melodie ist dahin, wirkt steif und hölzern. (Gebink 2004)

Minoes ist das in die meisten Sprachen übersetzte Kinderbuch Annie M.G. Schmidts. Obwohl es vom deutschsprachigen Publikum kaum wahrgenommen worden ist, ist es in den deutschsprachigen Kritiken durchwegs positiv aufgenommen und besprochen worden.

Zu ihren populärsten Kinderbüchern, die immer wieder aufgelegt werden, gehören u.a. die *Jip en Janneke*-Serie, die *Wiplala*-Bände, *Pluk van de Petteflet* und *Minoes*. Als herausragendstes und rezeptionsgeschichtlich bedeutendstes Werk wird von der Kinderliteraturkritik übereinstimmend *Minoes* genannt, das mittlerweile den Status eines modernen Klassikers erworben hat. (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999: 978)

¹⁷ Ihre Dankesworte bei der Preisverleihung richtete Schmidt an den Namensgeber des Preises, den damals bereits verstorbenen Hans Christian Andersen, ein Dichter, den sie sehr schätzte: ‘Dear Hans, I have been an ugly duckling for a long time, now I am an old and ugly swan. But still a swan’ (Annie M.G. Schmidt 1991: 76).

Besonders in den Niederlanden war Annie Schmidts 1970 erschienene Erzählung *Minoes* – illustriert von Carl Hollander – überaus erfolgreich.¹⁸ 1971 bekam Schmidt dafür den Zilveren Griffel verliehen, ein Preis, der damals noch ‘Kinderboek van het jaar’ hieß. (vgl. Holtrop 1989a: 402; vgl. Linders-Nouwens 1987: 15) Diesen Preis bekam sie 1972 auch für *Pluk van de Petteflet*. Für *Otje* erhielt sie 1981 den Gouden Griffel. (vgl. Linders 1995: 429)

Mit ihrem Mann Dick van Duijn wohnte Annie Schmidt ab 1963 abwechselnd an der Côte d’Azur und in Berkel en Rodenrijs. Nachdem das Paar ein Landgut in Le Rouret, Südfrankreich gekauft hatte, das es Les Beaumeles nannte (vgl. Van der Zijl 2007: 290), zog es Dick van Duijn immer häufiger dorthin, wo er sich aus der Bürgerlichkeit zurückziehen konnte und in Literatur und Philosophie versank. Doch Annie Schmidt hasste ‘dat hol in Frankrijk’ (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 289). Obwohl auch Freunde der beiden in der Nähe wohnten – der Ort war beinahe ein ‘Amsterdams kolonietje’ (Van der Zijl 2007: 290) – fühlte sich Annie Schmidt dort nie richtig wohl und blieben die literarischen Inspirationen so weit weg vom intellektuellen Leben in Amsterdam aus. Wegen der schlechten gesundheitlichen Verfassung ihres Mannes – schon im Alter von 50 Jahren erlitt er seinen ersten Herzinfarkt (vgl. Van der Zijl 2007: 248) und musste danach monatelang gepflegt werden¹⁹ – zog das Paar 1972 endgültig nach Südfrankreich, wo es ein neues Leben begann. Doch die Schriftstellerin hatte große Zweifel an diesem Entschluss und war sich keineswegs sicher, ob sie das Leben in den Niederlanden nicht bald vermissen würde.

[...] Ik zit hier nu ruim zes weken en beschouw dit als een soort van test: kan ik hier echt wonen zonder me dood-eenzaam te voelen. Kan ik hier echt werken, voldoende inspiratie opdoen en kan ik mezelf zijn? Ik weet het nog steeds niet. (Annie Schmidt zitiert Van der Zijl 2007: 296)

¹⁸ 1981 hat Schmidts Sohn Flip van Duijn gemeinsam mit Jan Willem Ruyter den Roman zum Theaterstück bearbeitet (vgl. Salverda & Staal 1991: 153), im Jahr 2001 kam eine Verfilmung des flämischen Regisseurs Vincent Bal heraus, die unerhörten Erfolg hatte und gute Kritiken bekam. ‘Minoes trok in de eerste speelweek 50.000 bezoekers en was de openingsfilm op het kinderfilmfestival in Berlijn. De sterke cast met Carice ten Houten als katachtige dame Minoes die haar intrek neemt bij Tibbe (Theo Maassen) is ongetwijfeld een van de hoofdredenen van het succes. Een goede combinatie vormden ook de jonge Vlaamse regisseur Vincent Bal en de ervaren cameraman Walther van den Ende, die de scènes met sprekende katten naadloos verweven met het spel van de acteurs en die voor het verhaal en de stijl van Schmidt een haast vanzelfsprekende setting en toon wisten te vinden. Aan de wieg van het succes staat echter het script van Tamara Bos, die onder de kritische leiding van de regisseur en van haar vader en producent Burny Bos het beroemde boek omtoverde tot een sprookjesachtige film.’ (Akveld & De Bont 2002: 77)

¹⁹ Annie Schmidt war in dieser Zeit müde und ausgebrannt, arbeitete kaum mehr, die Familie rückte in den Mittelpunkt und ihre intensive Arbeitsphase war vorbei. In ihrem Testament, das sie 1960 aufsetzen ließ, gab sie an, ‘zonder beroep’ (Van der Zijl 2007: 248) zu sein.

[...] ik herinner me zelfs dat ik heimwee kreeg. Ik wist niet dat het bestond, maar het overkwam me toen ik aan de kust was met volop zon, blauwe hemel en Middellandse zee. Ineens had ik heimwee naar de Afsluitdijk in de mist. Dat leek me het einde. Die kleuren daar, die schelle zon, ik kreeg er zo vreselijk genoeg van. (Annie Schmidt citeert nach Van der Zijl 2007: 309)

Nach dem Umzug nach Frankreich wurde die Schriftstellerin von einer kreativen Krise geplagt. Sie fühlte sich einsam und von der Außenwelt abgeschnitten. Durch die physische Entfernung konnte sie die Ereignisse im politischen und kulturellen Leben der Niederlande oft nicht verfolgen – Zeitungen kamen mit Verspätung an – und sie fürchtete, in Frankreich das Gefühl für die Raffinesse ihrer Muttersprache zu verlieren. (vgl. Van der Zijl 2007: 300)

Ende der 1970er Jahre waren die schweren Depressionen ihres Mannes nicht mehr unter Kontrolle zu bringen, er wurde zu einer untragbaren Belastung für alle Familienmitglieder und verfiel ‘in een steeds grimmiger somberheid’ (Van der Zijl 2007: 321). ‘Hij had de pest aan levenslust.’ (Flip van Duijn citeert nach Van der Zijl 2007: 327)

Hij had een hekel aan mensen, aan kinderen, aan dieren, aan het hele leven. Ik vind dat een van de moeilijkste dingen die je kunnen overkomen, als je partner dat gebeurt aan het eind van zijn leven. [...] De persoonsverandering van mijn man vond ik moeilijk te dragen. Zijn humor was verdwenen, zijn liefde voor kindertjes en bloemen en buiten. (Annie Schmidt citeert nach Van der Zijl 2007: 334)

Nicht nur die bedenkliche gesundheitliche, sondern auch die lethargische und labile psychische Verfassung Dick van Duijns veranlassten ihn mehrmals dazu, seinen Todeswunsch ausdrücklich zu formulieren. Mit der Hilfe der Vereinigung für freiwillige Euthanasie gelang es Annie Schmidt, ihrem Mann aus der ausweglosen Situation zu helfen.

Toen de kranten die herfst meldden dat een voormalig lid van de Vereniging voor Vrijwillige Euthanasie concretere hulp bood, maakte Annie een afspraak. ‘We gingen er per trein naartoe en werden ontvangen in haar keuken,’ vertelt Flip. ‘Nadat Annie haar de situatie van mijn vader had uitgelegd, stond ze op, liep naar een zo’n grote apothekerskast die daar stond en haalde er een zakje met pillen uit. [...] Toen we die avond thuiskwamen en mijn vader vertelden dat we de pillen hadden, pakte hij zijn agenda en vroeg aan mijn moeder wanneer ze première had. Op nieuwjaarsdag, antwoordde ze. ‘Oke,’ zei hij, ‘dan doe ik het de vijfde januari.’ [...] En we hadden hem in geen jaren zo blij gezien.’ (Flip van Duijn citeert nach Van der Zijl 2007: 337)

Nachdem sich Dick van Duijn 1976 wegen seiner jahrelang andauernden schweren Depressionen das Leben genommen hatte²⁰, kehrte die Schriftstellerin 1981 zurück nach Amsterdam, wo sie in der Vossiusstraat wohnte.²¹ (vgl. Van der Zijl 2007: 347; vgl. De Vries 2001: 2) In Amsterdam war die Schriftstellerin immer am zufriedensten und ausgeglichensten und so ist es kein Zufall, dass sie in dieser Stadt den Rest ihres Lebens verbringen wollte. Obwohl sie ihrem Partner geholfen hatte, seinen Todeswunsch zu erfüllen, fühlte sich Annie Schmidt wegen seines Todes nie schuldig.

Ik ben erg gelukkig, erg blij, erg opgelucht, erg dankbaar dat hij dood is. Wat klinkt dat wreed en toch weten jullie dat het juist het tegendeel betekent. Ik ben diep ongelukkig en immens treurig omdat de drie laatste jaren voor hem en voor onze verhouding zo vernietigend vernielend en mensonwaardig waren. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 344)

Nach dem Tod ihres Mannes wurde Annie Schmidt zu einer der medienwirksamsten Persönlichkeiten der Niederlande. Obwohl sie sehr an ihrer Popularität, ihrem Ruhm und darunter litt, ihre Seele an ein großes Publikum verkauft zu haben ('Roem is afschuwelijk'; Van der Zijl 2007: 247), stand sie ständig im Rampenlicht: 'Nederland kon geen genoeg krijgen van het oude mensje [...]' (Van der Zijl 2007: 395).

Selbst wenn die Qualität ihres Werkes nach dem Tod ihres Mannes nachließ und sie keine so erfolgreichen Werke mehr hervorbrachte wie vor seinem Tod – ihr fehlte seine kritische Stimme (vgl. Van der Zijl 2007: 386) – war sie in Interviews noch immer eine glänzende Persönlichkeit. Ein historisches Stück Fernsehen ist das Interview mit Ischa Meijer geworden (vgl. VPRO 1992) – 'een perfecte pas de deux van twee in elk opzicht aan elkaar gewaagde gesprekspartners' (Van der Zijl 2007: 395).

Das Bild der erfolgreichen und selbstbewussten „Knuffel-Oma“, das die Medien von ihrer „Annie“ zeichneten, begann in den 1980er und 1990er Jahren aber brüchig zu werden. Liest man Selbstaussagen und Interviews der Dichterin erkennt man hinter der von den Medien kreierten Maske oftmals eine unsichere Frau mit großen Selbstzweifeln. Offensichtlich verbarg sich hinter der schillernden Persönlichkeit Annie Schmidt besonders vor ihrem literarischen Durchbruch eine zutiefst unsichere Frau. Sie selbst

²⁰ Die Beerdigung war kurz und ohne große Gefühle, Dick van Duijns Söhne aus seiner Ehe waren anwesend, seine noch immer gesetzliche Ehefrau aber nicht. (vgl. Van der Zijl 2007: 340) Immer wieder stößt man in der Sekundärliteratur auf Verweise, dass Annie Schmidt und Dick van Duijn geheiratet hätten (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999: 977), festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Dick van Duijn seit 1954 mit Annie Schmidt zusammen war, sich jedoch Zeit seines Lebens nicht von seiner gesetzlichen Ehefrau scheiden ließ.

²¹ Salverda und Staal nehmen an, dass die Schriftstellerin erst 1982 nach Amsterdam zurückkehrte. (vgl. Salverda & Staal 1991: 153)

drückt das in dem Interview mit Ischa Meijer auf die Frage, was für ein Mensch sie gewesen sei, zu der Zeit, als sie gerade begann zu schreiben, folgendermaßen aus:

Ik was een soort boomstam, met mos bedekt, dooiig, niet bloeien, niet uitbotten. Een beetje schuw, met ontzettend veel schaamte. Ik vond mezelf afstotelijk, lelijk, niks kunnen, niks mogen. [...] Depressief was ik niet, ik was altijd heel blijmoedig en vrolijk, maar ik leefde niet echt. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 111)

1991 beschloss Annie Schmidt, nach dem schlecht aufgenommenen Theaterstück *We hebben samen een paard* mit dem Schreiben aufzuhören. Aufgrund einer schweren Krankheit verlor sie das Augenlicht fast gänzlich. Dass sie nicht mehr lesen konnte, machte ihr ernsthaft zu schaffen, dennoch blieb ihr ihre Lebenslust und ihr Optimismus noch einige Zeit erhalten. Sie genoss ihre Unabhängigkeit, reiste, feierte in Berkel en Rodenrijs und Le Rouret mit jungen, inspirierenden Menschen, die sie über ihren Sohn Flip kennen lernte (vgl. Van der Zijl 2007: 351f.), und ließ sich von Freunden aus Büchern vorlesen. (vgl. Van der Zijl 2007: 371)

Nach einem schweren Sturz 1994 musste sich die Schriftstellerin einer Hüftoperation unterziehen. Sie erwog ernsthaft Euthanasie, informierte darüber auch ihren Hausarzt und bat den niederländischen Komponisten und Pianisten Harry Bannink, die Begräbnismusik zu schreiben. (vgl. Van der Zijl 2007: 400f.)

Annie Schmidt hatte immer offen für das Recht auf einen selbstbestimmten Tod plädiert. Angst vor dem Tod hatte sie nicht. 'Ik vind de dood juist een heel goede oplossing. Een mooie uitvinding, goed dat hij er is.' (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 399)

Nachdem sie sich die Hüfte gebrochen hatte, sie nur noch mit der Hilfe einer Pflegerin und einer Physiotherapeutin wohnen konnte und zwei schwere Lungenentzündungen, von denen sie sich nur schleppend erholte, durchgemacht hatte, beschloss sie, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Nach einem netten Geburtstagsfest mit Freunden beging die Schriftstellerin am 21. Mai 1995, in der Nacht nach ihrem 84. Geburtstag, mit Tabletten und Alkohol Selbstmord. (vgl. Van der Zijl 2007: 405) Sie starb im Schlaf an einem Herzstillstand. (vgl. Linders 1999: 360; vgl. Van der Zijl 2007: 405)

Hemingway heeft ooit gezegd: ieder verhaal eindigt treurig als je maar lang genoeg door vertelt. Ik zeg dan altijd: ieder verhaal eindigt gelukkig als je maar vroeg genoeg ophoudt. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 404)

Die Schriftstellerin wurde auf dem Amsterdamer Friedhof Zorgvliet begraben. Nach ihrem Tod wuchs sich die Annie-M.G.-Schmidt-Begeisterung zu einem regelrechten Mythos aus. Es erschienen zahlreiche Nachrufe auf ihre Person und einige verdienstvolle Werke zu ihrem Schaffen, die die Wichtigkeit Schmidts nicht nur im niederländischen Sprachraum betonen.²²

In den letzten Jahren ihres Lebens wurde Annie Schmidt außerordentlich populär, sie wurde als 'de echte koningin van Nederland' (De Vries 2001: 11) und als die talentierteste Kinderbuchautorin der Niederlande gefeiert. Sie übte besonders auf die Schriftsteller der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts großen Einfluss aus. Generationen Niederländer sind mit Annie M.G. Schmidts Gedichten und Erzählungen aufgewachsen, die das kollektive Bewusstsein der Niederländer geprägt haben.

Annie M.G. Schmidt heeft haar landelijke geliefdheid niet aan enigerlei frats te danken. Zij heeft gewoon met haar schrijfwerk jong en oud aan zich verknocht. Generaties zijn nu al met haar poëzie en proza voor kinderen opgevoed of, misschien beter gezegd, aan het dooie fatsoen in gedrag en taalgebruik onttrokken. (Kuipers 1986: 68)

1.2. 'Ik ben lekker stout' – Überlegungen zu Annie M.G. Schmidts Poetik

Mit ihren spielerischen Versen und ihrer anarchistischen Kinder- und Jugendliteratur hat Annie Schmidt das infantile Klima in der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur der tristen Nachkriegsjahre nachhaltig verändert und die Kinder- und Jugendliteratur von ihrer moralischen Funktion befreit. Annie Schmidts Kinderliteratur leistete somit einen wesentlichen Beitrag zur „neuen“ antiautoritären Kinderliteratur, die sich Anfang der 1970er Jahre in Europa und in den Niederlanden etablierte. Aukje Holtrop bringt den Geisteswandel nach dem Zweiten Weltkrieg treffend auf den Punkt:

²² 1999 publizierte Joke Linders das Werk *Doe nooit wat je moeder zegt*, in dem vor allem die Kinder- und Jugendliteratur der Autorin besprochen wird – es ist insofern keine Biografie im eigentlichen Sinn. Leider wird das ursprünglich als Dissertation eingereichte Werk nicht mehr gedruckt und ist deshalb nur noch antiquarisch zu erwerben. 2000 erschien Hans Vogels *Wacht maar tot ik dood ben* – es beleuchtet vor allem die Theaterstücke der Autorin. Vogel bekam von Schmidt zu Lebzeiten die Anweisung, mit der Biografiearbeit erst zu beginnen, wenn sie verstorben ist, der Titel der Biografie ist insofern programmatisch. 2002 erschien *Anna*, eine Biografie von Annejet van der Zijl. Da diese Biografie die volle Unterstützung von Annie Schmidts Erben genoss, wird sie als die definitive Biografie betrachtet. 2009 erschien von Marcel Raadgeep in Zusammenarbeit mit Schmidts Sohn Flip van Duijn schließlich die illustrierte Bibliografie *Ik krijg zo'n drang van binnen*, in der Schmidts gesamtes Oeuvre besprochen wird, und *Annie M.G. Schmidt uitgelicht*. Außerdem sind zwei Bücher mit zahlreichen Bildern und Fotos vor allem zu Schmidts Kinderliteratur erschienen: *Altijd acht gebleven* (1991) und *Kijk, Annie M.G. Schmidt* (1984) – es beleuchtet in Form von Bildern, Postern, Fotos und Illustrationen vor allem Schmidts Arbeiten für Radio, Fernsehen und Theater. Die beiden letztgenannten Werke sind anlässlich zweier gleichnamiger Ausstellungen erschienen.

Ná de oorlog [...] zijn [er] schrijvers die die gewone volwassenenmaatschappij absoluut niet als de norm beschouwen, maar integendeel de kinderen steunen in hun verzet daartegen, en als de kinderen geen verzet bieden, willen de schrijvers wel eens een handje helpen. Het vertellersstandpunt wordt verlegd naar de kinderen, de auteur is al lang niet meer de alwetende verteller, maar soms net zo verbaasd en ontsteld over wat er allemaal 'daarbuiten' gebeurt als de kinderen die haar/zijn boeken lezen. Schrijvers willen soms maar al te graag poseren als kinderen. Het omdraaien van normen en waarden is dan vanzelfsprekend geworden, want wie samen met een kind van zes jaar, of acht, of elf rondkijkt, ziet de wereld anders dan vanaf volwassenenhoogte. (Holtrop 1989a: 405)

Der Ton in der Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg veränderte sich, die Bücher wurden virtuoser geschrieben und die Sprache wurde ein wichtiges Instrument, Humor und Gesellschaftskritik auszudrücken.

Annie M.G. Schmidt hat ein umfangreiches und sehr vielfältiges Oeuvre geschaffen, das eine auffällige Einheit in Ton und Thematik aufweist. Gleich ob Literatur für Kinder oder Erwachsene, Kabarettlieder, Hörspiele, Fernsehserien oder Kolumnen – sie alle sind gekennzeichnet von einem unbefangenen Blick auf die Welt, einem nüchternen, ironischen Ton und einer Abkehr von den „großen Worten“.²³ Schmidts Sprache ist gekennzeichnet von Einfachheit und Klarheit. Es sind die „alltäglichen“ Wörter, die in ihren Werken die Macht an sich reißen. Im Zusammenhang mit Annie M.G. Schmidt wird immer wieder ihr 'ongewoon gewone Nederlands' hervorgehoben: 'direct, onversierd en in geen enkel opzicht tijdgebonden' (De Vries 2001: 11). Mit ihrer einfachen, normal-alltäglichen Sprache, die in der Kritik vielfach unterschätzt und verkannt worden ist (vgl. De Vries 2001: 10), erreicht sie einen besonderen Effekt – ein permanentes Understatement. (vgl. De Vries 2001: 2)

Haar werk is doortrokken van een nuchtere, relativerende toon in de traditie van Lewis Carroll, Erich Kästner, Astrid Lindgren, Noel Coward en Kurt Tucholsky. Haar onophoudelijke pleidooi voor de vleugels van de fantasie sluit naadloos aan op haar bezwaren tegen alles wat naar burgerlijkheid, hypocrisie en autoriteiten zweemt. Die 'boodschap' brengt zij met een knipoog en in een taal waaraan elke deftigheid ontbreekt. (Linders 1995: 429)

Dieses Zitat impliziert, dass in den Werken der Schriftstellerin die Bürgerlichkeit, mit der sie eine Hassliebe verband, ein wichtiges Thema und Motiv ist. *Het schaap Veronica* beispielsweise, eine Serie, die zwischen 1947 und 1950 in *Het Parool* erschienen ist, bezeichnete Schmidt selbst als

²³ Für Annie M.G. Schmidts Lyrik setzte sich schließlich die Bezeichnung 'light verse' durch. (vgl. De Vries 2001: 11)

een schilderijtje van bourgeoisie, waar ik me heel prettig in voelde. Als het enige schaap erin. Een dartel beest. Het waren sterk autobiografische versjes, ja. De duffe burger troep die me toch dierbaar is, dat is het punt. (Annie Schmidt zitiert nach De Vries 2001: 3)

Schmidts Interesse an der Doppelmoral des Spießbürgertums, mit der sie sich in ihren Werken oft auseinandergesetzt hat, ist, wie bereits festgestellt, zurückzuführen auf ihre Kindheit und Jugend in der konservativen Pfarrersfamilie und der bäuerlichen Enge.

Ik vond het allemaal, wat ik daar meemaakte in ons dorp, een duffe maffe troep. Eén complex van zwarte narigheid. En dat vind ik nog. [...] Wat een verschrikkelijke hypocriete boel. [...] Dat ophouden van de schijn – voor wàt, in Godsnaam? (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 49)

Dennoch profitierte Annie Schmidt nach eigenen Aussagen von ihrer Kindheit und Jugend. Wie zahlreiche andere Schriftsteller war auch sie der Auffassung, dass die Kindheit und Jugend eines Dichters zu seinen fruchtbarsten Lebensabschnitten gehören.²⁴

Zonder die jeugd zou ik het afzetten tegen die hypocrisie, het doorprikken van allerlei opgeblazenheid en oneerlijkheid niet zo goed geleerd hebben, ik zou die ontzettende argwaan tegen alles wat pompeus en hol is niet hebben gekregen en dat zou ik heel jammer vinden, want ik vind het een uitstekende eigenschap. (Annie Schmidt zitiert nach De Vries 2001: 3)

Annie M.G. Schmidts Abneigung gegenüber dem Konformismus und der Aufgeblasenheit des Spießbürgertums äußert sich, wie bereits angedeutet, auch in ihrer Sprache: Sie parodiert wiederholt die klischeehafte und pathetische Rhetorik von Amts- und Würdenträgern und den offiziellen Sprachgebrauch. Das verleiht ihrem Werk einen ironisch-satirischen Charakter.

Die Gegenüberstellung von offizieller Amtssprache und einfacher Alltagssprache bewirkt einen besonders komischen Effekt, für den S. [Schmidt] in den Niederlanden berühmt geworden ist. (Kümmerling-Meibauer 1999: 978)

„Rebellieren“ und „anarchistisch“ sind Attribute, die Annie M.G. Schmidts Werk in Rezensionen immer wieder zugeschrieben werden. Die individuelle Freiheit der

²⁴ Auch die österreichische Schriftstellerin Ingeborg Bachmann begriff ihre Jugendjahre als das Kapital ihrer künstlerischen Arbeit. In einem Interview mit Veit Mölter hält sie fest: „Die Jugendjahre sind, ohne dass ein Schriftsteller es anfangs weiß, sein wirkliches Kapital. [...] Was später dazukommt, was man für viel interessanter hält, bringt seltsamerweise fast nichts ein. Nur daß man erst in späteren Jahren überhaupt zu begreifen anfängt, was man mit dem ersten Blick gesehen hat [...]“ (Ingeborg Bachmann zitiert nach Koschel & Weidenbaum 1994: 79).

kindlichen Figuren ist in ihren Geschichten von größerer Bedeutung als die Unterwerfung unter die gesellschaftlichen Normen. Die kindlichen Figuren in Annie M.G. Schmidts Werken begehren denn auch nicht selten gegen die von den Erwachsenen aufgestellten Regeln auf. In ihren Kinderbüchern herrscht demnach eine fröhliche Anarchie. Das Titelgedicht aus dem Gedichtband *Ik ben lekker stout* (1955) beginnt mit folgenden programmatischen Versen:

Ik wil niet meer, ik wil niet meer! / Ik wil geen handjes geven! / Ik wil niet zeggen elke keer: / Jawel mevrouw, jawel meneer... / nee, nooit meer in m'n leven!
(Schmidt 2000: 166)

In ihrer Rede zur Verleihung des Staatspreises für Kinder- und Jugendliteratur im Jahr 1965 nannte die Autorin als einen der wichtigsten Ansprüche an ein gutes Kinderbuch: 'Het moet wáár zijn en nergens gelogen' (Annie Schmidt zitiert nach De Vries 1987: 41). Es überrascht, dass ausgerechnet eine Autorin wie Annie M.G. Schmidt, die spielerische Kinderverse, Märchenerzählungen²⁵ und Geschichten voll fantastischer Elemente geschaffen hat, für die Kinder- und Jugendliteratur Wahrheit als Qualitätsmerkmal fordert.

Doch für die Autorin ist Wahrheit kein moralischer, sondern ein ästhetischer Anspruch. (vgl. De Vries 1987: 41) Sie fordert für die Kinder- und Jugendliteratur, dass darin enthaltene Botschaften vom Autor niemals intentional vermittelt werden dürfen.

In dit land – waar er geen equivalent bestaat voor het woord imagination – komt het gevaar op artistiek terrein altijd van het geestloos-fatsoenlijke, van het opzettelijk-goedwillende, de totems en de taboes, de angst voor de waarheid en het uittrappen van vuur. (Annie Schmidt zitiert nach De Vries 1987: 41)

Es geht Annie M.G. Schmidt demzufolge um die innere Wahrheit eines Werkes, die von alleine entstehen muss. Dadurch wird auch eine Moral ausgeschlossen, die nicht von selbst entsteht, sondern immer im Vorhinein überlegt ist.

Wie bereits angedeutet, hatte Annie Schmidt vor allem literarische Einwände gegen die Moral. Dies zeichnet sich auch in ihrem Werk ab, in dem sie sich von aller Moral distanziert, indem sie den Konformismus und die Doppelmoral der angepassten Bürger der Lächerlichkeit preisgibt. Anne de Vries gibt in dem Aufsatz *Annie Schmidt en de moraal* zahlreiche Textbeispiele für Annie Schmidts Abkehr von den moralischen Werten. (vgl. De Vries 1987: 41)

²⁵ Bekannt wurde Schmidt vor allem mit den Märchenerzählungen, die unter dem Titel *Heksen en zo* (1964) publiziert wurden. (Salverda & Staal 1991: 150)

Die Autorin geht der Moral allerdings nicht gänzlich aus dem Weg, sie selbst wirft in ihren Werken Fragen und Zweifel an festen Strukturen auf. Solche moralischen Fragen entstehen in ihren Geschichten nicht selten in der Konfrontation von Tier- und Menschenwelt. In *Minoes* sind vor allem die Missverständnisse, die im Zusammenleben zwischen Mensch und Tier entstehen, Anlass für satirische Bemerkungen. Als die Katzendame Minoes²⁶ am Ende der Geschichte eine Drossel aus dem Maul ihrer Schwester befreit, ärgert sich diese und hält Minoes einen Spiegel vor:

Weet je wat jij bent? Je bent een *mens*. Je bent net als die vrouw van me. Die vrouw van *ons*, want het was vroeger jouw vrouw ook. Ze eet *wel* kip maar o wee, als wij een vogeltje te pakken hebben. (Schmidt 2008: 147)

Insofern wird auch in Annie M.G. Schmidts Erzählungen eine Moral evident, wenn es sich dabei auch um eine Anti-Moral handelt: In ihrer Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft ist Schmidt eine Moralistin, doch ist sie niemals belehrend. Bemerkenswert ist, dass die Autorin ihre Meinungen und Auffassungen niemals direkt formuliert. Kritik an gesellschaftlichen Normen und Werten übt sie auf eine leichte und humoristische Art.

[...] het gebeurt allemaal op een luchtige toon, zonder het opgeheven vingertje [...]. Haar kinderboeken lopen altijd goed af. De 'goeden' winnen, had ik bijna gezegd, maar de tegenstelling is nooit goed en kwaad – maar aardig, slim, inventief tegenover onsympathiek, dom, benepen. De laatste rol wordt bijna altijd gespeeld door volwassenen. Kees Fens typeert de kinderboeken vanaf *Wiplala* als een permanente samenzwering tegen de officiële wereld van uniform, ambtsketen en gekocht aanzien. (De Vries 1987: 43)

1.3. 'Minoes'

Minoes ist eine geistreiche, witzige und originelle Geschichte einer Katze, die sich in eine junge Dame verwandelt. Annie Schmidt, die selbst Katzen hatte, ging so in der Erzählung auf, dass sie

[...] alsmaar 'kattiger' werd. Ik werd bijvoorbeeld opeens bang voor honden. Ik die altijd gek was met honden. Ik leefde zo mee met die gekke Minoes, dat ik op den duur als Minoes dacht, als Minoes handelde. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 289)

²⁶ Die Namen der Protagonisten der Erzählung *Minoes* sind in dieser Arbeit – außer in den intratextuellen Textanalysen, in denen mit den jeweiligen ins Deutsche übertragenen Namen gearbeitet wird (vgl. Kapitel 5.2. und 5.4. dieser Arbeit) – in ihrer originalen Form übernommen worden. Ebenso wird verfahren mit Realia und institutionellen Begriffen, wie etwa 'Killendoornse Courant'.

Zur Entstehungsgeschichte des Romans können folgende Vermutungen angestellt werden: Annie M.G. Schmidt publizierte in *Ik ben lekker stout* ein Gedicht mit dem Titel *Liever kat dan dame* (1955) über eine Frau, die lieber eine Katze sein will. Offensichtlich griff die Autorin Jahre später dieses Thema wieder auf und wandelte es – inspiriert von den Märchen Hans Christian Andersens – in *Minoes* ab. (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999: 977)

Thematisch ist die Erzählung verwandt mit *Pluk van de Petteflet* (1971) und *Otje* (1980). Auch das musikalische Hörspiel *Ibbeltje* (1961) könnte ein Vorläufer gewesen sein, da darin große Übereinstimmungen zu *Minoes* zu finden sind: ‘*Ibbeltje* kan gezien worden als een soort voorloper van het in 1970 gepubliceerde verhaal *Minoes*’ (Salverda & Staal 1991: 150).

Minoes ist die Geschichte einer jungen rothaarigen Frau, die sich in eine Katze verwandelt, nachdem sie eines Nachts Abfälle aus der Mülltonne eines Biochemischen Untersuchungslabors verspeist hat. Der Journalist Tibbe – entmutigt und hoffnungslos auf der Suche nach der Story, die ihn vor seiner bevorstehenden Entlassung bewahren soll – rettet sie eines Tages aus einem hohen Baum, auf den die junge Dame geflüchtet ist, um sich vor einem Hund in Sicherheit zu bringen.

Tibbe ist ein schüchterner Journalist beim *Killendoornse Courant*, der am liebsten über Katzen schreibt und von seinem Chefredakteur die Aufgabe bekommt, endlich einmal Artikel mit echten Neuigkeiten zu schreiben, denn ‘een krant moet nieuws brengen’ (Schmidt 2008: 8). Er, selbst Katzenliebhaber und -besitzer, schreibt lieber über Katzen und den Frühling als über Mord und Banküberfälle. Gleich zu Beginn der Erzählung bekommt Tibbe das Vertrauen und die Sympathie des Lesers, als er sich geduckt und ängstlich unter seinem Schreibtisch versteckt, um die Konfrontation mit dem Chefredakteur zu meiden. Wie sich herausstellt, droht Tibbe die Entlassung, aber gerade das macht ihn so sympathisch.²⁷

²⁷ Kees Fens, der dem Roman *Minoes* einen ganzen Aufsatz gewidmet hat (vgl. Fens 1991), stellt Überlegungen zu den Manipulationstechniken der Autorin an. Er zeigt auf, wie Annie M.G. Schmidt ihre Leser zu Verbündeten und Vertrauten macht. ‘*Minoes* van Annie M.G. Schmidt is een duidelijk tweepartijenboek, het heeft ook trekken van een detective. En de lezer wordt niet alleen partij gemaakt, hij krijgt ook zoveel aparte informatie, dat heel wat situaties dubbelzinnig worden en daarmee zeer humoristisch. De ene partij wordt gevormd door de gesloten volwassen wereld, de andere door de verslaggever Tibbe, zijn vriendin, de gewezen poes *Minoes* en een stad vol katten. De laatste partij breekt de eerste open en een andere, zij het weinig frisse wereld wordt zichtbaar, met als hoofdbewoner meneer Ellemeet, vertegenwoordiger van de macht, die, als alle macht, een dubbel gezicht blijkt te hebben. De eerste partij wint, maar slaagt er ook in de hele volwassen wereld aan zijn kant te krijgen, op Ellemeet na natuurlijk. En diens hond Mars.’ (vgl. Fens 1991: 34f.)

Tibbe krijgt terstond alle sympathie van de lezer. Niet het minst doordat hij in het nauw rare sprongen maakt. Maar vooral hierom: hij schrijft over aardige en mooie dingen. En dat mag hij niet. Hij schrijft bijna altijd over katten en dat is het ergst. Hij krijgt een dag respijt. Geen nieuws, slecht nieuws voor hem: hij zal ontslagen worden. De volwassen wereld dreigt altijd met verwijdering. [...] Het gezag verbiedt het kattestuk. (Fens 1991: 35-37)

Bei Tibbe zuhause nistet sich das junge Fräulein, das er aus dem Baum gerettet hat, schließlich ein. Für einen Menschen hat Minoes sehr „kätzische“ Eigenschaften, sie ist kein pflegeleichter Gast: Sie versteht nach wie vor die Katzensprache, schnurrt, kratzt, spaziert nachts auf den Dächern von Killendoorn umher, schläft tagsüber in einem Karton und flüchtet vor Hunden auf Bäume.²⁸

Minoes bedankt sich bei Tibbe für das geborgene Zuhause, das er ihr in ihrer schwierigen Situation gibt, mit Neuigkeiten, die sie von den Katzen auf den Häuserdächern erfahren hat. Von nun an versorgt sie den verlegenen Journalisten über den „Katzen-Pressedienst“, den sie ins Leben gerufen hat, regelmäßig mit brandaktuellen Neuigkeiten.

De katten zijn gestationeerd op alle strategische punten van het stadje. De figuur van de bemiddelaar is ideaal: een meisje van poezeafkomst; zij spreekt de taal van mensen en katten. (Fens 1991: 38)

Tibbe wird zum gefeierten Journalisten und darf seine Stelle bei der Zeitung behalten. So erfährt er etwa als erster von einem verborgenen Schatz, vom Dienstjubiläum seines ehemaligen Lehrers, von der Eröffnung des Schwimmbades und von Herrn Ellemeets Plänen zur Erweiterung seiner Deodorant-Fabrik.

Herr Ellemeet ist Ehrenbürger der Stadt Killendoorn und bei den Einwohnern sehr beliebt. Für die Erweiterung seiner Deodorant-Fabrik braucht er die Genehmigung des Bürgermeisters, die ihm sein hoher Status verschaffen soll.

Ellemeet lässt sich jedoch einiges zu Schulden kommen. Eines Nachts fährt er einen Heringsstand um und begeht Fahrerflucht. Um nicht als der Täter des Vorfalls entlarvt werden zu können, erkauft er sich von zwei Zeugen das Schweigen über die Vorfälle und lässt den Schaden an seinem Auto reparieren. Der Deodorant- und der Tankstellenkater haben den Vorfall aber beobachtet und weitererzählt. Außerdem schlägt Ellemeet – als Vorsitzender des Vereins der Tierfreunde – die Jakkepoes mit einer

²⁸ Besonders humoristisch ist jene Textstelle, wo Minoes in auswegloser Situation – ihre „kätzischen“ Eigenschaften treten zunehmend in Konflikt mit der Menschenwelt – einen ‘praatdokter’ (vgl. Schmidt 2008: 74) konsultiert, der ihr helfen soll, den Konflikt zu lösen und sich für eine der beiden Existenzformen zu entscheiden. (vgl. Schmidt 2008: 74-77)

vollen Weinflasche zum Krüppel, als diese von seinem reich gedeckten Tisch naschen will, und wirft ihre neugeborenen Jungen in eine Mülltonne – sie können in letzter Minute von Minoes und den Katzen gerettet werden.

Über Minoes und den Katzen-Pressedienst erfährt Tibbe von den Missetaten Ellemeets. Es ist die größte Story seines Lebens, doch er kann sie nicht schreiben, denn 'katten zijn geen getuigen' (Schmidt 2008: 87). Tibbe nimmt nun aber seinen ganzen Mut zusammen und schreibt den Artikel. Da Ellemeet jedoch hohes Ansehen in der Stadt genießt, glaubt niemand dem, was Tibbe über Ellemeet in der Zeitung verbreitet. Tibbes Artikel empört die Bürger der Stadt, sie verachten ihn und auf der Straße wird schlecht über ihn gesprochen. Von seiner Vermieterin, Frau van Damm, wird er nun aufgefordert, seine kleine Dachbodenwohnung zu räumen und wegen der Verbreitung falscher Tatsachen und Rufschädigung wird er nun tatsächlich entlassen:

'Nu ben ik toch ontslagen, juffrouw Minoes,' zei hij. 'Eerst heb ik door de katten m'n baantje behouden; nu ben ik door de katten m'n baantje weer kwijtgeraakt. [...]' (Schmidt 2008: 111)

Da Tibbe wegen Ellemeet, dem Anstifter allen Unheils, sein Obdach und seinen Job verloren hat, planen die Katzen einen Rachefeldzug unter der Anführung von Minoes. Sie belagern Ellemeet so lange, bis er die Geduld verliert und in seinem Garten auf die Katzen schießt. Das Mädchen Bibi, das sich mit den Tieren verbündet hat, ohrfeigt er sogar. Was er aber nicht weiß, ist, dass seine grausamen Taten fotografisch festgehalten werden. Bibi hat wenige Tage zuvor mit ihrem Porträt der Jakkepoes einen Zeichenwettbewerb gewonnen: Der erste Preis war ein Fotoapparat.

Ellemeet wird wenige Tage später während eines Festvortrags von Tibbes ehemaligem Lehrer Herrn Smit ('*De Kat door de Eeuwen heen*'; Schmidt 2008: 123) anlässlich der Gründung eines Tierschutzvereins entlarvt: Minoes und Bibi schmuggeln heimlich Fotos von den Vergehen Ellemeets unter die Diaserie. Gemeinsam demaskieren sie den autoritären Fabriksdirektor: 'Iedereen of ieders poes in de zaal lijkt slachtoffer. Ellemeet is ontmaskerd' (Fens 1991: 41f.). Von der aufgebrachten Menge gedemütigt, ergibt sich der wichtigtueterische, herrische Tierquäler. Tibbe wird als Held gefeiert, seine Ehre ist wiederhergestellt, und Ellemeets Taten werden bestraft.

Minoes ist in der ganzen Aufregung verschwunden, da sie von ihrer Schwester erfahren hat, dass sie noch in dieser Nacht eine seltene Walddrossel verspeisen muss, um sich wieder in eine Katze zurück zu verwandeln und dem Spuk der mysteriösen Metamorphose ein Ende zu setzen. Als Minoes jedoch den quietschenden Vogel im Maul ihrer Schwester sieht, weicht sie entsetzt zurück und beschließt, ihre menschliche

Gestalt zu behalten. Offensichtlich ist sie inzwischen menschlicher geworden, als sie dachte. Das Mitgefühl mit dem Vogel regt sie zum Nachdenken an und führt ihr vor, dass sie mehr Mensch als Katze ist. Sie kehrt als überzeugter und großartiger Katzenmensch zu Tibbe zurück, den sie vermutlich – die Erzählung hat ein offenes Ende – heiraten wird.

Annie Schmidt macht die kindlichen Figuren und die Katzen zu den selbstverständlichen Helden der Geschichte. Die „erwachsene“ Wichtigtuerei wird von der kindlichen Unbefangenheit triumphiert. Zu dem Triumph des Guten über das Böse äußerte sich Annie M.G. Schmidt folgendermaßen:

Ik ben altijd in het sprookje blijven geloven, ik heb een haast onwrikbaar geloof in het happy end, ook in mijn eigen leven. Ik ben, geloof ik altijd de domineesdochter gebleven die er op vertrouwt dat het goede het boze zal overwinnen. (Annie Schmidt zitiert nach Van der Zijl 2007: 289)

In Annie Schmidts Werken gibt es demnach eine deutliche Trennung zwischen der Welt der Kinder und der der Erwachsenen. Thema der Erzählung *Minoes* ist die Solidarität zwischen Tieren und Kindern, zu der nur wenige Erwachsene, wie etwa Tibbe, fähig sind. Meist sind die Erwachsenen die Repräsentanten der Moral und der Macht. Ellemeet, aber auch Tibbes Vermieterin, Frau van Damm und der Chefredakteur des *Killendoornse Courant* sind eindeutig erwachsen gezeichnete Figuren. Es ist der Aufstand gegen diese Autoritäten, der anarchistische Züge trägt.

Obwohl Schmidt für Kinder und Erwachsene publizierte, schrieb sie lieber für Kinder, weil diese natürlich und unbefangen sind und noch an Märchen und Fantasiewelten glauben – ein Vermögen, das Erwachsenen längst abhanden gekommen ist. (vgl. Linders 1995: 429; vgl. De Vries 1987: 143) Annie M.G. Schmidt, die ganz dem romantischen Kindheitsbild verpflichtet ist, betrachtet sie als die „echten“, natürlichen Menschen, die noch keine Maske tragen und denen spontane, dem Rationalismus noch nicht unterworfenen Charaktereigenschaften zugeschrieben werden können. Zu diesen sympathischen, kindlichen Figuren – die von Natur aus vollkommene Anarchisten sind – zählt neben *Minoes*, den Katzen und Tibbe, das Mädchen Bibi, das gleich der romantischen Kindheitsauffassung ein ursprüngliches Wesen ist, dem das Vermögen noch zuteil ist, mit der Natur zu kommunizieren. Mit Bibis Hilfe gelingt es den Katzen, den unsympathischen Herrn Ellemeet bloßzustellen und der Lächerlichkeit preiszugeben.

Er is nog een persoon aan wie het dubbelkarakter *Minoes* bekend is: het meisje Bibi, vanzelfsprekende partijgenoot van Tibbe, *Minoes*, de katten en de lezer tegen de wereld van de volwassenen en die van hun macht. ('Volwassenen',

ik gebruik het woord vanuit het kinderperspectief, maar ook en vooral in de leeftijdloze betekenis van ‘machts dragers’, ‘meerderen’, ‘beterweters’, ‘zelfgenoeg-zamen’ – in die zin heeft ook een meerderjarige de hele dag met volwassenen te doen. Zij maken de anarchie van het kind in hem los, zoals dat met de volwassen lezers van *Minoes* gebeurt.) (Fens 1991: 38–40)

Das hierarchische Verhältnis zwischen Menschen und Tieren wird in *Minoes* demnach umgekehrt. Das Motiv der verkehrten Welt, das sogenannte Mundus-inversus-Motiv, erreicht in dieser Erzählung seinen Höhepunkt. Es dominiert die Geschichte inhaltlich und strukturell. In *Minoes* wird es eingesetzt, um Autoritäts- und Machtverhältnisse aufzuzeigen. Vor diesem Hintergrund kann *Minoes* als wesentlicher Beitrag zur antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur betrachtet werden, die sich Anfang der 1970er Jahre in den Niederlanden etabliert hat.

Kinderen leren alles om te draaien, de ironie, dat is de waarde van mijn werk, zei ze zelf eens in een interview. En inderdaad: het officiële, erkende gezag in haar verhalen is wankel en kan door kinderen heel makkelijk omver gegooid worden; de verlegen Tibbe wordt een held, en de dikdoenerige bazen van de stad moeten het loodje leggen. Of de kinderen een hart van goud hebben, is daarbij helemaal niet de vraag: Annie Schmidt maakt ze tot de vanzelfsprekende helden van het verhaal, aan wie zulke eisen niet gesteld worden. Natuurlijk deugt Tibbe, natuurlijk is *Minoes* een schitterend poemsens. De moraal zit hem helemaal niet in goed en kwaad volgens het opvoedingsboekje, maar in de onbevangenheid die uiteindelijk alle gewichtigdoenerij in de wereld voor gek zet en de baas is. (Holtrop 1989a: 404f.)

Die Erzählung *Minoes* macht offensichtlich, dass Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft im Kinderbuch mit Humor und Fantastik kompatibel ist. Der gesellschaftskritischen und ökologischen Bewegung der 1970er Jahre begegnen wir hier auf Mikroniveau. Die zahlreichen Anspielungen auf Politik und Gesellschaft sind offensichtlich: Angeprangert wird die Heuchelei der Machthaber, die Macht des Geldes und die Korruption der Regierung. Es wird auf die Umweltproblematik hingewiesen, vor allem auf die Gefahren der Chemieindustrie – nicht zufällig ist chemischer Abfall Ursache und Auslöser von *Minoes*' Metamorphose. Moderne technische Entwicklungen und der technische Fortschritt werden kritisiert, da dadurch die saubere, unberührte Natur verschmutzt wird.

Liest man *Minoes* politisch, entdeckt man die vielen gesellschaftskritischen Elemente, erkennt in Ellemeet einen unsympathischen, machtgierigen und korrupten Kapitalisten und in der Jakkepoes das politisch linke Pendant. Sie kann als echte Sozialistin, Repräsentantin des Proletariats betrachtet werden. Man kann *Minoes* insofern als Tendenzroman gegen Machtmissbrauch und Umweltverschmutzung lesen. Im

Grunde ist es ein sehr kritisches, politisch linksorientiertes Buch. Vor diesem Hintergrund lernen Kinder sehr wohl etwas aus der Geschichte: Der kindliche Blick für soziale Missstände wird sensibilisiert und geschärft, Werte wie Anstand und Ehrlichkeit werden propagiert.

Die Erzählwelt in *Minoes* ist demnach äußerst komplex – in vielerlei Hinsicht: So sind etwa der Sprachgebrauch und die Details realistisch, alltäglich, vollkommen authentisch, und doch passieren wundersame Dinge: ‘De metamorfose van Minoes roept herinneringen op aan Pinokkio of Alice’ (Linders 1995: 431). Es herrscht demnach ein realistisch-modernes Dekor vor, doch die fiktiv-reale Welt ist „verzaubert“, angereichert mit märchenhaften und fantastischen Elementen.²⁹ In *Minoes* sind dies die sprechenden Tiere, die den kindlichen Figuren im Kampf gegen die ungerechte, mächtige Erwachsenenwelt beistehen.

Die Komposition und die Struktur des Werkes führen uns die Virtuosität der Schriftstellerin vor Augen: In ihrer scheinbar schwerelos dahingeplauderten fantastischen Erzählung laufen am Ende alle Fäden zusammen und erweist sich jedes Detail als wichtig und bedeutungsstark. *Minoes* ist somit ein komplexer Roman, dessen unzählige Erzählstränge sich letztlich auf geniale Weise zu einem großen Ganzen zusammenfügen: ‘Er blijft niets over’ (Fens 1991: 44).

Er speelt in *Minoes* een groot aantal verhalen door elkaar. Lijkt het. Maar ze zijn op een schitterende manier in een sluitende relatie tot elkaar gebracht. Er is ook geen enkele kleinigheid die achteraf niet van betekenis blijkt. Misschien is dit laatste het verrassendste en knapste aan het verhaal: niets blijft ongebruikt binnen het grote geheel. (Fens 1991: 41)

Auch Kümmerling-Meibauer stellt fest:

Diese Erzählung, die sich durch die Ineinanderschachtelung kurzer Abenteuer auszeichnet, führt am Ende alle lose verbundenen Fäden zusammen. (Kümmerling-Meibauer 1999: 978)

Aufgrund der zahlreichen komplex miteinander verwobenen Erzählstränge, der kindlichen Sprache und der Sympathie und der Offenheit gegenüber dem Kind solidarisiert und identifiziert sich der Leser mit den Protagonisten der Erzählung. Kees Fens bringt diesen Sachverhalt treffend auf den Punkt:

²⁹ Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass *Minoes* von Aukje Holtrop in ihrem Beitrag in *De hele Biblebontse berg* trotz der auf der Hand liegenden fantastischen Elemente der Geschichte nicht im Kapitel über die fantastische Erzählung (vgl. Holtrop 1989b: 425–436), sondern im Kapitel *Humor met een grote H – Het komische kinderboek* als humoristische Erzählung abgehandelt wird. (vgl. Holtrop 1989a: 402–405)

[...] elke keer weer word ik opnieuw partij, zweer ik met Tibbe, Minoes en de katten samen tegen die massieve machts wereld van de volwassenen. Elke keer weer ontdek ik wie ik in werkelijkheid gebleven ben: een straatkat, met een groot vermogen tot leedvermaak. En elke keer opnieuw schaam ik mij voor alle Ellemeet-trekken die ik heb. Annie Schmidt zet de kat die we zijn op het spek van de welgedanen en zelfverzekerden. En daarmee ook op ons zelf. (Fens 1991: 44)

2. Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft

2.1. Zur Position der Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft

Met de grotere nadruk op de eigen creativiteit proberen onderzoekers en vertalers de status van de vertaler van kinderliteratuur te verhogen. Bij kinderliteratuur is die vaak lager dan voor volwassenen, wat al blijkt uit de manier waarop de vertaler in het boek vermeld wordt: bij kinderboeken veel minder vaak op de omslag of titelpagina. Meestal staat zijn naam klein gedrukt in het colofon. (Van Coillie 2007: 36f.)

Dieses Zitat impliziert die allgemeine Geringschätzung der Tätigkeit des Kinder- und Jugendbuchübersetzers. Bis in die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurden kinderliterarische Übersetzer in den von ihnen übersetzten Kinderbüchern meist nicht einmal erwähnt. (vgl. Von Stockar 1996: 25) Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem kinderliterarischen Übersetzen bis Ende des 20. Jahrhunderts in der Übersetzungswissenschaft eine marginale Rolle gespielt hat.³⁰

Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur findet man bis zum Ende des 20. Jahrhunderts denn auch nur wenige aussagekräftige wissenschaftliche Beiträge. Das ist – angesichts der Tatsache, dass die Kinder- und Jugendliteratur im Polysystem der Literatur seit jeher ein Schattendasein fristet – nicht sonderlich erstaunlich.

Im Polysystem der Literatur hat die KJL schon immer einen peripheren Platz eingenommen. So ist es nicht verwunderlich, dass auch im übersetzerischen Bereich die KJL als untergeordnet, ja marginal betrachtet worden ist [...]. (Von Stockar 1996: 24)

Viele Übersetzungswissenschaftler haben dieses Problem denn auch früh erkannt: Snell-Hornby konstatiert 1986, dass „[...] die Kinderliteratur [...] kaum untersucht worden [ist]“ (Snell-Hornby 1986: 18). Die Kinderliteraturtheoretikerin Emer O’ Sullivan schreibt etwa, dass es auf dem Gebiet der Translation nur wenige Auseinandersetzungen mit der Thematik des kinderliterarischen Übersetzens gibt. (vgl. O’Sullivan 1991: 4) Auch Rieken-Gerwing betont die marginale Rolle, die das kinderliterarische Übersetzen in der Translationswissenschaft einnimmt. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 84) Zwar weisen viele Wissenschaftler darauf hin, dass das Übersetzen für Kinder und Jugendliche ein überaus

³⁰ Die Übersetzungswissenschaft ist selbst noch eine junge Disziplin. Sie wurde lange Zeit nicht als autonome Wissenschaft angesehen und musste sich als solche erst etablieren. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 46)

komplexer Prozess ist (vgl. Cary 1956; Mounin 1963; Levy 1969; Koller 1987), doch wird eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Thema oft gescheut und anderen Fachleuten überlassen.

Obwohl in übersetzungswissenschaftlichen Fachbüchern kaum auf die Problematik der kinderliterarischen Übersetzung eingegangen wird, gibt es dennoch einige verdienstvolle wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema, die nicht ohne Erwähnung bleiben sollen. Schon 1956 veröffentlichte Edmond Cary in seinem Werk *La traduction dans le monde moderne* ein ganzes Kapitel zu diesem damals noch kaum erforschten Gebiet. (vgl. Cary 1956: 89–97) Auch George Mounin und Jiri Levy weisen auf die Besonderheiten hin, die sich beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur ergeben können. (vgl. Mounin 1967: 134f.; Levy 1969: 126) Umfassendere Darstellungen des Kinder- und Jugendliteraturübersetzens findet man selten, allerdings befassen sich seit den 1960er Jahren einige Wissenschaftler eingehender mit der Thematik. Richard Bamberger legte Anfang der sechziger Jahre mit seinem Werk *Übersetzung von Jugendbüchern* den Grundstein der Debatte. (vgl. Bamberger 1963) Der schwedische Kinder- und Jugendliteraturforscher Göte Klingberg hat die Schwierigkeiten, die sich beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur ergeben können, 1986 erstmals systematisch beschrieben. (vgl. Klingberg 1986a und 1986b)

Besonders in den letzten Jahrzehnten scheint man sich in der Übersetzungswissenschaft zunehmend mit der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur auseinandergesetzt zu haben. Das zeigt sich nicht nur an einer Vielzahl abgehaltener Workshops, Symposien, Seminaren und Kongressen zum Thema³¹ (vgl. Ebner 2002: 11), sondern auch an der wachsenden Anzahl wissenschaftlicher Publikationen, die sich der Problematik annehmen. Nicht zuletzt sei an dieser Stelle auf Ingeborg Rieken-Gerwings verdienstvolle Dissertation *Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens?* (1995) hingewiesen.³² Rutschmann und Van Stockar haben sich ebenfalls um die Ausformulierung spezifischer kinderliterarischer Übersetzungsprobleme bemüht (vgl. Rutschmann 1996; vgl. Van Stockar 1996) und auch Riita Oittinen widmete der Thematik ein umfassendes Werk (vgl. Oittinen 2000).

³¹ Die Übersetzung von Kinderliteratur rückt zunehmend ins Blickfeld der Forschungsdiskussion. Auch mit dem 26. Österreichischen Übersetzerseminar der Übersetzergemeinschaft, die im Literaturhaus beheimatet ist, wurde im April/Mai 2010 der Schwerpunkt auf das Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur gelegt. Unter dem Titel *Megaool ist megaout – Kinder- und Jugendliteratur übersetzen* befassten sich die Teilnehmer des Seminars drei Tage lang mit verschiedenen Aspekten des Kinder- und Jugendliteraturübersetzens. (vgl. Übersetzergemeinschaft 2010)

³² Rieken-Gerwing zeigt in ihrer Studie *Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens* auf, dass sich kinderliterarisches Übersetzen sowohl in der Theorie als auch in der Praxis vom Übersetzen von Erwachsenenliteratur unterscheidet.

Bei diesen neuen Forschungsansätzen ist man vor allem von den 1982 erstmals von Katharina Reiß ausformulierten Faktoren ausgegangen, die kinderliterarisches Übersetzen grundlegend von erwachsenenliterarischem Übersetzen unterscheiden. (vgl. Reiß 1982: 7) Reiß hat nicht nur die Asymmetrie des Übersetzungsprozesses als wesentliches Unterscheidungsmerkmal herausgestrichen, sondern hat auch darauf hingewiesen, dass der Kinder- und Jugendbuchübersetzer sein kindliches Zielpublikum besonders berücksichtigen muss. Aus diesen Aspekten lassen sich spezifische Probleme ableiten, die sich beim Übersetzen für Kinder- und Jugendliche ergeben können. Im Folgenden sollen diese Unterscheidungsmerkmale näher betrachtet werden.

2.2. Besonderheiten und spezifische Übersetzungsprobleme bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur

Pippi Langstrumpf, Biene Maja, Alice im Wunderland, Winnie Puuh, Momo und Nils Holgersson – den Übersetzern sei dank, dass Kinder auf der ganzen Welt, die Abenteuer dieser international bekannt und beliebt gewordenen Protagonisten miterleben können. Übersetzen ist mehr, als Texte in eine andere Sprache zu übertragen. Gerade Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur bestimmen das Bild deutlich mit, das kindliche Rezipienten von einem Werk bekommen. Selbst wenn der Übersetzer versucht, so nah wie möglich am Ausgangstext zu bleiben, wird er seine eigene Interpretation und seinen eigenen Stil in die Übersetzung mit einbringen. Bewusst muss ihm dabei aber immer seine Rolle als Mittler bleiben, der dem Original und seinem kindlichen Publikum „treu“ zu sein hat. Da Ausgangs- und Zieltext immer in einem kulturell-situativen Kontext stehen, von dem sie bestimmt sind, ist das nicht immer einfach: ‘[...] translators never translate words in isolation but whole situations’ (Oittinen 2005: 46). „Das Problem der Originaltreue“ (Bamberger 1963: 32), schreibt Bamberger, liegt demnach

weniger in der sklavischen Wiedergabe des Wortinhaltes oder eines einzelnen sprachlichen Bildes. Weit wichtiger ist es, die Atmosphäre, den Tonfall, die sprachliche Ebene und den Rhythmus des Originals zu treffen. (Bamberger 1963: 32)

Wie bereits in Kapitel 2.1. dieser Arbeit festgestellt, wird der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur besonders in den letzten Jahren im wissenschaftlichen Diskurs vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Bis in die 1980er Jahre herrschte in der Fachwelt aber noch Uneinigkeit darüber, ob die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur spezifisch andere Probleme mit sich bringt als die Übersetzung von

Erwachsenenliteratur. Die folgenden Zitate von Monica Burns und Carmen Bravo-Villasante können exemplarisch für die divergierenden Positionen in der Übersetzungswissenschaft stehen:

Are there any particular problems when it comes to translation for children? The answer of course is yes [...]. (Monica Burns zitiert nach Ebner 2002: 12)

Während Monica Burns demnach von spezifischen Übersetzungsproblemen beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur ausging, war für die spanische Philologin Carmen Bravo-Villasante die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur nicht mit spezifischen Problemen verbunden:

Whether it is a question of translation for children or adults, the problems of translation are the same. (Carmen Bravo-Villasante zitiert nach Ebner 2002: 12)

Vertieft man sich jedoch in die aktuellere wissenschaftliche Forschungsliteratur, wird ersichtlich, dass der Grundtenor eindeutig in Richtung einer Spezifik kinderliterarischen Übersetzens geht. (vgl. Ebner 2002: 12f.)

Zahlreiche Theoretiker nehmen hinsichtlich der Fragestellung nach spezifischen Problemen des kinderliterarischen Übersetzens eine Zwischenposition ein, indem sie darauf hinweisen, dass die Probleme beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur grundsätzlich mit den Problemen beim Übersetzen von Erwachsenenliteratur identisch sind, dass sie in der Kinder- und Jugendliteratur aber oft auf andere Weise gelöst werden müssen und/oder eine Akzentverschiebung erfahren. (vgl. O' Sullivan 1991: 5f.)

Die Probleme, die sich beim Übersetzen von Kinderbüchern ergeben, lassen sich mit denselben Begriffen beschreiben und in dieselben Kategorien einordnen, wie Übersetzungsprobleme für literarische Texte überhaupt. Kinderliterarisches Übersetzen unterscheidet sich also meines Erachtens von den Problemen her gesehen, qualitativ, eigentlich nicht vom literarischen Übersetzen. Einzelne Aspekte des Übersetzens erhalten jedoch in der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) ein anderes Gewicht als in der Literatur für Erwachsene. (Rutschmann 1996: 6)

Aus dem hier angeführten Zitat lässt sich schließen, dass die Übersetzungsprobleme in der Kinder- und Jugendliteratur prinzipiell mit denselben Begriffen beschrieben werden können wie die Übersetzungsprobleme in der Erwachsenenliteratur, einzelne Aspekte der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung aber ein anderes Gewicht erhalten und den Übersetzer deshalb mit speziellen Problemen konfrontieren. Folglich ist es äußerst fragwürdig, kinderliterarischen Übersetzungen einen geringeren Schwierigkeitsgrad

beizumessen als Übersetzungen für Erwachsene. (vgl. Puurtinen 1995: 22) So betont etwa Van Coillie die Schwierigkeit des Kinder- und Jugendliteraturübersetzens.

Literaire kinder- en jeugdboeken bevatten dezelfde vertaalproblemen als literatuur voor volwassenen. De woordspelingen en neologismen in boeken van Roald Dahl of de intertekstualiteit en de verschillende registers in de boeken van Aidan Chambers bijvoorbeeld vragen niet minder inventiviteit van de vertaler. (Van Coillie 2005: 36)

Was sind nun aber die spezifischen Schwierigkeiten, mit denen der Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur konfrontiert ist? Gertrud Zöschg, die 1987 ihre Diplomarbeit dem damals noch kaum erforschten Gebiet der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung gewidmet hat, hebt mit der besonderen Bedeutung des Zielpublikums bereits einen wichtigen Aspekt hervor, durch den sich kinderliterarisches Übersetzen von erwachsenenliterarischem Übersetzen unterscheidet, und aus dem sich bei der Übersetzung spezifische Probleme ergeben können.

Allgemein kann man davon ausgehen, daß der Übersetzer immer mit den gleichen Problemen konfrontiert ist, sei es nun ein Übersetzer von Kinderbüchern oder von Büchern für Erwachsene. Der Schwerpunkt bei der Übersetzung von KJL verlagert sich jedoch etwas, da der AT [Ausgangstext] für Kinder geschrieben wurde: das bedeutet, daß der Autor den zukünftigen Leser seines Buches berücksichtigt, seien es dessen Wissen, Interessen und Lesefähigkeit. (Zöschg 1987: 20f.)

Eine der Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung ist auf die Bedeutung des kindlichen Zielpublikums zurückzuführen. Oittinen schreibt dazu:

[...] we always need to ask the crucial question: 'For whom?' Hence, while writing children's books is writing for children, translating children's literature is translating for children. (Oittinen 2003: 128)

Die Zielgruppe ist beim Übersetzen für Kinder und Jugendliche demnach besonders zu berücksichtigen.³³ Dies – so wird in der Sekundärliteratur allgemein angenommen – aus Gründen mangelnder Weltkenntnis und Sprachkompetenz der jungen Leser. Bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur muss deshalb besonders auf die Erlebniswelt, die Lebenserfahrung, das Wissen und das Verständnis, die Sprache und die

³³ Das übersetzungstheoretische Modell von Margret Amman, das in Kapitel 5 dieser Arbeit seine praktische Anwendung finden wird, ist daher besonders für die übersetzungskritische Analyse von Kinder- und Jugendliteratur eignet. Ammann misst dem Empfängerbezug besondere Bedeutung bei. Sie bringt explizit den „Modell-Leser“ ins Spiel, weist also auf die Bedeutung der Zielgruppe hin, von der die Übersetzung gelenkt wird. (vgl. Ammann 1990: 217–225)

Interessen des Kindes Rücksicht genommen werden. Damit Kinder- und Jugendliteratur auch in Übersetzung ihrer Funktion gerecht werden kann, muss sie dem emotionalen und kognitiven Entwicklungsstand ihres Zielpublikums angepasst sein.

Die Rezipientenorientierung ist für das spezifisch kinderliterarische Übersetzen unabdingbar und kennzeichnet es im Gegensatz zum Übersetzen von Ewl. [Erwachsenenliteratur] (Rieken-Gerwing 1995: 90)

Im Fall von Kinder- und Jugendliteratur wird für eine Empfängergruppe geschrieben und übersetzt, deren Sprachniveau und deren Lebenserfahrung noch nicht vollkommen ausgeprägt ist, wobei zusätzlich noch unterschiedlichste Altersgruppen berücksichtigt werden müssen. Dieses Problem ist, wie sich an späterer Stelle herausstellen wird, nur durch äußerste Loyalität gegenüber dem Zielpublikum lösbar.

Translating for a certain age-group or a certain culture also involves audience design. In other words, translators design their texts according to the target-language audiences and their expectations. (Oittinen 2005: 46)

Der Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur muss sich wie der Autor des Originaltextes in das kindliche Zielpublikum einfühlen können. (vgl. Van Coillie 2007: 41) Da der Übersetzer der kindlichen Welt allerdings schon entwachsen ist, stellt das Sich-Einfühlen in Kinderwelten, Kinderfantasien und Kinderträume oft eine zusätzliche Herausforderung dar. Auch die Übersetzung der Dialoge in Kinder- und Jugendbüchern birgt ein spezielles Problem.³⁴ ('Het spreekt helemaal niet vanzelf om als volwassene een gesprek tussen kinderen of jongeren realistisch te verwoorden'; vgl. Van Coillie 2005: 37). Es liegt auf der Hand, dass ein Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur die Sprache der Kinder- und Jugendlichen „beherrschen“ muss, um Kinder- und Jugendliteratur gut zu übersetzen. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass der Übersetzer von Kinder- und Jugendliteratur auch allzu oft mit sprachlichen Problemen konfrontiert wird, will er die komplexe Kinderbuchsprache adäquat übersetzen. (vgl. Von Stockar 1996: 27) Die Sprache im Kinder- und Jugendbuch ist oftmals symbolisch und metaphorisch und kann deshalb bei der Übertragung zu einer übersetzerischen Herausforderung werden. Richard Bamberger schreibt dazu:

³⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass sich in der übersetzungskritischen Textanalyse des Kinderbuches *Minoes* in Kapitel 5 dieser Arbeit – wie zu zeigen sein wird – ausgerechnet in den Dialogen oft Inkohärenzen einstellen.

Wie oft wundern wir uns, daß ein im Ausland überaus berühmtes Werk uns gar nicht zusagen will, daß es uns banal, alltäglich vorkommt. Gehen wir der Sache nach, dann kommen wir darauf, daß es an der Übersetzung liegt. Dies gilt vor allem für die Jugendliteratur. Das Schlagwort der Kindertümlichkeit hat sich leider nicht nur bei den Schulmeistern, sondern auch bei den Verlegern und überdies bei den Übersetzern herumgesprochen, und so verfertigt man, um es ja dem lieben Leser leicht zu machen, aus einer eigenen, treffenden, bildhaften, anschaulichen Sprache eines fremdsprachigen Werkes, das in einer eigenen Atmosphäre, einer eigenen Rhythmik und Sprachmelodie lebt, ein leicht lesbares Produkt in konventioneller Umgangssprache. Das Werk wirkt dann nur noch durch den bloßen Stoff. Der Stoff ist aber oft das Nebensächlichste. (Bamberger 1963: 25)

Auch die flüssige Vorlesbarkeit des übersetzten kinderliterarischen Textes muss gegeben sein. Komplizierte und verschachtelte Formulierungen können sich negativ auf die Lesbarkeit auswirken.

Ook die voorleesbaarheid vormt een specifieke uitdaging in veel kinderboeken. De vertaler dient daarbij bijzondere aandacht te hebben voor klank, ritme, expressiviteit en visualiteit. (Van Coillie 2005: 36)

Zwischen Autor, Übersetzer und Zielpublikum, über das sich die intentionale Kinder- und Jugendliteratur³⁵ hauptsächlich definiert, besteht ein großer Unterschied in Erfahrung und Wissen. (vgl. Rutschmann 1996: 7) Aufgabe des Übersetzers ist es, diese kommunikative Distanz zu verkleinern. Er fungiert sozusagen als Brücke zwischen dem Autor des Originaltextes und dem zielsprachlichen Rezipienten.

Die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur unterscheidet sich grundsätzlich von allen anderen Übersetzungen durch diese an bestimmte Altersgruppen gekoppelte asymmetrische Kommunikationssituation im gesamten Übersetzungsprozess: Es sind Erwachsene, die für Kinder- und Jugendliche schreiben, und es sind Erwachsene, die das von Erwachsenen Geschriebene für Kinder- und Jugendliche übersetzen. (vgl. Reiß 1982: 7) Kinderbücher werden nicht nur von Erwachsenen geschrieben und übersetzt, sondern von ihnen auch lektoriert, verlegt, vermarktet, verkauft, rezensiert, empfohlen, bibliothekarisch verwaltet und gekauft. (vgl. O' Sullivan 1991: 6) Da Kinder auf dem literarischen Markt noch nicht selbstständig agieren können, sind sie auf literarische Vermittlerinstanzen angewiesen.

Die Asymmetrie des kinderliterarischen Textes ist somit ein weiterer Aspekt, der beim Kinder- und Jugendliteraturübersetzen eine große Rolle spielt und deshalb zu

³⁵ Unter intentionaler Kinder- und Jugendliteratur versteht man bewusst für Kinder und Jugendliche veröffentlichte Literatur – im Gegensatz zur Kinder- und Jugendlektüre: Jene Lesestoffe, die von Kindern und Jugendlichen tatsächlich gelesen werden. (vgl. Rutschmann 1995: 6)

unzulänglichen oder gar problematischen Übersetzungsergebnissen führen kann. Autoritäten und Vermittlergruppen wie Lehrer, Bibliotheken, Verlage und religiöse, gesellschaftliche, politische, psychologische und pädagogische Prinzipien, die im Zielland gelten, üben Druck auf die Übersetzung aus. Daraus lässt sich noch ein weiterer Faktor schließen, der die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur zum schwierigen Metier macht: Kinder- und Jugendliteratur erfüllt eine pädagogische Mission und will Kindern gesellschaftskritische, politische, religiöse und ethische oder andere Vorstellungen und Ideologien vermitteln.³⁶

Die KJL ist im 18. Jahrhundert aus dem Bewusstsein einer pädagogischen Mission entstanden und hat diesen Auftrag bis heute immer wieder zu erfüllen versucht. Es gilt traditionsgemäß(sic!), jeweils gültige pädagogische, aber auch religiöse, gesellschaftskritische, politische, ethische und mentalitätsgeschichtliche Vorstellungen und Modelle zu vermitteln und damit den Kindern zu helfen, integrierte Bürger ihrer Gesellschaft zu werden. Zu den von der KJL übertragenen Ideologien gehört, im weitesten Sinn, auch das Bild, das sich eine Gesellschaft jeweils vom Kind und von der Kindheit macht; dieses Kindheitsbild hat sich im Laufe der Zeit immer wieder enorm verändert. Die Übertragung solcher Ideale und Vorstellungen bereitet natürlich nicht selten Schwierigkeiten. (Von Stockar 1996: 25f.)

Exkursorisch kann an dieser Stelle auf zwei bis in die Gegenwart nachwirkende, diametral entgegengesetzte Konzeptionen von Kindheit eingegangen werden, die für die Kinder- und Jugendliteratur als auch für ihr Übersetzen eine wesentliche Rolle spielen. Mit der Entdeckung des Kindes im ausgehenden 17. Jahrhundert begann sich eine Kinderliteratur zu entwickeln. Das von der Spätaufklärung ausgehende aufklärerische Kindheitsbild, das der Schriftsteller und Philosoph Jean Jacques-Rousseau mit seinem pädagogischen Hauptwerk *Émile, ou De l'éducation* (1762) geprägt hat, steht dem romantischen Kindheitsbild gegenüber. Während das Kind in der Aufklärung als unvollkommener Erwachsener betrachtet worden ist, der gleich einer tabula rasa mit Erziehung und Bildung beschrieben wird, hat man mit dem um 1900 aufkommenden romantischen Kindheitsbild begonnen, Kindheit als verlorenes Paradies aufzufassen. Von den Spätromantikern wurde jeder Eingriff in die Kindheit – und damit auch jede Form von Erziehung – als verderblich betrachtet. Nichts sollte das Kind, das mit der Natur in symbiotischem Einklang steht, vom Urzustand, dem Goldenen Zeitalter abführen. Der deutsche Romantiker Novalis hat in diesem Zusammenhang treffend formuliert: „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter“ (Novalis zitiert nach Von Planta 1958: 80).

³⁶ Da sich die psychologische bzw. pädagogische Dimension der Kinder- und Jugendliteratur vor allem auf sprachlichem Niveau mit Symbolik und verschlüsselten Botschaften bemerkbar macht, entstehen dadurch häufig zusätzliche Probleme bei der Übersetzung. (vgl. Von Stockar 1996: 26)

Kinder werden dementsprechend als Wesen gesehen, die noch eine besondere Fähigkeit besitzen, mit der Natur zu kommunizieren, oder sie werden überhaupt mit Naturwesen – Pflanzen, Tieren, mythischen Wesen wie Elfen oder Zwergen – gleichgesetzt. (Rutschmann 1996: 11)

Während das Kind in der Aufklärung auf das Erwachsensein vorbereitet wird, wird es in der Romantik davor bewahrt. Unterzieht man die Kindererzählungen und -verse Annie M.G. Schmidts einer Analyse, wird offensichtlich, dass auch die Autorin dem romantischen Kindheitsbild verpflichtet ist, dem vor allem der Spätromantiker E.T.A. Hoffmann mit seinen Kunstmärchen – etwa *Nußknacker und Mausekönig* (1816) oder *Das fremde Kind* (1817) – den Weg geebnet hat. Besonders offensichtlich tritt dieser Umstand in Annie M.G. Schmidts Gedicht *Aan een klein meisje* zutage, das ursprünglich in dem Gedichtband *En wat dan nog* (1950) erschienen ist.

Dit is het land, waar grote mensen wonen. / Je hoeft er nog niet in: het is er boos. / Er zijn geen feeën meer, er zijn hormonen, / en altijd is er weer wat anders loos. / En in dit land zijn alle avonturen / hetzelfde, van een man en van een vrouw. / En achter elke muur zijn and're muren / en nooit een eenhoorn, of een bieteboom. / En alle dingen hebben hier twee kanten / en alle teddyberen zijn hier dood. / En boze stukken staan in boze kranten / en dat doen boze mannen voor hun brood. / Een bos is hier alleen maar een boel bomen / en de soldaten zijn niet meer van tin. / Dit is het land waar grote mensen wonen... / Wees maar niet bang. / Je hoeft er nog niet in. (Schmidt 1988: 29)

Explizit wird in diesem Gedicht, dass Kinder vor dem Erwachsenwerden so lange wie möglich bewahrt werden müssen. Auch die gleichnamige Protagonistin aus *Minoes* ist ein Wesen, das – halb Mensch, halb Tier – in einer symbiotischen Beziehung mit der Natur lebt. Sie kommuniziert mit Katzen, spricht deren Sprache, fühlt sich aber auch als Mensch. Minoes wurde der Natur entrissen, nachdem sie aus dem Abfalleimer einer Chemiefabrik gegessen hat. Ihre Verwandlung ist der erwachsenen Korruptions- und Machtwelt zu verschulden, doch letztlich tragen die kindlich-guten Figuren den Sieg davon und werden als Helden der Geschichte gefeiert.

Um aber wieder auf die Besonderheiten des kinderliterarischen Übersetzens zurückzukommen. Als weiteres Unterscheidungskriterium zwischen kinderliterarischem und erwachsenenliterarischem Übersetzen kann die Tatsache angeführt werden, dass sich (die Übersetzung von) Kinder- und Jugendliteratur nur indirekt primär an Kinder und Jugendliche richtet.

Children's literature has a dual audience: children and adults. Thus children's literature is also part of children's culture, which has always reflected all of society, adult images of childhood, the way children themselves experience

childhood and the way adults remember it. [...] I rather deal with translation as cross-cultural communication. (Oittinen 2005: 45)

Die Doppel- bzw. Mehrfachadressierung ist ein konstituierendes Merkmal der Kinder- und Jugendliteratur.³⁷ In der Kinder- und Jugendbuchtheorie wird die Annahme diskutiert, dass Kinder- und Jugendbuchautoren ihre Texte bewusst für mehrere Lesegruppen schreiben. O’Sullivan geht davon aus, dass „sich häufig mehr als ein Leser im Text ausmachen lässt“ (O’Sullivan 1991: 5). Kinder- und Jugendliteratur kann sich gleichzeitig an bis zu vier implizite Leser richten:

An den Erwachsenen als Vermittler bzw. als Mitleser, an den Erwachsenen als Leser, an das Kind bzw. den Jugendlichen als sanktionierten Leser, der den von den Vermittlerinstanzen sanktionierten Inhalt rezipiert, und an das Kind bzw. den Jugendlichen als nicht-sanktionierten Leser, der nicht den sanktionierten Inhalt des Textes rezipiert. Die verschiedenen Leserollen müssen vom Übersetzer erkannt und beibehalten werden, um in der Zielkultur ein kommunikatives Äquivalent zu schaffen. Übersetzungen von Kinderbüchern, die sich an mehr als einen Leser richten, werden nicht selten einengend, d.h. nur für einen Leser, übersetzt. (Ebner 2002: 17)

Sowohl Puurtinen als auch Rieken-Gerwing betonen die verschiedenen Leserollen, die das Schreiben und Übersetzen für Kinder erschweren. (vgl. Puurtinen 1995: 19; Rieken-Gerwing 1995: 90)

Diese doppelte oder gar mehrfache Kodierung bildet eine besondere Attraktion der KJL, aber auch eine grosse(sic!) Herausforderung an den Übersetzer, der die verschiedenen Ebenen erkennen, in ihrer Mehrdimensionalität verstehen und übertragen muss. (Von Stockar 1996: 27)

Die vorangegangenen Überlegungen zur Bedeutung des Zielpublikums haben aufgezeigt, dass sich für Kinder- und Jugendliteraturübersetzer spezifische Probleme ergeben können. An dieser Stelle soll besonders auf das Problem der Adaption näher eingegangen werden. Wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht, wird beim kinderliterarischen Übersetzen der Ausgangstext oft nicht nur auf sprachlichem, sondern auch auf inhaltlichem Niveau an den Wissensstand und die Erfahrungen des Zieltextrezipienten und an die im Zielland geltenden kulturspezifischen Normen angepasst. Erwachsene Leser verfügen nicht nur über ein breitgefächertes, umfassendes Wissen, sondern

³⁷ Die Doppel- bzw. Mehrfachadressierung ist nicht zu verwechseln mit der Asymmetrie der Kinder- und Jugendliteratur: Während sich die asymmetrische Kommunikationssituation darauf bezieht, dass ein Erwachsener als Autor bzw. Übersetzer auftritt, der als impliziten Leser ein Kind vor Augen hat, bezieht sich die Doppel- bzw. Mehrfachadressierung auf die verschiedenen impliziten Leser, an die sich ein Text richten kann.

können sich im Unterschied zu den kindlichen Lesern gegebenenfalls selbstständig notwendige Zusatzinformationen aus Enzyklopädien oder Wörterbüchern verschaffen.³⁸

Im kinderliterarischen Diskurs hat vor allem der schwedische Kinder- und Jugendbuchforscher Göte Klingberg die Diskussion über Adaption angekurbelt. (vgl. Klingberg 1973: 92–99) Er geht davon aus, dass sich der Autor des Ausgangstextes bereits an sein Zielpublikum angepasst hat und dass der Übersetzer nun denselben Anpassungsgrad wie im Original bewahren muss. Nur so kann die Übersetzung auf die gleiche Weise funktionieren wie das Original. Klingberg verurteilt jede Form von Anpassung, die von diesem Prinzip abweicht, so etwa Modernisierungen, Kürzungen und Purifikationen.³⁹ Der Adaptionsgrad⁴⁰, vom dem Kinder- und Jugendliteratur im Gegensatz zur Literatur für Erwachsene gekennzeichnet ist, soll demnach auch in der Übersetzung erhalten bleiben. Die Übersetzung sollte weder einfacher noch schwieriger zu lesen sein, weder mehr noch weniger interessant oder lustig als das Original sein.

Riitta Oittinen stellte die Auffassung Klingbergs zur Adaption allerdings in Frage: Sie wertet den Begriff Adaption prinzipiell nicht positiv oder negativ, sondern behauptet, dass er abhängig von der kulturell-situativen Einbettung und von der Funktion des Zieltextes ist: ‘all translation includes adaption, as we, when translating, always think of our future readers’ (Oittinen 2000: 164). Sie plädiert in ihrem theoretischen Werk *Translating for Children* (2000) für eine leserfreundliche, leserorientierte Übersetzung und damit für Loyalität gegenüber dem Zielpublikum.

As stated, the answer to the problem is loyalty: translators, including translators for children, must be loyal to their audiences. Adaptions are made for various reasons, and one of the reasons may well be loyalty to children. (Oittinen 2000: 76)

³⁸ Rita Törnqvist, die niederländische Übersetzerin von Werken Astrid Lindgrens, bemerkt dazu: ‘[J]e [kan] van een kind niet verwachten dat hij naar encyclopedieën en bibliotheken rent om bepaalde onduidelijkheden verklaard te krijgen. De tekst moet zonder meer toegankelijk zijn’ (Rita Törnqvist zitiert nach Van Coillie 2005: 23). Doch neue oder schwierige Wörter in der Kinder- und Jugendliteratur können für den kindlichen Rezipienten auch eine Herausforderung sein und dessen Neugier wecken. Wörter, die für ihn nicht verständlich sind, können demnach auch etwas Spannendes und Geheimnisvolles entwickeln und den kindlichen Wort- und Begriffsschatz bereichern. (vgl. Coillie 2005: 23)

³⁹ Van Coillie zählt in seinem 2005 erschienenen Artikel in *Literatuur zonder leeftijd* folgende Übersetzungs- bzw. Anpassungsstrategien bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur auf: ‘aanpassingen van culturele verwijzingen (vanuit verschil in kennis), aanpassingen van verwoording en plot (in dienst van leesbaarheid en leesplezier), aanpassingen aan waarden en normen (in dienst van opvoedkundige ideeën)’ (Van Coillie 2005: 17).

⁴⁰ Oittinen spricht von dem ‘degree of adaption’ (vgl. Oittinen 2000: 78).

Obwohl die meisten Kritiker gegen die Adaption des Ausgangstextes an den Zieltext sind, lautet der Grundtenor, dass Anpassungen und Adaptionen beim Übersetzen von Kinderliteratur eher gerechtfertigt sind als beim Übersetzen von Erwachsenenliteratur. Selbst Rieken-Gerwing, die eine Gegnerin der Adaption bei kinderliterarischen Übersetzungen ist, ist der Auffassung, dass Adaptionen vorgenommen werden können, wenn sie zur Rezipientenangemessenheit eines Textes beitragen. Gerechtfertigt sind Adaptionen ihrer Auffassung nach ausschließlich in Fällen, wo eine verfremdende Übersetzung hinsichtlich des Entwicklungsstandes des kindlichen Rezipienten nicht angemessen ist. Prinzipiell sollte der Adaptionsgrad allerdings so gering wie möglich gehalten werden. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 92)

Adaption beim Übersetzen für Kinder- und Jugendliche wird demnach äußerst kontrovers diskutiert. Die allgemeine Auffassung, dass Kinder- und Jugendliteratur beim Übersetzen an das Zielpublikum angepasst werden muss, lässt sich darauf zurückführen, dass das Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur lange Zeit weniger von literarischen als von pädagogischen und psychologischen Überlegungen bestimmt worden ist. (vgl. Rutschmann 1996: 9f.; Koster 2005: 57)

Übersetzungen für Kinder- und Jugendliche sind lange Zeit hauptsächlich aufgrund pädagogischer und psychologischer Interessen adaptiert und eingebürgert worden. Beim Übersetzen wurden die Ideologien des Ausgangstextes an die Ideologien der Zielkultur angepasst. Übersetzer sahen sich immer wieder zu Adaptionen gezwungen, wenn etwa in Originaltexten Tabuverletzungen vorkamen oder im Zielland geltende moralische Normen und pädagogische Prinzipien missachtet wurden. Exemplarisch für diese Problematik kann die deutsche Übersetzung des schwedischen Kinderbuchs *Pippi Långstrump* (1945) stehen: Pippi pflückt in der deutschen Übersetzung (1949) von Cäcilie Heinig braune Stein- statt rote Fliegenpilze und ist auch sonst auf Deutsch vorsichtiger: An einer Stelle im Original spielt Pippi mit einer Pistole, die sie auf dem Dachboden findet, und schießt damit Löcher in die Decke. Daraufhin fragt Pippi die Nachbarskinder Tommy und Annika, ob sie jeder ihre eine eigene Pistole haben wollen. Während die Kinder im Originaltext von der Idee begeistert sind, nimmt Pippi in der deutschen Übersetzung ihr Angebot zurück, noch bevor Tommy und Annika auf ihre Frage antworten können: „Aber nein, ich glaube, wir legen sie wieder in die Kiste. Das ist nichts für Kinder!“ (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 173)

Die Ansichten zum kinderliterarischen Übersetzen und zur Adaption sind allerdings zeitgebunden. In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Übersetzungen wesentlich stärker dem Zielpublikum und der Zielkultur angepasst als im 21. Jahrhundert, denn damals ging man von der Annahme aus, dass ein gutes Kinderbuch

vor allem kindgerecht sein musste. Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts stand die Kinder- und Jugendliteratur demnach unter dem Diktat der „Kindgemäßheit“. Das fremdsprachliche Original wurde vor diesem Hintergrund oft nicht getreu wiedergegeben, sondern vielmehr unter pädagogischen und moralischen Gesichtspunkten für den zielsprachlichen Leser angepasst. Es wurde angenommen, dass Kinder im Gegensatz zu Erwachsenen mit fremden Elementen, Kulturen und Umgebungen in Texten nicht gut zurechtkommen würden. Einige Wissenschaftler plädierten in diesem Kontext dafür, dass fremde Elemente an die Kultur des Zielsprachenlandes angepasst werden müssten. (vgl. Ebner 2002: 20f.) In den letzten Jahren liegt der Schwerpunkt allerdings zunehmend auf funktionalen Aspekten des Übersetzens: Der Übersetzer strebt mit seiner Übersetzung vor allem an, dass der Zieltext in der Zielkultur und damit beim zielsprachigen Leser funktioniert, das heißt, dass die Übersetzung den gleichen Eindruck beim zielsprachlichen Leser zu wecken vermag wie das Original beim ausgangssprachlichen Leser.

Vanuit de asymmetrische communicatie bij kinderliteratuur duikt de kwestie op van de aanpassing aan de jonge lezer. Over de vraag of en in welke mate de vertaler zich moet aanpassen, is al heel wat inkt gevloeid. Tot in de jaren tachtig was aanpassing zeer gebruikelijk. Ze sloot aan bij de opvattingen over het goede jeugdboek die in de jaren zestig en zeventig golden: jeugdliteratuur moest kindgericht zijn, ze moest aansluiten bij het niveau van de lezers en bij hun leef- en belevingswereld. In de jaren tachtig en vooral negentig ontwikkelde zich een nieuwe visie op de kinder- en jeugdliteratuur die de autonomie en de esthetische functie ervan sterker beklemtoonde. (Van Coillie 2005: 16)

Die Auffassung, dass Kinder mit Eindrücken fremder bzw. fremdartiger Milieus und Lebensweisen überfordert wären, ist somit längst überholt. Bereits in den 1960er Jahren hat Richard Bamberger umfassende Adaptionen in der kinderliterarischen Übersetzung kritisiert, indem er behauptet hat, es sei „unstatthaft [...] der Eigenheit des Fremden einfach durch Flucht in das Einfachste und Konventionellste auszuweichen“ (Bamberger 1963: 28).

Dennoch wird für Kinderbücher Konkulturalität⁴¹ nach wie vor als *conditio sine qua non* vorausgesetzt. So entscheiden sich Übersetzer aus Gründen der Erkennbarkeit, der Einfachheit und des Identifikationswertes auch heutzutage oft dafür, fremde

⁴¹ Von Stockar definiert Konkulturalität in der Kinder- und Jugendliteraturübersetzung als „Anpassung der kulturellen Eigenarten des Ausgangstextes an den Wissens- und Erfahrungsstand der Leser des Zieltextes“ (Von Stockar 1996: 27) und setzt den Begriff in Gegensatz zu einer „weitgehenden Diskonkulturalität“ (Von Stockar 1996: 27) in der Übersetzung von allgemeinliterarischen Texten.

Elemente in Übersetzungen an die Zielkultur anzupassen.⁴² Der deutsche Übersetzer Hans Georg Lenzen schreibt etwa im Vorwort zur deutschen Ausgabe von René Goscinnys erstmals 1962 ins Deutsche übersetzte Werk *Le petit Nicolas* (1960):

Dieses Buch über den kleinen Nick ist aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. Die Namen seiner Freunde und Lehrer auch; einmal, damit ihr beim Vorlesen keinen Ärger mit der Aussprache habt, vor allem aber, weil es den kleinen Nick und seine Freunde in allen Ländern und an allen Schulen gibt. Auch bei uns. (Goscinny & Sempé 2006: 7)

Adaption hat somit zwar eine rezipientenfreundliche Lesbarkeit zur Folge, weicht aber grundlegend vom Prinzip der Treue zum Originaltext ab. Im 21. Jahrhundert, in dem Kinder zunehmend in multikulturellen Gesellschaften aufwachsen, sollte Kinder- und Jugendliteratur die Funktion haben, einen wesentlichen Beitrag zur Völkerverständigung zu leisten.

Literarische Übersetzungen sind [...] prinzipiell für die Gesellschaft wichtig, da sie einen Beitrag zur Völkerverständigung leisten können, indem sie dem Leser fremde Lebensweisen und Einstellungen nahebringen. (Rieken-Gerwing 1995: 13)

Fasst man Übersetzen als transkulturelles Handeln auf, kann der Kinder- und Jugendliteratur eine politische Funktion zugeschrieben werden: Übersetzer können Kinder- und Jugendlichen mit authentischen Texten ein besseres Verständnis für fremde Kulturen vermitteln. Mit Texten aus anderen Kulturen können Kinder interkulturell erzogen werden: Sie lernen, Fremdes als Bereicherung wahrzunehmen und Vorurteile, Hass, Rassismus und Intoleranz gegenüber fremden Bevölkerungsgruppen abzubauen.

In diesem Zusammenhang muss außerdem das primäre Ziel jeder „literarischen“ Übersetzung betont werden: Die Treue zum Ausgangstext, die die formale sowie inhaltliche und stilistische Entsprechung von Ausgangssprachen- und Zielsprachentext einschließt. Von einer gelungenen literarischen Übersetzung kann demzufolge nur dann gesprochen werden, wenn der Übersetzer Respekt vor dem Ausgangstext hat und in der Übersetzung die Einheit von Stoff, Gehalt und Form wahrt.

⁴² Van Coillie bemerkt dazu: ‘Vanuit de bedoeling de herkenbaarheid en inleefbaarheid te vergroten, passen vertalers soms de culturele context van het verhaal aan. Daarbij zetten ze realia om naar de cultuur van de doeltaallezers: persoonsnamen, plaatsnamen, sociale gewoontes en feesten, instellingen en organisaties, het schoolsysteem, titels van boeken, tijdschriften en tv-programma’s, wooncultuur, kleding en voeding, maten en munten, namen van dieren en planten enzovoort. Dollars worden euro’s, Santa Claus wordt Sinterklaas (in plaats van de Kerstman), Poulot wordt Peter en de Marseillaise het Wilhelmus’ (Van Coillie 2007: 39).

Übersetzungen von Kinder- und Jugendliteratur werden grundsätzlich von einer größeren übersetzerischen Freiheit dominiert als Übersetzungen von Erwachsenenliteratur. Im Großen und Ganzen werden bei der Übersetzung von Kinderliteratur denn auch mehr Veränderungen vorgenommen als bei der Übersetzung von Erwachsenenliteratur.

Onderzoek wijst uit dat vertalingen van kinderboeken vaak veel sterker afwijken van de bronteksten en vertaalde literatuur voor volwassenen. (Van Coillie 2007: 37)

Der Übersetzer muss sich darüber bewusst sein, dass zu viele Freizügigkeiten – bewusste Veränderungen, Auslassungen, Purifikationen und Vereinfachungen auf allen linguistischen Niveaus – oft zu Lasten des Originals gehen. Bei umfassenden Veränderungen und Adaptionen des Originaltextes kann nicht mehr von einer „literarischen“ Übersetzung gesprochen werden. (vgl. Van Coillie 2005: 16) Das folgende Zitat illustriert diesen Sachverhalt treffend:

[...] een aanpassing aan de belevingswereld van de doeltaallezers is volstrekt misplaatst. In elk geval is er dan geen sprake meer van een literaire vertaling. (Bos zitiert nach Van Coillie 2005: 16)

3. Das Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Im Folgenden soll das theoretische Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann referiert werden, auf dessen Grundlage in Kapitel 5 dieser Arbeit zwei deutsche Übersetzungen des niederländischen Kinderbuchs *Minoes* analysiert werden sollen.

In der „Vorbemerkung“ ihres 1990 erschienenen Aufsatzes *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*⁴³ nimmt Ammann vorweg, dass Übersetzungskritik von der Allgemeinheit oft nur in Rezensionen und Feuilletons wahrgenommen wird, wo in knappen, elliptischen oder vagen Sätzen ein wohlwollendes oder vernichtendes Urteil über ein besprochenes Buch abgegeben wird.⁴⁴ (vgl. Ammann 1990: 210)

Aus diesem Grund bemüht sich Ammann in ihrem Aufsatz um die Entwicklung einer Übersetzungskritik, die – ausgehend von Vermeers Skopostheorie – auch im akademischen Bereich ihre praktische Anwendung finden kann. Sie strebt eine „wissenschaftliche[n] Übersetzungskritik [an], mit der Grundlagen für Bewertungskriterien aufgestellt werden können“ (Ammann 1990: 211). Es geht ihr dabei aber nicht darum, Regeln zu „richtigem“ oder „falschem“ Übersetzen zu formulieren, sondern darum, eine Theorie der Übersetzungskritik zu entwerfen, die in die allgemeine Übersetzungstheorie eingebunden ist und so ein methodisch beschreibbares Vorgehen ermöglicht. (vgl. Redlingshofer 2009: 21)

Doch wonach kann bzw. soll sich eine wissenschaftliche Übersetzungskritik richten? Welche Parameter kann sie anwenden, um Übersetzungen eben nicht mit subjektiven Attributen wie „kongenial“, „gelingen“, „verdienstvoll“, „passabel“, „schlecht“, etc. zu beurteilen, sondern bei deren Bewertung objektiv vorzugehen? Wissenschaftliche Übersetzungskritik wird, konstatiert Ammann, „[...] dadurch, daß sie Ziel und Methodik angibt, selber auch nachprüfbar“ (Ammann 1990: 212).

Ammann zufolge ist es dem Übersetzungskritiker, der als Rezipient selbst immer auch von einer spezifischen kulturellen Situation geprägt ist, nicht möglich, von seiner kulturellen Eingebundenheit zu abstrahieren. Ein gewisses Maß an Subjektivität ist, laut

⁴³ Ammanns Aufsatz ist zu einer Zeit erschienen, in der die Übersetzungswissenschaft noch eine junge Disziplin war, die erst langsam Fuß fasste. Noch 1986 konstatiert Snell-Hornby: „Der Übersetzungswissenschaft fehlt noch eine eigene Identität, weder hat sie sich von den Vorstellungen und den Methoden der Nachbardisziplinen emanzipieren können, noch ist die so wichtige Zusammenarbeit mit ihnen zustande gekommen“ (Snell-Hornby 1986: 10).

⁴⁴ Theresia Prammer spricht in diesem Zusammenhang von der Armut der Übersetzungskritik. Werden Übersetzungen rein subjektiv von Laien auf der mikrostrukturellen Ebene analysiert, werden sie meist ausschließlich ex negativo besprochen. Zur Debatte stehen „nicht die Parameter ihres Gelingens, sondern die Modalitäten ihres Scheiterns“ (vgl. Prammer 2004: 23).

Ammann, sogar notwendig, um eine fundierte Übersetzungskritik vornehmen zu können. Die Subjektivität des Übersetzungskritikers wird jedoch insofern relativiert, als das theoretische Vorhaben mithilfe von wissenschaftlichen Prämissen methodisch begründet wird. (vgl. Ammann 1990: 213) Die Theoretikerin stellt demnach ein Modell vor, das ein „systematisches und nachvollziehbares Vorgehen bei der konkreten Übersetzungskritik“ (Ammann 1990: 213) ermöglicht.

Ich spreche hier mit Absicht von „nachvollziehbarem“ Vorgehen. Der Übersetzungskritiker ist immer auch Rezipient, eingebunden in eine spezifische kulturelle Situation. Es schiene mir unsinnig, wollte man von dieser Eingebundenheit und von der konkreten „Texterfahrung“ des Übersetzungskritikers abstrahieren. Die notwendige Subjektivität findet ihre Relativierung durch ein Vorgehen, das auf der Grundlage bestimmter theoretischer Prämissen durchgeführt und methodisch begründet wird. Die Prämissen sind bei jeder Kritik anzugeben. (Ammann 1990: 213)

Ammann legt, im Vergleich zu früheren theoretischen Modellen der Übersetzungskritik, in denen für eine ausgangstextorientierte Übersetzungskritik plädiert, der Ausgangstext demnach mit der Übersetzung verglichen worden ist⁴⁵, einen gänzlich neuen Schwerpunkt: Sie betrachtet Translat und Ausgangstext als vollkommen autonom und stellt bei ihren Überlegungen den neuen Text bzw. das Translat als gleichwertig neben den Ausgangstext. (vgl. Ammann 1990: 219) Die Übersetzung soll in ihrem Modell unabhängig von der sprachlichen oder formalen Treue zum Ausgangstext bewertet werden, indem die Frage nach der Funktion bzw. dem Skopos – griechisch für Ziel, Zweck, Absicht oder Vorsatz – des Translats gestellt wird.⁴⁶ Wurden in früheren Übersetzungskritiken oft nur einzelne Wörter miteinander verglichen und die Bestimmung der jeweiligen Funktion von Translat und Ausgangstext vollkommen außer Acht gelassen, wird die Übersetzung nach dem Modell von Ammann zunächst als eigenständiger Text rezipiert und analysiert. Erst nach diesem Prozess wird der Originaltext untersucht. (vgl. Ammann 1990: 215; 219) Abschließend wird festgestellt, ob die beiden Texte in sich und in ihrer Relation zueinander kohärent sind. (vgl. Ammann 1990: 212)

⁴⁵ So bemühte sich etwa Katharina Reiß bereits 1971 um die „sachgerechte Beurteilung“ von Übersetzungen. Sie stellte Kategorien auf, mit denen eine Übersetzungskritik objektiv zu üben sei. (vgl. Haydn 2010: 6f.) Reiß hielt allerdings fest, dass eine Übersetzungskritik niemals unabhängig vom Ausgangstext vorgenommen werden könne. (vgl. Reiß 1971: 17f.)

⁴⁶ Schon bei Reiß und Vermeer ist zu lesen, dass das oberste „Kriterium für eine Translatentscheidung die (zu begründende) F u n k t i o n des Translats als Zielinformationsangebot [ist]“ (Reiß & Vermeer 1984: 86).

Wie bereits angedeutet, greift Ammann als theoretische Grundlage für ihr Modell Hans J. Vermeers Skopostheorie auf.⁴⁷ Sein 1984 entwickeltes theoretisches Modell stellt einen innovativen Zugang zur Übersetzungskritik dar und hat die Translationswissenschaft richtiggehend revolutioniert. Der Kern der Skopostheorie wird im folgenden Satz treffend auf den Punkt gebracht: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß & Vermeer 1984: 96). Ausgehend von der Prämisse, dass Texte in der Regel für bestimmte oder potenzielle Rezipienten konzipiert werden und somit eine Funktion haben, haben Reiß⁴⁸ und Vermeer eine Theorie entwickelt, die davon ausgeht, dass

der Zweck, die Funktion einer Übersetzung (und damit auch der intendierte Leser dieser Übersetzung) [...] alle übersetzerischen Entscheidungen beim Transfer eines Ausgangstextes (aus einer Ausgangskultur) in einen Zieltext (für eine Zielkultur) [bestimmt]. (Reiß 1989: 72)

In diesem Zusammenhang spricht Vermeer von der Loslösung vom als heilig betrachteten Original, von der „Entthronung des Ausgangstextes“: Er ist nur noch ein „Mittel zum neuen Text“ (vgl. Vermeer 1986: 42). Mit diesem theoretischen Modell tritt demnach jene Frage, die die Übersetzungswissenschaft jahrhundertlang bestimmt hat – ob eine Übersetzung den Ausgangstext wortgetreu imitieren oder ihn sinngemäß übertragen soll –, in den Hintergrund. Mit der Betonung der Funktion der Übersetzung und der Bedeutung des Textrezipienten werden neue Parameter gesetzt, mit denen die Qualität einer Übersetzung gemessen werden kann.

⁴⁷ Außerdem stützen sich Ammanns Überlegungen auf Vermeers in Manuskriptform vorliegende Überlegungen zur Übersetzungskritik (*Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik*), in denen er „Modellskizzen zu einer ‚angewandten‘ Kritik“ entwarf, die Ammann in ihre fünfstufige Übersetzungskritik aufnahm. (vgl. Ammann 1990: 212) Vermeers Ausführungen basieren ihrerseits auf Holz-Mänttärins Theorie des translatorischen Handelns (1984).

⁴⁸ Katharina Reiß distanzierte sich in späteren Arbeiten von ihrer skopostheoretischen Phase, indem sie literarische Ausgangstexte als „heilige Originale“ betrachtete. (vgl. Reiß 1990)

Dieser neue funktionale Ansatz impliziert, dass eine Übersetzung mehr als die bloße Transkodierung eines Textes von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache ist⁴⁹: Ein Translat wird vor allem von seiner kulturellen Einbettung und von den eng damit verbundenen Erwartungen des Zielpublikums bedingt. (vgl. Lefèvre 2010: 9) Diese Faktoren müssen bei der Übersetzungskritik besonders berücksichtigt werden. (vgl. Vermeer 1986: 34) Auch das theoretische Modell der Übersetzungskritik nach Ammann, das diesen Maximen verpflichtet ist, stellt in erster Linie die Frage, ob die Übersetzung die Funktion erfüllt, die sie in der Zielkultur anstrebt.⁵⁰ (vgl. Ammann 1990: 209)

Bevor sich Vermeer mit seiner Skopostheorie in der Übersetzungswissenschaft etabliert hat, sind Übersetzungen für gewöhnlich nach ihrer „Nähe“ bzw. „Ferne“ zum Ausgangstext beurteilt worden. So wurde die Übersetzungswissenschaft lange Zeit von der Frage beherrscht, ob assimilierend bzw. einbürgernd oder exotisierend bzw.

⁴⁹ Werner Koller hat Übersetzung 1972 als Umkodierungsprozess bzw. als Substitution beschrieben – als die Umwandlung von Einheiten einer Ausgangssprache in jeweils äquivalente Einheiten in einer Zielsprache: „Linguistisch kann die Übersetzung als Umkodierung oder Substitution beschrieben werden: Elemente a1, a2, a3 ... des Sprachzeicheninventars L1 werden durch Elemente b1, b2, b3 ... des Sprachzeicheninventars L2 ersetzt“ (Koller 1972: 69f.). Diese veraltete Definition stellt das utopische Ideal der Übersetzung dar, bei der jedes Element in einem Ausgangstext ein äquivalentes Element in einem Zieltext kennt.

Mit der Neuorientierung bzw. der Pragmatischen Wende in der Translationswissenschaft in den 1970er Jahren kommt die Betonung auf der Einbettung des Textes in einer Soziokultur zu liegen – dieser Tatsache sollte von nun an auch beim Übersetzen Rechnung getragen werden. Die ersten Wissenschaftler, die diese Forderung ausformuliert haben, waren Hans G. Hönl und Paul Kußmaul: „Jeder Text kann als der verbalisierte Teil einer Soziokultur verstanden werden. Es ist unmöglich, ihn aus dieser Einbettung zu lösen, wenn man nicht weiß, zu welchem Zweck dies geschehen soll“ (Hönl & Kußmaul 1984: 58). Mit der Fokusverschiebung in den 1970er Jahren – der Hinwendung zur Textlinguistik und der Ausweitung der Übersetzungseinheit auf die Textebene – geht einher, dass Übersetzen als Sonderform der Kommunikation, als transkulturelles Handeln aufgefasst und der Text zunehmend als Ganzheit, als Übersetzungseinheit erforscht wurde. Auch nach heutigem Verständnis muss der Text holistisch, also als Gestalt, als komplexe multiperspektivische Einheit betrachtet werden, die mehr ist als die bloße Addition ihrer einzelnen sprachlichen Komponenten. Wichtig für den Übersetzer ist der Sinn, das Gemeinte im Text, daher wird die Übersetzung nicht mehr als die Substitution sprachlicher Zeichen verstanden, sondern als Neugestaltung des Gesamttextes, „wobei die Bedeutung der einzelnen Wörter durch ihre kontextuelle Relevanz und ihre Funktion im Textganzen bedingt ist“ (Snell-Hornby 1986: 16). Auch Ammann betont, dass aufgrund der Besonderheit der kommunikativen Situation, in die Texte eingebettet sind, jegliche sprachliche Transkodierung unzureichend ist. (vgl. Ammann 1990: 218)

⁵⁰ Ammann kritisiert in diesem Kontext, dass besonders frühere übersetzungskritische Ansätze zu sehr am Ausgangstext haften und sich nicht mit Bikulturalität auseinandersetzen (vgl. Nazar 2009: 28) – sie spricht von der mangelnden Fähigkeit zur „Perspektivenübernahme“ (Ammann 1990: 219). „Ich behaupte, daß die meisten übersetzungskritischen Vorschläge oder Modelle [...] auf der Grundlage bilingualer (sprachvergleichender), aber nicht bikultureller (kulturvergleichender) Sicht entstanden, und es mangelt ihnen – ich greife einen Parameter auf, den Müller (1986) als Grundlage für interkulturelle Verständigung ansetzte – an der Fähigkeit zur ‚Perspektivenübernahme‘. Das heißt: Es wird im allgemeinen postuliert, es sei möglich, ausgangstextuelle Merkmale auch in einer anderen textuellen Umgebung beizubehalten, ohne daß sie sich durch die neue kulturelle Einbettung veränderten.“ (Ammann 1990: 219)

verfremdend übersetzt werden sollte.⁵¹ Daraus lässt sich ableiten, dass der Ausgangstext das Maß aller Dinge war und die Gestaltung der Übersetzung bestimmte. Das Translat wurde in Folge „in seiner Nähe oder Ferne zum Ausgangstext definiert“ (Ammann 1990: 214). Da die Größen „Nähe“ und „Ferne“ des Translats zum Ausgangstext jedoch keinen Bezugspunkt haben und zu vage sind, um hinlänglich definiert werden zu können, geht Ammann davon aus, dass

[...] eine solche Positionsangabe nur möglich [ist], wenn ihr Bezugspunkt deutlich gemacht wird. Der Bezugspunkt selbst kann nicht im Text (Ausgangstext oder Translat) liegen; „Treue“, „Nähe“ oder „Ferne“ können als mögliche Relationen zwischen (mindestens) zwei Texten gesetzt werden, verständlich werden sie jedoch nur in Relation zu einem übergeordneten Skopos. (Ammann 1990: 214)

Es geht Margret Ammann demzufolge nicht um die Frage, ob Ausgangstext und Translat miteinander vergleichbar und übereinstimmend sind, sondern vor allem um die Wirkung von Translat und Ausgangstext und um die Rezeption beider Texte durch den zielsprachlichen Empfänger.⁵² (vgl. Ammann 1990: 219) Aus diesem Grund werden die Rezipienten, die bei jedem funktionalen übersetzungswissenschaftlichen Ansatz vorausgesetzt werden, zur zentralen Orientierungsgröße in Margret Ammanns Modell. Unter dem Aspekt des Adressatenbezugs eines Translats untersucht der Übersetzungskritiker bei seiner Textanalyse immer auch die Konstitution eines Textes durch den Rezipienten.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich fünf Kritik- bzw. Analyseschritte, die im Folgenden skizziert werden sollen und nach Ammann den Ausgangspunkt für das übersetzungskritische Vorgehen bilden. (vgl. Ammann 1990: 212)

⁵¹ Diese auf Schleiermacher und Cicero zurückgehende Dichotomie bestimmt die übersetzungskritische Diskussion seit Jahrhunderten. Schleiermacher verlas die Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, die zu einem theoretischen Standardtext geworden ist, am 24. Juni 1813 in der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin. (vgl. Schleiermacher 1963)

⁵² Wird die kulturelle Einbettung eines Textes von dem Übersetzer außer Acht gelassen, kann der Text auf den Zieltextrezipienten eine andere Wirkung haben als auf den Ausgangstextrezipienten. Nicht zuletzt deshalb, sind unterschiedliche Rezeptionsbedingungen beim translatorischen Handeln immer mitzubedenken. Ammann führt an dieser Stelle ein aufschlussreiches Beispiel an: Ein Werk mit erotischen Inhalten kann etwa in einer Ausgangskultur als anspruchsvolle Literatur rezipiert werden, während es in einer Zielkultur aber als ordinäre Belletristik betrachtet werden kann. Bleibt der Übersetzer der Ausgangstextoberfläche treu, entsteht möglicherweise ein Translat, das in der Zielkultur aus anderen Gründen von Verlagen veröffentlicht und von Lesern gekauft wird als in der Ausgangskultur. (vgl. Ammann 1990: 219) Exemplarisch hierfür stehen auch die Übersetzungen von Elfriede Jelineks Werken ins Arabische. (vgl. Grees 2008) Übersetzungskritik zu üben bedeutet vor diesem Hintergrund nicht, das Translat auf die wortgetreue Imitation einer bestimmten Oberflächenstruktur des Originals zu prüfen, sondern auf dessen Funktionsgerechtigkeit bzw. Skoposadäquatheit.

1. Feststellung der Translatfunktion.

Übersetzungskritiker unterliegen gerade bei literarischen Texten⁵³ oftmals der Versuchung, die Rezeption und Analyse des Ausgangstextes vor die Rezeption des Translats zu stellen. Schon beim ersten Analyseschritt nach Ammann fällt allerdings auf, dass die Feststellung der Translatfunktion vor jener des Ausgangstextes erfolgt, betont wird insofern die Eigenständigkeit des Zieltextes, ebenso wie seine kulturelle und situative Einbettung. (vgl. Ammann 1990: 212) Die Translatfunktion ist vor allem durch den Adressatenbezug – das Modell setzt prinzipiell einen Rezipienten bzw. eine Rezipientengruppe voraus – festzustellen. Auch die genaue Betrachtung äußerer Faktoren wie beispielsweise des Verlags, in dem die Übersetzung publiziert worden ist, des Buchcovers und der Paratexte, die zu dem Werk verfasst worden sind, gibt Aufschluss darüber, welches Zielpublikum mit dem jeweiligen Text angesprochen wird. (vgl. Lefèvre 2010: 13) Außerdem verweist Ammann auf mögliche, zu berücksichtigende, unterschiedliche Skopoi für Ausgangstext und Translat.

2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.

Das Translat wird in diesem Analyseschritt auf seine Kohärenz geprüft. Unter „intratextueller Kohärenz“ versteht Ammann die

[...] Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form. (Ammann 1990: 212)

⁵³ Ammann verwendet den Terminus „literarisch“ in seiner allgemeinsprachlichen Bedeutung und verzichtet auf eine Definition des „literarischen Textes“ (vgl. Ammann 1990: 216), da die Anwendung ihres übersetzungskritischen Modells nicht textsortenabhängig ist. Dennoch postuliert Ammann ebenso wie Reiß in ihrer übersetzungsrelevanten Texttypologie, dass es wichtig ist, zwischen der Funktion von pragmatischen und der Funktion von literarischen Texten zu differenzieren, „[...] denn bei pragmatischen Texten ist die Sprache in erster Linie Kommunikationsmittel, Informationsvermittlerin, während sie in Texten dichterischer Prosa oder Poesie darüber hinaus Mittel künstlerischer Gestaltung, Vermittlerin ästhetischer Werte ist“ (Reiß 1971: 25). Reiß zählt literarische Texte in Anlehnung an das „Organon-Modell der Sprache“ des Psychologen und Sprachtheoretikers Karl Bühler (1965) insofern zu jenen formbetonten bzw. expressiven Texten, deren Funktion der Ausdruck ist. „Im allgemeinen ist unter ‚Form‘ die Art zu verstehen, wie der Autor etwas sagt, im Unterschied zum Inhalt, der angibt, was er sagt.“ (Reiß 1971: 38) Vor diesem Hintergrund sind inhaltsbetonte (informative) Texte anders zu behandeln als formbetonte (expressive) Texte. Da sich literarische Texte durch ihre unveränderbare Kombination von Form und Inhalt kennzeichnen, wird theoretisch davon ausgegangen, dass die Übersetzung eines literarischen Textes ein Translat literarisch-ästhetischen Charakters zur Folge haben soll. (vgl. Ammann 1990: 216) Bei der Übersetzung formbetonter Texte muss durch die Analogie der Form eine entsprechende ästhetische Wirkung erzielt werden. (vgl. Ammann 1990: 216; vgl. Reiß 1971: 39) „Kurz: Die Übersetzung eines literarischen Texts soll das Literarisch-Ästhetische des Ausgangstexts möglichst mit denjenigen zieltextuellen Mitteln erreichen, die traditionell als ‚ausgangstext‘äquivalent‘ gelten [...].“ (Ammann 1990: 216)

Kohärenz bezieht sich im intratextuellen Bereich auf die inhaltliche und formale Kohärenz des Translats sowie auf die Kohärenz zwischen Inhalt und Form.⁵⁴

3. *Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.*

Analog zu Schritt eins wird – unter Berücksichtigung der gleichen Aspekte – die Funktion des Ausgangstextes festgestellt.

4. *Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts.*

In Anlehnung an Schritt zwei wird eine Ausgangstextanalyse vorgenommen.

5. *Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.*

Die intertextuelle Kohärenz, die Ammann als „Netz unterschiedlicher Relationen zwischen Translat und Ausgangstext“ (Ammann 1990: 234) beschreibt, erfolgt erst im fünften Schritt der Übersetzungskritik und ist der intratextuellen Kohärenz untergeordnet. Auf der Grundlage der Ergebnisse der ersten vier Analyseschritte wird die intertextuelle Kohärenz zwischen den untersuchten Texten bestimmt.

3.1. Die Rolle des Textrezipienten und der Modell-Leser

Es wurde bereits mehrfach betont, dass der Zieltextrezipient in funktionalen Modellen, in denen Translation grundsätzlich als zielgerichtete Handlung aufgefasst wird, in den Vordergrund rückt. Die Aufgabe des Übersetzers ist es, das Ausgangsmaterial eines Textes in ein äquivalentes Translat umzuwandeln, das in der Zielkultur zur individuellen Rezeption angeboten werden kann. In Bezug auf den Rezipienten muss sich der Übersetzer deshalb vor der Anfertigung des Translats die folgenden Fragen stellen: „Was will er, was kennt er, was braucht er?“ (Ammann 1990: 217). Die Rezeptionssituation ist demnach der Äquivalenz und der sprachlichen Oberflächenstruktur des Textes übergeordnet. Für das Übersetzen bedeutet das, dass die von Kultur zu Kultur unterschiedlichen (historisch-sozialen) Rezeptionsbedingungen berücksichtigt werden müssen. (vgl. Ammann 1990: 218) Der Leser erlebt einen (literarischen) Text immer anders – je nachdem, in welcher Phase seines Lebens er ihn liest und von welchen Emotionen er dabei geleitet wird. Der Text bewegt sich also und konstituiert sich in der Rezeption immer wieder neu. Die Rezeptionssituation ändert sich demnach laufend, Interpretation und Rezeption eines Textes sind dynamischer Natur. (vgl. Ammann 1990: 219)

⁵⁴ Wie sich an späterer Stelle zeigen wird, ergibt sich die Kohärenz eines Textes für den Rezipienten aus dem Aufbau verschiedener Einzel- bzw. Teilszenen, die sich nach Beendigung der Lektüre zu einer komplexen Gesamtscene zusammenfügen.

Der Übersetzer – als Rezipient bzw. Empfänger des Ausgangstextes und Produzent bzw. Überträger des Zieltextes – muss sich demnach, um die jeweilige Funktion von Ausgangs- und Zieltext zu erkennen, den jeweiligen Rezipienten des Ausgangs- und Zieltextes vor Augen führen und in die Übersetzung miteinbeziehen. Eine gelungene Übersetzung ist nur dann möglich, wenn der Translator weiß, für welchen Zieltextrezipienten er übersetzt: Er kommt nicht umhin, seine Übersetzung dem (kulturellen) Wissensstand des Zieltextrezipienten anzupassen, „denn ein Text wird erst dann zu einem Text, wenn er vom Rezipienten auch als solcher rezipiert und verstanden wird“ (Nazar 2009: 30).

Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption. (Ammann 1990: 217)

Hier greift Ammann das Konzept des „Modell-Lesers“⁵⁵ des bekannten zeitgenössischen Semiotikers Umberto Eco auf, der davon ausgeht, dass der Autor bereits beim Erstellen eines Textes ein bestimmtes Zielpublikum vor Augen hat, nämlich einen impliziten Leser bzw. einen Modell-Leser,

der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat. (Eco 1987: 67)

Ein Text, so Eco, konstituiert sich erst in der Rezeption, da er mit Leerstellen durchsetzt ist, die von den Rezipienten ausgefüllt werden müssen. Umberto Eco bezeichnet den Text vor diesem Hintergrund als „trägen Mechanismus“ (vgl. Eco 1987: 63) bzw. „meccanismo pigro“ (vgl. Eco 1985: 52), „der erst durch das Aktivwerden eines Lesers zu einem Text wird“ (Redlingshofer 2009: 27). Der „Modell-Leser“ ist bei Eco sozusagen ein „idealer“ Leser, der das für das Textverständnis notwendige Wissen mitbringt und „in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Ammann 1990: 222).

Ammann distanziert sich allerdings von Eco und dessen „idealen“ Leser und definiert ihren Modell-Leser als

[...] jene[n] Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Textes, 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)

⁵⁵ Ammann greift hier Umberto Ecos Konzept eines „Lettore Modello“ auf, das jener in seinem Werk *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (1985) beschrieben hat.

Das Modellhafte eines Lesers liegt nach Ammann demnach in der Lesestrategie, die er anwendet, um einen Text zu erfassen. (vgl. Ammann 1990: 223) Für Ammann ist es allerdings unerheblich, welcher Leser die Intention des Autors „richtig“ bzw. „falsch“ erkannt hat. Irrelevant ist auch, ob der Leser über literarisches (Vor-)Wissen verfügt (vgl. Ammann 1990: 222f.), ob er einen Text wie ein Philologe auf wissenschaftlicher Grundlage interpretiert, oder sich aber keiner Methode bewusst ist, durch die er zu seinem individuellen Textverständnis kommt. (vgl. Redlingshofer 2009: 27f.)

Der Leser zielt bei der Rezeption eines Textes jedoch immer auf das Gesamtverständnis des Textes ab, das maßgeblich von seinem Vorwissen und seinen Erwartungen an den Text beeinflusst ist. (vgl. Ammann 1990: 225)

Die Situation bei der Rezeption eines literarischen Texts wird u.a. von der literarischen Tradition einer Kultur und von der literarischen Erfahrung des Rezipienten mitbestimmt. (Ammann 1990: 221)

Je nach Lesestrategie wird ein Text demnach unterschiedlich rezipiert. Doch weder die jeweiligen Lesestrategien der Rezipienten noch deren vielfältigen Interpretationen eines Textes sind willkürlich. Ammann betont, dass der Interpretation eines Textes einerseits durch den Text selbst, andererseits durch die kulturell stark voneinander abweichenden Traditionen der Textinterpretation Grenzen gesetzt werden. (vgl. Ammann 1990: 224)

Mithilfe des Konzeptes des Modell-Lesers gelingt es Margret Ammann aufzuzeigen, wie der Leser einen Text mithilfe einer Lesestrategie rezipieren, verstehen und die Gesamtscene hinter dem Text erfassen kann. Ammann beschreibt Übersetzungskritik vor diesem Hintergrund als „Vergleich verschiedener Lesestrategien“ (vgl. Ammann 1990: 226), das heißt „als Gegenüberstellung der Gesamtscene des ausgangskulturellen Textproduzenten auf der einen Seite und der des Zielrezipienten auf der anderen“ (Redlingshofer 2009: 29). Im Folgenden soll darauf näher eingegangen werden.

3.2. Das Scenes-and-frames-Konzept in der Übersetzungskritik

Ammann setzt Ecos Konzept eines Modell-Lesers in Beziehung zur Scenes-and-frames-Semantik, um zu zeigen „[...] inwieweit der Leser [...] mit seiner Lektüre dazu beiträgt, daß sich eine bestimmte Wirkung einstellt“ (Ammann 1990: 221).

Die Frage, wie der Leser zur Interpretation eines Textes und damit zu einem bestimmten Textverständnis kommt, versucht Ammann mit der Scenes-and-frames-

Semantik⁵⁶ nach Charles Fillmore zu erhellen. Fillmore entwickelte 1977 das Grundmodell der *scenes-and-frames-semantic*, das von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby in ihrem 1986 erschienenen Aufsatz *Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames semantics in der Übersetzung* übernommen und für die Translationswissenschaft definiert wurde.⁵⁷ (vgl. Nazar 2009: 32) Das semantische Konzept von Fillmore beschreibt Textverständnis- und Kommunikationsprozesse als ein Wechselspiel aus sprachlichen bzw. linguistischen Formen und individuellen Erfahrungen und Assoziationen. (vgl. Lefèvre 2010: 11) Der zentrale Begriff von Fillmores Semantik stammt ursprünglich aus der Psychologie, der Prototyp. Er beschreibt, wie Menschen, ausgehend von erlebten Situationen und individuellen Erfahrungen, Prototypen aufbauen, nach denen sie Kategorisierungen vornehmen.⁵⁸ Fillmore folgerte, dass der Mensch aufgrund individueller Erfahrungen und für ihn relevanter Situationen aus linguistischen Formen Bedeutungen erschließt. (vgl. Marx 2009: 20) Unter dem Begriff *scene* versteht der Linguist:

[...] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings. (Fillmore 1977: 63)

Frame erklärt Fillmore in seinem Aufsatz folgendermaßen:

[...] referring to any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes. (Fillmore 1977: 63)

⁵⁶ Wie die Skopostheorie ist auch die *Scenes-and-frames-Semantik* den funktionalen Ansätzen der Übersetzungstheorie zuzuordnen. Das heißt, dass die Kenntnis über den Rezipienten und das Kommunikationsziel in der spezifischen Situation, in der der Text rezipiert wird, von ausschlaggebender Bedeutung ist. Diese beiden Faktoren, Rezipient und Kommunikationsziel, entscheiden darüber, welche Informationen, wie und in welcher Form in eine andere Sprache übertragen werden.

⁵⁷ Zu Beginn der 1990er Jahre wurde das Konzept von Vermeer und Witte weiterentwickelt. (vgl. Vermeer & Witte 1990)

⁵⁸ Die US-Amerikanische Psychologin Eleanor Rosch führte den Begriff des Prototypen mit ihrer Theorie der „natürlichen Kategorisierung“ (1973) in die Wissenschaft ein und förderte damit die Entwicklung der Prototypensemantik. (vgl. Redlingshofer 2009: 17) Vannerem und Snell-Hornby verweisen in ihrem Aufsatz auf ein Experiment Roschs, mit dem sie nachwies, dass Menschen natürliche Kategorisierungen nach Prototypen vornehmen. So gilt etwa „Spatz“ und „Rotkehlchen“ bei den meisten deutschen Sprechern als prototypisches Beispiel für die Kategorie „Vogel“, „Emu“ oder „Pinguin“ hingegen nicht. (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 187) Daraus ergibt sich, dass Prototypen nicht nur von persönlichen Erfahrungen eines Sprechers, sondern auch von dessen kulturellem Umfeld abhängig sind.

Dem Modell liegen demzufolge zwei einfach zu definierende Begriffe zugrunde: Die *scene* bezeichnet die Erfahrungen bzw. das bereits Erlebte eines Sprachbenutzers, der *frame* bezeichnet den sprachlichen Rahmen, bildet den Text, ist also die sprachliche Kodierung der Kommunikationssituation.

Nach Fillmore findet jede *scene* ihre sprachliche Kodierung in einem *frame*. Der Kommunikations- und Verstehensprozess läuft so ab, dass wir zu jeder sprachlichen Form (*frame*) zunächst mittels eigener Erfahrung bzw. einer Situation Zugang finden, die für uns persönlich von Bedeutung ist (*scene*). *Scenes* und *frames* aktivieren einander gegen- bzw. wechselseitig. Eine bestimmte linguistische Form in einem Text ruft demzufolge „Assoziationen hervor, diese wiederum aktivieren andere linguistische Formen bzw. erwecken weitere Assoziationen“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 186). Auf diese Weise werden während des Rezeptionsprozesses nach und nach Einzelszenen aufgebaut und Leerstellen ausgefüllt, sodass schließlich eine Gesamtscene entsteht, die Textkohärenz stiftet. Folglich geht auch das Modell von Ammann zunächst von Einzelszenen aus, über die sich der Leser eine Gesamtscene aufbaut, die – abhängig von seinem kulturellen Hintergrund, seinen persönlichen Erfahrungen, seinen erlebten Situationen, seinem individuell geprägten Vorwissen und seinen speziellen Präsuppositionen – völlig unterschiedlich ausfallen kann. (vgl. Ammann 1990: 227; vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 186) Der Verstehensprozess ist demnach nicht nur kulturell, sondern auch individuell bedingt, denn jeder Mensch kommt über individuell unterschiedliche Assoziationsnetze zu seinen Vorstellungen – das erklärt auch, warum ein Text auf ganz unterschiedliche Weise interpretiert werden kann. (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 186)

Während Ecos Modell-Leser ausschließlich die Rezeption eines Textes durch den Leser umfasst, schließt der von Vannerem und Snell-Hornby entwickelte *Scenes- und frames-Ansatz* die Rezeption und Produktion eines Textes durch den Übersetzer mit ein. Vor diesem Hintergrund zählt man vier verschiedene *scenes*, die während des gesamten Textrezeptions- und -produktionsprozesses evoziert werden und beim translatorischen Handeln aufeinander abgestimmt werden müssen:

Zum einen haben wir die *scene* in der Vorstellung eines ausgangskulturellen Textproduzenten, die *scene*, die der Translator als Rezipient dieses ausgangskulturellen Texts aufbaut, dann die *scene*, die er seinen Ziellesern vermitteln will und schließlich die von einem Zielrezipienten realisierte *scene*. (Ammann 1990: 226)

Die Bedeutung der Scenes-und-frames-Semantik für das Übersetzen liegt auf der Hand: Beim Verstehen vom Ausgangstext geht der Übersetzer von einem vorgegebenen frame aus, nämlich dem Text und seinen sprachlichen Komponenten. Dieser Text wurde von einem Autor erstellt, der dabei von seinem eigenen Erfahrungshintergrund ausgegangen ist. Der Gesamtframe des Textes löst individuelle kognitive scenes in der Vorstellung des Lesers aus. (vgl. Haydn 2010: 19) Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein spezifisches Problem für den Übersetzer: Möglicherweise aktiviert er als Nicht-Muttersprachler nicht die scenes, „wie es der Muttersprachler tun würde oder wie es der Autor beabsichtigt hat, da die von einem frame aktivierten scenes sehr eng mit der Soziokultur des betreffenden Sprachbenutzers verbunden sind“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 190).

Wenn eine scene aus einer Kultur in eine andere transponiert wird, wird sie dort anders eingeschätzt (bewertet) [...], anders verstanden und hat eine andere Wirkung. (Vermeer & Witte 1990: 58)

Aus diesem Grund werden einem guten Übersetzer nicht nur sprachliche Sensibilität auf hohem Niveau, sondern auch ein umfassendes Hintergrundwissen und ein ausgezeichnetes Gedächtnis abverlangt. Der Übersetzer muss mit den linguistischen frames vertraut sein und mit ihnen arbeiten können, das heißt, er braucht muttersprachliche, fremdsprachliche und übersetzerische Kompetenz. Die Tätigkeit des Übersetzens wird damit aufgewertet und als schöpferischer Prozess aufgefasst. Fillmores Ansatz ist demzufolge wichtig, um „die kreative Rolle des Übersetzers zu erhellen“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 189) und das Übersetzen als komplexen Kommunikationsakt zu verstehen.

Der Übersetzer beschränkt sich demnach nicht auf die Umwandlung von Wörtern, sondern wird als Kultur- und Textexperte betrachtet, der mit linguistischen frames vertraut ist und sie so dekodieren muss, dass beim zielsprachlichen Leser die vom Ausgangstextautor intendierten scenes evoziert werden. Der Übersetzer darf sich durch sein prototypisches Vorwissen nicht zu einer subjektiven Interpretation des Ausgangstextes verleiten lassen. (vgl. Vogt 2002: 25) Um eine gelungene Kommunikation zwischen Ausgangstextautor und Zieltextempfänger zu erreichen, muss er von seinen prototypischen scenes abstrahieren und sich am Skopos orientieren. Mithilfe seines Erfahrungshorizontes und seines Hintergrundwissens hat er zu entscheiden, welcher neue frame im Zieltext die intendierte scene adäquat für den zielsprachlichen Empfänger umsetzt. (vgl. Vannerem & Snell-Horby 1986: 192) Seine übersetzerischen Entscheidungen müssen ständig anhand des Ausgangstextes geprüft werden.

Der Übersetzer ist also gleichzeitig Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. Dazu muß er zunächst seinen eigenen Erfahrungshintergrund zu rate ziehen, um entscheiden zu können, welcher neue *frame* am geeignetsten ist, die Gesamtszene und die große Vielfalt an Teilszenen hinter dem Text für den speziellen Empfänger, an den die Übersetzung gerichtet ist, auszudrücken. (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 192)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Scenes-und-frames-Ansatz in der Übersetzungswissenschaft folgendermaßen seine Anwendung findet: Der kulturspezifische Ausgangstext (*frame*) ruft eine subjektive Vorstellung (*scene*) beim Translator hervor, der – ausgehend von der in ihm evozierten *scene* – einen neuen Text (*frame*) für den Zieltextrezipienten produziert, der wiederum eine *scene* hervorruft. (vgl. Nazar 2009: 34)

In Kurzform und auf Translation bezogen beschreibt das Konzept der *scenes-and-frames* 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 beim Zielrezipienten. (Ammann 1990: 225)

Das *Scenes-und-frames*-Konzept bringt vor diesem Hintergrund auch den Modell-Leser nach Eco ins Spiel, der der Parameter für die funktionale Übersetzungskritik nach Ammann ist. Der Modell-Leser baut bei der Rezeption zunächst einzelne *scenes* auf, um sie nach Beendigung der Lektüre zu einer komplexen Gesamtscene zusammenzufügen. Ammann stellt einen Leser vor,

[...] der die einzelnen *scenes* aufbaut und sie nach Abschluß der Lektüre zu einer Gesamtscene zusammenfügt. Die Übersetzungskritik kommt dann einem Vergleich zweier „Lesestrategien“ gleich, die wiederum die Grundlage für weiterführende Untersuchungen möglicher Relationen zwischen den beiden Texten bilden können. (Ammann 1990: 226)

Ammann macht Fillmores *Scenes-und-frames*-Semantik somit für die Übersetzungskritik fruchtbar. Der Übersetzungskritiker muss sich bei jeder Textanalyse folgende Fragen stellen: Welche *scenes* hat der Autor mit seinen *frames* beim Ausgangstextleser ausgelöst, welche der Übersetzer beim Zieltextleser? Sind sie kohärent und entsprechen sie ihrer Funktion? (vgl. Lefèvre 2010: 11) Anhand dieser Fragen können, unter Berücksichtigung des jeweiligen Skopos, Teilszenes und entsprechende *frames* in Translat und Ausgangstext untersucht werden und ihre Auswirkungen auf das Verständnis und die Interpretation des Gesamttextes bzw. der Gesamtscene durch den

Leser. (vgl. Ammann 1990: 225f.) Ammann beschreibt dies als „dynamisches Wechselspiel“ zwischen Textteil und Textganzem. (vgl. Ammann 1990: 228f.)

Der Übersetzungskritiker muß die u.U. unterschiedlichen Leseerwartungen der jeweiligen „impliziten“ Leser unterscheiden und gegeneinander in Beziehung setzen können. (Ammann 1990: 228)

Der von Ammann beschriebene letzte Analyseschritt, die Feststellung der intertextuellen Kohärenz, bezieht sich demnach auf die Übereinstimmung der Gesamtscenes und damit auf die Frage, ob das Translat als frame insgesamt durch seine Einzelszenen eine vergleichbare Gesamtscene wie der Ausgangstext auslöst, wenn man davon ausgeht, dass Funktionsgleichheit vorliegt. (vgl. Lefèvre 2010: 13) Die Bewertung der Übersetzung „erfolgt dann im Hinblick auf den Gesamttext, das Translat, unter Berücksichtigung des Skopos“ (Ammann 1990: 227).

Betrachtet man nun all die hier referierten theoretischen Standpunkte, auf die Ammann ihre Übersetzungskritik basiert, wird schnell deutlich, dass eine wissenschaftliche Übersetzungskritik nur dann möglich ist, wenn man eine Übersetzung nicht mehr an der eigenen Interpretation des Ausgangstextes misst, sondern sich die unterschiedlichen Leseerwartungen der jeweiligen impliziten Leser vor Augen führt.⁵⁹

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)

Ziel von Ammanns übersetzungskritischem Modell ist es insofern, inter- und intratextuelle Relationen zwischen Ausgangs- und Zieltext festzumachen. Das von Ammann konzipierte Modell setzt einen theoretischen Standpunkt voraus und zeichnet sich vor allem durch die funktionale, zieltextorientierte Ausrichtung aus. Zudem

⁵⁹ Ergänzend kann an dieser Stelle auf das Loyalitätsprinzip von Christiane Nord eingegangen werden. Nord publizierte das Loyalitätsprinzip 1989, Ammann ihr Modell der Übersetzungskritik 1990. Aufgrund der zeitlichen Überschneidungen in der Veröffentlichung der beiden theoretischen Aufsätze konnte Ammann Nords Prinzip nicht in ihre theoretischen Überlegungen aufnehmen. (vgl. Lefèvre 2010: 9) Nord weist darauf hin, dass alle in den Übersetzungsprozess involvierten Parteien in die Überlegungen rund um die Übersetzung miteinzubeziehen sind. Es geht ihr dabei keineswegs um eine bedingungslose Worttreue, sondern vielmehr darum, die Anforderungen der einzelnen in den Übersetzungsprozess eingebundenen Parteien aufeinander abzustimmen. (vgl. Lefèvre 2010: 12): „Da es der Übersetzer also mit Handlungspartnern (dem Auftraggeber, dem Zielttextempfänger, dem Ausgangstextautor) zu tun hat, die von ihm einen funktionsgerechten Zielttext mit einer bestimmten Anbindung an den Ausgangstext erwarten und selbst nicht nachprüfen können, ob der gelieferte ZT [Zielttext] diesen Bedingungen entspricht, ist er diesen Handlungspartnern zur Loyalität verpflichtet. Sie müssen sich darauf verlassen können, daß er seinen Auftrag nach bestem Wissen und Gewissen ausführt [...]“ (Nord 1989: 102).

beschreibt es die Rolle des impliziten Lesers eines Textes und versucht, mithilfe der Scenes-and-frames-Semantik aufzuzeigen, wie dieser zu seinem individuellen Textverständnis kommt. (vgl. Ammann 1990: 210)

Für die übersetzungskritische Textanalyse in Kapitel 5 dieser Arbeit ist das konkrete Modell nach Ammann gewählt worden, da eine wissenschaftliche Übersetzungskritik im akademischen Rahmen prinzipiell eine theoretische Einbettung braucht, um nicht willkürlich, sondern objektiv nachvollziehbar auszufallen. In diesem Kapitel ist aufgezeigt worden, dass es Margret Ammann gelingt, verschiedenste, sich ergänzende übersetzungswissenschaftliche Interpretations- und Definitionsansätze in ihr Modell der Übersetzungskritik zu implementieren. Der funktionale Ansatz mit seiner Ausrichtung am Zieltext und am Zieltextrezipienten und seiner Auffassung von Translation als komplexem, transkulturellem Handeln, indem die gesamte Kommunikationssituation eines Textes berücksichtigt wird, ist besonders gut auf die Analyse literarischer Texte anwendbar und stellt eine geeignete Basis für die nachfolgende Übersetzungskritik.

4. Übersetzung und Neuübersetzung

Der übersetzungskritischen Textanalyse sollen an dieser Stelle einige Hintergrundinformationen zu der Übersetzung, der Neuübersetzung und dem Konzept „Neuübersetzung“ vorangestellt werden.

4.1. Die Übersetzung

Minoes erschien erstmals 1971 unter dem Titel *Die geheimnisvolle Minusch* in der deutschen Übersetzung von Rosel Oehlke im Verlag Friedrich Oetinger. Oehlke übersetzte neben *Minoes* noch ein anderes Buch Annie M.G. Schmidts: *Pluk van de Petteflet* (1971) wurde 1978 von ihr ins Deutsche übertragen (*Pluck mit dem Kranwagen*). Außerdem übersetzte sie 1972 *Het malle ding van bobbistiek* (1970) von Leonie Kooiker ins Deutsche (*Bobbys Superding*). Leider sind zur Person der Übersetzerin keine biografischen oder sonstigen Informationen in Erfahrung zu bringen.

4.2. Die Neuübersetzung

Zur Übersetzerin der Neuübersetzung, Silke Schmidt, findet man mehr Informationen. Ihrer Homepage (vgl. Schmidt 2010) ist beispielsweise zu entnehmen, dass sie nicht nur aus dem Niederländischen, sondern auch aus dem Englischen und dem Französischen übersetzt. Im Moment ist die gebürtige Deutsche in Leiden wohnhaft – ihre Affinität zur niederländischen Sprache lässt sich möglicherweise damit erklären. Über eine Ausbildung zur Übersetzerin ist nichts bekannt, die Literaturübersetzerin hat allerdings Sportwissenschaften, Romanistik und Pädagogik studiert. (vgl. Lingier 2010: 128) Wie aus Kapitel 2.2. hervorgeht, kann pädagogisches Fachwissen des Übersetzers bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur vorteilhaft sein, da er sich damit möglicherweise besser in die Erlebnis- und Erfahrungswelt von Kindern einfühlen kann.

Neben *Minoes* hat die Autorin zahlreiche andere niederländische Kinder- und Jugendbücher übersetzt, so etwa Werke von Klaas Assen, Marc de Bel, Elke Brems, Veronica Hazelhoff, Koos Meinderts, Anne Provoost, Peter Jan Rens und Kaat Vrancken. Auch Erwachsenenliteratur und Sachbücher stehen auf ihrer Übersetzungsliste. (vgl. Schmidt 2010)

Warum aber wurde die Neuübersetzung überhaupt in Auftrag gegeben? Nach eigener Aussage ist die Übersetzerin vom Oetinger-Verlag gebeten worden, eine Neuübersetzung des Buches anzufertigen, da der Verlag das Buch anlässlich des Erscheinens der Verfilmung von *Minoes* im deutschen Sprachraum neu auflegen wollte.

(vgl. Lingier 2010: 128) Aus einer E-Mail-Korrespondenz vom 2. Juni 2010 mit Frau Silke Weitendorf, Verlegerin beim Oetinger-Verlag, geht hervor, dass sich auch die Neuübersetzung am deutschen Buchmarkt nicht durchgesetzt hat und das Buch vom Markt genommen werden musste.⁶⁰ Der deutsche Taschenbuchverlag vermarktet das Buch seit 2005 mit dem an das Filmcover angeglichene Buchcover.

An dieser Stelle sollen knapp einige Überlegungen zur Neuübersetzung angestellt werden. Prinzipiell sind Neuübersetzungen möglich, weil sich Übersetzungen im Gegensatz zum Originaltext durch die Wiederholbarkeit auszeichnen.

Übersetzung ist die Wiederherstellung der im Original ruhenden und niemals verlorenen kongruenten äußeren wie inneren Kunsterscheinung. Aber im Gegensatz zum Original behält solche Wiederherstellung den Charakter der Vorläufigkeit und der Annäherung; sie bleibt deshalb, anders als das Original, auch – wiederholbar. (Wuthenow 1969: 18)

Eine brauchbare Definition des Konzeptes Neuübersetzung stammt von Gambier:

La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. (Gambier zitiert nach Lingier 2010: 25)

Warum fertigt man aber Neuübersetzungen an? Die Theorie liefert – kurz zusammengefasst – zwei Hauptgründe, warum ein bereits übersetztes Werk noch einmal in dieselbe Zielsprache übersetzt wird. Einerseits werden Bücher neu übersetzt, um sie zu aktualisieren, weil die Sprache im Laufe der Zeit veraltet, andererseits sind Neuübersetzungen aufgrund der Unvollkommenheit der bereits bestehenden Übersetzungen – die perfekte Übersetzung gibt es per definitionem nicht – oft notwendig. (vgl. Lingier 2010: 26f.) Aufgrund der Subjektivität eines jeden Übersetzers und der eigenen Lesart eines Originals können verschiedene Übersetzungen von ein und demselben literarischen Werk oft grundlegend voneinander abweichen. Neben weiteren Gründen⁶¹, warum ein Original neu übersetzt wird, können auch kommerzielle Gründe angeführt werden. Bekommt ein Verlag etwa die Rechte für ein bereits übersetztes Werk nicht, lässt er es gegebenenfalls neu übersetzen.

Es wird allgemein behauptet, dass Übersetzungen mit jeder weiteren Übersetzung besser werden: Nicht nur, weil Menschen immer mehr Sprachkenntnis entwickeln und

⁶⁰ Die ausführliche E-Mail der deutschen Verlegerin Silke Weitendorf, die nicht nur diffizile Auskunft über die Verkaufsentwicklung des Romans am deutschsprachigen Markt gibt, sondern auch Einblick in das Verlagsmarketing, findet sich im Anhang dieser Arbeit. (vgl. Kapitel 8.3. dieser Arbeit)

⁶¹ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den theoretischen Ansätzen zur Neuübersetzung ist nachzulesen bei Lingier. (vgl. Lingier 2010: 25–37)

sich der Wortschatz weiter entwickelt, sondern auch, weil Übersetzungsfehler korrigiert werden. Man erwartet von Neuübersetzungen, dass sie poetischer, moderner, schlicht besser sind als die älteren Übersetzungen.⁶²

It is because of this persevering strife that makes the translated version of literary works, especially famous works, better and better. (Jianzhong zitiert nach Lingier 2010: 27)

Dies scheint sich – wie zu zeigen sein wird – auch bei der Analyse der beiden deutschen Übersetzungen von *Minoes* im folgenden Kapitel zu bestätigen.

⁶² Bei Lingier lesen wir, dass Radegundis Stolze diesen linearen Fortschritt eines übersetzten Textes mit jeder weiteren Übersetzung in Frage stellt: Als Kinder selbst gefragt wurden, ob sie lieber die alte Übersetzung oder die Neuübersetzung hörten bzw. lasen, war die Antwort fast immer: die alte Übersetzung. 'When a mother made the test and read that text to her little daughter, she became aware that it really was nearly unintelligible and difficult to read, so full of strange and unsuitable expressions it was. But the child was marvelled. And what did she like most: "the words," they must have seemed strange, phantastic and mysterious to her.' (Stolze zitiert nach Lingier 2010: 32)

5. Übersetzungskritische Textanalyse nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann

Im Folgenden soll nach dem funktionalen Fünf-Schritte-Modell von Margret Ammann eine Übersetzungskritik vorgenommen werden, die sich von der mikrostrukturellen Analyse lösen und den Text auf einer makrostrukturellen Ebene untersuchen soll. Das heißt, dass die beiden deutschen Übersetzungen nicht Wort-für-Wort mit dem Original verglichen werden, sondern dass beide Translationen als in sich autonome Texte verstanden werden, die unabhängig voneinander und vom Ausgangstext betrachtet werden sollen. Auf die ausführliche Analyse der beiden Translate folgt die Untersuchung des Originaltextes. Nachdem die intratextuelle Analyse der Texte abgeschlossen ist, wird die intertextuelle Kohärenz zwischen Original und Translat 1 bzw. Translat 2 festgestellt. Abschließend wird ein Resümee aus den Ergebnissen der Analyse gezogen. Für die Analyse wurden vier konkrete Textstellen, die jeweils mit einer kurzen Kontextbeschreibung eingeleitet werden, und die Illustrationen aus Translat 1, Translat 2 und dem Originaltext herangezogen.

Die ausgewählten Textstellen und die Illustrationen sollen repräsentativ für das jeweilige Gesamtwerk stehen und einen guten Einblick in die Werke gewähren, um schließlich Rückschlüsse auf deren Gesamtscenes zu ermöglichen. Es soll untersucht werden, wie die drei Texte unabhängig voneinander wirken, ob sie in der Zielkultur funktionieren, welche Stimmung sie transportieren, welche scenes sie im jeweils zielsprachlichen Leser evozieren und ob diese für den deutschsprachigen Leser inhaltliche oder stilistische Inkohärenzen beinhalten, an denen er sich möglicherweise stößt. Es wird demnach keine separate Analyse von übersetzungskritischen Aspekten wie Übersetzungsfehlern⁶³, den Schwierigkeiten bei der Übersetzung sogenannter „falscher

⁶³ Übersetzungsfehler finden sich zahlreich in den Texten und nicht selten stellt sich dadurch vor allem in Translat 1 auch Inkohärenz im Text ein: So wird etwa 'soms' (Schmidt 2008: 7) an einer Stelle mit „manche“ (Oehlke 1971: 8) übersetzt. 'Ik kom je nog wel eens bezoeken' (Schmidt 2008: 32) wird übersetzt mit „Ich werde dich noch mal besuchen kommen“ (Oehlke 1971: 32) anstelle von „Ich besuch dich ab und zu“ (Schmidt 2003: 31). 'Na een uur kwam de Jakkepoes' (Schmidt 2008: 105) wird mit „Um ein Uhr kam die Schluderpuß“ (Oehlke 1971: 107) übersetzt anstelle von „Nach einer Stunde kam die Schluderpuss“ (Schmidt 2003: 107) 'Ik keek uit mijn raam vanmorgen... ik kijk ook uit over daken, net als jij... en ik heb Minoes gezien' (Schmidt 2008: 138) wird von Oehlke falsch übersetzt mit „Ich guckte auch so über die Dächer, genau wie du, und ich habe Minusch gesehen“ (Oehlke 1971: 142). Silke Schmidt übersetzt hier richtig: „Ich hab heute morgen aus meinem Fenster geguckt ... das geht genau wie bei dir auf die Dächer ... und da hab ich Minusch gesehen“ (Schmidt 2003: 141).

Freunde“⁶⁴, Realia oder Namen der Protagonisten, Auslassungen, Hinzufügungen, etc. in den Translaten vorgenommen – es sei denn, diese bilden Problemfälle, die innerhalb der gewählten Passagen deutlich hervortreten. Auch auf spezifische Schwierigkeiten beim Übersetzen aus dem Niederländischen – etwa die Übersetzung von Diminutivformen, die im Niederländischen nicht nur „klein und niedlich“ bedeuten, sondern Stilmittel der Ironie, der Sympathie, der Ablehnung sein können⁶⁵ – wird nicht näher eingegangen, sofern diese nicht im Kontext einer ausgewählten Textpassage stehen.

Außerdem wird in der übersetzungskritischen Textanalyse nicht auf den antiquierteren Sprachgebrauch Rosel Oehlkes im Gegensatz zum modernisierten und salopperen, zum Teil auch umgangssprachlicheren Sprachgebrauch Silke Schmidts eingegangen. Bei der Textanalyse wurde berücksichtigt, dass der zielsprachliche Leser in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts ein anderer ist als der zielsprachliche Empfänger des 21. Jahrhunderts. Da die zweite Übersetzung 32 Jahre nach der ersten Übersetzung erschienen ist, liegt es auf der Hand, dass sich der Sprachgebrauch in Translat 1 und Translat 2 wesentlich voneinander unterscheidet.⁶⁶ Der antiquierte Sprachgebrauch in der ersten Übersetzung und Oehlkes Bemühungen, den Text kindgerecht zu gestalten, vor allem im Hinblick auf die moralisierend-erzieherische Funktion, resultieren nicht

⁶⁴ Im Text finden sich dazu einige konkrete Beispiele: So wird etwa ‘geschikte jongen’ (Schmidt 2008: 8) in der ersten Übersetzung mit „geschickter Junge“ (Oehlke 1971: 8) übersetzt, ‘vreemde dame/juffrouw’ (Schmidt 2008: 13; 15) mit „fremde Dame/Fräulein“ (Oehlke 1971: 13; 15; 115). Bemerkenswert ist, dass das ‘enge mantelpak’ (Schmidt 2008: 61) von beiden Übersetzerinnen mit dem „engen Kostüm“ (Oehlke 1971: 63; Schmidt 2003: 62) übersetzt wurde, obwohl sich aus dem Kontext ableiten lässt, dass die Ausgangstextautorin mit dem niederländischen frame eine andere scene beabsichtigt hat. Der niederländische frame ‘eng’ könnte in diesem Kontext mit „entsetzlich“ oder „grauenhaft“ übersetzt werden.

⁶⁵ Von den zahlreichen Beispielen in den Texten, vor allem in Translat 1, seien nur einige wenige genannt: ‘Blaadjes’ (Schmidt 2008: 8) wird mit „Blättchen“ (Oehlke 1971: 8), ‘koffertje’ (Schmidt 2008: 11) mit „Köffchen“ (Oehlke 1971: 11), ‘mantelpakje’ (Schmidt 2008: 19) mit „Kostümchen“ (Oehlke 1971: 20), ‘kastje’ (Schmidt 2008: 70) mit „Schränkchen“ (Oehlke 1971: 71; Schmidt 2003: 70), ‘kindertjes’ (Schmidt 2008: 98) mit „Kinderchen“ (Oehlke 1971: 100), ‘trapje’ (Schmidt 2008: 99) mit „Treppchen“ (Oehlke 1971: 101), ‘groepjes’ (Schmidt 2008: 66) mit „Grüppchen“ (Oehlke 1971: 68; Schmidt 2003: 67) übersetzt. Manchmal mutet das beim Lesen befremdend an, nicht zuletzt, weil der Diminutiv im Niederländischen wesentlich frequenter und komplexer verwendet wird als im Deutschen.

⁶⁶ Zahlreich sind die Beispiele, die an dieser Stelle angeführt werden können: ‘baantje’ (Schmidt 2008: 9) wird in der ersten Übersetzung zu „Posten“ (Oehlke 1971: 9), in der zweiten zu „Job“ (Schmidt 2003: 9). ‘Kamer’ (Schmidt 2008: 13) zu „Stube“ (Oehlke 1971: 13) und schließlich zu „Zimmer“ (Schmidt 2003: 13), ‘kamerjas’ (Schmidt 2008: 23) wird zu „Bettjäckchen“ (Oehlke 1971: 23) und schließlich zu „Bademantel“ (Schmidt 2003: 22), ‘spuitbus’ (Schmidt 2008: 117) wird zu „Sprühdose“ (Oehlke 1971: 120) und schließlich zu „Spraydose“ (Schmidt 2003: 119). In diesem letzten Fall wird mit Spraydose meines Erachtens eine scene evoziert, die nur noch wenig mit Düften und einer Deodorantfabrik zu tun hat – sie erinnert mehr an Graffiti-Malerei. Aus diesen Beispielen lässt sich dennoch schließen, dass Silke Schmidt im Vergleich zu Rosel Oehlke in ihrer Übersetzung eine wesentlich modernere Sprache pflegt.

selten in Inkohärenzen.⁶⁷ Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass die zweite Übersetzerin sich in ihrer Übersetzung nicht nur für einen informelleren Sprachgebrauch entschieden, sondern auch stereotypen Geschlechterrollen gegengewirkt und damit entdiskriminierend übersetzt hat: Macht Minoes in der ersten Übersetzung, „wie die anderen Frauen in der Gegend auch“ (Oehlke 1971: 50) Besorgungen, tut sie es in der zweiten Übersetzung, „wie all die anderen Menschen“ (Schmidt 2003: 51). Obwohl auch Annie M.G. Schmidts Minoes einkaufen geht, ‘zoals al die andere dames in de winkelbuurt’ (Schmidt 2008: 50), wirkt das Original – trotz zahlreicher mittlerweile veralteter Ausdrücke – jung geblieben und zeitlos.⁶⁸

Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass Margret Ammann zwar betont, dass sich ihr Modell der Übersetzungskritik auf alle Textsorten anwenden lässt, dass wir es bei der Analyse von kinderliterarischen Texten allerdings mit einem Sonderfall zu tun haben. Kinder- und Jugendliteratur lebt, wie kaum eine andere literarische Gattung, vom Dialog. Das wird in den gewählten Textpassagen sofort deutlich. Keines der Textfragmente kommt ohne den Dialog aus. Im vorangehenden Kapitel wurde bereits deutlich, dass der Kinder- und Jugendliteraturübersetzer hier vor besondere Probleme und Herausforderungen gestellt wird, da es für ihn als Erwachsenen nicht immer leicht ist, sich in die einfache und schlichte Sprache von Kindern einzufühlen und hineinzudenken und die vom Originalautor evozierten scenes adäquat in eine andere Sprache zu übertragen. Vor diesem Hintergrund verwundert es auch nicht, dass sich Inkohärenzen auf inhaltlicher, stilistischer und konnotativer Ebene in den beiden Übersetzungen – wie aus der Textanalyse ersichtlich werden wird – hauptsächlich in den Dialogen einstellen.

Neben dem Dialog lässt sich Kinder- und Jugendliteratur auch durch die Illustration charakterisieren. Deshalb werden die Illustrationen in der nachfolgenden Analyse besonders berücksichtigt. Anhand der Analyse der Illustrationen sollen eventuelle Inkohärenzen in den Illustrationen bzw. in den Text-Bild-Relationen aufgedeckt und besprochen werden.

⁶⁷ In der ersten Übersetzung von Rosel Oehlke wird an einigen Stellen massiv in den Originaltext eingegriffen, etwa als die Übersetzerin, scheinbar in der Annahme, man könne Kindern ein Wort wie „Katzenklo“ (Schmidt 2003: 78; 107) nicht zumuten – mit „Körbchen“, „Katzenkorb“ bzw. „Korb“ (Oehlke 1971: 78; 107) übersetzt, was beim Leser nachvollziehbarerweise inkohärente scenes erzeugt. Im Original steht an dieser Stelle ‘kattenbak’ bzw. ‘bak’ (Schmidt 2008: 77; 105). Was so verwerflich an dem frame „Katzenklo“ ist, bleibt rätselhaft, offensichtlich war das Wort in den 1970er Jahren im deutschen Sprachraum tabuisiert.

⁶⁸ Das Argument, dass Originale im Gegensatz zu ihren Übersetzungen nicht so schnell veralten bzw. ewig jung bleiben, kommt in der Fachliteratur immer wieder zur Sprache. Jörn Albrecht widmet in seinem Standardwerk *Die literarische Übersetzung* dieser Thematik das Kapitel „Alternde Übersetzungen und ewige junge Originale“. (vgl. Albrecht 1998: 101–109)

Alle in den Übersetzungen und im Originaltext typografisch hervorgehobenen Textstellen sind in der Analyse bewahrt geblieben, um den Ton, die Intonation und die Stimmung der jeweiligen Textstelle exakt wiederzugeben.

Um den Überblick zu wahren, wird im Folgenden auf diese Weise zitiert: Die beiden Übersetzerinnen werden jeweils als selbstständige Verfasserinnen der Translate verstanden und werden demnach als solche zitiert. Zitiert wird somit nach dem Namen der jeweiligen Übersetzerin, dem Namen der Originalbuchautorin sowie dem Jahr des Erscheinens der jeweiligen Ausgabe:

Translat 1: Oehlke 1971

Translat 2: Schmidt 2003

Ausgangstext: Schmidt 2008

5.1. Feststellung der Funktion von Translat I

Die deutsche Übersetzung des niederländischen Kinderbuchs *Minoes* von Rosel Oehlke ist 1971, nur ein Jahr nach dem Erscheinen des Originals, im deutschen Sprachraum erstmals unter dem Titel *Die geheimnisvolle Minusch* im Verlag Friedrich Oetinger erschienen. An der deutschen Übersetzung des Buchtitels *Die geheimnisvolle Minusch* wird das Interesse des Verlages evident, einen verkaufsträchtigen, spannenden und interessanten Titel zu kreieren. Der Zusatz „geheimnisvoll“ hat nichts mit dem Originaltitel zu tun und soll Spannung aufbauen und die Neugier und das Interesse der jungen Leser wecken. Über diese Diskrepanz zwischen merkantilen Verlagsinteressen und des übersetzungswissenschaftlich begründeten Primats der Treue schreibt Rieken-Gerwing:

Die Übersetzung von Buchtiteln betrifft in der Theorie sowohl inhaltliche als auch stilistische Übersetzungsaspekte. In der Praxis spielen vor allem aber außerliterarische Aspekte eine eminente Rolle. Die Wahl des Titels beeinflusst nämlich das Kauf- und Leseverhalten der Rezipienten. Buchtitel dienen einerseits als Rezeptionsanreiz, andererseits üben sie eine steuernde Funktion aus. Verlage sind folglich an einer attraktiven Titelgestaltung zur Förderung des merkantilen Erfolges interessiert. (Rieken-Gerwing 1995: 76)

Da das Ansehen des Verlages die Erwartungen der (impliziten) Leser an das Buch entscheidend beeinflusst, soll er an dieser Stelle kurz präsentiert werden. Der Verlag stellt sich im Internet explizit als Kinder- und Jugendbuchverlag vor: „Die Internetseite des Verlages Friedrich Oetinger aus Hamburg, Verleger berühmter Kinderbuchautoren wie Astrid Lindgren oder Erhard Dietl und Paul Maar“ (vgl. Verlag Friedrich Oetinger

o.J.). Der Verlag wurde 1946 mit Sitz in Hamburg gegründet und verlegt seit seinem Bestehen ausschließlich für Kinder- und Jugendliche. Neben dem Schwerpunkt auf einem starken Kinder- und Jugendbuchprogramm bringt der Verlag seit 2006 auch Lernhilfen und Sachbücher für Kinder- und Jugendliche auf den Markt. Auf seiner Internetseite rühmt sich der Verlag vor allem mit der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* im Jahr 1949, mit dem er die skandinavische Kinder- und Jugendliteratur nach Deutschland gebracht hat. Verlegt werden Bücher von Autoren, an die ein hochwertiger literarischer und künstlerischer Anspruch geknüpft ist, dem sich Oetinger seit Gründungszeiten verschrieben hat, so etwa James Krüss, Paul Maar, Kirsten Boie und Christine Nöstlinger. Das sind Autorennamen, mit denen die anti-autoritäre Kinderliteratur assoziiert werden kann, die – von Lindgren in den 1940er Jahren eingeleitet – in den 1970er Jahren mit dem Paradigmenwechsel in der Kinder- und Jugendliteratur ihren Höhepunkt fand – einer regelrechten Zäsur, mit der die Emanzipation von der apolitischen, autoritären Trivialliteratur der Nachkriegsjahre einhergegangen ist. Annie M.G. Schmidt, die die niederländische Nachkriegsliteratur für Kinder mit ihren antiautoritären Gedichten und Erzählungen entscheidend geprägt hat, kann im gleichen Atemzug mit obigen Autoren erwähnt werden.

Abgesehen von Werken deutschsprachiger Autoren erschienen bei Oetinger, wie bereits angedeutet, auch Übersetzungen, vor allem aus dem skandinavischen und anglo-amerikanischen Raum. Neben Übersetzungen von Annie M.G. Schmidt⁶⁹ wurden auch Übersetzungen von Guus Kuijer – einem der bekanntesten niederländischen Kinder- und Jugendbuchautoren der Gegenwart – von Oetinger verlegt. (vgl. Verlag Friedrich Oetinger 2009)

Um die Funktion von Translat 1 feststellen zu können, sollte auch das Buchcover genauer betrachtet werden. Da die Ausgabe, die zur Analyse herangezogen worden ist, antiquarisch erworben worden und der Buchumschlag verloren gegangen ist, lässt sich das Cover nur unzulänglich beschreiben.⁷⁰ Unter dem am Cover falsch geschriebenen Verfassernamen Anni(sic!) M.G. Schmidt und dem – im Vergleich zum Originaltitel –

⁶⁹ Auch die deutsche Übersetzung von Annie M.G. Schmidts Erzählung *Pluk van de Petteflet* (1971) ist 1978 unter dem deutschen Titel *Pluck mit dem Kranwagen* im Oetinger-Verlag erschienen.

⁷⁰ Da der Buchumschlag verloren gegangen ist, findet man außerdem keine Paratexte, auch keine bibliografischen Angaben zur Autorin im Buchinneren. Auch in der Ausgabe aus 1989, der vierten und letzten Auflage, die bei Oetinger erschienen ist, mit Einbandgestaltung von Erhard Dietl, sind kaum Paratexte zu finden. Der Klappentext verspricht „eine ungewöhnliche Katzengeschichte von Annie M.G. Schmidt, die für ihr Gesamtwerk mit dem internationalen Jugendbuchpreis [...] ausgezeichnet“ (Oehlke 1989) worden ist.

etwas abgeänderten Buchtitel *Die geheimnisvolle Minusch* ist eine schwarze Katze zu sehen, die einer der Originalillustrationen Carl Hollanders entnommen ist.

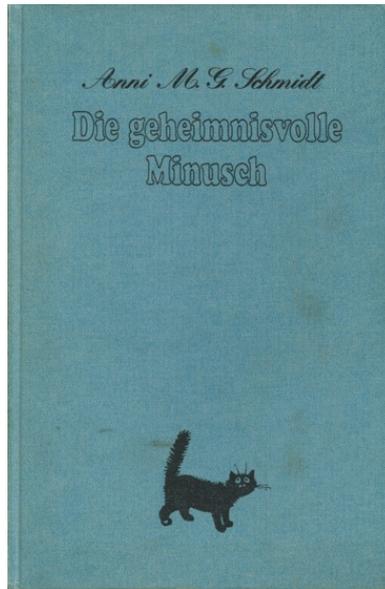


Abb. 1

Der deutschsprachige Leser wird im Gegensatz zum niederländischen Leser mit dem Autorennamen Annie M.G. Schmidt wenig verbinden können. Wiewohl zahlreiche Werke der Autorin ins Deutsche übersetzt worden sind – nicht zuletzt unter dem Titel *Heiner und Hanni* (1961) ihre berühmten *Jip-en-Janneke*-Erzählungen – und sie für ihre Werke auch international bedeutende Preise bekommen hat, ist sie im deutschen Sprachraum relativ unbekannt geblieben. Das erklärt auch, warum die Übersetzungen ihrer Werke beim deutschsprachigen Publikum keinen allzu großen Anklang gefunden haben.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Kinder- und Jugendbuchverlag Oetinger einen idealen Rahmen bei der Veröffentlichung literarischer Kinder- und Jugendbücher darstellt. Kaufen Eltern Bücher, die in diesem Verlag erschienen sind, wissen sie um die literarische Qualität des Werkes. *Die geheimnisvolle Minusch* ist eindeutig an ein kindliches Publikum im deutschen Sprachraum adressiert und hat die Funktion, Kinder mit humorvoller, spannender und anspruchsvoller Literatur gesellschaftskritisch zu bilden.

5.2. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von *Translat I*

5.2.1. Textstelle 1a

Die folgende Textstelle findet sich gleich im ersten Kapitel der Erzählung: Tibbe ist auf der Suche nach jener Story, die ihn vor seiner bevorstehenden Entlassung bewahren soll. Auf einer Bank am Marktplatz trifft er zufällig seinen ehemaligen Lehrer, Herrn Schmitt,

der ihn als Journalisten beim Killstädter Kurier kennt und nichts von seiner aktuellen beruflichen Misere weiß. Die beiden kommen ins Gespräch.

„Sieh an“, sagte Herr Schmitt. „Wie schön, dich wieder mal zu treffen. Ich habe gehört, daß du bei der Zeitung bist. Ich habe mir immer gedacht, daß du bei einer Zeitung arbeiten solltest. Es geht bestimmt ausgezeichnet, nicht wahr?“

Tibbe schluckte ein wenig mühsam und sagte: „Es geht ganz gut.“

„Du hast in der Schule immer so prächtige Aufsätze geschrieben“, sagte Herr Schmitt. „Ich dachte mir schon, daß du es weit bringen würdest. Ja, ja, du schreibst sehr gut.“

Wissen Sie etwas Neues?“ fragte Tibbe.

Herr Schmitt schaute ihn ein wenig beleidigt an. „Bist du so hochmütig geworden?“ fragte er. „Wenn ich dir sage: Du schreibst gut, dann fragst du: Wissen Sie nichts Neues. Das ist nicht nett von dir.“

„Oh, aber das habe ich nicht so gemeint!“ rief Tibbe und wurde rot. Er wollte gerade erklären, was er gemeint hatte, aber er hielt inne.

Ganz in der Nähe erklang ein wütendes Bellen. Sie blickten beide auf. Ein großer Schäferhund rannte wie ein Besessener hinter etwas her. Sie konnten nicht erkennen, was dieses Etwas war. Es verschwand zwischen parkenden Autos, und der Hund raste hinterdrein. Gleich darauf raschelte es heftig in der großen Ulme, unter der die Autos standen.

„Eine Katze“, sagte Herr Schmitt. „Eine Katze ist in den Baum geklettert.“

„War es wirklich eine Katze?“ sagte Tibbe. „Es war so groß. Und es flatterte ein bißchen. Es sah eher nach einem großen Vogel aus. Ein Storch oder so.“

„Es gibt keine rennenden Störche“, sagte Herr Schmitt.

„Nein, aber es flatterte. Welche Katze flattert schon?“

Sie gingen hin und sahen nach. (Oehlke 1971: 9f.)

Der Dialog wird mit den wohlwollenden Worten Herrn Schmitts eröffnet, der sich an die „prächtigen Aufsätze“ Tibbes zu dessen Schulzeiten erinnern kann. Er spricht die Vermutung aus, die er damals schon hatte, nämlich, dass Tibbe es später einmal „weit bringen würde“. Tibbe scheint abgelenkt zu sein und reagiert gar nicht auf die Komplimente seines ehemaligen Lehrers. „Wissen Sie etwas Neues?“ fragt er ihn, scheinbar vollkommen zusammenhanglos und aus dem Kontext gerissen. Warum Herr Schmitt ihn im nächsten Absatz plötzlich „etwas beleidigt anschaut“, ist für den deutschsprachigen Leser nicht ganz deutlich. Auch die Frage „Bist du so hochmütig geworden?“ klärt den Leser nicht über die Ursache der Beleidigung auf, ebenso wenig der frame „Wenn ich dir sage: Du schreibst gut, dann fragst du: Wissen Sie nichts Neues. Das ist nicht nett von dir“. Abgesehen davon, dass der Lesefluss in diesem frame dadurch gestört wird, dass auf die von Herrn Schmitt wiederholte Frage Tibbes kein Fragezeichen folgt, kann bloß vermutet werden, dass Herr Schmitt beleidigt ist, weil Tibbe ihm nicht zuhört und dieser seine Komplimente zu ignorieren scheint. Als Herr Schmitt Tibbe deswegen tadelt, rechtfertigt sich Tibbe – der vor Scham „rot“ geworden ist – mit den Worten: „Oh, aber das habe ich nicht so gemeint!“. Auch wenn dem Leser nicht ganz klar ist, worüber sich Herr Schmitt ärgert, geht aus dem frame und der dadurch evozierten

scene „Tibbe wurde rot“ deutlich hervor, dass er sich für sein vermeintlich moralisches Vergehen schämt.

Wie Tibbe seine Frage „Wissen Sie nichts Neues?“ genau gemeint hat, bleibt dem Leser demnach unklar. Ausgerechnet in dem Moment, als Tibbe kurz davor ist, dem Leser dafür eine Erklärung zu geben, wird er von dem „wütenden Bellen“ eines Hundes aus der Rede gerissen, das seine und Herrn Schmitts Aufmerksamkeit auf sich zieht: „Sie blickten beide auf“. Der Hund verfolgt „etwas“ und jagt „es“ in eine „große Ulme“. Der Leser wird neugierig gemacht, vage frames wie „etwas“, „es“ und „gleich darauf raschelte es heftig“ machen ihn ungeduldig – die gewählten frames evozieren Spannung. Obwohl vom auktorialen Erzähler behauptet wird, dass weder Herr Schmitt noch Tibbe gesehen hätten, wen oder was der Hund verfolgt hat, ist sich Herr Schmitt im nächsten Satz sicher: „Eine Katze ... Eine Katze ist in den Baum geklettert“. Die Wiederholung „eine Katze“ akzentuiert hier die Sicherheit des Lehrers, die in krassem Gegensatz zur Behauptung des auktorialen Erzählers steht, dass die beiden „nicht erkennen konnten“, was sich nun genau abgespielt hat. Die Textstelle wirkt auf den Leser deshalb etwas inkohärent.

Tibbe stellt Herrn Schmitts Beobachtung nun allerdings in Frage: er meint, auch „ein großer Vogel“ oder ein „Storch“ könnten in den Baum geklettert sein. Diese Vorschläge verwirft der Lehrer allerdings („Es gibt keine rennenden Störche“), der an dieser Stelle wie ein Besserwisser wirkt und offenbar aus seiner autoritären Lehrer-Rolle spricht. Tibbe widerspricht dem Lehrer mit dem Argument, dass es keine „flatternden Katzen“ gibt und so stehen die beiden von der Parkbank auf und sehen nach, wer oder was nun tatsächlich in den Baum geklettert ist.

Die frames erzeugen in dieser Textstelle nicht immer kohärente scenes. Besonders der frame „Wissen Sie etwas Neues“ birgt Inkohärenzen für den Zientextrezipienten. Der deutschsprachige Leser stößt sich daran und weiß nicht, warum Tibbe Herrn Schmitt mit diesem Satz dermaßen beleidigt. Es wird keine kohärente scene evoziert, sondern Verwirrung beim zielsprachlichen Leser gestiftet.

5.2.2. Textstelle 2a

Damit Minusch ihre Angst vor Menschen ablegt, bittet Tibbe sie, nicht immer nur nachts auf die Dächer von Killstadt zu steigen, sondern auch einmal tagsüber auf die Straße zu gehen und ein paar Einkäufe zu erledigen. Sie soll etwas Fisch beim Heringsmann und Brot beim Bäcker kaufen. Minusch treibt sich unsicher in der Gegend herum und pirscht sich an den Heringsmann heran, als müsse sie – wie die anderen Katzen in der Gegend –

etwas von dem Stand stibitzen. Erst als ihr einfällt, dass sie Geld dabei hat und sie den Fisch auch kaufen könnte, traut sie sich an den Heringsmann heran.

Schon von ganz weitem konnte Minusch den Heringsstand auf dem Grünmarkt riechen, und sie lief schnell und immer schneller, um bald da zu sein.

Und als sie ganz nahe war, lief sie erst einmal in weitem Bogen einige Male drumherum, bis sie plötzlich dachte: Ich kann die Fische ja *kaufen*! Ich habe einen Geldbeutel. Ich brauche nicht zu betteln und nicht zu stehlen.

Sie ging auf den Heringsmann zu. Er roch verwirrend, und Minusch rieb schließlich doch ihren Kopf an ihm. Er merkte es nicht, so sehr war er damit beschäftigt, seine Heringe zu putzen. Sie kaufte Heringe und Bücklinge und Makrelen, von allem sehr viel, und als sie bezahlt hatte, rieb sie noch einmal ihren Kopf am Ärmel des Heringsmannes. Er schaute sie ein bißchen verwundert an, aber sie ging weiter. Sie ging zum Bäcker. Sie kam an der Schule von Herrn Schmitt vorbei. Die Fenster standen offen, sie hörte die Kinder singen, und sie sah die Kinder in der Klasse sitzen. Bibi war auch dabei.

Nun kam eine Katze und setzte sich auf das Schultor. Es war der Schulkater. „Nasi-Nasi machen“, sagte er. Minusch streckte ihre Nase vor und fühlte die kühle, rosige Nase des Schulkaters an der ihrigen. Das war die Art, wie sich die Katzen hier in der Stadt begrüßten, wenn sie keinen Streit hatten.

„Wenn du mir ein Stückchen Fisch gibst“, sagte der Schulkater, „dann erzähle ich dir eine Neuigkeit für die Zeitung.“

Minusch gab ihm etwas.

„Gewaltige Neuigkeiten“, sagte der Schulkater. „Der Dreißigjährige Krieg ist beendet. Sorg dafür, daß es in die Zeitung kommt.“

„Danke“, sagte Minusch.

Zwei Häuser weiter saß Schieler Simon, der siamesische Kater von Herrn Schmitt.

„Gib mir ein Stückchen Fisch“, sagte er, „dann werde ich dir etwas erzählen.“

Als er sein Stückchen hatte, sagte er: Du mußt nicht auf den Schulkater hören. Er ist in der Schule immer beim Geschichtsunterricht dabei. Er findet es sehr spannend und glaubt, daß es alles gerade jetzt passiert ist.“

„Das merke ich auch“, sagte Minusch. „Aber was wolltest du mir denn erzählen?“

„Das!“ sagte Simon.

„Es ist euch allen nur um den Fisch zu tun“, sagte Minusch, „aber zum Glück habe ich noch eine ganze Menge davon.“ (Oehlke 1971: 50–53)

Nachdem Minusch die – durch Kursivierung hervorgehobene – blendende Idee hat, dass sie die Fische nicht erbetteln oder stehlen muss, sondern mit dem Geld, das Tibbe ihr in einem „Geldbeutel“ – dass der frame veraltet ist, muss an dieser Stelle nicht näher erläutert werden – gegeben hat, auch ganz einfach *„kaufen“* kann, nähert sie sich dem Heringsmann. Durch die Kursivierung des Wortes werden beim Lesen deutliche Akzente gesetzt.

Gleich der am Beginn der Textstelle stehende frame „Es roch verwirrend“ erweist sich als für den deutschsprachigen Leser problematisch. Wie aus der Geschichte bisher hervorgegangen ist, liebt Minusch wie die anderen Katzen in der Gegend auch, den Fischgeruch und Fisch überhaupt. Schließlich reibt sie sogar zwei Mal ihren Kopf am Heringsmann, weil dieser so gut duftet. Die Übersetzung von Rosel Oehlke evoziert hier allerdings ein anderes Bild: Mit dem frame „Minusch rieb schließlich doch ihren Kopf an

ihm“ wird die scene vollends obskur. Der Leser bekommt hier das Bild eines abstoßend riechenden Heringsmannes, an dem Minusch ihren Kopf nach langem Überlegen „doch“ reibt. Die scene einer fischlieben Frau, die mehr Katze ist als Mensch und den Geruch des Heringsmannes „verwirrend“ findet, wirkt inkohärent und stiftet – nicht nur bei der fiktiven Minusch – „Verwirrung“. Diese Stelle erzeugt beim Leser somit Inkohärenz, unterbricht den Lesefluss und lässt keine kohärente scene entstehen.

Dass sich Minusch schließlich auch mit einem Köpfchen-Reiben von dem Heringsmann verabschiedet, geht aus den gewählten frames nicht ganz deutlich hervor. Beim ersten Mal, als sie ihren Kopf an ihm reibt, ist er damit beschäftigt, „seine Heringe zu putzen“, beim zweiten Mal schaut er sie schon „ein bißchen verwundert an“, „aber sie ging weiter“: dieser letzte frame evoziert hier die scene, dass Minusch ihren Kopf im Vorbeigehen am Heringsmann reibt. Dass es sich dabei um eine Verabschiedung handelt und Minusch sich anschließend auf den Weg zum Bäcker macht, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor und wird erst im weiteren Verlauf der Geschichte deutlich.

Abgesehen von diesen inkohärenten scenes zu Beginn, liest sich die Textstelle relativ flüssig. Nun ändert sich der Stil der Erzählung schlagartig, es kommt zu einigen holprigen Stellen in Oehlkes Übersetzung, die aus abgehackt wirkenden, weil nicht miteinander verbundenen Hauptsätzen, resultieren: „Sie ging zum Bäcker. Sie kam an der Schule von Herrn Schmitt vorbei. Die Fenster standen offen, sie hörte die Kinder singen, und sie sah die Kinder in der Klasse sitzen. Bibi war auch dabei. Nun kam eine Katze und setzte sich auf das Schultor. Es war der Schulkater. ‚Nasi-Nasi machen‘, sagte er“. Durch den Gebrauch fast keiner Adjektive, Füll- oder Bindewörter, die der Geschichte Farbe verleihen könnten, evozieren die frames nicht die gewünschten scenes. Der frame „Nasi-Nasi machen“, der einen falsch gebildeten Diminutiv⁷¹ darstellt, ist aber besonders gelungen gewählt und erzeugt beim zielsprachlichen Rezipienten eine durchaus kohärente scene. Der Ausdruck erinnert ein wenig an die Sprache von Kleinkindern und ist für Kinder gut verständlich.

Schließlich kommt Minusch auf dem Weg zum Bäcker an Bibis Schule vorbei, wo ihr der Schulkater begegnet. Er ist – wie sein Name bereits impliziert – in der Schule zuhause und lauscht ab und zu beim Geschichtsunterricht. Minusch begrüßt den Kater mit dem Ritual, die Nasen aneinander zu reiben, sie machen „Nasi-Nasi“ und der Leser weiß durch den frame „Das war die Art, wie sich die Katzen hier in der Stadt begrüßten,

⁷¹ Es verwundert, dass Rosel Oehlke, die, wie bereits erwähnt, Verkleinerungsformen in ihrer Übersetzung inflationär verwendet, selbst, wenn dadurch Inkohärenzen entstehen, hier nicht zum grammatikalisch korrekten Diminutiv greift. Dennoch kann ihre Entscheidung für den frame „Nasi-Nasi“ als besonders gelungen bewertet werden.

wenn sie keinen Streit hatten“, dass sie einander gut gesinnt sind. Der Kater verspricht Minusch eine Neuigkeit für die Zeitung, wenn sie ihm dafür ein Stückchen Fisch gibt. Er bekommt seinen Fisch und erzählt ihr, dass der Dreißigjährige Krieg beendet ist. Minuschs Reaktion auf diese Nachricht erzeugt beim Leser das Bild, dass auch sie das Ereignis als gerade erst stattgefunden angenommen hat: „Danke“. Erst Schieler Simon, der die beiden aus der Ferne beobachtet hat, scheint Minusch aufzuklären: „Du mußt nicht auf den Schulkater hören. Er ist in der Schule immer beim Geschichtsunterricht dabei. Er findet es spannend und glaubt, daß es alles gerade jetzt passiert ist“. Das Wort „mußt“ im ersten Satz dieses frames löst stilistisch ein etwas unstimmiges Bild aus, der deutschsprachige Leser stößt sich daran und der Leser mit Niederländischkenntnissen vermutet in dem deutschen frame das niederländische Wort ‘moet’, das hier anders übersetzt hätte werden sollen, denn das niederländische ‘je moet niet’ bedeutet im Deutschen „du darfst nicht“. Möglicherweise werden junge Leser mit Englischkenntnissen hier auch an die englische Konstruktion ‘you must not’ erinnert. Daraus kann der zielsprachliche Leser möglicherweise schließen, dass es sich bei dem vorliegenden Text um eine Übersetzung mit einem Übersetzungsfehler handelt.

Minuschs lapidare Reaktion auf Simons Erklärung, „Das merke ich auch“ erzeugt nicht wirklich eine einheitliche scene. Das liegt vor allem an der falschen grammatikalischen Struktur des Satzes, der nur ein brüchiges Bild im Leser entstehen lässt: Er sollte eigentlich im Perfekt stehen: „Das habe ich auch bemerkt!“ oder besser „Das habe ich auch schon bemerkt!“ Obwohl der vorgegebene frame stilistisch kleine Unstimmigkeiten erzeugt, kann der Leser erahnen, dass auch Minusch schon lange durchschaut hat, dass ihr der Schulkater historische Ereignisse als brandaktuell „verkauft“ hat – als Belohnung dafür bekommt er immer ein Stückchen Fisch. Interessant ist, dass der Leser hier kurze Zeit getäuscht wird, denn Minusch wirkt zunächst etwas einfältig, da sie nicht zu erkennen scheint, dass die Nachricht, die ihr der Schulkater übermittelt, für eine Tageszeitung unbrauchbar ist. Als Simon sie darüber aufklären will und sich herausstellt, dass sie bereits gewusst hat, dass der Schulkater die Ereignisse, die im Schulunterricht gelehrt werden, als gerade erst geschehen annimmt, wird die scene von Minusch als einem zuvorkommenden, sehr freundlichen, etwas schüchternen Katzenmenschen evoziert, der, immer um Harmonie bemüht ist und sich beim Schulkater selbst für redundante Meldungen bedankt. Da Minusch ihn nicht kränken will, lässt sie ihn in dem Glauben, die Geschehnisse seien erst kürzlich passiert.

Für ein Stückchen Fisch will auch Simon Minusch eine Neuigkeit liefern. Minusch fragt ihn: „Aber was wolltest du mir denn erzählen?“ „„Das!“ sagte Simon“. Wie sich herausstellt, war die Aufklärung darüber, dass die „Neuigkeiten“ des Schulkaters nicht

ernst zu nehmen sind, schon alles, was er Minusch präsentieren wollte. Beim ersten Mal Lesen wird nicht sofort ersichtlich, worauf sich das Pronomen „Das!“ bezieht, die Textkohärenz leidet ein wenig darunter. Es wird deutlich, dass durch die oft sehr wörtliche Übersetzung Rosel Oehlkes Inkohärenzen im deutschen Text entstehen. Eine bessere Lösung wäre wohl eher „Genau das!“ gewesen. Bei Minuschs Verzweiflung und Enttäuschung evozierendem frame „Es ist euch allen nur um den Fisch zu tun“ scheint es sich um eine Eins-zu-eins-Übersetzung aus dem Niederländischen zu handeln, die in der Zielsprache nicht funktioniert. Offensichtlich schimmert auch hier die Struktur des niederländischen Originals durch (‘Het is jullie alleen maar om de vis te doen’). Stilistische, grammatische und idiomatische Regeln der deutschen Sprache werden hier konsequent negiert. Da es sich bei den Ungrammatikalitäten und stilistischen Unsicherheiten ganz offensichtlich nicht um ein Stilmittel oder eine Übersetzungsstrategie der Übersetzerin handelt, sondern um pure Unbeholfenheit, muss die Übersetzung an dieser Stelle kritisiert werden.

Besondere Beachtung in diesem Textfragment verdient die Neuigkeit, die der Schulkater Minusch erzählt: „Der Dreißigjährige Krieg ist beendet“. Denn die Textstelle ist in einem größeren Kontext zu lesen. Meldungen des Schulkaters dieser Art kommen an den unterschiedlichsten Stellen im Buch vor. Der Schulkater, dessen sprechender Name impliziert, dass er in der Volksschule zuhause ist, die auch Bibi besucht, lauscht regelmäßig in der Geschichtsstunde der Schüler und schnappt Unterrichtsstoff über historische Ereignisse auf, von denen er annimmt, dass sie erst kürzlich passiert sind. Da Minusch, die den Nachrichtendienst ins Leben gerufen hat, ständig auf der Suche nach Neuigkeiten ist, teilt ihr der Schulkater seine erlauschten Neuigkeiten regelmäßig mit. Aber besonders die erste Textstelle dieser Art stellt Autor und Leser vor besondere Herausforderungen. Denn der Leser kennt den Witz mit dem Schulkater noch nicht und kommt hier das erste Mal mit dem später wiederholt auftauchenden Motiv in Berührung. Hat er einmal durchschaut, dass die Ereignisse, die der Schulkater Minusch erzählt, schon Jahrhunderte zurückliegen, wird es ihm nicht schwerfallen, auch die nachfolgenden Ereignisse als humoristische Einwürfe zu erkennen – er wird dann im Sinne eines Modell-Lesers nach Eco eine Lesestrategie entwickeln, mit der er auch die anderen Textstellen verstehen und interpretieren, vor allem aber über sie lachen kann.

Da die kurzen und witzigen (Nachrichten-)Meldungen leitmotivisch in der Geschichte vorkommen, sollen sie alle an dieser Stelle angeführt werden:

„Karl der Große hat sich zum Kaiser krönen lassen!“, sagte der Schulkater. „Sorg dafür, daß es schnell in die Zeitung kommt.“ (Oehlke 1971: 58)

„Und ich habe auch noch eine Neuigkeit für dich“, sagte der Schulkater.
 „Erzähl!“
 „Napoleon ist nach Elba gebracht worden.“ (Oehlke 1971: 105)

„Das sind die besten Neuigkeiten seit der Entdeckung Amerikas“, sagte der Schulkater. (Oehlke 1971: 134)

Betrachtet man nun die historischen Ereignisse, die der Schulkater im Laufe der Geschichte im Geschichtsunterricht aufschnappt, wird ersichtlich, dass all die frames im zielsprachlichen Leser kohärente scenes erzeugen. In welcher Schulstufe Schüler mit den beiden historischen Ereignissen in Berührung kommen, müsste in den Lehrplänen nachgeschlagen werden. Auszugehen ist allerdings davon, dass die kindlichen Rezipienten ab zehn Jahren⁷² mit den historischen Tatsachen vertraut sind. Doch selbst wenn nicht, hat der Leser den Witz mit Simons Hilfe durchschaut und kann auch die folgenden historischen Ereignisse auf diese Weise interpretieren und den Witz hinter den frames erfassen. Wenn der kindliche Rezipient auch nicht genau weiß, warum Napoleon nach Elba gebracht worden ist und vielleicht auch den Namen des Entdeckers Amerikas nicht ad hoc weiß, entsteht in seiner Vorstellung dennoch eine kohärente scene: Die Funktion dieser Einschübe ist eine humoristische, der Leser soll über den etwas naiven und dummlichen Schulkater lachen können.

Auffallend ist, dass die historischen Tatsachen scheinbar willkürlich gewählt worden sind, sie stehen in keinem geschichtlichem Zusammenhang. Es kann auch nicht festgestellt werden, dass die gewählten geschichtlichen Ereignisse in der Übersetzung in einem deutschen oder österreichischen Kontext stehen würden.

5.2.3. Textstelle 3a

Textstelle 3a ist in folgendem Kontext zu lesen: Minusch besucht die Schluderpuß, die gerade einen Wurf Junge zur Welt gebracht hat. Die Schluderpuß, eine zynische, schmuddelige und ungepflegte Streuerkatze mit fahlem und fransigem Fell, die derben Straßensprache spricht, verachtet Menschen, aber auch Katzen, die sich mit ihnen ein Zuhause teilen. Sie liebt das Streunen und die Freiheit und hat mit ihren Jungen Unterschlupf in einem alten, leer stehenden und heruntergekommenen Wohnwagen – eine Scheibe ist kaputt, die Gardine flattert im Wind und die Tür steht halb offen – gefunden. Auf einer alten Decke liegt die Katze mit ihren Jungen. Minusch, die

⁷² Es handelt sich dabei um das aktuell vom Deutschen Taschenbuchverlag empfohlene Lesealter für das Buch. (vgl. Deutscher Taschenbuchverlag o.J.)

vorbeigekommen ist, um die junge Katzenfamilie zu versorgen, sieht den Nachwuchs zum ersten Mal.

„Es sind sechs Stück!“ rief sie vorwurfsvoll. *Sechs!* Wo gibt’s denn so was! Womit habe ich das verdient? Kannst du sie sehen? Geht unter mir weg, ihr Gesindel!“ sagte sie zu den Kleinen. „Guck, nun kannst du sie besser sehen. Es ist ein rotes dabei, das sieht genauso aus wie sein Vater, der Kater von der Tankstelle. Und der Rest ist so wie ich, alles bunte Katzen. Und nun gib mir was zu essen, ich sterbe vor Hunger!“ [...]

„[...] gib mir den Fisch! Milch hast du auch bei dir, in einer Flasche! Willst du vielleicht, daß ich aus einer Flasche trinke?“

„Sei schon still, ich habe dir auch ein Schüsselchen mitgebracht!“

Während die Katzenmutter die Milch aufschlabberte, sah Minusch sich um. „Ich würde mich hier nicht wohlfühlen“, sagte sie. „Ein Parkplatz, das bedeutet doch Menschen! Viele Menschen tagsüber.“

„Wir stehen in einer ruhigen Ecke“, sagte die Schluderpuß.

„Aber deine Kinder wären auf dem Dachboden von Herrn Tibbe viel sicherer.“

Die Schluderpuß fuhr heftig hoch, so daß ihre Kleinen unsanft auf die Seite geworfen wurden und kläglich zu piepsen anfangen.

„Haltet eure Schnauzen!“ rief die Mutter wild. „Das säuft den ganzen Tag und die ganze Nacht drauflos! Und beim geringsten Anlaß schreien sie Zeter und Mordio!“

Dann sah sie Minusch mit ihren gelben feurigen Augen drohend an und zischte: „Wenn du mir meine Kinder wegnehmen willst, kratze ich dir die Augen aus!“

„Wegnehmen? Aber dich nehme ich doch natürlich auch mit!“

„Danke für das Angebot! Aber ich bin hier bestens aufgehoben.“

„Später, wenn sie etwas größer geworden sind, werde ich für sie ein Zuhause suchen.“

„Nicht nötig. Sie kommen schon selbst zurecht. Laß sie man(sic) streunende Katzen werden, wie ich eine bin. Auf keinen Fall zu Menschen! Ich sage immer: Es gibt zwei Sorten Menschen. Die einen sind Schufte.“ Sie schwieg und nahm einen großen Happen Fisch.

Minusch wartete geduldig. Schließlich fragte sie: „Und die andere Sorte?“

„Hm ... das habe ich vergessen“, sagte die Schluderpuß.

„Chchch ...“ Aus ihrer Kehle kam ein Röcheln.

Minusch klopfte ihr auf die mageren Schultern. Die Schluderpuß spuckte eine Gräte aus.

„Das hätte gerade noch gefehlt!“ sagte sie. „An so einer blöden Gräte ersticken! Paß nächstes Mal besser auf, wenn du mir Fisch mitbringst! Ich habe es doch schon schwer genug mit all dem Kropfzeug unter meinem Bauch. [...]“

[...] „Hättest du etwas dagegen, wenn mein Herr dich mal besuchen kommt?“ fragte Minusch? „Und Bibi?“

„Bibi schon“, sagte die Schluderpuß ohne Zögern. „Sie hat mich gezeichnet. Hast du’s gesehen?“

„Es ist dir sehr ähnlich“, sagte Minusch.

„Aber was den Tibbe betrifft ... Ich habe Angst, daß er hier herumkrittelt“, sagte die Schluderpuß. Er ist so’n Kritteler. Noch schlimmer als du. Meine Kinder mitnehmen ... Doktors und Spritzen und ein neues Zuhause für sie suchen ... und so!“

„Ich werde ihm sagen, daß er nicht herumkritisieren soll“, sagte Minusch. „Bis morgen dann!“ (Oehlke 1971: 59–63)

Gleich die ersten frames „Es sind sechs Stück!“, „rief sie vorwurfsvoll“, „*Sechs!*“, „Wo gibt’s denn so was!“, und „Womit habe ich das verdient?“ verraten dem Leser, dass sich

die Schluderpuß⁷³ nicht sonderlich über ihren Nachwuchs freut. Es wird die scene evoziert, dass sie schon öfter Junge bekommen hat, es für sie nichts Besonders mehr ist und sie das Muttersein leid ist. Durch die Kursivierung des Wortes „*Sechs!*“ und die vielen Ausrufezeichen in den ersten Sätzen entsteht ein starkes Bild der Ablehnung. Als die Schluderpuß ihre neugeborenen Jungen „Gesindel“ schimpft, ist die Abwertung komplett.

Dass die Schluderpuß im Umgang mit Minusch unhöflich und unachtsam ist, wird sofort ersichtlich: Sie kommandiert sie herum („gib mir den Fisch!“), begegnet ihr vorwurfsvoll („Willst du vielleicht, daß ich aus einer Flasche trinke?“; „Paß nächstes Mal besser auf, wenn du mir Fisch mitbringst!“), bedankt sich nicht ein einziges Mal für die liebevolle Fürsorge, sondern fährt Minusch, nachdem diese ihre Sorge über die Sicherheit der Kätzchen zum Ausdruck gebracht hat, ganz im Gegenteil, grob an: „Wenn du mir meine Kinder wegnehmen willst, kratze ich dir die Augen aus!“

Der frame „bunte Katzen“ evoziert eine etwas widersprüchliche scene. Der Zieltextrezipient kann sich darunter im ersten Moment wenig vorstellen.⁷⁴ Vor dem geistigen Auge des Lesers könnte die scene einer bunt angemalten Katze wach gerufen werden. Was gemeint ist, kann der Leser nur aus dem Kontext erschließen: Ein Kätzchen ist „rot“ wie sein Vater, der Tankstellenkater, die anderen sind demnach vermutlich mehrfarbig oder scheckig. Möglich ist allerdings, dass kindliche Leser hier eher eine kohärente scene aufbauen können als erwachsene Leser, denn der Ausdruck „bunte Katze“ erinnert wieder ein wenig an die Sprache von Kleinkindern.

Die Sprache der Schluderpuß ist zwar bestimmend, verbittert, fordernd und ungeduldig, was durch die zahlreichen Ausrufezeichen im Text verstärkt wird, ist aber nicht sonderlich derb. Die Spracheebene ist gemäßigt. So fordert die Schluderpuß Minusch etwa auf: „gib mir was zu essen, ich sterbe vor Hunger!“ Hier ist der frame „essen“ anstelle des schrofferen „fressen“ gewählt. Dennoch werden ganz offensichtlich Versuche unternommen, der Schluderpuß eine barsche, unhöfliche und vulgäre Sprache zu verleihen, sie in Mundart reden zu lassen, und so werden ihr Fluch- und

⁷³ Während die sprechenden Namen in *Minoes* durch wörtliche Übersetzungen meist sehr gut und ohne Bedeutungsverlust ins Deutsche übersetzt werden konnten, ist dies bei dem Namen „Schluderpuß“, die im Original den Namen ‚Jakkepoes‘ trägt, nicht der Fall. Die Schluderpuß ist eine dreckige Streunerkatze, die trotz ihres verwehrten Aussehens sehr stolz auf ihre Freiheit und Unabhängigkeit ist. Fien Lingier stellt fest, dass diese letzte Konnotation, die im Niederländischen mit ‚kale pronker‘ umschrieben werden kann, in der deutschen Übersetzung verloren geht. Zwar werde der Streunercharakter und das verwehrte, schluderige Aussehen in der deutschen Namensgebung betont, der Stolz auf ihre Freiheit trete aber nicht so deutlich wie in der originalen Namensgebung hervor. (vgl. Lingier 2010: 48f.)

⁷⁴ In Analogie zu „bunte Katze“ ist beim erwachsenen Leser möglicherweise die Assoziation mit der Redewendung „bekannt wie ein bunter Hund sein“ präsent – eine Assoziation, die hier aber definitiv unerwünscht ist.

Schimpfwörter in den Mund gelegt: „Gesindel“, „blöde Gräte“ und „saufer“. Auch die zusammengezogenen Wörter („Wo **gibt's** denn so was“; „Er ist **so'n** Kritteler“) sind umgangssprachlichen Charakters. Dennoch verwendet Oehlke diese Strategie nicht konsequent, weshalb die Textstelle nicht ganz gelungen übersetzt ist und keine einheitliche scene aufgebaut werden kann. Einige frames weichen von dem Vorsatz der Übersetzerin, dialektal zu übersetzen, ab und wirken im Kontext eher (ver-)störend als zum Verständnis beitragend.

Der frame „Das säuft den ganzen Tag und die ganze Nacht drauflos“ lässt beim Leser keine kohärente scene aufkommen. Wir wissen nicht, worauf sich das Demonstrativpronomen „das“ bezieht. Ist es etwa auf die gesamte „Brut“, die im Text allerdings mit dem Personalpronomen „sie“ benannt hätte werden müssen, oder auf nur ein einziges Kätzchen bezogen, das den ganzen Tag Muttermilch trinkt? Gleich im nächsten frame ist jedoch von den Kindern im Plural die Rede: „Und beim geringsten Anlaß schreien **sie** Zeter und Mordio!“ Die Verwendung des Singulars im vorherigen Satz scheint willkürlich gewählt zu sein und beinhaltet einen Verstoß gegen die grammatischen Strukturen der deutschen Sprache. Der Leser hat keine Vorstellung von dem Bild, das eigentlich entstehen hätte sollen. Dazu kommt, dass der frame „Zeter und Mordio“ in der Bedeutung „unruhig werden“ und „lautstark um Hilfe rufen“ dem kindlichen Rezipienten mit großer Wahrscheinlichkeit nicht bekannt ist. Die umgangssprachliche Redensart ist veraltet und inzwischen ungebräuchlich geworden. Dennoch stellt sich über den Klang der Sprache hier ein positives Bild ein, da der frame – wenn er auch umgangssprachlichen Charakters ist – etwas poetisch klingt. Das erweist sich beim Aufbau einer kohärenten scene allerdings kontraproduktiv, da der Ausdruck derb klingen sollte und in einem negativen Bedeutungszusammenhang erwähnt wird. Es ist fraglich, ob die kindlichen Zieldestextrezipienten hier eine kohärente scene aufbauen können.

Auch „Kroppzeug“ ist ein problematischer, sehr umgangssprachlicher und seltener Ausdruck, der bei Kindern – wenn bei ihnen überhaupt bekannt – keine einheitliche scene entstehen lässt. Im Kontext erzeugt der frame die scene der Abwertung in der Bedeutung „minderwertige, unnütze Brut“. Durch den harten Klang des Wortes impliziert es eine negativ-abwertende Konnotation. Der Duden Online gibt bei der Bedeutungsübersicht des Wortes auch an, dass es sich dabei scherzhaft um „kleine Kinder“ oder eine „Kinderschar“ handeln kann. (vgl. Bibliographisches Institut 2011) Da die Schluderpuß keine Scherze kennt und sehr ernst und verbittert auftritt, ist diese Interpretation des frames allerdings nicht naheliegend.

In den letzten Sätzen der gewählten Textstelle sind auch einige stilistische Mängel und Inkohärenzen festzustellen. Der frame „Es ist dir sehr ähnlich“ hat keinen wirklichen Bezugspunkt und erzeugt damit keine homogene scene. Worauf sich „es“ in diesem Kontext bezieht, ist nicht ganz klar. Was ist der Schluderpuß ähnlich? Das Porträt, das Bibi von ihr angefertigt hat? Der Leser kann die Stelle zwar verstehen, denn klar ist im Kontext, dass sich der Vergleich auf die Zeichnung der Schluderpuß von Bibi bezieht, aber eine homogene Vorstellung ohne Widersprüchlichkeiten wird nicht evoziert.

Der frame „herumkrittelt“ ist an dieser Stelle vollkommen unverständlich. Dass die Schluderpuß Tibbe in Folge einen „Kritteler“ nennt, macht das entstehende Bild nicht kohärenter. Zwar bestehen beide Wörter im Deutschen, dennoch sind sie kaum mehr gebräuchlich und lösen beim zielsprachlichen Rezipienten vermutlich keine kohärenten scenes aus. Es sei dahingestellt, ob die Wörter Anfang der 1970er Jahre für den Rezipienten verständlicher waren als heute.

Auch der frame „Doktors“ bleibt dem Leser ein Rätsel. Dass damit „Ärzte“ gemeint sind, liegt auf der Hand, aber warum sich die Übersetzerin an dieser Stelle für die Verwendung des Plurals entschieden hat, bleibt unklar. Der deutschsprachige Leser mit Niederländischkenntnissen sieht hinter dem Wort die niederländische Pluralform ‘dokters’ durchschimmern. Es könnte sich demnach um eine falsche Eins-zu-eins-Übersetzung des niederländischen frames handeln. Möglicherweise stellt die Verwendung dieses Wortes aber auch den Versuch der Übersetzerin dar, die Schluderpuß mundartlich sprechen zu lassen. Erst als Minusch „herumkritteln“ an späterer Stelle mit „herumkritisieren“ für den Leser quasi übersetzt, beginnt sich langsam eine Vorstellung aufzubauen. Um Textverständnis zu erzielen, sollte der Leser zu dem frame „herumkritteln“ aber schon ein paar Zeilen zuvor eine kohärente scene aufgebaut haben. Das Verständnis stellt sich hier definitiv zu spät ein.

Erwähnenswert ist außerdem der frame „Laß sie man(sic!) streunende Katzen werden, wie ich eine bin“. Es kann davon ausgegangen werden, dass statt des Wortes „man“ hier eigentlich das Wort „mal“ stehen sollte. Obwohl es sich in diesem Fall vermutlich um einen Tipp-, nicht aber um einen Übersetzungsfehler handelt, stößt sich der Leser daran und hält beim Lesen kurz inne. Auch diese Textstelle stört somit den Lesefluss.

Die besprochene Textstelle funktioniert im Deutschen kaum. Zahlreiche Inkohärenzen vor allem auf stilistischer und konnotativer Ebene lassen falsche oder verwirrende scenes beim Zieldtextrezipienten entstehen und der Lesegenuss wird gebrochen.

5.2.4. Textstelle 4a

Die folgende Textstelle steht am Beginn des neunten Kapitels des Buches. Da Minusch zunehmend in Konflikt mit ihren „kätzischen“ Eigenschaften kommt, empfiehlt ihr Tibbe einen „Seelenarzt“ (Oehlke 1971: 75), einen Arzt für eine psychologische Beratung zu konsultieren. Dass Minusch äußerlich ein Mensch, innerlich aber Katze ist, weiß der Arzt nicht. Dadurch kommt es während des ärztlichen Gespräches mehrmals zu komischen und humoristischen Situationen.

„Darf ich zuerst Ihren Namen wissen?“ fragte der Arzt.

„Fräulein Minusch.“

„Ist Minusch Ihr Vorname oder Ihr Nachname?“

„Es ist mein Rufname“, sagte Minusch.

„Und wie ist Ihr Nachname?“

„Sie schwieg sehr lange und schaute zu einer Fliege hinüber, die an der Fensterscheibe summt. Dann sagte sie: „Ich glaube, ich habe keinen.“

„Wie hieß Ihr Vater?“ fragte der Arzt.

„Der Rote von drüben.“

„Nun, dann heißen sie auch so.“ Der Arzt schrieb auf sein Karteiblatt: Fräulein M. Rote von Drüben. „Und nun erzählen Sie mir mal, was haben Sie für einen Kummer?“

„Kummer?“ fragte Minusch. „Ich habe überhaupt keinen Kummer.“

„Aber sie wollen mich doch sprechen. Das muß doch einen Grund haben!“

„Ja, mein Herr sagt, daß ich zu kätzisch bin.“

„Zu was?“

„Zu kätzisch. Und ich würde immer kätzischer, sagt er.“

„Soll das heißen, daß sie etwas von einer Katze an sich haben?“

„Genau das“, sagte Minusch.

„Na gut“, sagte der Arzt, „dann wollen wir mal am Anfang anfangen. Erzählen Sie mir etwas über Ihre Eltern. Wer war Ihr Vater?“

„Er war ein Streuner“, sagte Minusch. „Ich habe ihn nicht gekannt. Ich kann nichts über ihn erzählen.“

„Und Ihre Mutter?“

„Meine Mutter war graugestreift.“

„Wie bitte?“ Der Arzt schaute sie über seine Brillengläser hinweg an.

„Sie war graugestreift. Sie lebt nicht mehr. Sie ist unter die Räder gekommen.“

„Wie schrecklich“, sagte der Arzt. „Hat sie getrunken?“

„Nein. Wieso? Aber es war schrecklich. Die Scheinwerfer von einem Lastwagen mit Anhänger blendeten sie, und sie kam drunter. Aber das ist schon lange her.“

„Mutter tot“, sagte der Arzt. „Nun, fahren wir fort. Geschwister?“

„Wir waren unser fünf.“

„Und Sie waren die älteste?“

„Wir waren alle gleich alt.“

„Also Fünflinge? Das kommt nicht oft vor.“

„O doch“, sagte Minusch, „das kommt alle naselang vor. Drei von uns wurden fortgegeben, als wir sechs Wochen alt waren. Meine Schwester und ich blieben. Die Frau fand uns am schönsten.“ Sie lächelte zärtlich bei der Erinnerung, und in der Stille, die folgte, hörte der Arzt sie deutlich schnurren. Es klang sehr friedlich. Er mochte Katzen gern; er hatte auch eine oben in der Wohnung. Sie hieß Anneliese.

„Die Frau?“ fragte er. „War das Ihre Mutter?“

„Nein“, sagte Minusch. „Die Frau war die *Frau*. Sie sagte, daß ich den schönsten Schwanz hätte.“

„Aha“, sagte der Arzt, „und seit wann sind Sie ihn los?“

„Wen los?“

„Den Schwanz.“

Sie schaute ihn so nachdenklich an, und sie glich so sehr einer Katze, daß er dachte: Vielleicht hat sie ihn noch. Vielleicht liegt er aufgerollt unter ihrem Rock. (Oehlke 1971: 75–77)

Minusch betritt die Praxis des „Seelenarztes“ – die scene einer psychologischen Sprechstunde wird evoziert – und wird gebeten, sich zuerst einmal kurz vorzustellen. Schon zu Beginn des Gesprächs, als der Arzt nach Minuschs Nachnamen verlangt, wird er vor den Kopf gestoßen. „Ich glaube, ich habe keinen“, antwortet Minusch, in deren Lebenswelt es als „normal“ gilt, ausschließlich einen (Ruf-)Namen zu tragen. Der Arzt aber bleibt beharrlich, denn er braucht Informationen über Minusch, um sie behandeln zu können, und stellt ihr Fragen, die sie zwar beantwortet, für einen menschlichen Arzt allerdings in unzureichendem Ausmaß. So kommt es, dass er bei jeder Kleinigkeit nachfragen muss. Der Dialog lebt von der Komik, die vor allem durch die unterschiedlichen frames entsteht, die die beiden Parteien verwenden. Minusch ist der Katzenterminologie verhaftet, sie verwendet frames wie „Rufname“, „Streuner“⁷⁵, „kätzisch“, „Herr“, „graugestreift“, „fortgegeben, als wir sechs Wochen alt waren“, „Schwanz“, etc., die vor dem geistigen Auge des Lesers sofort die scene entstehen lassen, dass sie innerlich noch zu sehr Katze ist, um von dieser Ausdrucksweise abstrahieren zu können und wie ein Mensch zu sprechen. Der Arzt hat offensichtlich Probleme damit, Minuschs Gedanken- und Redegängen bei der Kommunikation zu folgen und stößt sich nicht selten an ihrem Wortgebrauch. Auf Minuschs Aussage „Meine Mutter war graugestreift“ folgt ein etwas verzweifelter „Wie bitte?“ des Arztes. Auch Minuschs Feststellung „mein Herr sagt, daß ich zu kätzisch bin“ löst beim Arzt Unverständnis aus („Zu was?“). Ein wenig inkohärent mutet an, dass der Arzt sich nicht an Minuschs Ausdruck „mein Herr“ stößt, der bei ihm eine etwas widersprüchliche scene evozieren hätte müssen – denn Menschen werden nicht von Herren gehalten.⁷⁶

Beim Leser entsteht die scene, dass hier zwei Welten aufeinanderprallen: Minusch und der Arzt reden aneinander vorbei, weil sie zwei unterschiedlichen Lebenswelten

⁷⁵ Die Aussage der Protagonistin, dass ihr Vater ein Streuner gewesen ist, den sie nicht gekannt hat und über den sie nichts erzählen kann, könnte autobiografisch gedeutet werden. Auch der sprechende Name des Arztes ‘Dokter Schuld’ (Schmidt 2008: 74) ist vor diesem Hintergrund bezeichnend. Er macht sich als Psychiater auf die Suche nach dem Schuldigen für die Abgründe der menschlichen Seele. Die Eltern – besonders Mütter – werden nach eigener Aussage Annie M.G. Schmidts zu den Schuldigen gemacht: ‘Moeder zijn is helemaal niet zo leuk. Moeders staan de laatste veertig jaar in een kwaad daglicht, krijgen overal de schuld van. Dat is een tijdsbeeld: in toneelstukken, boeken, psychiatrische theses krijgen moeders altijd op hun lazer’ (Van der Zijl 2007: 361).

⁷⁶ Es liegt zwar auf der Hand, was damit gemeint ist, nämlich Minuschs Halter Tibbe, aber „mein Herr“ erzeugt hier die scene der Unterwürfigkeit. Minusch ist allerdings keineswegs unterwürfig, sie trägt mit dazu bei, dass der schüchterne Journalist Tibbe sich im Laufe der Geschichte in eine positive Richtung entwickelt. Die Protagonistin lenkt die Geschichte, ist in der Durchsetzung ihrer Pläne und Verteidigung ihrer Werte durchaus dominant und hilft Tibbe aus seinem beruflichen Dilemma.

entstammen. Dennoch scheint der Arzt Minuschs Welt zu akzeptieren. Er fragt zwar regelmäßig nach, wenn bei ihm bestimmte frames nur unvollkommene oder inkohärente scenes erzeugen, scheint Minuschs Geschichte im Großen und Ganzen allerdings Glauben zu schenken. Er meint sie schließlich sogar „deutlich schnurren“ zu hören und vermutet ihren Schwanz „aufgerollt unter ihrem Rock“. Dadurch und durch den Umstand, dass er selbst eine Katze namens Anneliese zuhause hat, tritt er als sehr sympathische Figur auf. Lediglich der Beginn der Textstelle birgt hier eine stilistische Inkohärenz: Als Minusch verneint, Kummer zu haben, wirkt der sonst so sympathische und freundliche Arzt ein wenig zermürbt und ungeduldig – möglicherweise, weil er seine Gesprächspartnerin nur mühsam zum Erzählen bringt: „Aber sie wollen mich doch sprechen. Das muß doch einen Grund haben!“

Interessant ist vor allem jene Passage, wo Minusch vom Tod ihrer Mutter erzählt. Der frame „Sie lebt nicht mehr. Sie ist unter die Räder gekommen“ erzeugt beim Leser keine konkrete scene. Während Kinder die Redewendung wohl eher wörtlich interpretieren werden und bei ihnen die scene einer vom Auto überfahrenen Mutterkatze entsteht, werden erwachsene Leser versuchen, mit dem Bild etwas anzufangen, das die verwendete Redensart „unter die Räder kommen“ bei ihnen entstehen lässt. Die Redensart könnte man in diesem Kontext wohl am besten mit „sittlich, moralisch verkommen“ und in Folge „zugrunde gehen“ umschreiben. Die Verwendung einer menschlichen Redensart passt nicht in Minuschs sonst eher einfachen, schlichten, an der Katzenterminologie angelehnten und vor allem sehr direkten, natürlichen Sprachgebrauch, durch den sie sich vom menschlichen, oft komplizierten und komplexen Reden, Handeln und Denken abhebt. Als der Arzt an dieser Stelle nachfragt: „Hat sie getrunken?“ und Minusch dies heftig verneint: „Nein. Wieso?“ stellt sich beim kindlichen Leser, der die Mutter im wörtlichen Sinn unter die Räder gekommen sieht, vermutlich Inkohärenz ein.

Der Arzt fragt Minusch, ob ihre Mutter getrunken hat, das heißt, alkoholkrank war, weil Alkoholeinfluss ein unachtsames und folgenschweres Verkehrsverhalten mit Opfern zur Folge haben kann. Minusch kann aber nicht verstehen, warum sie der Arzt fragt, ob ihre Mutter getrunken hat. Katzen trinken ausschließlich Wasser, manchmal Milch – ob sie getrunken hat oder nicht, tut demnach nichts zur Sache. Hier kommt ein Mal mehr der krasse Unterschied zwischen Erwachsenen- und Kinderwelt zum Vorschein. Der einfachen, direkten Sprache der Kinder steht die affektierte, unnatürliche Sprache der Erwachsenen gegenüber.

Nicht nur der kindliche Leser wird sich an der Redensart stoßen bzw. sie nicht verstehen können, sondern auch beim erwachsenen Leser, der die Stelle im

übertragenen Sinn zu interpretieren versucht, wird die scene vage und undeutlich bleiben. Die Redewendung „Unter die Räder kommen“ kann nicht zuletzt deshalb als vage beschrieben werden, weil sie bei (erwachsenen) Lesern stark voneinander abweichende scenes auslöst. Die Vorstellungen, die sie evoziert, passen allesamt nicht in einen kindlichen Kontext: Durch Suchtkrankheiten wie Alkoholismus und Drogenabhängigkeit – dies sind nur einige wenige Bilder, die in dieser Textstelle in der Vorstellung des Lesers entstehen können – kann ein Mensch „unter die Räder kommen“. Minusch selbst, die den Gedankengang des Arztes nicht nachvollziehen kann, bleibt beim wörtlichen Sinn ihrer Aussage und ergänzt: „Es war schrecklich. Die Scheinwerfer von einem Lastwagen mit Anhänger blendeten sie, und sie kam drunter. Aber das ist schon lange her“. Die Tragik, die dem Unfall anhaftet, wird hier durch den frame „Lastwagen mit Anhänger“ verstärkt – Minuschs Mutter wurde gleich zwei Mal überrollt.

Als der Arzt schließlich nachfragt, ob „die Frau“, von der Minusch spricht, ihre Mutter sei, antwortet sie: „Die Frau war die *Frau*“. Durch die Kursivierung der Worte stellt sich die Bedeutung ein, dass mit der Frau ihre Hälterin, ihre Herrin gemeint ist.

Möglicherweise stößt sich der Leser an der Wiederholung in dem frame „dann wollen wir mal am Anfang anfangen“, es ist aber auch möglich, dass sich der kindliche Leser über den Klang und die Rhythmik amüsiert, die sich an dieser Stelle ergibt.

Die hier besprochene Textstelle liest sich im Großen und Ganzen flüssig, und durch den Aufeinanderprall der beiden Welten werden witzige Gesprächssituationen ausgelöst. Die Redewendung „Unter die Räder kommen“ evoziert bei den Zientextrezipienten allerdings keine kohärente scene. Weder der erwachsene Leser noch der kindliche Leser, der wohl nicht verstehen kann, warum der Arzt annimmt, Minuschs Mutter habe getrunken, kann hier eine homogene scene aufbauen. Die Doppeldeutigkeit des frames „unter die Räder kommen“ kann vom Zientextleser somit nicht eindeutig entschlüsselt werden.

5.2.5. Die Illustrationen von *Translat 1*

Denken Erwachsene an Kinderbücher zurück, die sie in ihren Kinder- und Jugendjahren gelesen haben, können sie sich oft noch an die darin enthaltenen Bilder erinnern. Sie assoziieren die Texte immer auch mit dem Buchumschlag und den Illustrationen. Gerade Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur leben von Illustrationen, Text und Bild bilden hier eine untrennbare Einheit.

Ik vind dat de illustratie een zelfstandig leven heeft naast de tekst – niet een soort opsiering of verduidelijking daarvan is, maar datgene toont wat niet met woorden is gezegd. (Jenny Dalenoord citeert nach Van Coillie 2007: 45)

Anders als Erwachsenenliteratur wird Kinder- und Jugendliteratur grundsätzlich illustriert. Viele Bücher für Kleinkinder bestehen ausschließlich aus Bildern und auch in Bilderbüchern nehmen Bilder mehr Raum ein als der Text. (vgl. Van Coillie: 2007: 43)
Daraus lässt sich schließen, dass die Illustration ein wichtiges Merkmal von Kinder- und Jugendliteratur darstellt.

Van oudsher worden de meeste kinderboeken ‘verlucht’ met illustraties. Ze moeten de moraal levendig voorstellen, het verhaal veraangenamen of informatie visualiseren. Vaak vervult de illustrator daarbij een ‘dienende’ rol. De illustraties beelden uit wat het verhaal vertelt en brengen het zo dichterbij de lezer. Personages krijgen een gezicht, belangrijke passages krijgen kleur. (Van Coillie 2007: 45)

Auch und besonders in Annie M.G. Schmidts Kinderbüchern sind die Illustrationen nicht wegzudenken, denen die Autorin die Popularität ihrer Bücher mitunter zu verdanken hat.

Haar teksten – die inmiddels behoren tot het cultuurgood van al twee generaties Nederlanders – verschenen niet alleen in letters, maar werden vrijwel altijd vergezeld door beelden: *door illustraties*. En omdat de mens, en zeker de jonge mens, ook een visueel gericht wezen – een ‘homo pictualis’ – een plaatjeskijker is, hebben deze illustraties bij haar teksten beslist ook bijgedragen tot het succes van haar kinderboeken. Want één van de geheimen van haar taal is, dat deze zich zo bijzonder leent tot het uitvoeren in beelden. (Vrooland-Löb 1987: 34)

Zwischen Bild und Text sind unterschiedliche Relationen möglich. Grundsätzlich unterscheidet man fünf Bild-Text-Relationen. (vgl. Joosen & Vloeberghs 2008: 203) Die Originalillustrationen aus *Minoes* haben eine symmetrische Relation zum Text, das heißt, dass Text und Bild dasselbe ausdrücken und dieselbe Information geben, wodurch sie wechselseitig redundant werden. O’Sullivan geht außerdem davon aus, dass Illustrationen in Kinderbüchern verschiedene Funktionen haben können. (vgl. O’Sullivan 2000: 276) Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass das Übersetzen von Kinderbüchern durch die Tatsache, dass diese häufig illustriert sind, erschwert wird. (vgl. Lingier 2010: 17) Van Coillie und Stolt sind sich darüber einig, dass Illustrationen den Kinder- und Jugendliteraturübersetzer vor spezielle Herausforderungen stellen können:

Veel kinder- en jeugdboeken bieden nog extra uitdagingen. Op de eerste plaats is er de grote rol die illustraties spelen. Wanneer de illustraties enkele passages uit de tekst afbeelden, levert dat voor de vertaler meestal weinig problemen op, behalve als hij wil naturaliseren en de illustraties het vreemde laten zien. In veel boeken is er echter een sterke wisselwerking tussen beeld en tekst die de vertaler voor een veel grotere uitdaging plaatst. (Van Coillie 2005: 35)

One may argue that illustrations are not part of the problem of translation. However, I would like to claim that they pose a very special translation problem, as they convert texts into pictures. (Stolt 2006: 78)

Aus Kostengründen werden Illustrationen von Verlagen oft nicht an die Zielkultur angepasst und aus dem Original übernommen. Auch in der ersten Übersetzung von *Minoes* aus dem Jahr 1971 sind die Illustrationen von Carl Hollander übernommen worden, ohne sie an das zielsprachliche Publikum anzupassen. Daraus ergibt sich allerdings ein Problem: In einigen der Illustrationen versteckt sich niederländischer Text, der von deutschsprachigen Lesern nicht verstanden werden kann. Oittinen empfiehlt in so einem Fall, den Text an die Illustrationen anzupassen, um den Zieltextrezipienten gegenüber treu und loyal zu bleiben:

Moreover, illustrations cause problems, as they often give detailed information by placing stories in specific countries and cultural surroundings. As picture books are usually co-prints (translations into different languages are printed by the same printer at the same time to reduce costs) and almost nothing visual can be altered, translators need to pay attention to the visual aspect and design their texts so that they conform to the visual information of the books to be translated. In other words, translators need to domesticate their texts according to the visual, too. (Oittinen 2005: 47)

Gleich die erste Illustration in Translat 1, die visualisiert, wie Minusch in der Küche von Tibbe entdeckt wird, als sie sich über die Fischgräten in seinem Abfalleimer hermacht (vgl. Oehlke 1971: 20; vgl. Schmidt 2008: 21), verursacht beim Leser Inkohärenz. Denn an der Wand hängt ein kleines Schild mit dem Spruch ‘Oost west, thuis best’, ein niederländisches Sprichwort, das ausdrücken soll, dass es, gleich, wohin man reist, zuhause immer am schönsten ist. Außerdem steht auf einem Regal ein Gefäß, auf dem ein Etikett mit der Aufschrift ‘THEE’ steht. Das zweite ‘e’ auf dem Bild ist – aufgrund der Perspektive, unter der das Gefäß abgebildet ist, kaum mehr sichtbar. Während der ausgangssprachliche Leser das zweite ‘e’ erahnen und daraus das niederländische Wort ‘thee’ schließen kann, bleiben dem zielsprachlichen Rezipienten nur Spekulationen zur Bedeutung der Etikettenaufschrift.



Abb. 2

Die dritte Illustration in Translat 1 zeigt Minusch, wie sie aus sicherer Entfernung einen Blick auf den Heringsmann und seinen Heringstand wirft. (vgl. Oehlke 1971: 52; vgl. Schmidt 2008: 51)



Abb. 3

Auf dem Heringstand 'Hollandse Nieuwe' sind zwei niederländische Fahnen angebracht, die im Wind wehen. Ein Preisschild am Verkaufsstand gibt folgende Auskunft: '75 ct'. Daraus ergibt sich eine Diskrepanz zwischen Text und Bild, da die ursprüngliche, originale Illustration in die erste Übersetzung übernommen, der Text aber dem zielsprachlichen Leser angepasst worden ist. Als Währungseinheit wird in der ersten Übersetzung „Mark“ (vgl. Oehlke 1971: 45) und als Untereinheit „Pfennig“ angegeben.⁷⁷ (vgl. Oehlke 1971: 13)

Erwähnenswert ist auch die sechste Illustration im Buch, auf der Herr Ellenmaß mit seiner Frau abgebildet ist, wie sie im Restaurant des Hotel Monopool gemeinsam zu Abend essen und vom Monopolkater belauscht werden. (vgl. Oehlke 1971: 97; Schmidt 2008: 95)



Abb. 4

Im Spiegelbild der großen Glasscheibe des Hotels steht, in niederländischer Schreibweise mit doppeltem „o“, 'MONOPOOL' geschrieben – sodass es für Menschen, die auf der Straßenseite daran vorbeigehen, lesbar ist. Im Originaltext kommt auch die 'Monopoolkat' vor, ins Deutsche mit „Monopolkater“ übertragen. Implizit wird auf diese Weise auch das Hotel „Monopool“ bzw. „Monopol“ genannt. Auch an dieser Stelle stößt der zielsprachliche Empfänger auf Inkohärenz.

⁷⁷ In der zweiten Übersetzung, die nach der Einführung des Euro im deutschen Sprachraum (Deutschland und Österreich) erstellt worden ist, wird als Währungseinheit „Cent“ angegeben. (vgl. Schmidt 2003: 13)

Angesichts der Tatsache, dass besonders Kinder für Illustrationsfehler empfänglich sind und sensibel auf Diskrepanzen und Inkohärenzen reagieren, ist die Art, wie in Übersetzungen mit originalen Illustrationen umgegangen wird, von zentraler Bedeutung. Die Übernahme der Originalillustrationen kann für den Zieltextrezipienten Probleme und Inkohärenzen bergen.

Vanzelfsprekend moeten alle details wel (kunnen) kloppen met het verhaal. Een man met een pet kan op een prent niet zomaar een hoed op krijgen. Uit de verslagen van kinder- en jeugdjury's blijkt dat kinderen bijzonder gevoelig zijn voor dergelijke 'fouten' in illustraties. (Van Coillie 2007: 46f.)

Erwähnenswert ist außerdem, dass die Originalillustrationen, die in der ersten Übersetzung übernommen worden sind, oft nicht an der gleichen Stelle im Text eingefügt worden sind wie im Original – dies vermutlich aus Platz- bzw. Layout-Gründen. Diskrepanzen erzeugt dies etwa zu Beginn von Kapitel 16: Minusch sitzt am Morgen nach der Entlarvung von Ellenmaß mit einer versammelten Menge Katzen auf dem Dach der Sparkasse. Die Illustration visualisiert das Geschehen im Original sogleich auf derselben Doppelseite. (vgl. Schmidt 2008: 131) In der Übersetzung hingegen ist die Illustration erst eine Seite später eingefügt, wo es im Text schon wieder um einen anderen Handlungsstrang geht, nämlich um ein Gespräch Tibbes mit Herrn Damm, der diesem die frohe Kunde überbringt, den Dachboden weiterhin bewohnen zu dürfen. (vgl. Oehlke 1971: 136) Ein ähnliches Problem fällt zu Beginn von Kapitel 6 (vgl. Oehlke 1971: 52) auf.

Wie gezeigt worden ist, treten Inkohärenzen in Translat 1 auch auf der Bild-Ebene deutlich hervor. Die Übernahme der Original-Illustrationen in die Übersetzung war vermutlich eine Verlagsentscheidung und kann der Übersetzerin Rosel Oehlke somit nicht zur Last gelegt werden. Sie hätte den Text allerdings an die Illustrationen anpassen können. Ob umfassende Eingriffe in den Originaltext gerechtfertigt gewesen wären, um kleine Inkohärenzen auf Text-Bild-Ebene zu verhindern, sei an dieser Stelle dahingestellt. Festgehalten muss werden, dass die Übernahme der Originalillustrationen zwar Inkohärenzen für den Zieltextrezipienten birgt, der Leser dem Ausgangstext aber auch näher gebracht wird, indem er durch die originalen Illustrationen in die niederländische Atmosphäre und Stimmung der Geschichte versetzt wird.

5.3. Feststellung der Funktion von Translat II

Die Neuübersetzung des niederländischen Kinderbuchs *Minoes* von Silke Schmidt ist 2003 ebenfalls im Verlag Friedrich Oetinger erschienen. Der Verlag, der seit 1946 renommierte Kinder- und Jugendliteratur verlegt, steht mit seinem Namen, wie bereits erwähnt, für Werke mit literarischem Anspruch. Der deutsche Titel *Die geheimnisvolle Minusch* blieb in der Neuübersetzung erhalten. Die Einbandgestaltung von Karsten Teich akzentuiert die Wirkung des Titels auf den Leser: Eine geheimnisvoll wirkende Katze, stehend auf zwei Beinen, in grünem Gewand schaut den Rezipienten mit großen, eindringlich-geheimnisvollen Augen an. Im Hintergrund ist eine Stadt in der Dunkelheit zu erkennen, es ist Vollmond. Interessant ist, dass hier keine junge Frau am Cover zu sehen ist, sondern eindeutig eine Katze, wenn auch mit menschlichen Zügen – dem aufrechten Gang, dem Menschengewand. Sie scheint sich trotz der etwas unheimlich anmutenden Umgebung sehr wohl zu fühlen, wirkt entspannt und der Betrachter bekommt den Eindruck, dass sie – als nachtaktive Katze – in der Dunkelheit zuhause ist. Die Neuübersetzung spricht damit ein anderes Zielpublikum⁷⁸ als das Original an: Während das Cover des Originals, wie zu zeigen sein wird, kindlich-sympathisch gehalten ist – eine gemütliche Szene auf den Dächern Killendoorns wird gezeigt, die für Kinder ansprechend wirkt –, evoziert das Cover der Neuübersetzung etwas Unheimliches und richtet sich deshalb möglicherweise eher an jugendliche als an kindliche Leser.⁷⁹

⁷⁸ Sowohl bei der ersten als auch bei der zweiten Übersetzung wird auf eine Altersempfehlung gänzlich verzichtet, dem Erwachsenen werden bei der Wahl eines geeigneten Kinderbuchs für seine Kinder demnach wichtige Informationen vorenthalten.

⁷⁹ Die Neuübersetzung erweckt, nicht zuletzt wegen eines Interpunktionsfehlers im Klappentext, der an späterer Stelle noch ausführlicher behandelt werden soll, den Eindruck unter großem Zeitdruck entstanden zu sein: Das Cover spricht nur bedingt kindliche Leser an, vermutlich fühlen sich eher jugendliche Leser von der unheimlich gezeichneten Atmosphäre angezogen, und auch das Layout, besonders die Wahl der verschiedenen Schriften, wirkt laienhaft: Drei verschiedene, miteinander nicht sonderlich kompatible, Schriften wurden für Titel, Klappen- und Mengentext verwendet, was ein uneinheitliches, inhomogenes Bild entstehen lässt. Besonders die Schrift „Contrivance“, die für den Titel gewählt worden ist, ist sehr schlecht lesbar. Es ist nicht ungewöhnlich, dass man bei der Buchgestaltung unterschiedliche Schriften für Titel und Klappentext sowie für den Mengentext verwendet. Die Verwendung von mehr als zwei Schriften ergibt allerdings kein schönes Gesamtbild, besonders wenn die Buchgestaltung von unerfahrenen Grafikern vorgenommen wird. Was Typografie und Layout betrifft, stehen beide Übersetzungen dem Original um Längen nach. Ob die Schriftwahl typisch für die Verlage bzw. typisch für die Zeit ist, in der die Werke erschienen sind, sei an dieser Stelle dahingestellt. Es soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass sich das nicht sehr sorgfältige, nicht gut durchdachte Layout möglicherweise auch negativ auf die Verkaufszahlen der Übersetzung im deutschen Sprachraum ausgewirkt haben könnte.

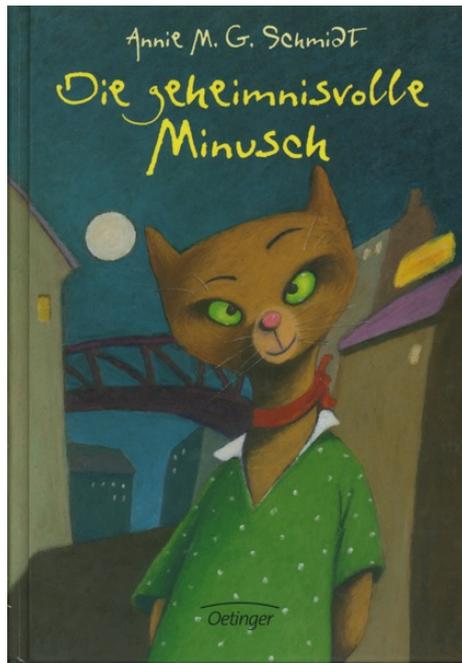


Abb. 5

Erwähnenswert ist, dass die Verfilmung von *Minoes* (2001) 2002 ebenfalls unter dem Titel *Die geheimnisvolle Minusch* in den deutschsprachigen Kinos anlief. Das war auch der ausschlaggebende Grund dafür, dass der Oetinger-Verlag dem Buch durch eine Neuübersetzung ein neues Gewand verleihen wollte.⁸⁰ Interessant ist, dass Annie M.G. Schmidts Kindererzählung ohne die Roman-Verfilmung wohl kein zweites Mal übersetzt worden wäre. Der Verlag hoffte, mit der Neuauflage ein größeres Publikum zu erreichen. Wie bereits in Kapitel 4.2. erwähnt, gelang dies aber nicht. Da weder die Verfilmung des Kinderbuches noch die Neuübersetzung im deutschen Sprachraum gut aufgenommen wurden, musste Oetinger das Buch Anfang der 1990er Jahre aufgrund schlechter Verkaufszahlen vom Markt nehmen. Die im Moment am deutschsprachigen Buchmarkt erhältliche Ausgabe *Die geheimnisvolle Minusch* in der Übersetzung von Silke Schmidt ist im Deutschen Taschenbuchverlag erschienen und datiert aus 2006. Der Verlag hat das Buchcover dem bekannten Filmcover mit der Hauptdarstellerin Carice van Houten angeglichen.

⁸⁰ Im Jahr 2003 erschien bei Oetinger außerdem ein Hörspiel für Kinder ab acht Jahren unter demselben Titel.



Abb. 6

Aufgrund des deutlichen Verweises auf die Verfilmung, kann diese Ausgabe nicht mehr als dasselbe Buch wie das Original betrachtet werden – es impliziert auch eine vollkommen andere Funktion: Die zweite Übersetzung erschien im dtv-Verlag quasi als das Buch zum Film.⁸¹

Im Klappentext der Ausgabe aus 2006 wird das Buch als „Kinderbuchklassiker“ bezeichnet und in der Kurzbiografie wird die Autorin als die „niederländische Astrid Lindgren“ (vgl. Schmidt 2006a) beschrieben. Auf der Internetseite des Deutschen Taschenbuchverlags wird für das Buch außerdem die Altersempfehlung „ab 10“ ausgesprochen. (vgl. Deutscher Taschenbuchverlag o.J.)

Um aber auf die eigentlich zu analysierende Ausgabe aus 2003 zurückzukommen: Der Geschichte ist eine kurze Biografie der Autorin vorangestellt, die den Erfolg von Annie M.G. Schmidt als Kinder- und Jugendbuchautorin betont: *Die geheimnisvolle Minusch* wird als eines ihrer bedeutendsten Werke hervorgehoben, das erfolgreich verfilmt und mit dem Silbernen Griffel ausgezeichnet worden ist. Das Buch, so lesen wir, ist in zahlreiche Sprachen übersetzt worden und gilt mittlerweile als „Klassiker der Kinderliteratur“ (vgl. Schmidt 2003) Außerdem werden andere wichtige Preise genannt, die Schmidt für ihr kinderliterarisches Schaffen bekommen hat. Der Verlag ist redlich

⁸¹ Darauf dass dieses Cover eine gänzlich andere Wirkung auf den Leser hat und ihm einen anderen Inhalt des Buches verspricht – das Buch impliziert hier eine spannende Fantasiegeschichte, die auf Basis eines Films entstanden ist – muss nicht näher erläutert werden. Diese umgekehrten Verhältnisse beschreibt Walter Benjamin in seinem berühmt gewordenen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921), indem er feststellt, dass die Übersetzung Einfluss auf das Original ausübt und dieses erst sichtbar macht. (vgl. Benjamin 1969)

bemüht, Annie M.G. Schmidts Reputation im deutschen Sprachraum zu fördern. Dennoch liest man auch hier keine Pressestimmen zum Werk. Pressestimmen finden wir jedoch am Ende des Buches, im Zusammenhang mit einer Kaufanregung für ein anderes Werk, das bei Oetinger in Übersetzung erschienen ist: Nicht zufällig ist es ein Werk des niederländischen Kinder- und Jugendbuchautors Guus Kuijer, *Wir alle für immer zusammen* (*Voor altijd samen, amen*, 1999), das 2001 erstmals in deutscher Übersetzung bei Oetinger erschienen ist. Man wollte damit wohl dem Kauf niederländischer Kinderbücher im deutschen Sprachraum Vorschub leisten.

Ein weiterer Paratext ist im Klappentext zu finden, der sehr kurz gehalten ist und das geheimnisvolle Moment, das schon im Titel impliziert ist, noch einmal aufnimmt. Während im Klappentext des Originals explizit zu lesen ist: 'Juffrouw Minoes was vroeger poes'⁸² ist der Klappentext der Neuübersetzung geheimnisumwoben: Es werden Fragen aufgeworfen, die den Leser auf Minuschs Geschichte neugierig machen sollen. Dem Verlag ist beim Klappentext allerdings ein Interpunktionsfehler unterlaufen, der die Qualität des Buches – auf den ersten Blick – in Frage stellt. Wollen Eltern für ihre Kinder ein Kinderbuch kaufen, lesen sie meist zuerst den Klappentext, der ihnen inhaltliche Auskunft gibt. Ist dieser erste Eindruck von dem Buch getrübt, legen sie es möglicherweise wieder zurück in das Geschäftsregal.

Wer ist diese geheimnisvolle Minusch? Stimmt es, dass sie in Wirklichkeit eine Katze ist? Tibbe mag die Geschichte nicht so recht glauben. Andererseits weiß Minusch immer die spannendsten Neuigkeiten aus der **Stadt Dinge**, die eigentlich kein Mensch wissen kann ... (vgl. Schmidt 2003)

Die aufeinanderfolgenden Wörter „Stadt“ und „Dinge“ müssten durch einen Punkt, einen Doppelpunkt, ein Semikolon oder einen Gedankenstrich getrennt sein, damit zwei korrekte Sätze entstehen, die Verständnis stiften.

Da das Buch unprofessionell gestaltet worden ist und der Verfassersname Annie M.G. Schmidt im deutschen Sprachraum kaum bekannt ist, hat das Werk zu wenige Leser angesprochen und musste von Oetinger vom Buchmarkt genommen werden. Dem jungen deutschsprachigen Leser soll mit der Neuübersetzung dennoch ein unterhaltsames und spannendes Buch mit literarischem Anspruch geboten werden.

⁸² Schon der erste Satz im Klappentext des Originaltextes zeugt von dem Bemühen, auf die rhythmische und lautmalerische (Reim-)Sprache Annie M.G. Schmidts zu verweisen.

5.4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz von *Translat II*

5.4.1. Textstelle 1b

»Hallo, Tibbe«, sagte Herr Schmitt. »Schön, dich wieder mal zu sehen. Wie ich gehört habe, arbeitest du jetzt als Reporter. Na, ich hab mir immer schon gedacht, dass du mal bei der Zeitung landest. Läuft sicher prima, was?«

Tibbe schluckte mühsam und sagte: »Ganz gut, ja.«

»In der Schule hast du schon immer so hervorragende Aufsätze geschrieben«, fuhr Herr Schmitt fort. »Da hab ich mir schon gedacht, dass du es mal weit bringst. Ja, du schreibst wirklich ausgezeichnet.«

»Haben Sie nichts Neues zu erzählen?«, fragte Tibbe.

Herr Schmitt sah ihn leicht beleidigt an. »Bist du inzwischen so eingebildet?«, fragte er. »Wenn ich zu dir sage: Du schreibst ausgezeichnet, dann fragst du: Haben Sie nichts Neues zu erzählen? Das ist nicht nett von dir.«

»Aber so habe ich es doch gar nicht gemeint«, rief Tibbe mit roten Ohren. Er wollte erklären, wie er es gemeint hatte, als plötzlich wütendes Gebell erklang. Sie schauten beide hoch. Ein großer Schäferhund rannte wie ein Verrückter hinter etwas her. Sie konnten nicht richtig erkennen, was dieses Etwas war. Es verschwand zwischen den parkenden Autos und kurz darauf hörten sie heftiges Geraschel in der hohen Ulme am Wegrand.

»Eine Katze«, sagte Herr Schmitt. »Eine Katze ist auf den Baum geklettert.«

»War es überhaupt eine Katze?«, fragte Tibbe. »Es war so groß. Und es flatterte ein bisschen. Es sah eher wie ein großer Vogel aus. Ein Storch oder so.«

»Es gibt keine rennenden Störche«, sagte Herr Schmitt.

»Nein, aber es flatterte. Welche Katze flattert denn?«

Sie gingen hin und schauten nach. (Schmidt 2003: 10f.)

Es handelt sich hier um das zufällige Aufeinandertreffen des niedergeschlagenen Tibbe, der verzweifelt auf der Suche nach Neuigkeiten für die Zeitung ist, und seinem ehemaligen Schullehrer Herrn Schmitt. Auch hier sind die scenes, die die ersten frames erzeugen, durchaus kohärent. Bloß der frame „Da hab ich mir schon gedacht, dass du es mal weit bringst“ beinhaltet eine zeitliche Inkohärenz. Da Herr Schmitt in Tibbe schon vor Jahren Schreibtalent erkannt hat, sollte der frame im Futur 1 stehen: „dass du es mal weit bringen wirst“ – ebenso der frame „ich hab mir immer schon gedacht, dass du mal bei der Zeitung landest“. Für den Leser klingen diese Sätze in der Übersetzung von Silke Schmidt etwas holprig. Vermutlich wollte die Neuübersetzerin damit eine dialektal gefärbte, möglichst direkte mündliche Rede erreichen. Mit ihren Bemühungen um einen flotten und fließenden Stil gelangen Silke Schmidt jedoch meist einwandfreie und wirkungsäquivalente Übersetzungen: Die umgangssprachliche und ungezwungene Frage „Läuft sicher prima, was?“ evoziert etwa sehr gelungen das Bild einer freundschaftlichen Unterhaltung.

Herr Schmitt erinnert sich an die „ausgezeichneten“ Schulaufsätze seines ehemaligen Sprösslings zurück und macht ihm Komplimente. Der frame „Haben Sie nichts Neues zu erzählen?“ evoziert hier eine kohärente scene: Dem Leser ist bewusst,

dass Tibbes Worte bei Herrn Schmitt ein Missverständnis auslösen, da dieser nicht um Tibbes prekäre Lage weiß.

Während Tibbe und Herr Schmitt im Missverständnis befangen sind, erkennt der Leser die beiden unterschiedlichen Kommunikationsebenen: Einerseits erkennt er die Perspektive von Herrn Schmitt, der auf die etwas unhöflich und „eingebildete“ Aussage Tibbes „beleidigt“ ist, andererseits jene von Tibbe, dessen Stimmung kurz vor seiner Entlassung sehr gedrückt ist, und der ganz dringend an „Neues“, an brandaktuelle Neuigkeiten kommen muss, um weiterhin seine Miete bezahlen zu können. Das Gespräch löst beim Leser die scene aus, dass Tibbe in diesem Moment für nichts empfänglich ist, auch nicht für nett gemeinte Komplimente des sympathischen Lehrers, und den Kopf von seinen Sorgen nicht frei bekommt. Dass er bedrückt ist, geht schon aus seiner Reaktion auf Herrn Schmitts Frage, wie es ihm gehe, hervor: „Tibbe schluckte mühsam und sagte: ‚Ganz gut, ja.‘“

Als Tibbe erkennt, wie Herr Schmitt seine Bemerkung aufgefasst hat, versucht er diese, voller Scham, „mit roten Ohren“ aufzuklären bzw. zu revidieren. Doch dazu kommt es nicht, er wird von „wütendem Gebell“ unterbrochen, das ganz offensichtlich die Aufmerksamkeit der beiden auf der Bank Sitzenden auf sich zieht: „Sie schauten beide hoch“. Auch hier erzeugen frames wie „etwas“, „es“ und „heftiges Geraschel“ beim Leser vor allem scenes der Neugier und der Spannung. Auch hier ist sich Herr Schmitt durch seine wiederholte Aussage, „eine Katze ist auf den Baum geklettert“ sicher, eine Katze gesehen zu haben. Der frame „eine Katze ist auf den Baum geklettert“ wirkt als sichere Feststellung Herrn Schmitts allerdings wenig befremdlich, da der auktoriale Erzähler nicht definitiv in seiner Aussage ist: die beiden „konnten nicht richtig erkennen“, wen oder was der Hund verfolgt hat. Tibbe wirft hier die Überlegung auf, ob es sich eventuell auch um einen „großen Vogel“ oder einen „Storch“ gehandelt haben könnte, doch der Lehrer dementiert sofort: „Es gibt keine rennenden Störche“. Nach einem kurzen Protest Tibbes – „es flatterte. Welche Katze flattert denn?“ – stehen sie auf und sehen gemeinsam nach.

5.4.2. Textstelle 2b

Schon von weitem konnte Minusch den Heringsstand auf dem Markt riechen und sie ging immer eiliger, um möglichst schnell dort zu sein.

Und als sie fast dort angekommen war, lief sie erst ein paarmal in weitem Bogen darum herum, bis sie plötzlich dachte: Ich kann den Fisch ja kaufen. Ich habe ein Portemonnaie. Ich brauche nicht zu betteln oder zu stehlen. Sie ging zu dem Heringsmann. Er roch unheimlich gut und Minusch rieb sich verstohlen an ihm. Er merkte es nicht, so sehr war er damit beschäftigt, Fische auszunehmen.

Sie kaufte Hering, Bückling und Makrele, von allem ganz viel, und als sie bezahlt hatte, berührte sie noch schnell mit ihrem Kopf den Ärmel des Heringsmanns. Er sah sie etwas verwundert an, doch Minusch ging schon weiter.

Auf dem Weg zum Bäcker kam sie an der Schule von Herrn Schmitt vorbei. Die Fenster standen offen, sie sah die Kinder und hörte sie singen. Bibi war auch dabei.

Jetzt ließ sich eine Katze auf dem Schultor nieder. Der Schulkater. »Komm, Näschen-Näschen«, sagte er. Minusch schob ihren Kopf vor und fühlte die kalte rosa Nase des Schulkaters an ihrer. So begrüßten sich die Katzen hier in der Stadt, wenn sie keinen Streit hatten.

»Wenn du mir ein Stück Fisch gibst«, sagte der Schulkater, »dann erzähl ich dir eine Neuigkeit für die Zeitung.«

Minusch gab ihm etwas.

»Eine großartige Neuigkeit«, sagte der Schulkater. »Cäsar kam, sah und siegte. Sorg dafür, dass es in die Zeitung kommt.«

»Danke«, sagte Minusch.

Zwei Häuser weiter saß Schieler Simon, der Siamkater von Herrn Schmitt.

»Gib mir ein Stück Fisch«, sagte er, »dann erzähl ich dir was.«

Als er den Hering verputzt hatte, sagte er: »Hör nicht auf den Schulkater. Der hockt immer im Geschichtsunterricht. Er findet es spannend und glaubt, es wäre alles gerade erst passiert.

»Das hab ich schon verstanden«, sagte Minusch. »Aber was wolltest du mir erzählen?«

»Das!«, antwortete Simon.

»Es geht euch nur um den Fisch«, sagte Minusch. »Zum Glück hab ich genug gekauft.« (Schmidt 2003: 51f.)

Minusch geht „immer eiliger“ zum Heringsstand, weil sie von dem Geruch des Fisches angelockt wird. Zunächst schleicht sie sich ein paar Mal um den Heringsstand herum, bis sie feststellt, dass sie den Fisch ja auch problemlos kaufen kann, nicht um ihn betteln und ihn auch nicht stehlen muss. Dann nähert sie sich dem Heringsmann, der „unheimlich gut roch“ und Minusch kann sich nicht zurückhalten und reibt ihren Kopf „verstohlen an ihm“. Der Heringsmann bemerkt das allerdings nicht, da er zu beschäftigt damit ist, „Fische auszunehmen“. Es wird eine scene erzeugt, die den Leser zum Schmunzeln bringt. Minusch ist so sehr in ihren „kätzischen“ Eigenschaften verhaftet, ihnen so ausgeliefert, dass sie sich nicht einmal in der Öffentlichkeit wie ein Mensch „benehmen“ kann. Aber genau diese indirekte Charakterisierung, die ihre Schwächen und Makel ans Licht bringt, macht sie auch so liebenswert. Die Tatsache, dass sie zu sich selbst und ihren Werten steht, ist ein Ideal, das dem kindlichen Rezipienten in dieser Erzählung vermittelt wird.

Nachdem Minusch den Fisch gekauft hat, „von allem ganz viel“, berührt sie „noch einmal schnell mit ihrem Kopf den Ärmel des Heringsmanns“. Der Leser bekommt von Minusch einen liebenswerten Eindruck, da sie dem Heringsmann allein der Tatsache wegen, dass er Fisch verkauft, verfallen ist – es scheint Liebe auf den ersten Blick zu sein. Minuschs Instinkte und gemeinhin negativ angesehene Charakterzüge – darunter auch die Gier – werden aber keineswegs abgewertet, im Gegenteil: Den eigenen Trieben und Bedürfnissen nachzugeben, wird in diesem Kinderbuch groß geschrieben, und diese Textstelle steht exemplarisch dafür.

Minusch trennt sich nun trotzdem von dem Heringsmann, kommt auf dem Weg zum Bäcker an Bibis Schule vorbei und trifft den Schulkater, den sie mit dem „Näschen-Näschen“-Ritual herzlich begrüßt. Er verspricht ihr eine „Neuigkeit für die Zeitung“, wenn er von ihr dafür ein Stück Fisch bekommt: „Eine großartige Neuigkeit“, sagte der Schulkater. „Cäsar kam, sah und siegte. Sorg dafür, dass es in die Zeitung kommt“. Beim Leser entsteht hier nicht die scene, dass es sich dabei um eine Neuigkeit, sondern um ein längst verjährtes historisches Ereignis handelt. Cäsars berühmt gewordener Ausspruch „veni vidi vici“ wird hier wiedergegeben. Sowohl erwachsenen als auch kindlichen Lesern ist Cäsar ein Begriff – der Leser bekommt eine deutliche Vorstellung, auch wenn der Text bei unterschiedlichen Lesern voneinander abweichende Bilder evoziert. Auf jeden Fall wird der Leser an seinen eigenen Geschichtsunterricht erinnert und erahnt, dass der Schulkater die Neuigkeit im Geschichtsunterricht aufgeschnappt hat. Minusch bedankt sich nun freundlich beim Schulkater und kurz ist der Leser verwirrt, weil er sich fragt, ob Minusch den „Betrug“ nicht erkennt.

Der Kater von Herrn Schmitt, Schieler Simon, scheint die beiden beobachtet zu haben. Für ein Stückchen Fisch will auch er Minusch eine Neuigkeit verraten. Simon bekommt seinen Fisch und klärt Minusch nun darüber auf, dass der Schulkater immer im Geschichtsunterricht anwesend ist und die dort besprochenen Ereignisse für aktuell hält. Die Antwort Minuschs erzeugt beim Leser Erleichterung: „Das hab ich schon verstanden“, das heißt, auch sie hat durchschaut, dass der Schulkater ihr keine Neuigkeit erzählt hat. Minusch hat dem Schulkater demnach höflich geantwortet, um ihn nicht vor den Kopf zu stoßen.

Auf die Frage, was Simon Minusch nun sagen wollte, antwortet Simon „Das!“. Der Leser muss die Stelle zwei Mal lesen, um die gewünschte scene aufbauen zu können. Zunächst ist unklar, ob sich das Pronomen nicht auf eine Neuigkeit bezieht, die er ihr gleich übermitteln wird. Der frame „Genau das!“ hätte den Witz besser auf den Punkt gebracht. Erst aus den letzten beiden Sätzen Minuschs „Es geht euch nur um den Fisch“, sagte Minusch. „Zum Glück hab ich genug gekauft“ wird ersichtlich, dass der gierige Kater Schieler Simon sie hereingelegt hat.

Bemerkenswert ist der flüssige Stil des Textfragments, es erzeugt kohärente scenes und der Sprachgebrauch hat etwas Leichtes, Beschwingtes, Saloppes. Frames wie „verputzt“, „hockt immer im Geschichtsunterricht“ und die entfallenden e’s beim Ausgang der Verben der 1. Person Singular „zum Glück **hab** ich genug gekauft“, „das **hab** ich schon verstanden“, „dann **erzähl** ich dir eine Neuigkeit für die Zeitung“ können dafür beispielhaft stehen. Die Sätze wirken niemals abhackt, sind homogen miteinander

verbunden und der Gebrauch von zahlreichen Adjektiven („unheimlich gut“, „verstohlen“, „viel“, „verwundert“, „kalte“, „rosa“) verleiht der Textstelle Farbe.

Neben „Cäsar kam, sah und siegte. Sorg dafür, dass es in die Zeitung kommt“ sind auch die zahlreichen anderen geschichtlichen Ereignisse erwähnenswert, die der Schulkater Minusch im Verlauf der Geschichte aufgeregt erzählt:

„Napoleon hat die Schlacht bei Waterloo verloren“, sagte der Schulkater. „Sorg dafür, dass es schnell in die Zeitung kommt.“ (Schmidt 2003: 58)

„Ich habe auch noch eine Neuigkeit für dich“, sagte der Schulkater.
„Erzähl!“
„Bismarck wurde zum Reichskanzler gewählt.“ (Schmidt 2003: 105)

„Das ist die beste Nachricht seit dem Frieden von Versailles“, sagte der Schulkater. (Schmidt 2003: 133)

Die frames „Napoleon hat die Schlacht bei Waterloo verloren“, „Bismarck wurde zum Reichskanzler gewählt“ und „Das ist die beste Nachricht seit dem Frieden von Versailles“ erzeugen beim kindlichen Leser möglicherweise nicht ausschließlich kohärente scenes. Besonders junge österreichische Leser stoßen sich möglicherweise an dem frame „Reichskanzler“, außerdem ist der Frieden von Versailles Kindern im Grundschulalter noch kein Begriff. Jedoch hat der kindliche Leser, nachdem er die Komik hinter dem ersten frame „Cäsar kam, sah und siegte“ erfasst hat, eine Lesestrategie entwickelt und wird auch die darauf folgenden Meldungen des Schulkaters als komische Elemente in der Erzählung erkennen und darüber lachen können.

Abschließend ist festzustellen, dass die historischen Ereignisse willkürlich aus der Geschichte Europas zusammengewürfelt zu sein scheinen. Während der Dreißigjährige Krieg unmittelbar an die Geschichte Deutschlands geknüpft ist, ebenso wie Bismarck, der zum deutschen Reichskanzler gewählt worden ist, lassen sich die anderen beiden historischen Ereignisse, die zum Allgemeinwissen gehören, nicht in die deutsche Geschichte einordnen.

5.4.3. Textstelle 3b

»Es sind sechs!«, rief sie vorwurfsvoll. »Sechs! Wie ist das nur möglich! Womit hab ich das verdient? Kannst du sie sehen? Verdammt, jetzt geht doch mal unter mir weg, ihr Nervensägen!«, sagte sie zu den Kleinen.
»Schau, jetzt kannst du sie besser sehen. Ein rotes ist dabei. Das ist seinem Vater, dem Tankstellenkater, wie aus dem Gesicht geschnitten. Die anderen sind alle dreifarbig wie ich. Und jetzt gib mir mal was zu fressen, verdammt, ich sterbe vor Hunger.« [...]
»[...] gib mir endlich den Fisch. Milch hast du auch dabei. In einer Flasche! Willst du etwa, dass ich aus einer Flasche trinke?«
»Keine Angst, ich hab ein Schälchen mitgebracht.«

Während die Katzenmutter die Milch aufleckte, schaute sich Minusch um. »Ich würde mich hier nicht wohlfühlen«, sagte sie. »Ein Parkplatz, das bedeutet Menschen. Viele Menschen tagsüber.«

»Wir stehen in einer ruhigen Ecke«, sagte die Schluderpuss.

»Aber deine Kinder wären auf dem Dachboden bei Herrn Tibbe viel sicherer.«

Die Schluderpuss machte eine heftige Bewegung, sodass ihre Jungen unsanft zur Seite gestoßen wurden und jämmerlich zu fiepen anfangen.

»Haltet die Klappe!« rief die Mutter wütend. »Ständig hängt das Pack an mir und säuft. Und bei der geringsten Kleinigkeit schreien sie Zeter und Mordio!«

Dann schaute sie Minusch an und ihre gelben Augen funkelten gefährlich in der Dunkelheit: »Wenn du mir meine Kinder wegnimmst«, fauchte sie, »kratze ich dir die Augen aus!«

»Wegnehmen? Du sollst natürlich auch mitkommen.«

»Vielen Dank für das Angebot. Aber mir geht's hier prima.«

»Später, wenn sie etwas größer sind, könnte ich ihnen ein Zuhause suchen.«

»Nicht nötig. Sie kommen schon allein zurecht. Lass sie mal streunende Katzen werden, wie ich eine bin. Bloß nicht zu Menschen. Ich sag immer: Es gibt zwei Sorten von Menschen. Die einen sind Schurken.«

Sie schwieg und nahm einen großen Bissen gekochten Fisch.

Minusch wartete geduldig.

»Und die andere Sorte?«, fragte sie schließlich.

»Hm, das hab ich vergessen«, sagte die Schluderpuss.

»Aber ... chchchchchch ...«, sie röchelte, »chchchch ...«

Minusch klopfte ihr auf die mageren Schultern. Die Schluderpuss spuckte eine Gräte aus.

»Das fehlte gerade noch«, sagte sie, »dass ich an so 'ner blöden Gräte erstickte. Pass nächstes Mal besser auf, wenn du mir Fisch mitbringst. Ich hab's eh schon nicht leicht mit all dem Kropfzeug unterm Bauch. [...]«

»Bist du damit einverstanden, wenn dich mein Herr mal besucht?«, fragte Minusch. »Und Bibi?«

»Bibi schon«, sagte die Schluderpuss, ohne zu zögern. »Sie hat mich gemalt. Hast du's gesehen?«

»Ja, sie hat dich fantastisch getroffen«, antwortete Minusch.

»Aber dieser Tibbe ... ich hab schreckliche Angst, dass er mich bevormunden will«, sagte die Schluderpuss. »So ein Typ ist er nämlich. Noch schlimmer als du. Meine Kinder mitnehmen ... Ärzte, Spritzen und ein Zuhause für sie suchen ... «

»Ich werde ihm sagen, dass er dich nicht bevormunden darf«, beruhigte sie Minusch. »Bis morgen.« (Schmidt 2003: 58–62)

Das Textfragment spielt sich in einem alten, heruntergekommenen Wohnwagen ab, in dem die Schluderpuss mit ihren Kätzchen Unterschlupf gefunden hat. Auch hier erzeugen die ersten frames im Text („Es sind sechs!“; „rief sie vorwurfsvoll!“; „Sechs!“; „Wie ist das nur möglich!“; „Womit hab ich das verdient?“; „Nervensägen!“) eine eindeutige scene der Ablehnung. Für die Schluderpuss sind ihre Kinder unerwünschte Plagegeister. Dass es noch dazu so viele, sechs Stück sind, wird von ihr sogar wiederholt, um ihr „tragisches“ Schicksal zu betonen. Schon zu Beginn der Passage zeichnet sich ab, dass das Sprachniveau der Schluderpuss derb und vulgär ist: „Verdammt, jetzt geht doch mal unter mir weg, ihr Nervensägen!“ Das Fluchwort „verdammt“ kommt auch an anderer Stelle noch einmal vor („jetzt gib mir mal was zu fressen, verdammt, ich sterbe vor Hunger“) und akzentuiert das Bild einer streunenden, rüdischen Straßenkatze ohne Manieren und Höflichkeit. An späterer Stelle spricht die Schluderpuss von „so 'ner blöden Gräte“, an der sie sich beinahe verschluckt hätte. Durch die Verwendung von

Verkürzungen wie „so ’ner“, „geht’s“, „du’s“ sowie von umgangssprachlichen Formulierungen wird versucht, die direkte Rede der Schluderpuss derb und vulgär klingen zu lassen.

Das Ungeduldige und Fordernde im Ton der Schluderpuss erzeugt das Bild einer verwahrlosten Straßenkatze, die hungrig und von ihrem Nachwuchs angewidert ist. Mit „Haltet die Klappe!“ faucht sie denn auch „wütend“ ihre Jungen an, die außerdem als lästiges „Pack“ beschrieben werden, das ihr nicht von der Seite weicht. Die scene einer Mutter, die ihre Kinder zwar als lästig empfindet, aber doch für sie da sein und sie nicht in fremde Hände geben möchte, wird vor allem durch den folgenden frame evoziert: „Wenn du mir meine Kinder wegnimmst, kratz ich dir die Augen aus!“

Interessant ist, dass Silke Schmidt in ihrer Übersetzung auch die etwas ungebräuchlichen Ausdrücke „Zeter und Mordio“ und „Kroppzeug“ wählt, mit denen Kinder wohl kaum etwas anfangen können. Auch der frame „mein Herr“, der die Unterlegenheit bzw. Unterwürfigkeit Minuschs ausdrückt, erzeugt ein etwas widersprüchliches Bild beim deutschsprachigen Leser.

Dass die Schluderpuss nur Bibi, Tibbe aber nicht, zugesteht, die Kätzchen zu besuchen, macht die konsequente Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt deutlich. Als die Schluderpuss von der Zeichnung erzählt, die Bibi von ihr angefertigt hat, entsteht eine durchwegs kohärente scene: „sie hat dich fantastisch getroffen“. An späterer Stelle im Text erfahren wir, dass Bibi für ihr Porträt von der Schluderpuss den ersten Preis im Zeichenwettbewerb gewonnen hat.

Die Schluderpuss, die den Menschen eher skeptisch begegnet – das wird auch an ihrem zynischen Witz über die Menschen evident – fürchtet, dass ihr die Kinder weggenommen werden und will deshalb auch nicht, dass Tibbe sie besuchen kommt, aus Angst, „dass er mich bevormunden will“, aus Angst vor „Ärzten“, „Spritzen“ und beraubter Freiheit. Doch Minusch „beruhigt“ sie hinsichtlich ihrer Sorgen. Das Bild einer Mutterkatze, die ihre Kinder, obwohl sie sie als Quälgeister empfindet, um alles in der Welt beschützen will, wird deutlich evoziert. Der Übersetzerin gelingt es, den beschützenden Mutterinstinkt („ihre gelben Augen funkelten gefährlich in der Dunkelheit“; „Augen auskratzen“; „fauchen“) und die besorgte, auf sie einwirkende Stimme Minuschs darzustellen: „Ich werde ihm sagen, dass er dich nicht bevormunden darf, beruhigte sie Minusch“. Die scene wird mit treffend gewählten frames sehr anschaulich gemacht. Auffällig an diesem Textfragment ist wieder der flüssige Stil Silke Schmidts und der saloppe, umgangssprachliche Ton, der sich beispielsweise in dem frame „Typ“ äußert. Ein umständliches und vornehmes Wort wie „bevormunden“ fügt sich allerdings nicht nahtlos in diesen Kontext. Dennoch liest sich das Textfragment sehr

flüssig. Die geringfügigen Inkohärenzen, die bei der Textanalyse hervorgetreten sind, beeinträchtigen keineswegs das stimmige Gesamtbild.

5.4.4. Textstelle 4b

»Ihr Name?«, fragte der Arzt.

»Fräulein Minusch.«

»Ist Minusch Ihr Familienname oder Ihr Vorname?«

»Es ist mein Rufname«, sagte Minusch.

»Und wie lautet Ihr Familienname?«

Sie schwieg sehr lange und starrte auf eine Fliege, die am Fenster entlangsummte. Dann sagte sie: »Ich glaube, ich habe keinen.«

»Wie hieß denn Ihr Vater?«, fragte der Arzt.

»Roter von gegenüber.«

»Nun, dann heißen Sie auch so.« Der Arzt schrieb auf seine Karteikarte: »Frau M. Roter von Gegenüber.«

»Und jetzt erzählen Sie mal: Was für einen Kummer haben Sie denn?«

»Kummer?«, fragte Minusch. »Ich habe überhaupt keinen Kummer.«

»Aber sie wollten mich doch sprechen. Dafür muss es doch einen Grund geben!«

»Ja, mein Herr sagt ...«

»Ihr Herr?«

»Ja, der Mann, bei dem ich wohne, der sagt, ich wäre zu kätzisch.«

»Zu was?«

»Zu kätzisch. Und ich würde immer kätzischer, behauptet er.«

»Meint er vielleicht, dass Sie etwas von einer Katze haben?«

»Genau«, sagte Minusch.

»Nun«, meinte der Arzt, »dann lassen Sie uns am besten mal ganz am Anfang beginnen. Erzählen Sie mir etwas über Ihre Eltern. Was machte denn Ihr Vater?«

»Er war ein Streuner«, sagte Minusch. »Ich habe ihn nicht gekannt. Ich kann Ihnen nichts über ihn erzählen.«

»Und Ihre Mutter?«

»Meine Mutter war grau gestreift.«

»Wie bitte?« Der Arzt starrte sie über seine Brillengläser hinweg an.

»Sie war grau gestreift. Sie lebt nicht mehr. Sie ist unter die Räder gekommen.«

»Wie schrecklich«, sagte der Arzt. »Hat sie getrunken?«

»Nein, wieso? Sie wurde von den Scheinwerfern geblendet. Von einem Lastzug, aber das ist schon lange her.«

»Mutter tot«, murmelte der Arzt. »Nun, fahren wir fort. Geschwister?«

»Wir waren zu fünft.«

»Und Sie waren die Älteste?«

»Wir waren alle fünf gleich alt.«

»Fünflinge also. Das gibt es nicht oft.«

»O doch«, sagte Minusch. »Das gibt es ständig. Drei von uns wurden weggegeben, als wir sechs Wochen alt waren. Ich blieb mit meiner Schwester zurück. Die Frau fand uns am hübschesten.«

Sie lächelte liebevoll bei der Erinnerung und in der Stille, die folgte, hörte der Arzt sie deutlich schnurren. Es klang sehr friedlich. Er mochte Katzen, er hatte selbst eine oben in seiner Wohnung. Sie hieß Anneliese.

»Die Frau?«, fragte er. »War das Ihre Mutter?«

»Nein«, antwortete Minusch. »Die Frau war die Frau. Sie sagte, ich hätte den schönsten Schwanz.«

»Aha«, sagte der Arzt. »Und wann haben Sie den verloren?«

»Wen verloren?«

»Den Schwanz.«

Sie schaute ihn nachdenklich an und ähnelte so sehr einer Katze, dass er dachte: Vielleicht hat sie ihn ja noch. Vielleicht steckt er ja zusammengerollt unter ihrem Rock. (Schmidt 2003: 75–77)

Minusch geht auf dringendes Anraten Tibbes zu einem „Arzt zum Reden“ (Schmidt 2003: 75) – die scene einer psychologischen Beratung wird mit diesem frame beim kindlichen Leser nicht eindeutig evoziert, es scheint sich um eine Verkindlichung des eigentlich Gemeinten, um einen Euphemismus zu handeln –, der ihr helfen soll, den Konflikt zu lösen, den sie innerlich zwischen menschlichen und „kätzischen“ Eigenschaften austrägt. Wie unter Textstelle 4a schon besprochen (vgl. Kapitel 5.2.4. dieser Arbeit), prallen hier zwei divergierende Welten aufeinander. Die Diskrepanzen in der Weltanschauung der beiden Charaktere spiegeln sich vor allem in den stark voneinander abweichenden Sprachebenen, in den verwendeten frames und den scenes, die sie beim Leser evozieren. Die frames „Rufname“, „kätzisch“, „Streuner“, „grau gestreift“, „weggegeben, als wir sechs Wochen alt waren“ und „Schwanz“ lassen in der Vorstellung des Lesers das Bild einer Katze entstehen.

In dieser Textstelle stoßen sich die beiden Parteien demzufolge an deren divergierenden Sprachgebrauch. So kann Minusch etwa nicht nachvollziehen, warum der Arzt davon ausgeht, dass sie Kummer hat – und der Arzt nicht, warum sie dann in seine Sprechstunde gekommen ist: „Aber sie wollten mich doch sprechen. Dafür muss es doch einen Grund geben!“ Das Rufzeichen am Ende des Satzes lässt seine Aussage aggressiv und ihn von ihrem Unverständnis verärgert wirken. Dennoch verändert sich dieses Bild im weiteren Verlauf der Erzählung, als der auktoriale Erzähler preisgibt, dass der Arzt selbst stolzer Besitzer einer Katze ist, Minusch schließlich „deutlich schnurren“ hört und ihren Schwanz „zusammengerollt unter ihrem Rock“ vermutet.

Auf die Frage, warum Minusch ihn sprechen will, antwortet sie „Ja, mein Herr sagt ...“, doch er unterbricht sie und fragt nach: „Ihr Herr?“ Es folgt eine Erklärung Minuschs: „Ja, der Mann, bei dem ich wohne, der sagt, ich wäre zu kätzisch“. Die komischen Gesprächssituationen, die durch den Aufeinanderprall der beiden Welten entstehen, werden hier konsequent weitergeführt und erzeugen beim Leser somit kohärente scenes. Bei jeder Äußerung Minuschs, an der sich die menschliche Partei stößt, wird nachgehakt.

Auch in dieser Übersetzung erzeugt der frame „Sie ist unter die Räder gekommen“ inkohärente scenes beim Leser. Sowohl die Vorstellung des kindlichen Lesers, der die Redewendung wörtlich interpretieren und sich an dem frame „Hat sie getrunken?“ stoßen wird, als auch die Vorstellung des erwachsenen Lesers von der Situation bleiben undeutlich und vage.

Der frame „Ich blieb mit meiner Schwester zurück“ könnte beim Lesen Inkohärenz auslösen. „Zurückbleiben“ ist vor allem negativ konnotiert und hat die Bedeutung von „zurückgelassen werden“. Gemeint ist in diesem Kontext allerdings

etwas anderes: Minusch, die den „schönsten Schwanz“ hat, und deren Schwester sind in der glücklichen Lage zuhause bleiben zu dürfen und nicht weggegeben zu werden. Da die „Frau“ Minusch und ihre Schwester am hübschesten fand, durften die beiden im sicheren Zuhause bleiben, während die anderen Geschwister im Alter von sechs Wochen weggegeben wurden. Nicht eindeutig ist in diesem Zusammenhang die Antwort auf die Frage des Arztes, ob „die Frau“ Minuschs Mutter gewesen sei: „Nein“, antwortete Minusch. „Die Frau war die Frau“. Der Satz wirkt redundant und löst beim kindlichen Rezipienten Unverständnis aus.

5.4.5. Die Illustrationen von *Translat 2*

In der Neuübersetzung von Silke Schmidt sind die Original-Illustrationen durch „Mini-Illustrationen“ am Beginn jedes Kapitels ersetzt worden, die das Hauptgeschehen jedes Kapitels knapp illustrieren. Der deutsche Illustrator Karsten Teich hat für die Neuübersetzung *Die geheimnisvolle Minusch* zwanzig treffende Bleistift-Illustrationen angefertigt, die, anders als die symmetrischen Illustrationen des Originals, eine komplementäre Beziehung – Text und Bild ergänzen und unterstützen einander (vgl. Joosen & Vloeberghs 2008: 203) – zum Text haben. Bemerkenswert ist vor allem Teichs geniales Spiel mit der Perspektive – er bildet seine Charaktere aus den unterschiedlichsten Perspektiven ab. Exemplarisch hierfür kann die Illustration des „Arztes zum Reden“, in der der Arzt aus Vogelperspektive mit Block und Würfel dargestellt ist (vgl. Schmidt 2003: 75), und die Illustration des Monopolkaters vor dem Hotel Monopol stehen (vgl. Schmidt 2003: 94). Karsten Teich hat sich bei der Illustration des Monopolkaters bemüht, die getigerte Katze so darzustellen, wie Menschen sie wahrnehmen – es handelt sich offensichtlich um den eingefangenen Blick eines Menschen auf eine Katze.

Teichs Illustrationen bilden den inhaltlichen Schwerpunkt jedes Kapitels an dessen Beginn ab, allerdings nicht in der detailreichen Manier Carl Hollanders, sondern durch implizite Andeutungen und indirekte Charakterisierungen in den Illustrationen. Betrachtet man etwa jene Illustration, die das erste Kapitel des Buches „Gibt’s denn nirgends Neuigkeiten“ einleitet, wird dies offensichtlich.

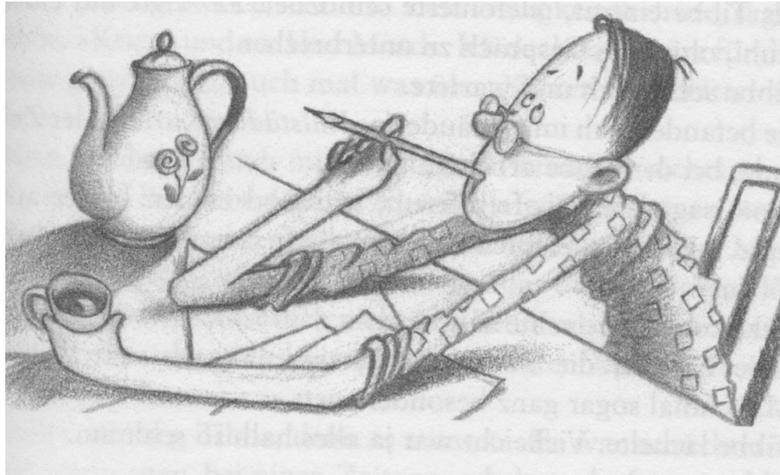


Abb. 7

Auf den ersten Blick wirkt die Illustration wenig kindlich und verzerrt – Tibbe wird mit seltsamen Proportionen dargestellt. Blättert man das Buch aber durch, wird ersichtlich, dass sich die unverhältnismäßigen Proportionen der Figuren in den folgenden Illustrationen nicht wiederholen. Das impliziert eine Funktion der verzerrten Gliedmaßen: Tibbes Arme sind übertrieben lang und dünn, doch bei genauerer Betrachtung und Kenntnis des Inhalts wird ersichtlich: Die langen Arme implizieren, dass Tibbe schon lange nachdenklich mit Block und Bleistift an seinem Schreibtisch sitzt, er sinniert über eine gute Story, es fällt ihm aber nichts ein, er kommt schlicht nicht weiter. Sein Körper wird – regelrecht in die Länge gezogen – mit dem langen Warten auf Inspiration in Beziehung gesetzt.⁸³ Dass er vom stundenlangen Überlegen schon müde ist, lässt sich auch daraus schließen, dass er eine Kanne Kaffee neben sich stehen und einen Kaffeebecher in der Hand hat. Die Illustration erzeugt beim Leser somit eine sehr kohärente scene. Der einzige mögliche Kritikpunkt könnte die Darstellung der sehr alten Kaffeekanne sein, in der ein junger Rezipient von heute möglicherweise keine Kaffee-, sondern eine Teekanne erkennt.

Betrachtet man die Text-Bild-Relation, stößt man dennoch auf kleine Inkohärenzen. Der Leser kann dem Text entnehmen, dass Tibbe nicht mit Papier und Bleistift arbeitet, denn er setzt „sich an seine Schreibmaschine“ (Schmidt 2003: 13). Außerdem trinkt er keinen Kaffee, sondern setzt „Teewasser“ (Schmidt 2003: 13) auf.

⁸³ Auch der „Arzt zum Reden“ wird mit langen, dünnen Armen dargestellt. (vgl. Schmidt 2003: 75) Doch auch dieser ist ungeduldig: Er kann Minusch, die immer nur kurze und unzulängliche Antworten auf seine Fragen gibt, nicht ganz verstehen, möchte ihr aber bei der Lösung ihres Konflikts helfen.

Auch die zweite Illustration in Translat 2 verdient besondere Beachtung:

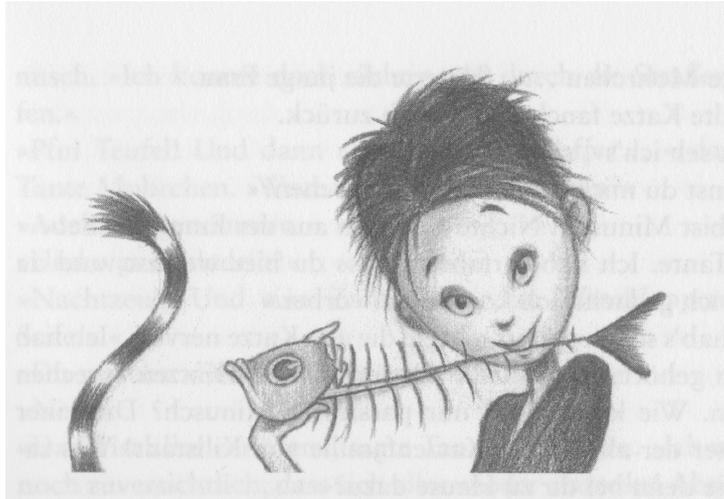


Abb. 8

Minusch ist hier mit einer großen Fischgräte im Mund dargestellt, die sie aus Tibbes Mülleimer gefischt hat. (vgl. Schmidt 2003: 19) Bemerkenswert ist, dass der Illustrator Minusch einen Katzenschwanz verliehen hat. Auch wenn aus der Geschichte hervorgeht, dass Minusch keinen Schwanz mehr hat (vgl. Schmidt 2003: 62), entsteht hier eine kohärente scene: Minusch ist als Frau dargestellt, menschlich also, aber dennoch mit deutlich „kätzischen“ Eigenschaften. Dass sie eine Fischgräte im Mund hat, deutet dies an, der Katzenschwanz macht es explizit. Es ist somit plausibel, dass Karsten Teich die Frau mit Katzenschwanz dargestellt hat, um die Widersprüchlichkeit in ihrem Wesen auch visuell auf den Punkt zu bringen.

Neben diesen Glanzleistungen sind allerdings auch zwei Illustrationen hervorzuheben, mit denen es Karsten Teich nicht gelingt, eindeutige scenes beim zielsprachlichen Leser zu erzeugen. So ist etwa die Illustration, die das Kapitel „Deine Schwester war da“ einleitet, wenig aussagekräftig. (vgl. Schmidt 2003: 57) Man vermutet hier die Deodorantfabrik von Herrn Ellenmaß und den Mülleimer, aus dem Minusch gegessen hat. Der inhaltliche Schwerpunkt des Kapitels liegt allerdings auf Minuschs Begegnung mit der Schluderpuss und ihrer Tante Mohrchen, die ihr von einem Mittel berichtet, mit dem sie wieder in eine Katze zurückverwandelt werden könnte. Die düstere scene, die die Illustration beim Leser entstehen lässt, deckt sich keineswegs mit den fröhlichen und witzigen scenes, die der Text evoziert.

Auch die Illustration, die das Kapitel „Der Empfang für Herrn Schmitt“ einleitet, erzeugt möglicherweise Inkohärenz beim Leser. (vgl. Schmidt 2003: 66)



Abb. 9

Im Text wird Herr Ellenmaß negativ charakterisiert, indem er als unsympathischer, korrupter und machtgieriger Mann beschrieben wird: Er will seine Fabrik erweitern und man erfährt schnell, dass es bei all seinen „guten Taten“ und seinen Vorsitzen von wohltätigen Vereinen nur darum geht, sich bei den Bürgern beliebt und sich einen Namen in der Stadt zu machen. Interpretiert man den Text politisch, ist Ellenmaß der Repräsentant des skrupellosen Kapitalismus. Herr Schmitt hingegen, der von Ellenmaß in dieser Illustration zur Seite genommen wird, ist eine durchwegs sympathisch gezeichnete Figur. In der Illustration hat Ellenmaß seinen Arm um Herrn Schmitts Schulter gelegt. Im Text kommen sich Ellenmaß und Herr Schmitt körperlich aber keineswegs nahe, im Gegenteil: „Herr Ellenmaß lief, die Hände auf dem Rücken, im Zimmer auf und ab“ (Schmidt 2003: 72). Herr Ellenmaß wirkt im Text darüber hinaus eher kurz angebunden – er muss von Herrn Schmitt regelrecht dazu überredet werden, den Vorsitz für den Verein der Tierfreunde zu übernehmen. Hier stellen sich Diskrepanzen auf Text-Bild-Ebene ein.

Unsympathisch wird Ellenmaß allerdings auch in der Illustration dargestellt: Seine elegante Kleidung, seine Lederhandschuhe und die Zigarre lassen darauf schließen, dass er reich ist. Besonders die Zigarre evoziert eine negative, etwas abstoßende scene beim Leser. Auch zu Beginn von Kapitel 14 wird Ellenmaß rauchend dargestellt. (vgl. Schmidt 2003: 117) Möglicherweise spielt der Illustrator damit auf das Klischee an, dass Schurken, Wirtschaftsbosse und Bösewichte Zigarren rauchen.⁸⁴

⁸⁴ In Original und Translat 1 erfährt man, dass Tibbe nicht raucht. (vgl. Oehlke 1971: 137; Schmidt 2008: 133) Silke Schmidt hat in Translat 2 allerdings kindgerechter übersetzt. Tibbe hat hier anstatt Zigaretten „keinen Kaffee mehr im Haus“ (Schmidt 2003: 135). Man könnte daraus jedoch trotzdem schließen, dass Herr Ellenmaß aufgrund der Tatsache, dass er raucht, nicht der sympathischen und freundlichen Kinderwelt entstammt, der Minusch, Bibi und Tibbe angehören.

5.5. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Unter das Zielpublikum des Ausgangstextes fallen – wie am Buchrücken deutlich sichtbar gemacht – (junge) Leser ab neun Jahren – das Werk ist demnach ausdrücklich für kindliche Rezipienten empfohlen. Es richtet sich an niederländischsprachige Leser, aber auch an alle interessierten, der niederländischen Sprache mächtigen Leser weltweit. Das Buch ist erstmals 1970 in dem seit 1915 in Amsterdam bestehenden renommierten niederländischen Verlag Querido erschienen, der sich im Laufe der Jahre seines Bestehens auf das Verlegen von niederländischer Literatur spezialisiert hat. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Verlag die wichtigste Anlaufstelle für vor allem aus Deutschland vertriebene Schriftsteller, indem er Exilliteratur auf den Markt brachte. In der Nachkriegszeit legte der Verlag den Schwerpunkt vor allem auf niederländische Literatur, Übersetzungen und Sachbücher. Heute ist Querido der Verlag zahlreicher namhafter Gegenwartsautoren der Niederlande: Werke von Hella S. Haasse, J. Bernlef, Thomas Rosenboom, Annejet van der Zijl, Toon Tellegen, Hugo Claus und Doeschka Meijsing erschienen hier. (vgl. Querido o.J.)

Der Gründer des Verlags, Emanuel Querido, hat bereits 1915 den Grundstein für die erfolgreiche Zukunft Querido's als Kinder- und Jugendbuchverlag gelegt: Er gründete die Querido's Daalder Bibliotheek, eine kinderliterarische Reihe, die allerdings nur kurze Zeit bestand. Das Interesse am Verlegen von qualitativer Kinder- und Jugendliteratur war deutlich vorhanden und so erschienen bei Querido in der Nachkriegszeit sporadisch Kinderbücher. 1955 erschien etwa eine von Annie M.G. Schmidt zusammengestellte Anthologie für Kinder, *De ark van mensen, dieren en dingen*. (vgl. Querido kinder- en jeugdboeken o.J.)

1971 wurden von Tine van Buul, die gemeinsam mit ihrem Mann Reinold Kuipers jahrelang die Leitung des Verlags innehatte, weitere Schritte in diese Richtung unternommen, indem von ihr eine Kinderbuchabteilung in Form eines Kinderbücherfonds gegründet wurde. Der starke Einsatz von Tine van Buul machte sich rasch bezahlt: Schon das erste Kinderbuch, das 1971 hier erschien, Annie M.G. Schmidts Erzählung *Pluk van de Petteflet*, hatte großen Erfolg. Auch andere namhafte Kinder- und Jugendbuchautoren verlegen ihre Werke seither bei Querido, darunter Miep Diekmann, Guus Kuijer, Imme Dros, Veronica Hazelhoff, Wim Hofman, Rindert Kromhout, Joke van Leeuwen, Bart Moeyaert, Els Pelgrom, Anne Provoost, Toon Tellegen, Edward van de Vendel und viele mehr. (vgl. Querido kinder- en jeugdboeken o.J.)

Minoes richtet sich eindeutig an ein junges Publikum: Die kindlichen Illustrationen von Carl Hollander finden sich auch am Buchcover, hier allerdings nicht schwarz-weiß, sondern farbig-bunt.

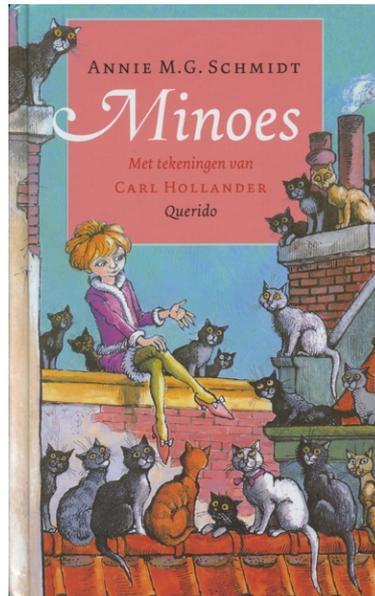


Abb. 10

Eine rothaarige Frau sitzt gemeinsam mit einer versammelten Menge Katzen friedlich auf den Dächern einer Stadt. Mimik und Gestik der Frau weisen darauf hin, dass sie sich mit den Katzen unterhält.⁸⁵ Darüber steht in weißen Lettern der Titel des Buches: *Minoes*. Der niederländische Originaltitel ist einfacher und schlichter gewählt als der deutsche. Da der niederländische Leser mit dem Verfassernamen, der am Buchcover erwähnt ist, mehr verbinden kann als der deutschsprachige Leser, sind keine Spannung und Geheimnisvolles versprechenden Ergänzungen notwendig, die ihn zum Kauf des Buches verleiten sollen. Der Autorenname allein ist hier schon Garant für ein qualitativ hochwertiges Kinderbuch. Der Name der Autorin wird im niederländischen Sprachraum vor allem mit dem anarchistischen Ton, aber auch mit dem Charme und Witz verbunden, der ihren Geschichten anhaftet. Die Qualität von Annie M.G. Schmidts Kinderbüchern wird nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern auch in der ihren Werken inhärenten demoralisierenden Funktion evident. (vgl. Kapitel 1.2. dieser Arbeit)

Während Annie M.G. Schmidt im deutschen Sprachraum kaum bekannt ist, sind dem niederländischsprachigen Leser die Autorin und deren literarische Qualitäten wohl bekannt. Wie bereits mehrfach erwähnt, handelt es sich bei Schmidt um eine Autorin, mit der Niederländer mehrerer Generationen aufgewachsen sind und deren Texte das kollektive Bewusstsein der Niederländer geprägt haben. Ihre Kinderverse und Lieder

⁸⁵ Das Cover des Buches hat sich bei jeder Auflage geringfügig geändert, allerdings nicht in einem solchen Ausmaß wie das bei den deutschen Ausgaben der Fall war. Bei dem Buch, das für die Analyse herangezogen worden ist, handelt es sich um die aktuell bei Querido erhältliche gebundene Ausgabe.

sind beliebt und die Autorin selbst wurde in den 80er und 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts von der Nation als die „echte“ Königin der Niederlande gefeiert. (vgl. Kapitel 1.1. dieser Arbeit) Der deutschsprachige Leser hingegen, dem all diese kulturellen Hintergründe und Konnotationen fehlen, kann wenig mit dem Namen der Autorin anfangen, da sie nicht über die nationalen Grenzen hinaus bekannt geworden ist. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, dass in Bettina Kümmerling-Meibauers *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* (1999) eine Rezension zu *Minoes* zu finden ist. (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999: 977–979)

Der Klappentext umfasst eine kurze inhaltliche Zusammenfassung des Romans, die sich auf die wichtigsten Punkte beschränkt und Lust auf das Lesen machen soll. Darüber hinaus wird erwähnt, dass das Werk mit einem ‘Zilveren Griffel’ ausgezeichnet und in zahlreiche Sprachen übersetzt worden ist. Einen weiteren Paratext findet man ganz hinten im Buch: Eine Biografie der Autorin, mit besonderer Berücksichtigung ihres kinderliterarischen Schaffens. Darüber hinaus findet man eine Aufzählung von Preisen, mit denen sie ausgezeichnet worden ist und eine Liste jener Werke, die im Verlag Querido von ihr erschienen sind. An der verkaufsorientierten, strategischen Wahl dieser Paratexte erkennt man, dass diese auch Eltern zu überzeugen haben, die für ihre Kinder qualitativ hochwertige Literatur kaufen wollen. All diese Angaben stellen das Werk in einen prestigeträchtigen Kontext, versprechen anspruchsvolle Literatur für Kinder und laden den potenziellen Leser zum Kauf ein.

5.6. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

5.6.1. Textstelle 1c

‘Kijk eens aan,’ zei meneer Smit. ‘Wat leuk om je weer eens te zien. Ik heb gehoord dat je bij de krant werkt. Ik heb altijd wel gedacht dat je aan een krant zou komen. Het gaat zeker uitstekend hè?’

Tibbe slikte een beetje moeilijk en zei: ‘Dat schikt wel.’

‘Je schreef op school altijd zulke prachtige opstellen,’ zei meneer Smit. ‘Ik dacht wel dat je het ver zou brengen. Ja, je schrijft erg goed.’

‘Weet u niets nieuws?’ vroeg Tibbe.

Meneer Smit keek hem een beetje beledigd aan. ‘Ben je zo verwaand geworden?’ vroeg hij. ‘Als ik tegen jou zeg: je schrijft zo goed, dan vraag je: weet u niks nieuws... dat is niet aardig van je.’

‘O, maar dat bedoel ik niet,’ riep Tibbe met een kleur. Hij wilde gaan uitleggen wat hij bedoelde maar hij stopte. Vlakbij was een woedend geblaf. Ze keken allebei op. Een grote herdershond rende als een razende achter *iets* aan. Ze konden niet goed zien wat dat *iets* was. Het verdween tussen de geparkeerde auto’s en de hond stooft erachteraan. Onmiddellijk daarna was er een hevig geritsel in de hoge iep die daar stond.

‘Kat,’ zei meneer Smit. ‘Kat is in boom geklommen.’

‘Was het wel een kat?’ zei Tibbe. ‘Het was zo groot. En het fladderde een beetje. ‘t Leek meer een grote vogel. Een ooievaar of zo.’

‘Je hebt geen rennende ooievaars,’ zei meneer Smit. ‘Nee, maar het fladderde. Welke kat fladdert er nou?’ Ze gingen kijken. (Schmidt 2008: 9f.)

Der Situationskontext ist klar: Tibbe und sein ehemaliger Lehrer treffen sich zufällig auf dem Marktplatz und kommen auf einer Parkbank ins Gespräch. Herr Smit macht dem Journalisten, den er schon lange Zeit kennt und als Schüler betreut hat, nette Komplimente. Er schreibe 'erg goed'. Auf die beinahe rhetorische Frage des Lehrers, ob es doch bestimmt 'uitstekend' gehe, antwortet Tibbe: 'Dat schikt wel'. An diesem Ausdruck wird ersichtlich, dass auch an dem mittlerweile 42 Jahre alten Originaltext die Zeit nicht spurlos vorübergegangen ist. Der Text wirkt an manchen Stellen archaisch und veraltet, junge Niederländer würden sich heutzutage nicht mehr so ausdrücken.⁸⁶ Die Bedeutung des frames kann aber sowohl von erwachsenen als auch von kindlichen Rezipienten aus dem Kontext erschlossen werden. Es wird die scene von Tibbe als höflichen, ehemaligen Schüler evoziert, der ein wenig geknickt ist, dies vor dem Schulleiter aber nicht zugeben möchte.

Bei Herrn Smit wird dem Leser das Bild von einem etwas älteren, netten und sympathischen Herrn vermittelt, der dem jungen Journalisten wohlwollend gesinnt ist. Er wusste schon damals, dass es Tibbe 'ver zou brengen'. Doch Tibbe scheint von dessen Komplimenten unberührt zu bleiben. 'Weet u niets nieuws', fragt er, etwas betrübt. Dieser frame erzeugt beim Leser sofort eine kohärente scene: Er erkennt die beiden unterschiedlichen Kommunikationsebenen, das Missverständnis, das Tibbes Worte bei seinem Gesprächspartner auslösen. Im niederländischen Original bekommt diese Gesprächssituation eine zusätzliche Konnotation: Das niederländische Wort 'nieuws' ist polysem und bedeutet neben „Neuigkeit“ oder „Neues“ auch „Nachrichten“. Hier stellt sich durch die Form der Sprache der gewünschte, doppeldeutige Sinn bzw. die mehrdeutige, komplexe scene ein – der frame allein evoziert das komplexe Bild im Leser – und dieser kann darüber lachen. Während Herr Smit den frame 'nieuws' als „Neuigkeiten“ oder „Neues“ auffasst, meint Tibbe damit die „Nachrichten“, nach denen er so dringend Ausschau hält. Etwas 'beledigd' fragt ihn Herr Smit fassungslos: 'Ben je zo verwaand geworden?' Das kursiv gedruckte 'zo' akzentuiert die Enttäuschung Herrn Smits über Tibbes negative Entwicklung – scheinbar ist dieser überheblich und eingebildet geworden.

Auch hier fehlt bei der Wiederholung der Frage im frame: 'Als ik tegen jou zeg: je schrijft zo goed, dan vraag je: weet u niks nieuws... dat is niet aardig van je' das Fragezeichen, dennoch füllt die Ellipse diese Leerstelle gut aus und der Leser bekommt

⁸⁶ Nicht veraltet, aber für kindliche Rezipienten zwischen acht und zehn Jahren – dem Zielpublikum des Werkes – unangemessen und unverständlich ist auch jene Textstelle, wo der Leser erfährt, dass Herr Ellenmaß auf die „Genehmigung“ der Pläne zur Erweiterung seiner Deodorantfabrik wartet. Das niederländische Wort dafür, 'vergunning' (Schmidt 2008: 53), ist für den kindlichen Rezipienten vermutlich nicht verständlich, dennoch erzeugt das Wort im Kontext keine Inkohärenz.

das Bild eines nachdenklichen Lehrers, der die beleidigenden und überheblichen Worte seines ehemaligen Sprösslings noch gar nicht so richtig fassen kann. Als Tibbe erkennt, dass seine Worte nicht die beabsichtigte scene bei seinem Gesprächspartner hervorgerufen haben, will er sich, voll Schamgefühl, ‘met een kleur’ korrigieren, doch er wird von ‘woedend geblaf’ unterbrochen, das die Aufmerksamkeit der beiden auf sich zieht. ‘Ze keken allebei op’ und sahen ‘een grote herdershond’, der ‘als een razende achter *iets* aanrende. Ze konden niet goed zien wat dat *iets* was’. Sofort fällt wieder die Kursivierung der Wörter auf, die den Blick des Lesers auf die vom Autor beabsichtigten Schwerpunkte im Text lenken, auf denen die deutliche Betonung liegt. Die Originalautorin erzeugt hier eine andere Stimme und trifft damit einen anderen Ton als die beiden Übersetzerinnen. Der wiederholt vorkommende akzentuierte frame ‘*iets*’ sowie die frames ‘het’ und ‘hevig geritsel’ evozieren beim Leser Neugier, Spannung und Ungeduld. Wie bereits angedeutet, konnten die beiden ‘niet goed zien wat dat *iets* was’. Herr Smit scheint mit der Situation dermaßen überfordert zu sein, dass er zu stammeln beginnt. Der frame “‘Kat,’ zei meneer Smit. “Kat is in boom geklommen”” besteht aus abgehackten Sätzen und Wortfetzen. Die Art und Weise, wie sich Herr Smit ausdrückt, erweckt im Leser die scene, dass er den Faden verloren hat. Er ist so verwirrt, dass er keinen vollständigen und korrekten Satz herausbringt.⁸⁷ Im Deutschen wird diese chaotische Atmosphäre nicht transportiert, weil Herr Smit hier sehr wohl korrekte und vollständige Sätze bildet. Eine gänzlich andere Interpretation der abgehackten, unvollständigen Sätze könnte sein, dass Annie M.G. Schmidt dem Lehrer hier Journalistensprache in den Mund gelegt hat: Der frame könnte genauso gut die Schlagzeile eines Zeitungsartikels sein. Damit könnte impliziert werden, dass die gerade stattfindenden Ereignisse Tibbes berufliches Leben wieder in geregelte Bahnen lenken werden.

Jedenfalls wirkt Herr Smit als Lehrer in den folgenden frames durchaus souverän. Im vorletzten frame der Textstelle wird kurz diskutiert, ob es sich um einen ‘grote vogel’, einen ‘ooievaar’ oder eine ‘kat’ gehandelt haben könnte, doch die autoritäre Lehrerstimme ist überzeugt: ‘Je hebt geen rennende ooievaars’. Schließlich schauen die beiden nach, wer oder was nun tatsächlich in den Baum geklettert ist.

⁸⁷ Die abgehackten Sätze Herrn Smits könnten auch auf die Kränkung zurückzuführen sein, die ihm von Tibbe zugefügt worden ist.

5.6.2. Textstelle 2c

Van heel ver kon Minoes het haringstalletje ruiken op de Groenmarkt en ze liep harder en harder om er gauw te wezen.

En toen ze er dichtbij was, liep ze er eerst een paar keer in een wijde kring omheen, totdat ze ineens dacht: ik mag visjes *kopen*. Ik heb een portemonneetje. Ik hoef niet te bedelen en niet te stelen. Ze ging naar de haringman. Hij rook verrukkelijk en Minoes gaf hem tersluiks een kopje. Hij merkte het niet, zo druk had hij het met haring schoonmaken.

Ze kocht haring en bokking en makreel, van alles erg veel en toen ze betaald had, raakte ze nog even met haar hoofd de mouw van de haringman aan. Hij keek een tikkeltje verwonderd maar Minoes ging verder, op weg naar de bakker.

Ze kwam voorbij de school van meneer Smit. De ramen stonden open, ze hoorde kinderen zingen en ze kon de klas zien zitten. Bibi was er ook bij.

Nu kwam er een kat op het schoolhek zitten. De schoolkat. 'Even neussie-neussie...' zei hij.

Minoes stak haar neus naar voren en voelde de koude roze neus van de schoolkat tegen de hare. Dit was de manier waarop de katten hier in de stad elkaar begroetten, als ze geen ruzie hadden.

'Als je me een stukje vis geeft,' zei de Schoolkat, 'dan vertel ik je een nieuwtje voor de krant.'

Minoes gaf hem wat.

'Geweldig nieuws,' zei de Schoolkat. De Zilvervloot is veroverd. Door Piet Hein. Zorg dat het in de krant komt.'

'Bedankt,' zei Minoes.

Twee huizen verder zat Schele Simon, de Siamese kat van meneer Smit.

'Geef me een stukje vis,' zei hij, 'dan zal ik je iets vertellen.'

Toen hij het stukje te pakken had, zei hij: 'Je moet nooit luisteren naar de Schoolkat. Hij zit altijd op school bij de geschiedenisles. Hij vindt het spannend en denkt dat het allemaal *pas* gebeurd is.'

'Dat begreep ik wel,' zei Minoes. 'Maar wat wou je me vertellen?'

'Dat,' zei Simon.

'Het is jullie alleen maar om de vis te doen,' zei Minoes. 'Maar ik heb gelukkig een heleboel bij me.' (Schmidt 2008: 50–53)

Minoes ist auf dem Weg zum Heringsstand, und schon aus der Ferne wird sie vom Geruch des frischen Fisches angezogen. Die Idee, dass sie den Fisch nicht zu erbetteln oder zu stehlen braucht, sondern auch '*kopen*' kann, erscheint ihr, die starke „kätzische“ Züge trägt, richtig abwegig. Das wird durch die Kursivierung des Wortes evident. Obwohl Minoes Geld bei sich hat, wird sie von ihren Trieben und Instinkten um den Heringsstand getrieben, sich anschleichend, sich anpirschend. Der Heringsmann riecht 'verrukkelijk', herrlich, regelrecht betörend, sodass Minoes ihren Kopf 'tersluiks' an ihm reibt. Zum Glück fällt das aber nicht auf, denn der Heringsmann ist zu sehr damit beschäftigt, seine Fische zu putzen. Dass der Text veraltet ist, wird auch an dem frame 'tersluiks' offensichtlich: Er ist archaisch, wird folglich kaum mehr verwendet und kann vom kindlichen Ausgangstextrezipienten nicht verstanden werden. Dass das Wort wenig verständlich ist, macht den Text aber nicht inkohärent. Wie aus Kapitel 2.2. dieser Arbeit ersichtlich wird, lesen Kinder sehr flexibel und sehen Worte, die sie nicht kennen, als exotisch an. Es soll hier davon ausgegangen werden, dass vereinzelt auftretende fremde und unverständliche Wörter den kindlichen Wortschatz bereichern und eine Herausforderung beim Lesen sein können.

Der folgende frame ‘Ze kocht haring en bokking en makreel, van alles erg veel’ reimt sich. Annie M.G. Schmidt war auch in ihren Prosatexten bemüht, die Form der Worte so zu wählen, dass sie auf den Leser eine ästhetische Wirkung haben. Wie bereits festgestellt, lässt sich die lautmalerische Sprache der Autorin besonders schwer ins Deutsche übertragen.

Minoes verabschiedet sich mit einer zärtlichen Berührung vom Heringsmann, dem sie richtiggehend verfallen ist und der nun durch ihr Verhalten ‘een tikkeltje verwonderd’ ist. Sie macht sich auf den Weg zu ihrer nächsten Station, dem Bäcker und kommt bei Herrn Smits und Bibis Schule vorbei. Dort trifft sie den Schulkater, den sie liebevoll mit einem ‘neussie-neussie’ – der Ausdruck erinnert auch hier an Kindersprache – begrüßt. Eine freundschaftliche scene wird evoziert, als Minoes ‘de koude roze neus van de schoolkat tegen de hare voelt’. Er bittet um ein Stückchen Fisch und will Minoes als Gegenleistung dafür eine Neuigkeit für die Zeitung verraten. Nachdem er ein Stückchen bekommen hat, sagt er: ‘Geweldig nieuws. De Zilvervloot is veroverd. Door Piet Hein. Zorg dat het in de krant komt’. Sofort assoziiert der niederländischsprachige Leser hier ein historisches Ereignis, das eng mit der niederländischen Geschichte verknüpft ist. Zeitlich ist es im 80-jährigen Krieg der Niederlande gegen Spanien zu datieren. Piet Hein, der nach der Eroberung der Zilvervloot als Held der Nation gefeiert worden war, wurde im 19. Jahrhundert mit einem eigenen Volkslied – komponiert von Joannes Josephus Viotta – die Ehre erwiesen. Mit dem Lied wachsen Niederländer noch heute auf, das Ereignis ist somit in deren kollektiven Bewusstsein verankert. Der Leser kann das Ereignis nicht nur in einen historischen Kontext stellen, sondern baut bei dem frame ‘Piet Hein’ und ‘Zilvervloot’ scenes auf, die ein patriotisches Gefühl in ihm wachrufen. Die gewünschte scene – den Leser zum Lachen und Schmunzeln zu bringen – stellt sich sofort ein. Komisch und ein wenig inkohärent wirkt nun möglicherweise Minoes’ lapidares ‘bedankt’, denn sie müsste den Schulkater doch darauf hinweisen, dass es sich um ein längst vergangenes Ereignis handelt.

Der Siamkater von Herrn Smit, Schele Simon, der ‘twee huizen verder zat’, will nun auch ein Stückchen Fisch, dann will auch er ‘iets vertellen’. Er klärt Minoes darüber auf, dass sie nicht auf den Schulkater hören soll, da er immer beim Geschichtsunterricht in der Schule lauscht: ‘Je moet nooit luisteren naar de Schoolkat. Hij zit altijd op school bij de geschiedenisles. Hij vindt het spannend en denkt dat het allemaal *pas* gebeurd is’. Der kursivierte frame ‘*pas*’ verdeutlicht die Einfältigkeit des Schulkaters. Minoes war das von vornherein klar: ‘Dat begreep ik wel’. Nun will sie aber wissen, was Schele Simon ihr erzählen wollte: ‘*Dat*’, sagt er. Durch die Kursivierung des Wortes stellt sich sofort die

gewünschte scene ein. Simon hat Minoes den Fisch abgeluchst, ohne ihr dafür tatsächlich eine Neuigkeit zu überbringen. Natürlich ist für das Verständnis des Witzes die volle kindliche Konzentration beim Lesen erforderlich. Dass der komplexe Text eine Herausforderung an den kindlichen Rezipienten stellt, wurde aus den bisher analysierten Textstellen bereits ersichtlich.

Um noch einmal auf das historische Ereignis zurückzukommen, dass der Schulkater Minoes erzählt: Ob kindliche Ausgangstextrezipienten heutzutage schon im Alter von neun Jahren – dem empfohlenen Lesealter für das Buch – mit den Ereignissen um Piet Hein vertraut sind, ist fraglich. Es kann davon ausgegangen werden, dass vaterländische Geschichte in den 1970er Jahren an niederländischen Schulen eher auf den Lehrplänen stand als heutzutage. Darüber hinaus steht die Eroberung der Zilvervloot im Kontext der Kolonialgeschichte des Landes, konkret mit dem ehemaligen Nederlands-Indië – die Schifffahrt stand eng mit der Ausbeutung der ehemaligen Kolonie in Verbindung. Dass Niederländer auf diese historischen Ereignisse mittlerweile nicht mehr stolz sind und die Fakten demnach nicht mehr völlig unskritisch im Unterricht gelehrt werden, liegt auf der Hand.

Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang noch weitere historische Ereignisse, die der Schulkater Minoes im Laufe der Geschichte erzählt.

‘De Geuzen zijn binnen de Poort,’ zei de Schoolkat. Zorg vooral dat het gauw in de krant komt.’ (Schmidt 2008: 57)

‘En ik heb ook nog een nieuwtje voor je,’ zei de schoolkat.
‘Vertel eens...’
‘Leiden is ontzet.’ (Schmidt 2008: 103)

‘Dit is het beste nieuws sinds het Turfschip van Breda,’ zei de Schoolkat. (Schmidt 2008: 130)

Alle diese geschichtlichen Ereignisse stehen im Zusammenhang mit dem 80-jährigen Krieg der Niederlande gegen Spanien und können vom niederländischsprachigen Leser gut entschlüsselt werden. Obwohl der kindliche Ausgangstextrezipient diese historischen Ereignisse mit großer Wahrscheinlichkeit nicht historisch platzieren kann, wird er als flexibler Modell-Leser Ecos den Witz hinter den frames erkennen und darüber lachen können. Durch diese undurchsichtigen Elemente im Text wird auch Neugier und Spannung aufgebaut. Fest steht, dass es nicht sosehr von Bedeutung ist, dass der kindliche Rezipient, die Ereignisse kennt und sie historisch datieren und platzieren kann,

sondern dass damit die intendierte Funktion erfüllt wird und es dem Schulkater mit seinen Erzählungen gelingt, dem kindlichen Ausgangstextleser ein Lächeln abzurufen.

5.6.3. Textstelle 3c

‘Het zijn er zes!’ riep ze verwijtend. ‘Zes! Hoe bestaat het. Waar heb ik dat aan verdiend? Kun je ze zien? Ga’s onder me vandaan, tuig!’ zei ze tegen de kleintjes. ‘Kijk, nou kun je ze beter zien. Er is een rooie bij. Die lijkt sprekend op z’n vader, de Pompkat. En de rest zijn allemaal lappenkatten, zoals ik. En geef me nou wat te eten, ik sterf van de honger.’ [...]

‘[...] geef me nou de vis. Melk heb je ook bij je. In een flesje. Wou je soms dat ik uit de fles dronk?’

‘Stil nou maar, ik heb een kommetje meegebracht.’

Terwijl de moederpoes de melk opslobberde, keek Minoes om zich heen. ‘Ik zou me hier niet op mijn gemak voelen,’ zei ze. ‘Een parkeerterrein, dat betekent mensen. Veel mensen overdag.’

‘Wij staan in een stille hoek,’ zei de Jakkepoes.

‘Maar je kinderen zouden veel veiliger zijn op zolder bij meneer Tibbe.’

De Jakkepoes maakte een driftige beweging, zodat haar kleintjes ruw opzij geduwd werden en klaaglijk begonnen te piepen.

‘Hou je koppen dicht!’ riep de moeder woest. ‘Dat zuipt maar raak de hele dag en de hele nacht. En om het minste of geringste schreeuwen ze moord en brand!’

Toen keek ze Minoes vals aan met gele vurige ogen in het donker. En ze zei sissend. ‘Als je m’n kinderen afpakt krab ik je ogen uit.’

‘Afpakken? Ik zou jou ook meenemen natuurlijk.’

‘Bedankt voor het aanbod. Maar ik zit hier best.’

‘Later, als ze wat groter zijn, zou ik tehuizen voor ze kunnen zoeken.’

‘Niet nodig. Ze komen vanzelf terecht. Laat ze maar zwerfkatten worden, zoals ik. Nooit bij mensen. Ik zeg altijd: er zijn twee soorten mensen. De ene soort zijn schoften.’

Ze zweeg even en nam een grote hap gekookte vis.

Minoes wachtte geduldig.

‘En de andere soort?’ vroeg ze.

‘De andere soort ben ik vergeten,’ zei de Jakkepoes.

‘Chchchchchch...’ er kwam een rochelend geluid uit haar keel.

Minoes klopte haar op de magere schouders. De Jakkepoes spuugde een graat uit.

‘Dat mankeerde er nog *net* aan,’ zei ze. ‘Stikken in zo’n rotgraat. Kijk voortaan beter uit als je vis meebrengt.

Ik heb het toch al niet makkelijk met zo’n hele kattencreche onder aan m’n buik. [...]’

[...] ‘Vind je ‘t goed als mijn baas een keer bij je komt?’ vroeg Minoes. ‘En Bibi?’

‘Bibi wel,’ zei de Jakkepoes zonder te aarzelen. ‘Ze heeft me uitgetekend, heb je ‘t gezien?’

‘Het lijkt prachtig,’ zei Minoes.

‘Maar wat die Tibbe betreft... ik ben zo bang dat hij gaat betuttelen,’ zei de Jakkepoes. ‘Hij is een Tuttelaar. Nog erger dan jij. M’n kindertjes meenemen... dokters en prikken en *tehuizen* zoeken... En zo...’

‘Ik zal zeggen dat hij niet mag tuttelen,’ zei Minoes. ‘Tot morgen.’ (Schmidt 2008: 58–61)

Der Dialog zwischen der Jakkepoes und Minoes setzt in dieser Textstelle mit den verbitterten Worten der Jakkepoes ein: “‘Het zijn er zes!’”, riep ze verwijtend, “‘Zes! Hoe bestaat het. Waar heb ik dat aan verdiend?’”; ‘Ga’s onder me vandaan, tuig!’ Aus diesen ersten frames wird ersichtlich, dass die Jakkepoes sich im alltäglichen Sprachgebrauch derber Wörter bedient und ihr Sprachniveau in der wörtlichen Rede informell und

umgangssprachlich klingt. Mit dem frame ‘lappenkatten’⁸⁸ wird das Bild von dreifärbigen Kätzchen evoziert. Betrachtet man den Begriff genauer, so fällt auf, dass auch er abwertend gelesen und interpretiert werden kann. Der niederländische frame ‘lap’ kann mit ‘Fetzen’ oder ‘Lappen’ ins Deutsche übersetzt werden. Die scene eines Patchwork-Stücks wird evoziert, das viele unterschiedliche Farben, Formen und Materialien kennt. Mit Ausnahme eines roten Kätzchens sind die Jungen der Jakkepoes scheckig bzw. haben eine uneinheitliche Fellzeichnung, was den verwahrlosten Charakter der Katzenfamilie ein wenig hervorhebt.

Der Stolz der Jakkepoes auf ihre Freiheit ist in diesem Textfragment nicht zu übersehen. Als sie das Angebot Minoes’ ausschlägt, die Kinder bei Tibbe unterzubringen, wo es sicherer wäre als in dem alten Wohnwagen, tritt dies deutlich zutage: ‘Bedankt voor het aanbod. Maar ik zit hier best’.

Der Charakter der Jakkepoes wirkt unhöflich, bissig, scharf, fordernd (‘geef me nou wat te eten, ik sterf van de honger’; ‘geef me nou de vis’) und vorwurfsvoll (‘Wou je soms dat ik uit de fles dronk?’; ‘Kijk voortaan beter uit als je vis meebrengt’), während Minoes ruhig und beruhigend dargestellt wird (‘stil nou maar’; ‘wachtte geduldig’). Die Jakkepoes ist aufgebracht und unruhig (‘driftig’) und spricht mit lauter Stimme (‘riep’; ‘woest’), mit der sie die Abwertung gegenüber ihrem Nachwuchs deutlich zum Ausdruck bringt (‘Hou je koppen dicht!’). Beim Leser wird ein homogenes Bild von dieser Streunerkatze sowie von deren Umgang mit anderen evoziert. Auch der frame ‘zo’n rotgraat’ erzeugt beim Leser Kohärenz: Dass die Jakkepoes keinen Wert darauf legt, sich vornehm auszudrücken, ist bereits deutlich geworden und der Leser hat sich inzwischen an ihre vulgäre Ausdrucksweise gewöhnt.

In ihrer Aufregung (‘gele vurige ogen’; ‘sissend’; ‘ogen uitkrabben’) nimmt die Jakkepoes auch keine Rücksicht auf ihre Kinder, die ‘ruw opzij geduwd werden’ und ‘klaaglijk begonnen te piepen’. Sie beschwert sich darüber, dass der ‘kattencreche’ den ganzen Tag nicht von ihrer Seite weicht, Tag und Nacht ‘zuipt’ und bei der geringsten Kleinigkeit ‘moord en brand schreeuwt’. Die frames ‘kattencreche’ und ‘moord en brand schreeuwen’ lösen selbst bei kindlichen Lesern kohärente und verständliche scenes aus. Die Redewendung ‘moord en brand schreeuwen’ ist bekannt und wird im niederländischen Sprachraum noch verwendet. Dennoch wird der Ausdruck nicht allen Kindern geläufig sein, was der Kohärenz der Textstelle allerdings keinen Abbruch tut. Der frame ‘kattencreche’ erzeugt hier eindeutig die scene ‘Gruppe junger Katzen’. Der Vergleich mit einer Kinderkrippe (im Niederländischen ‘creche’) liegt zwar auf der Hand,

⁸⁸ Bemerkenswert ist, dass eines von Annie M.G. Schmidts Gedichten mit ‘De lapjeskat’ betitelt ist. (vgl. Schmidt 2000: 146)

tritt allerdings im Kontext nicht besonders auffällig oder außergewöhnlich hervor. Betont wird mit diesem frame die Distanz, mit der die Jakkepoes über ihre Kinder spricht. Dem frame 'crèche' haftet auch an, dass es sich dabei um fremde Kinder, nicht aber um die eigenen handelt.

Auch die starke Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt wird thematisiert. Auf Minoes' Frage, ob Tibbe und Bibi die Kätzchen besuchen kommen dürfen, antwortet die Jakkepoes 'Bibi wel', doch Tibbe soll lieber zuhause bleiben. Er wird von der Jakkepoes als ein unsympathischer 'Tuttelaar' beschrieben, den sie nicht in ihrer Nähe haben will, denn ihrer Ansicht nach hat er nur böse Absichten, will ihre 'kindertjes meenemen', 'dokters en prikken en tehuizen zoeken'. Mit dem frames 'Tuttelaar' – es handelt sich dabei um einen Neologismus – und 'tuttelen' wird die scene evoziert, dass Tibbe – würde er auf Besuch kommen – das Leben der Jakkepoes gegen deren Willen beeinflussen wollen würde. Er würde aus Sorge um sie und ihre Kinder zu stark in ihre Freiheiten eingreifen und deshalb verzichtet sie lieber auf seinen Besuch. Die Ablehnung ihm gegenüber tritt deutlich aus den frames zutage und auch die widersprüchlichen Bedürfnisse und Interessen der Jakkepoes auf der einen Seite, Tibbes und Minoes' auf der anderen Seite werden deutlich dargestellt.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass sich der Leser in keiner Weise an den verwendeten frames der Jakkepoes stößt. Annie M.G. Schmidt hat ihr ein einheitliches Sprachniveau in den Mund gelegt und weicht nicht von diesem ab. Zahlreiche eingestreute frames vermitteln nicht nur den Eindruck der mundartlich wiedergegebenen direkten Rede ('lappenkatten', 'rotgraat', 'kattencrèche', 'moord en brand schreeuwen'), sondern auch den einer Straßenkatze, die viel für ihre Freiheit und Unabhängigkeit entbehrt.

Trotz des derben, bissigen Sprachgebrauchs der Jakkepoes erzeugt der Gesamtframe die scene einer gemütlichen Atmosphäre. Liest man das Textfragment politisch, wird die soziale und freiheitsliebende Grundhaltung der Jakkepoes deutlich. Sie duldet keine Unterwürfigkeit und Abhängigkeit gegenüber Autoritäten. Auch in dem zynischen Witz, den die Jakkpoes gegenüber Minoes macht: 'Ik zeg altijd: er zijn twee soorten mensen. De ene soort zijn schoften.' [...] 'De andere soort ben ik vergeten' wird Kritik an der Autorität laut.

5.6.4. Textstelle 4c

'Mag ik eerst even uw naam?' vroeg de dokter.

'Juffrouw Minoes.'

'Is Minoes uw achternaam? Of uw voornaam?'

'Het is mijn roepnaam,' zei Minoes.

'En wat is dan uw achternaam?'

Ze zweeg erg lang en keek naar een vlieg die langs het raam zoemde. Toen zei ze: 'Ik geloof dat ik er geen heb.'

'Hoe heette uw vader?' vroeg de dokter.

'De rooie van de overkant.'

'Wel, dan heet u ook zo.' De dokter schreef op het kaartje: 'Mejuffrouw M. de Rooie van de Overkant.'

'En vertelt u eens, wat zijn uw klachten.'

'Klachten?' vroeg Minoes. 'Ik heb helemaal geen klachten.'

'Maar u wou mij toch spreken. Daar moet toch een reden voor zijn?'

'Ja. Mijn baas zegt dat ik te kats ben.'

'Te wat?'

'Te kats En ik word aldoor katser en katser, zegt hij.'

'Bedoelt hij misschien dat u iets weg hebt van een kat?'

'Dat is het,' zei Minoes.

'Wel,' zei de dokter. 'Laten we beginnen bij het begin. Vertelt u eens iets over uw ouders. Wat deed uw vader?'

'Hij zwierf,' zei Minoes. 'Ik heb hem nooit gekend. Ik kan niets over hem vertellen.'

'En uw moeder?'

'Mijn moeder was grijsgestreept.'

'Pardon?' De dokter keek haar aan over zijn brillenglazen.

'Ze was grijsgestreept. Ze leeft niet meer. Ze is overreden.'

'Overleden,' mompelde de dokter en hij schreef het op: Moeder Overleden.

'Niet overleden, overReden,' zei Minoes.

'Wat vreselijk,' zei de dokter.

'Ja, ze werd verblind door de koplampen. Van een truck met oplegger, maar het is al lang geleden.'

'Wel, gaat u verder. Broers of zusters?'

'We waren met ons vijven.'

'En u was de oudste?'

'We waren alle vijf even oud.'

'Een vijfpling dus? Dat gebeurt niet veel.'

'Jawel,' zei Minoes. 'Het gebeurt om de halverklap. Drie van ons zijn weggegeven toen we zes weken waren. Ik bleef over met m'n zusje. De vrouw vond ons het liefste.'

Ze glimlachte teder bij de herinnering en in de stilte die volgde hoorde de dokter haar duidelijk spinnen. Het klonk erg vredig. Hij hield erg van poezen, hij had er zelf ook eentje, Annelieze, boven in zijn woonhuis.

'De vrouw?,' vroeg hij. 'Was dat uw moeder?'

'Nee,' zei Minoes. 'De vrouw was de Vrouw. Ze zei dat ik het mooiste staartje had.'

'Aha,' zei de dokter. 'En wanneer bent u dat kwijtgeraakt?'

'Wat kwijtgeraakt?'

'Dat staartje.'

Ze keek hem peinzend aan en ze leek zo erg op een kat dat hij begon te denken: misschien heeft ze het nog. Misschien zit het onder haar rokje, opgerold. (Schmidt 2008: 74–76)

Wir befinden uns in der Praxis des Psychotherapeuten, der in der Überschrift des Kapitels euphemistisch und kindgerecht als 'praatdokter' umschrieben wird. Dieser frame erzeugt beim kindlichen Rezipienten definitiv nicht die scene eines Psychologen oder Psychotherapeuten, im ersten Moment ist dem kindlichen Rezipienten nicht deutlich, was hier genau gemeint ist. Der Originalbuchautorin war das Setting einer psychotherapeutischen Praxis offenbar nicht kindgerecht genug. Da Kinder den frame wörtlich lesen und interpretieren, können sie hier ohne Schwierigkeiten aus dem

Kontext ableiten, was gemeint ist, und der frame erzeugt in ihrer Vorstellung das Bild von einem Arzt, der mit Minoes spricht, um ihr zu helfen.⁸⁹

Der frame 'juffrouw Minoes' lässt beim niederländischen Rezipienten möglicherweise die scene einer Lehrerin entstehen. Kinder sprechen an niederländischen Schulen ihre Lehrerinnen mit 'juffrouw', ihre Lehrer mit 'meester' an. Das Wort 'juffrouw' in der Bedeutung „unverheiratete Frau“ ist mittlerweile nicht nur veraltet, sondern hat auch eine pejorative Konnotation. Selbst wenn der Originaltext zeitlos und jung wirkt, wird hier offensichtlich, dass er in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts erschienen ist.

Schon bei der Klärung von Minoes' Namen wird deutlich, dass hier zwei grundverschiedene Erfahrungswelten und Lebensauffassungen aufeinanderprallen. Die niederländischen frames, die Minoes verwendet, 'roepnaam', 'zwerven', 'kats', 'grijsgestreep', 'overreden', 'staartje' und 'weggegeven toen we zes weken waren' akzentuieren diesen Sachverhalt. Nachdem Minoes sich dem Arzt vorgestellt hat und diese Vorstellung nicht ganz ohne Verständnisschwierigkeiten abgelaufen ist, spitzt sich der Dialog immer weiter zu. Die Verständnisschwierigkeiten ziehen sich konsequent und leitmotivisch durch das Gespräch. Minoes' Gesprächspartner, der Arzt, wirkt nett, einfühlsam und sympathisch, was sich daraus schließen lässt, dass er – obwohl Minoes keine Rücksicht auf seine Sprachebene nimmt und unbeirrt fortfährt – bei Undeutlichkeiten stets geduldig nachfragt und an keiner Stelle nervlich angespannt wirkt. Selbst als Minoes bestreitet, Kummer zu haben, bleibt er höflich und zuvorkommend: 'Maar u wou mij toch spreken. Daar moet toch een reden voor zijn?' Dass der zweite Satz in diesem frame mit einem Fragezeichen schließt, wirkt zusätzlich beruhigend. Dem Leser wird das Bild eines Mannes vermittelt, der durch nichts aus der Ruhe zu bringen ist und geduldig-einfühlsame Gespräche mit seinen Klienten führt, selbst wenn diese scheinbar gegen ihn arbeiten und die Art, wie sie mit ihm Gespräche führen, für einen raschen Therapieerfolg kontraproduktiv ist.

Minoes' Erklärung, sie sei in die Sprechstunde gekommen, da ihr 'baas' meint, sie wäre 'te kats', entlockt dem Arzt ein verständnisloses 'Te wat?'. An 'baas' scheint sich der Arzt allerdings nicht dermaßen zu stoßen wie an 'kats'. Dieser Umstand lässt sich damit erklären, dass das Wort 'kats' im Niederländischen nicht besteht – es handelt sich um einen Neologismus –, im Gegensatz zu dem sehr negativ konnotierten Wort 'kattig', mit dem Minoes von Tibbe einmal beschrieben wird und das sie heftig abgelehnt. Das ist keineswegs verwunderlich, denn das Wort wird vor allem in negativen

⁸⁹ Darüber hinaus erklärt Tibbe Minoes im Kapitel zuvor auf kindliche, subtile Weise, was ein 'praatdokter' ist: 'Er zijn dokters waar je naartoe gaat als je *moeilijkheden* hebt' (Schmidt 2008: 73).

Bedeutungszusammenhängen verwendet, beispielsweise um zickige, kratzbürstige Mädchen zu charakterisieren.

‘Een juffrouw geeft geen kopje. Hoogstens een kopje thee. Ik wou zo graag dat u al die kattige dingen afleerde.’
 ‘Kattig is geen goed woord,’ zei Minoes. ‘Het heet *kats*.’ (Schmidt 2008: 39)

Darauf, dass beide Stilmittel – sowohl das Zeugma ‘kopje geven’ – ‘kopje thee geven’ als auch das Wortspiel ‘kattig’– ‘kats’ – in den deutschen Übersetzungen verloren gehen, muss an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.⁹⁰

Dass der Arzt eine durchwegs sympathische Figur ist, geht auch daraus hervor, dass er Katzenliebhaber ist, selbst eine Katze, ‘Annelieze’, hat, Minoes während der Sitzung ‘duidelijk spinnen’ hört und ihren Schwanz ‘onder haar rokje, opgerold’ vermutet.

Die Verständnisschwierigkeiten erreichen ihren Höhepunkt, als Minoes über ihre Mutter erzählt: ‘Ze is overreden’. Der Leser hat das Bild von der überfahrenen Katze deutlich vor seinem geistigen Auge – es wird eine kohärente scene erzeugt. Doch der Psychiater, zu sehr in der Menschenwelt verhaftet und in der Annahme, er rede mit einem Menschen, versteht Minoes falsch und schreibt auf: ‘Moeder Overleden’. Minoes korrigiert ihn sofort: ‘Niet overleden, overReden’. Das Wortspiel ‘overleden – overReden’ wird auch typografisch durch die Verwendung des Großbuchstabens „R“ mitten im Wort sichtbar. Die scene, die erzeugt wird, ist tragisch, aber durch das Missverständnis, das im Dialog zwischen Minoes und dem Arzt entsteht, auch komisch. Es kommt vor, dass frei lebende Katzen von Autos oder anderen Fahrzeugen überfahren werden. Wird aber ein Mensch von einem Auto überfahren, ist dies besonders erschütternd. Als der Arzt schließlich selbst das tragische Bild vom Tod von Minoes’ Mutter – in der Annahme, es handelte sich um einen Menschen – vor seinem geistigen Auge hat, ist er schockiert: ‘Wat vreselijk’. Minoes verstärkt das Bild jetzt noch mit dem folgenden frame: ‘Ja, ze werd verblind door de koplampen. Van een truck met oplegger, maar het is al lang geleden’. Es war nicht nur ein Lastwagen, der ihre Mutter überfahren hat, sondern einer mit einem Anhänger. Versucht man sich die Situation bildlich vorzustellen, wird deutlich, dass die Mutter mehrmals überrollt worden ist.

Aus dieser Textstelle geht hervor, dass sich der Sinn der Worte über die Form der Sprache einstellt. Der komische Effekt entsteht durch eine kleine Unachtsamkeit, das

⁹⁰ Im Originaltext finden sich zahlreiche Wortschöpfungen wie ‘kattenpersdienst’ (Schmidt 2008: 38) oder ‘kats’ (Schmidt 2008: 39). Beide Übersetzerinnen übertragen diese Neologismen eins-zu-eins ins Deutsche, niemals wird mit umständlichen Umschreibungen gearbeitet. Dennoch geht der Witz und das sprachspielerische Element des Originals in den deutschen Übersetzungen der Neologismen oft verloren.

Überhören eines Buchstabens aufgrund gewissen Präsuppositionen des Arztes. Vor diesem Hintergrund ist erwähnenswert, dass die Originalbuchautorin Annie M.G. Schmidt, die zahlreiche Kindergedichte und -verse geschrieben hat, in denen sie mit der Form der Sprache experimentiert hat, oft nach Worten sucht, deren Inhalt und Form miteinander verschmelzen. Auch der frame ‘Laten we beginnen bij het begin’ wurde mit Sicherheit nicht zufällig in dieser, sich wiederholenden Form gewählt. Das lautmalerische und onomatopoetische Moment in der Erzählung tritt an vielen Stellen offenkundig zutage.⁹¹

5.6.5. Die Illustrationen des Ausgangstextes

Met *Minoes* van Annie M.G. Schmidt en *De kleine kapitein* van Paul Biegel verschijnen in 1970 twee boeken die een belangrijke plaats in zijn gaan nemen in het oeuvre van Carl Hollander. Hij heeft zijn stijl gevonden en komt met illustraties die in kracht en trefzekerheid niet onderdoen voor de tekst van deze klassiek geworden kinderboeken. (Heijs 1995: 4)

Carl Hollander (1934-1995), der Illustrator des Originals, wurde mit seinen Illustrationen des Werkes von An Rutgers van der Loeff-Basenau und seinen Illustrationen der niederländischen Übersetzungen von Astrid Lindgrens *Pippi-Långstrump*-Büchern (*Pippi Langkous*) einem großen Publikum bekannt. Hollander illustrierte vor allem niederländische Kinderbücher, die Klassiker werden sollten: *Minoes* von Annie M.G. Schmidt, *Spaghetti van Menetti* von Kees Leibbrandt und *De kleine kapitein* von Paul Biegel. (vgl. Heijs 1995: 1)

Ook de tekenaar Carl Hollander, die we misschien in eerste instantie associëren met *Pippi Langkous* of met *De kleine kapitein* van Biegel, heeft zijn partij mogen meeblazen in het Schmidt-ensemble. Waarschijnlijk omdat zijn vitale tekenpen met de herkenbare vormgeving zich leent voor het neerzetten van gekke wijfjes en katten, kreeg hij in de zeventiger jaren de kans om voor *Minoes* en *Heksen en zo* zijn gewassen pentekeningen en omslagen te maken. (Vrooland-Löb 1987: 39)

Carl Hollanders Tusche-Illustrationen in *Minoes* sind überaus detailreich, weichen nicht vom Inhalt der Geschichte ab, den sie symmetrisch abbilden, und sind im Kern realistisch. Hollander ist bemüht, die Geschichte detailreich zu visualisieren und dadurch

⁹¹ Dass Annie M.G. Schmidt in *Minoes* mit dem Klang der Worte spielt, wird auch evident, als die Katze Leentje *Minoes* auffordert, schnell mit ihr mitzukommen, da sich ein Unglück anbahnt (Jaapje, der Sohn der Bäckerfrau, spielt mit einer Benzinflasche): ‘Ze komt op mijn vis af, dacht *Minoes* eerst, maar toen verstond ze wat Leentje vertelde. “Mauw mauw... gauw gauw...” riep de poes. “Vertel het aan de Vrouw... Gauw...”’ (Schmidt 2008: 54) Darauf, dass die Magie dieses Satzes – er impliziert durch die Onomatopöien, dass Menschen- und Katzensprache miteinander verschmelzen – in den deutschen Versionen verloren geht, muss hier nicht näher eingegangen werden.

für Kinder anschaulich zu machen. Er bedient sich Beschreibungen in den Texten, um die Illustrationen möglichst realistisch zu gestalten. Dazu studiert er die Atmosphäre und bringt auch kleine Details in seinen Zeichnungen an. So stellt schon Heijs fest, dass bei Hollander '[t]ekst en illustraties [...] hecht met elkaar [zijn] verweven' (Heijs 1995: 3), dass der Illustrator seine Umgebung immer gut studiert hat und 'elk detail [gebruikt] om zijn illustraties te versterken' (Heijs 1995: 3).

Zijn oog voor detail, de overdrijving en het zoeken naar tegenstellingen duiken reeds op. (Heijs 1995: 2)

Bereits die erste Illustration im Buch illustriert diesen Sachverhalt anschaulich:



Abb. 11

Minoes hat gerade eine Fischgräte aus Tibbes Abfalleimer gefischt, an der sie genüsslich knabbert, und wird dabei von Tibbe ertappt. Der überraschte Blick Tibbes und der herausfordernde, neckische Blick Minoes' kommen hier deutlich zur Geltung. An Minoes' altmodischem Kostüm ist zu erkennen, dass die Erzählung 1970 entstanden ist. In dem Kostüm wirkt sie fast ein wenig alt, eher wie eine 40-jährige Frau als ein junges unverheiratetes Fräulein.⁹² Minoes' dünne Beine, ihre schlanke Gestalt und ihr großer

⁹² Die Protagonistin wirkt besonders in Farbe am Bucheinband alt. Das könnte ein möglicher Grund dafür sein, dass Querido das bekannte Buchcover in einigen Ausgaben durch das Filmcover mit der Schauspielerin Carice van Houten ersetzt hat.

Kopf verweisen auf ihr „kätzisches“ Wesen. Ihre großen betonten Augen, ihre Frisur, ihre spitzen Finger, ihre spitzen Stöckelschuhe und ihre Kleidung mit Pelzrändern wirken charakterisierend. Auch in Tibbe erkennt man einen Journalisten: Seine runde Brille wirkt charakterisierend, das Hemd und die Krawatte lassen ihn offiziell wirken, der Bleistift hinter seinem Ohr verweist darauf, dass er gerade gearbeitet hat. In den Illustrationen gelingt es Hollander Archetypen zu kreieren. Heijs schreibt dazu:

In zijn portretten komt Hollander tot een soort archetypen. Hij geeft de kinderen beweeglijke gezichten met een warrige haardoos en ogen die altijd ergens aandachtig op zijn gericht. Lichaamshoudingen en gelaatsuitdrukkingen zijn steeds zorgvuldig getekend, de kleding werkt vaak karakteriserend. (Heijs 1995: 3f.)

Das führt dazu, dass man in *Minoes* beliebig eine Katze oder einen Menschen erkennen kann.

Hollander portretteert de katten uit *Minoes* zoals hij zijn mensen portretteert: met uitgesproken karaktertrekjes en met een duidelijke gelaatsuitdrukking, maar toch in houdingen en met oogopslagen die zeer ‘kats’ zijn. Van *Minoes* maakt hij een opvallende verschijning waarin de lezer naar believe trekjes van een kat en een mens kan zoeken. (Heijs 1995: 5)

Auffällig ist die niederländische Atmosphäre der Illustration. An der Wand hängt ein Bild mit dem bekannten niederländischen Sprichwort: ‘Oost west, thuis best’. Auch in den folgenden Illustrationen finden sich zahlreiche Verweise auf die niederländische Kultur und Mentalität. So etwa in der Illustration mit dem Heringsstand und den niederländischen Flaggen (vgl. Schmidt 2008: 51) und jener mit typisch niederländischen Giebeldächern (vgl. Schmidt 2008: 131). Die niederländische Atmosphäre – ‘knus, klein en gezellig’ – tritt in den Illustrationen Hollanders deutlich zutage.

5.7. Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen *Translat I* bzw. *Translat II* und *Ausgangstext*

5.7.1. Textstelle 1

In Textstelle 1 bekommt der Leser Einblick in eine Begegnung zweier Menschen, die Zeugen einer mysteriösen Verfolgungsjagd werden, bei der ein Hund und ein anderes „Tier“, das nicht genau erkannt werden kann, involviert sind. Oberflächlich betrachtet erfüllen Original und Übersetzungen ihren Zweck und vermitteln dem Leser ähnliche Vorstellungen dieser Ereignisse. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch einige

Unterschiede zwischen Original und Translat 1 bzw. Translat 2 auf. Zunächst sei der niederländisch frame ‘Weet u niets nieuws?’ genannt, der von Rosel Oehlke nicht so ins Deutsche übersetzt worden ist, dass eine adäquate scene beim zielsprachlichen Empfänger entsteht. Der Lesefluss wird gestört und der Leser verwirrt. Er kann die beiden eng miteinander verzahnten Kommunikationsebenen von Tibbe und Herrn Smit nicht entschlüsseln. Silke Schmidt bemüht sich, den frame, der aufgrund seiner komplexen Einheit von Form und Inhalt, nur schwierig adäquat ins Deutsche zu übersetzen ist, so zu übertragen, dass eine verständliche, homogene scene entsteht. Das gelingt ihr, allerdings ohne den durch die Polysemie ausgelösten Sprachwitz des Originals. Der komische Effekt des Originals, der sich durch das polyseme Wort ‘nieuws’ einstellt, wird somit in den deutschen Übersetzungen nicht erreicht.

In beiden deutschen Übersetzungen geht das Sprachlose, Stotternde und Verwirrte von Herrn Smit, das chaotische Moment des Originals, vollkommen verloren. Dem Lehrer wird keine Journalistensprache in den Mund gelegt, und die Implikation, dass Tibbe mit der in den Baum gekletterten Dame die Story seines Leben an Land gezogen hat, geht verloren. Dadurch werden die Übersetzungen zwar nicht inkohärent – ein deutschsprachiger Leser, der den Vergleich mit dem Original nicht kennt, wird sich nicht daran stoßen –, aber es entsteht ein anderes Bild: Während Herr Smit in den beiden deutschen Übersetzungen unerschütterter wirkt und mit Bestimmtheit feststellt, dass es sich um eine Katze handle, die in die große Ulme gejagt worden ist, wirkt er im Original verwirrt und wenig wortgewandt.

Im Original herrscht auch typografisch eine andere Atmosphäre als in den beiden Übersetzungen. Bei der Übersetzung eines Textes ist die (typo-)grafische Formgebung nicht außer Acht zu lassen: Fett oder kursiv gedruckte Wörter, Leerzeilen, etc. können bestimmte Funktionen haben. Die Kursivierung der Wörter ‘zo’ und ‘iets’ im Originaltext lenken den Blick des Lesers auf die von der Originalbuchautorin intendierte Betonung im Text. Dadurch entsteht eine andere Erzählstimme als in den Übersetzungen – die agierenden Figuren im Ausgangstext sprechen mit einer anderen Intonation als in den Translaten. In *Minoes* finden wir zahlreiche Kursivierungen einzelner oder mehrerer Wörter, die den Akzent auf bestimmte Wörter legen. Während in der zweiten Übersetzung gänzlich darauf verzichtet worden ist, Kursivierungen zu übernehmen, ist in der Erstübersetzung daran gearbeitet worden, sie, wenn möglich, zu bewahren. Dennoch wirkt die sporadische Übernahme der kursiv gesetzten Wörter in der Erstübersetzung meist willkürlich. Aus den unzähligen Beispielen kann an dieser Stelle jene Textstelle angeführt werden, die *Minoes* in Gedanken versunken beschreibt,

nachdem sie einen gefangenen Vogel, für den sie Mitleid empfindet, aus dem Maul ihrer Schwester geschlagen und ihn auf diese Weise in die Freiheit entlassen hat.

Hoe kan dat nou? Aldoor heb ik verlangd naar jagen en vogeltjes vangen. Waarom deed ik dan zo onnatuurlijk. Zo *on-kats*?
 Een vogel redden... wat is dat voor idioots?
 Ze probeerde al lopend een antwoord te vinden. Ik kon me *indenken* dat die vogel pijn had, dacht ze. Ik kon me *indenken* dat het dier angstig was. Maar als je je zoiets kunt indenken, dan ben je geen kat meer. O nee. Katten hebben nooit meegevoel met vogeltjes. Ik geloof dat ik m'n laatste kans voorbij heb laten gaan.
 (Schmidt 2008: 148)

In diesem Beispiel ist die Erkenntnis wichtig, die Minoes an dieser Stelle hat: Sie hatte Mitleid mit dem Vogel, kann sich in ihn einfühlen. Dies wird nicht nur durch die mehrmalige Wiederholung des Wortes 'indenken' deutlich, sondern auch durch dessen Kursivierung. In den deutschen Übersetzungen geht das mit dem frames „Ich kann mir vorstellen, daß der Vogel Schmerzen hat, dachte sie. Ich kann mir vorstellen, daß er Angst hat“ (Oehlke 1971: 153) bzw. „Ich konnte mir vorstellen, dass der Vogel Schmerzen hatte, dachte sie. Ich konnte mir vorstellen, dass er Angst hatte“ (Schmidt 2003: 152) vollkommen verloren.

5.7.2. Textstelle 2

Aus dem Vergleich der Textstellen ergibt sich, dass vor allem die erste Übersetzung von Rosel Oehlke für den deutschsprachigen Leser unzulänglich ist, im Ton wesentlich vom Originaltext abweicht und inkohärente scenes beim Leser evoziert. Das resultiert vor allem aus Oehlkes übertriebener Nähe zum Ausgangstext: Der Originaltext scheint in der Übersetzung auf Wort- und Satzebene durch, was zu zahlreichen Übersetzungsfehlern („es roch verwirrend“; „du musst nicht auf den Schulkater hören“) und Verstößen gegen grammatikalische Regeln („das merke ich auch!“) führt. Einzig der frame „Nasi-Nasi“ ist überaus gelungen gewählt und übertrifft durch die Nähe zur Kindersprache meines Erachtens den frame „Näschen-Näschen“ aus der Übersetzung Silke Schmidts, die hier stärker vom Ton des Originals abweicht. Bemerkenswert ist, dass auch Annie M.G. Schmidt hier eine inkorrekte Diminutivform wählt ('neussie-neussie'), um die Sprache von Kindern zu imitieren.

Beim Lesen von Translat 1 bekommt der erwachsene Rezipient den Eindruck, dass es sich bei dem vorliegenden Text um eine nicht sehr gelungene Übersetzung handelt. Es werden keine ästhetisch wirkenden oder wortgewaltigen frames verwendet, die kohärente und farbige Bilder in seiner Vorstellung evozieren würden. Wie der kindliche

Leser mit diesem Text umgeht, der sprachlich und stilistisch in einem schlechten Zustand ist, sei dahingestellt. Er findet die frames, die gewählt worden sind, möglicherweise vielerorts unverständlich und kompliziert und legt den Text schon nach kurzem Lesen weg, weil ihm die Vorstellungen von den darin beschriebenen Ereignissen gänzlich fehlen, die Geschichte wirkt fade und grau. Treffend erscheint mir in diesem Zusammenhang ein Zitat von Bamberger, der in Bezug auf die kinderliterarische Übersetzung feststellt:

Von ausschlaggebender Bedeutung ist, daß der Text nicht papieren klingt, daß er auch in der Übersetzung lebensvoll und beseelt wirkt. Jeder Satz muß richtig gedeutet und seinem Sinn und Gehalt nach in entsprechenden deutschen Worten ausgedrückt werden. Es gehört sehr viel künstlerisches Einfühlungsvermögen dazu, daß in der Übersetzung nichts von der ursprünglichen Tonfarbe verlorenght. (Bamberger 1963: 34)

Silke Schmidt erreicht mit ihrer Übersetzung einen höheren Äquivalenzgrad als Rosel Oehlke. Sie bemüht sich, kohärente scenes im zielsprachlichen Leser zu evozieren und auch die Tatsache, dass es sich um eine Übersetzung handelt, liegt nicht auf der Hand. Der allgemeine Grundtenor, eine Übersetzung sei nur dann richtig gelungen, wenn der Übersetzer unsichtbar hinter dem Text zurücktritt⁹³, scheint sich hier zu bestätigen. (vgl. o.V. 2009: 76f.) Silke Schmidt scheint es eher zu gelingen, wie ein Chamäleon die Farbe des Originaltextes anzunehmen und dem deutschsprachigen Leser zu vermitteln. Dennoch wirkt auch ihre Übersetzung nicht immer schlüssig. Besonders, als Schele Simon Minoes erklären will, was er ihr sagen wollte, nämlich „das!“ muss der Leser kurz innehalten und darüber nachdenken, was damit gemeint sein könnte. Diese letztgenannte Passage erzeugt ausschließlich im niederländischen Original Kohärenz. Zum einen, weil das Niederländische eine direktere und offenere Sprache als das Deutsche ist, zum anderen durch die hier fast unentbehrliche Kursivierung des Wortes. Das Ausrufezeichen entfällt im Original, dafür steht „*dat*“ kursiv da. Das Wort impliziert durch seine typografische Formgebung, dass Simon schon alles gesagt hat, was er Minoes' sagen wollte.

Bemerkenswert ist, dass alle historischen Tatsachen im Original Ereignisse aus der niederländischen Geschichte des 80-jährigen Krieges sind. Da deutschsprachige Kinder allerdings nicht mit diesen Ereignissen aus der niederländischen Geschichte

⁹³ Selbst Huberte Vriesendorp, die niederländische Übersetzerin von Roald Dahl, spricht von der 'dienende functie' des Übersetzers: 'Ik vind vertalers niet zo belangrijk, ik let er zelf nooit op, hoogstens als het heel slecht is. Als vertaler heb je een dienende functie. Nou ja, als je het niet goed doet, blijft er van het boek niks over. Je hebt grote verpestmacht' (Huberte Vriesendorp zitiert nach Van Coillie 2007: 37).

vertraut sind, wird versucht, Äquivalente dafür zu finden – dies ist beiden Übersetzerinnen erfolgreich gelungen. Dennoch wählen die Übersetzerinnen hier keine Ereignisse aus der deutschen Geschichte, sondern mischen diese mit allgemein bekannten historischen Tatsachen. Wie bereits erwähnt, ist es in diesen Passagen zweitrangig, ob Kinder die historischen Ereignisse einordnen können, es geht lediglich um den Witz und die Komik, die hier transportiert werden sollen. Sowohl in den beiden Translaten als auch im Original kann über die Passagen gelacht werden. Die niederländische Atmosphäre und Stimmung des Originaltextes geht dabei allerdings verloren.⁹⁴

Die Übersetzungsstrategie, die hier in beiden Übersetzungen angewandt wird, nennt sich Adaption und wurde in Kapitel 2.2. dieser Arbeit bereits besprochen. Da Kinder- und Jugendliche – im Gegensatz zu Erwachsenen – noch keine Grundkenntnis von fremden Kulturen haben und fremde, exotische Wörter nicht selbstständig in Enzyklopädien nachschlagen können, ist beim Übersetzen für Kinder- und Jugendliche die Rezipientenangemessenheit zu berücksichtigen. Sowohl Rosel Oehlke als auch Silke Schmidt haben sich dafür entschieden, die Übersetzungen für den deutschsprachigen Leser einzubürgern, damit dieser die Textstellen ohne Verständnisschwierigkeiten erfassen kann.

5.7.3. Textstelle 3

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Original und Translat 2 scheint auf den ersten Blick gegeben zu sein. Bei Translat 1 fallen allerdings zahlreiche Inkohärenzen auf inhaltlicher, stilistischer und konnotativer Ebene auf. So bleibt Rosel Oehlke in ihrer Übersetzung sehr nah am Text, ohne dadurch aber einen höheren Äquivalenzgrad zu erzielen, da ihre Übersetzung hauptsächlich aus unbeholfenen Eins-zu-eins-Übersetzungen besteht. Durch die großteils ungeschickte, holprige und umständliche Sprache in diesem Textfragment verliert der Text stark an Kohärenz. Obwohl besonders junge Rezipienten Texte schnell erfassen und verstehen und sie möglicherweise eher über Inkohärenzen in Texten hinwegsehen, da ihr literarisch-ästhetischer Anspruch noch nicht so ausgeprägt ist wie bei Erwachsenen, sollten ihnen kohärente scenes geboten werden. Dies ist in Textfragment 3a nicht der Fall.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass bei der Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat 1 von zwei sehr

⁹⁴ Ein Vorschlag für eine wirkungsäquivalente Übersetzung einer jener Textstellen, in denen der Schulkater Minoes Ereignisse aus der niederländischen Geschichte erzählt, mit der das Lokalkolorit erhalten bleiben würde, könnte lauten: „Amsterdam wurde auf Pfählen errichtet“.

unterschiedlichen Rezeptionssituationen ausgegangen werden muss. Laut Ammanns theoretischem Modell muss die historisch-soziale Situation bei der Rezeption eines Textes berücksichtigt werden. Der Übersetzungskritiker muss das Werk im zeitlichen und kulturellen Kontext betrachten. Scheinbar war die Übersetzung derber Wörter und Fluchwörter in den 1970er Jahren im deutschen Sprachraum verpönt. Wie in Kapitel 2.2. bereits dargelegt, hatte Kinder- und Jugendliteratur lange Zeit eine stark moralisierende und didaktische Funktion. Betrachtet man die analysierte Textstelle wird deutlich, dass Oehlke zwar Versuche unternimmt, der Jakkepoes eine derbe Sprache in den Mund zu legen, die Übersetzerin in der Wahl der derb konnotierten Wörter allerdings nicht konsequent ist. Aus diesem Grund kann keine einheitliche scene beim Leser entstehen. Es wird der Eindruck erweckt, dass der vulgäre Ton der Jakkepoes, der im Original vorherrscht, regelrecht abgeschwächt wird. Oehlke wollte vor diesem Hintergrund möglicherweise nicht die gleiche scene im Leser aufrufen wie Annie M.G. Schmidt im Original. Es erscheint vor diesem Hintergrund verwunderlich, dass Oehlke in einer direkten Rede der Jakkepoes dann doch einmal zu einem Kraftausdruck greift, der wesentlich schroffer und grober als im Original ausfällt:

„Bald werden wir uns woanders treffen müssen“, sagte die Schluderpuß. „Ich fühle, daß meine Jungen in ein paar Tagen geboren werden, und dann muss ich bei den kleinen **Mißgeburten** bleiben und kann nicht immer aufs Dach kommen.“ (Oehlke 1971: 36)

Diese Stelle legt die Vermutung nahe, dass Oehlke den Ton des Originals sehr wohl treffen wollte, es ihr aber nicht ausreichend gelang, frames zu wählen, die die gewünschten scenes evozieren. Silke Schmidt hat ‘mispunten’⁹⁵ (Schmidt 2008: 36) mit „kleinen Nervensägen“ (Schmidt 2003: 37) übersetzt und ist damit einem politisch inkorrekten Ausdruck und einem moralischen Fauxpas aus dem Weg gegangen.

Oehlke erreicht durch einige ungelenke Formulierungen einen weniger hohen Äquivalenzgrad als Silke Schmidt. Während sich Silke Schmidts Übersetzung flüssig liest, haben die oben besprochenen stilistisch nicht besonders gut geglückten Passagen in Rosel Oehlkes Übersetzung recht große Auswirkungen auf das Gesamtbild und die Stimmung des Textes. Schreiber bemerkt dazu:

⁹⁵ Das niederländische Wort ‘mispunten’ ist mittlerweile veraltet und wird von niederländischen Sprechern kaum mehr verwendet. Abgesehen davon, hat es nicht die gleiche politisch inkorrekte Konnotation wie im Deutschen und kann mit „Ekel“ oder „Widerling“ übersetzt werden.

Die zahlreichen „feinen Unterschiede“ zwischen Niederländisch und Deutsch führen z.B. dazu, dass eine „wörtliche“, an den AS-Strukturen „klebende“ Übersetzung zwar in den meisten Fällen ohne Verstöße gegen das ZS-System möglich ist, jedoch selten zu stilistisch akzeptablen Ergebnissen führt. (Schreiber 1992: 104)

So ist etwa auch der frame gleich auf der ersten Buchseite der Übersetzung Rosel Oehlkes „Da hatte man’s! Sie hatten ihn sitzen sehen“ (Oehlke 1971: 7) verständlich – die niederländische Struktur des ausgangssprachlichen frames scheint deutlich durch (‘Daar had je ’t. Ze hadden ’m zien zitten’; Schmidt 2008: 7) –, wirkt aber holprig und unbeholfen, überzeugt den deutschsprachigen Leser nicht und erzeugt im Deutschen keine ästhetische Wirkung.

Besonders aus Textstelle 3a geht demnach hervor, dass die erste Übersetzung, im Vergleich zur freieren Übersetzung von Silke Schmidt⁹⁶, wörtlicher übersetzt ist und dadurch an vielen Stellen unbeholfen klingt. Dass Oehlke oft zu nah am Text ist, geht auch aus den folgenden beiden kurzen Textfragmenten hervor, die in der Textanalyse bisher nicht besprochen worden sind.

„Und jetzt gehe ich rein“, sagte Tante Mohrchen. „Ich habe zwar großes Mitleid mit dir, aber ich bleibe dabei, daß du es dir selbst zuzuschreiben hast. Und noch einen guten Rat: Wasch dich mit Spucke! **Leck dich!** Das ist der Anfang und das Ende aller Weisheit!“ (Oehlke 1971: 18)

Wenn sie je wieder zurückkäme ... als Mensch, dann würde ich nie mehr böse werden, wenn sie auch ein sehr kätzisches Fräulein bliebe. Sie könnte ruhig mal kratzen und auch schnurren und sich reiben. Eigentlich war sie am reizendsten, wenn sie schnurrte **und spann. Heißt es „spann“ oder „spinn“?** dachte Tibbe. (Oehlke 1971: 155)

Die erste Textstelle stellt einen kurzen Auszug aus einem Gespräch zwischen Minoes und ihrer Tante Moortje dar, die sie als menschliches Wesen kaum wieder erkennt. Sie ist nicht stolz auf das Bild, das sich ihr bietet, und gibt Minoes, die schon gänzlich den Geruch eines Menschen angenommen hat, ein paar Ratschläge, wie sie sich möglicherweise wieder in eine Katze zurück verwandeln könnte. Es ist eine kurze Textstelle, die hier angeführt wird. Dennoch fällt sofort auf, dass sie Inkohärenzen beinhaltet: Besonders der frame „Leck dich!“ (im niederländischen Original ‘Lik jezelf’; Schmidt 2008: 18) erscheint hier problematisch. Der deutschsprachige Leser assoziiert damit möglicherweise den Ausdruck „Leck mich!“ – ein ordinäres Schimpfwort. Silke

⁹⁶ Da Silke Schmidt nach eigenen Aussagen die erste Übersetzung noch nicht gekannt hat, als sie ihre Übersetzung von *Minoes* angefertigt hat, hat sie nicht bewusst korrigierend in Translat 1 eingegriffen.

Schmidt hat für dieses Übersetzungsproblem folgende Lösung gefunden: „Leck dich sauber“ (Schmidt 2003: 18) und vermeidet damit einen moralischen Fehltritt.

In der zweiten Textstelle geht es vor allem um den frame „spann“, der Inkohärenz erzeugt. Warum sollte Minoes „spinnen“? Und warum sollte das eine ihrer guten Eigenschaften sein? Die Diskrepanz zwischen dem negativ konnotierten Wort und dem positiven Bedeutungsumfeld, in das es gestellt wird, erzeugt Inkohärenz. Im niederländischen Original steht an dieser Stelle: ‘Eigenlijk was ze het allerliefste als ze spon. Is het “spon” of is het “spinde”?’ (Schmidt 2008: 150). Silke Schmidt hat diesen Satz in ihrer Übersetzung ausgelassen, um keine Inkohärenzen beim deutschsprachigen Leser zu erzeugen.

Man kann behaupten, dass auch Silke Schmidt in ihrer Übersetzung der Textpassage nah am Ausgangstext bleibt, allerdings auf der formal-ästhetischen und der konnotativen Ebene. Einen höheren Grad an Äquivalenz erreicht die Übersetzerin durch die sorgfältiger und anschaulicher gewählten frames und dadurch evozierten scenes im Text. Der Neuübersetzerin Silke Schmidt ist es gelungen, die Textstelle so ins Deutsche zu übertragen, dass ein ähnlicher Ton wie im Original entsteht. Das Bild einer unhöflichen und vulgären Straßencatze, die ihre Kinder beschimpft, sie aber dennoch vor Minoes und Tibbe beschützen will, wird deutlich evoziert. Der derbe Sprachstil der Jakkepoes ist in der Neuübersetzung von Silke Schmidt gut getroffen, selbst wenn sich der Leser möglicherweise an der inflationär anmutenden Verwendung des Wortes „verdammt“ stößt. (vgl. Schmidt 2003: 29; 59; 80; 81) Durch die Verwendung der Fluchwörter klingt die Übersetzung von Silke Schmidt teilweise sogar etwas vulgärer und derber als das Original.

5.7.4. Textstelle 4

Original und Translate unterscheiden sich in dieser Textstelle vor allem durch das im Original vorkommende Wortspiel ‘overleden – overreden’, das ein Missverständnis zwischen dem Arzt⁹⁷ und Minoes auslöst und durch die typografische Formgebung des Textes akzentuiert wird. Die Übersetzung von Wortspielen stellt eines der schwierigsten Übersetzungsprobleme dar. So ist etwa Neumann der Ansicht, dass Wortspiele „teilweise schier unübersetzbar“ (Neumann 1979: 125) sind. Rieken-Gerwing meint dazu:

⁹⁷ In Translat 1 wird der Arzt in der Kapitelüberschrift als „Seelenarzt“ bezeichnet. Schon hier stellt sich eine andere Wirkung als in Translat 2 und Ausgangstext ein, wo die Betonung weniger auf dem Setting einer psychotherapeutischen Praxis liegt, sondern vielmehr auf dem „Reden“ mit einem sympathischen Herrn, der Minoes helfen will, ihren Konflikt zu lösen.

Die Schwierigkeit beim Übersetzen von Wortspielen besteht darin, in der Zielsprache ein der Ausgangssprache entsprechendes Konglomerat von Form und Inhalt zu finden, so daß ein inhaltlicher Überraschungseffekt erhalten bleibt. (Rieken-Gerwing 1995: 81)

In der Forschungsliteratur besteht – trotz fehlender Theorie zur Übersetzung des Wortspiels – Einigkeit darüber, dass die Bewahrung des Wortspiels wichtiger ist als die exakte Wiedergabe des Inhalts. Auch Rieken-Gerwing betont, dass inhaltliche Aspekte gegenüber formalen Aspekten in den Hintergrund treten. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 82) Der Übersetzer wird vor die Entscheidung gestellt, welchem Übersetzungsprimat – der inhaltlichen oder der stilistischen Treue zum Original – Priorität einzuräumen ist, um der Einheit von Form und Inhalt des Originaltextes möglichst nahe zu kommen. In beiden Übersetzungen finden sich Bemühungen, die stilistische Treue zum Original zu wahren und einen frame zu wählen, der unterschiedlich gelesen und interpretiert werden kann.

Der Arzt versteht Minoes falsch und nimmt an, dass deren Mutter verstorben ist. Er weiß nicht, dass Minoes früher Katze gewesen ist und ihre Mutter auch eine Katze war. Die Ähnlichkeit zwischen den Wörtern ‘overleden’ und ‘overreden’ ist verblüffend. Im Deutschen gibt es keine zwei Wörter mit gleicher formaler und semantischer Ähnlichkeit („gestorben“ – „überfahren“). Die Übersetzung des Wortspiels ist angesichts der Tatsache, dass Sprachen miteinander nicht kompatibel sind und ihnen unterschiedliche Strukturen zugrundeliegen, nicht ins Deutsche übertragbar. Aufgrund unterschiedlicher Sprachstrukturen und allgemeiner Sprachdifferenzen zwischen Ausgangs- und Zielsprache, kann kaum dieselbe Wirkung wie beim ausgangssprachlichen Leser hervorgerufen werden.

Interessant ist, dass beide Übersetzerinnen mit der Redewendung „unter die Räder kommen“ zur selben Übersetzungslösung kommen. Die Übersetzerinnen probieren, das Komische der Situation auf eine andere Weise in die Textstelle einzubauen und dabei auch das Missverständnis zwischen dem Arzt und Minoes zu bewahren. Auf den ersten Blick scheint es, als hätte sich Silke Schmidt hier etwas von Rosel Oehlke abgeschaut, denn es erscheint unglaublich, dass beide Übersetzerinnen denselben Lösungsvorschlag für das Übersetzungsproblem finden. Fasst man die Übersetzung einer Übersetzung als Kopie der Kopie auf, werden Einfluss und Intertextualität sichtbar. Hier liegt auch der Gedanke eines Plagiats nahe. Plagiate in Übersetzungen sind unterschätzte, verkannte Probleme:

In welchem Maße greifen die Übersetzer, eingestandener- und uneingestandenermaßen, auf die Arbeiten ihrer Vorgänger zurück? Plagiate kommen im Bereich der Übersetzung weit häufiger vor als in dem der Originalliteratur, nicht zuletzt deshalb, weil sie viel schwerer aufzudecken sind. Die Trägerin des Nobelpreises für Literatur, Grazia Deledda, hat eine Übersetzung von Balzacs Roman *Eugénie Grandet* vorgelegt, die auf große Zustimmung gestoßen ist. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die sardische Schriftstellerin nur die ersten siebzehn Seiten selbständig übersetzt hat. Beim Rest des Romans hat sie sich darauf beschränkt, eine fünfundzwanzig Jahre früher erschienene Übersetzung leicht zu bearbeiten, ohne ausdrücklich darauf hinzuweisen. Vergleichbares kommt häufiger vor und fällt selten auf. (Albrecht 1998: 17)

Der Übersetzerin Silke Schmidt soll jedoch keineswegs ein Plagiat vorgeworfen werden. Aus einer E-Mail-Korrespondenz mit der Übersetzerin geht hervor, dass sie die ältere Übersetzung von Rosel Oehlke erst Jahre nach dem Erscheinen ihrer eigenen Übersetzung gelesen hat. (vgl. Lingier 2010: 128) Silke Schmidt schreibt dazu Folgendes:

Beim Übersetzen habe ich versucht, für das Wortspiel im Niederländischen einen Ersatz im Deutschen zu finden, da es sich nicht wörtlich übertragen lässt. Dabei kam ich zu dieser Lösung. Rosel Oehlke hatte anscheinend dieselbe Idee. Bietet sich im Deutschen auch an. (Lingier 2010: 131)

Meines Erachtens ist den Übersetzerinnen die Übertragung des Wortspiels ins Deutsche nur bedingt gelungen. Es ist fraglich, wie viele kindliche Zieltextrezipienten die Redewendung im übertragenen Sinn verstehen und wirklich um die evozierte scene lachen können. Da die Redewendung „unter die Räder kommen“ weit gefasst werden und jeden moralisch-gesellschaftlichen Abstieg bezeichnen kann, hat auch der erwachsene Leser an dieser Stelle Schwierigkeiten, eine homogene scene in seiner Vorstellung aufzubauen. Abgesehen davon, muss darauf hingewiesen werden, dass Minoes' Mutter im Grunde nicht „gestorben“ ist – eine scene, die beide Übersetzerinnen evozieren –, sondern getötet, überrollt, auf unmenschliche Weise von einem Lastwagen mit Anhänger „plattgewalzt“ worden ist. Diese deutschen frames hätten einen ähnlichen Effekt ausgelöst wie jene der originalen Textstelle.

Das Dramatische, das der Textstelle anhaftet, wird dadurch verstärkt, dass Minoes' Mutter von einem 'truck met oplegger' überrollt worden ist. Rosel Oehlke trägt dem in ihrer Übersetzung Rechnung, indem sie „Lastwagen mit Anhänger“ (Oehlke 1971: 76) übersetzt, im Gegensatz zu Silke Schmidt, die mit „Lastzug“ (Schmidt 2003: 76) übersetzt. Die Konnotation, dass Minoes' Mutter gleich zwei Mal überrollt worden ist, geht hier verloren, obwohl unter einem „Lastzug“ ein Lastkraftwagen mit Anhänger

verstanden wird. Dennoch tritt dieses Moment mit dem frame „Lastzug“ in Translat 2 nicht auf dieselbe Weise hervor wie in Translat 1 und Original.

In Annie M.G. Schmidts Originaltext wird keineswegs kausal, sondern emotional argumentiert, während die deutschen Übersetzungen den Akzent stärker auf die Argumentation „Ursache – Wirkung“ bauen. In den Übersetzungen wird sozusagen Ursachenforschung betrieben: Als Ursache für den verheerenden Unfall wird das Trinken der Mutter angeführt, die daraus resultierende Wirkung ist, dass sie unter die Räder kommt. Dadurch wirken die beiden Translate viel rationaler und nüchterner als der Ausgangstext.

Auch der Ton in diesem Textfragment ist, wie bereits festgestellt, im Original zum Teil ein anderer als in der Übersetzung. In beiden Übersetzungen wirkt der Arzt durch den etwas forsch wirkenden, mit Ausrufezeichen schließenden frame „Aber sie wollen mich doch sprechen. Das muß doch einen Grund haben!“ (Oehlke 1971: 75) bzw. „Aber sie wollten mich doch sprechen. Dafür muss es doch einen Grund geben!“ (Schmidt 2003: 76) ungeduldig und verärgert. Im Original ist er wesentlich freundlicher und kindlicher dargestellt.

Der frame „Die Frau war die Frau“ aus Translat 2 erzeugt durch den Verzicht der Kursivierung keine eindeutige scene. Mit ein wenig Konzentration und Überlegen wird klar, was hier gemeint ist, ein höherer Äquivalenzgrad wird allerdings in Translat 1 und dem Ausgangstext erreicht.

Die beiden Übersetzungen haben im Großen und Ganzen denselben fließenden Charakter wie der Ausgangstext. Silke Schmidt zeichnet jedoch das Bild, das während der Gesprächssituation entsteht, stimmungsvoller und kohärenter. So gelingt es ihr durch den Zusatz: „Ja, mein Herr sagt ...“ „Ihr Herr?“ „Ja, der Mann, bei dem ich wohne, der sagt, ich wäre zu kätzisch“ auch darauf zu verweisen, dass „mein Herr“ für den Arzt in diesem Kontext eigenartig klingen muss. An dieser Stelle übertrifft sie meines Erachtens sogar die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes.

5.7.5. Die Illustrationen

Auf der Hand liegt, dass die Übernahme der Original-Illustrationen in der ersten Übersetzung den Leser vor Inkohärenzen stellt. Es verwundert, dass gerade in den 1970er Jahren, in einer Zeit, in der Adaptionen besonders bei übersetzter Kinder- und Jugendliteratur üblich waren, die Originalillustrationen übernommen worden sind. Positiv vermerkt kann werden, dass die Original-Illustrationen in Translat 1 eine niederländische Atmosphäre und Stimmung erzeugen. Allerdings ist fraglich, ob sich der kindliche Zieltextrezipient an dem niederländischen Text in den Illustrationen stößt.

Auch hier wird wieder die bereits diskutierte Frage aufgeworfen, in welchem Ausmaß man kindlichen Rezipienten fremde Elemente in Texten zumuten kann und soll.

Äquivalenz auf Text-Bild-Ebene erreicht der Oetinger-Verlag in der Neuübersetzung mit den Illustrationen von Karsten Teich. Die Inkohärenzen bleiben größtenteils aus, auch wenn bei manchen Illustrationen der Eindruck entsteht, Teich hätte Schwierigkeiten bei der Auswahl jeweils eines einzigen inhaltlichen Schwerpunkts am Beginn jedes Kapitels gehabt, den er in einer knappen Illustration adäquat wiedergibt. Oft werden nicht jene inhaltlichen Momente visualisiert und dadurch herausgestrichen, die für den zielsprachlichen Leser in jedem Kapitel tatsächlich bedeutungsstark sind.

Während Carl Hollander den kindlichen Rezipienten beim Verständnis der Geschichte Hilfe bietet, indem er inhaltliche Elemente symmetrisch abbildet, gibt Karsten Teich in seinen Illustrationen eine ganz eigene Interpretation der Geschichte. Er füllt Leerstellen mit Implikationen und indirekten Charakterisierungen aus. Die Zeichenstile der beiden Illustratoren weichen demzufolge stark voneinander ab. Die detailreichen Tusche-Illustrationen Hollanders stehen den feinen Bleistift-Illustrationen Teichs gegenüber. Während Hollander sehr realistische Illustrationen angefertigt hat, werden in Teichs Illustrationen fantastische Elemente sichtbar (vgl. Schmidt 2003: 15). Original und Translat 2 unterscheiden sich somit wesentlich voneinander, denn Illustrieren heißt immer auch interpretieren. Jeder Illustrator verleiht einem kinderliterarischen Text seine ganz eigene Note, seinen eigenen Stil.

Sowohl Hollander als auch Teich gelingt es, die Hauptcharaktere der Geschichte so darzustellen, dass der jeweilige Rezipient kohärente Szenen aufbauen kann. Minoes ist sowohl bei Hollander als auch bei Teich stark charakterisiert. Ihre Kleidung und ihre Mimik und Gestik porträtieren sie eindeutig als Zwischenwesen.

Möglicherweise sprechen die Illustrationen Hollanders den niederländischen Leser mehr an, als die Illustrationen Teichs den deutschsprachigen Leser. Hollanders zahlreiche Illustrationen in kinderliterarischen Werken stehen für literarischen Anspruch. Er ist in den Niederlanden durch seine zahlreichen Illustrationen von Kinderbuchklassikern bekannt und beliebt geworden. Es ist fraglich, ob die Illustrationen des relativ unbekannteren Illustrators Karsten Teichs einen ähnlich großen Anklang beim Zielpublikum gefunden haben.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die behagliche und gemütliche Atmosphäre des niederländischen Ausgangstextes in den neuen Illustrationen von Karsten Teich verloren geht. Seine Illustrationen wirken ein wenig nüchtern und stehen somit in starkem Kontrast zu den idyllischen und atmosphärischen Illustrationen Carl Hollanders.

5.8. Zusammenfassung und Rückschlüsse auf mögliche Gesamtscenes

Nachdem nun alle ausgewählten Textstellen und Illustrationen analysiert worden sind, fasst dieses Kapitel kurz und prägnant die wichtigsten Ergebnisse der Analyse zusammen.

In diesem Kapitel wurde zunächst festgestellt, dass zwischen Translat 1, Translat 2 und dem Ausgangstext, trotz kleiner Differenzen, Funktionsgleichheit besteht. Sowohl die Übersetzungen als auch der Originaltext sind in einem prestigeträchtigen Kontext erschienen. Dem kindlichen Leser soll ein anspruchsvolles und unterhaltsames Kinderbuch geboten werden.

Anhand der analysierten Textstellen und der darin evozierten Teilszenes lässt sich sowohl aus den Translaten als auch aus dem Ausgangstext eine Gesamtscene erschließen.

Translat 1 wirkt dadurch, dass Rosel Oehlke bei ihrer Übersetzung am niederländischen Originaltext haften bleibt und sich nicht von diesem löst, unzulänglich und erzeugt beim Leser zahlreiche Inkohärenzen auf inhaltlicher, stilistischer, formaler und konnotativer Ebene. Die Übersetzerin praktiziert eine oftmals zu wörtliche Eins-zu-eins-Übersetzung, die zu zahlreichen Nederlandismen – der niederländische Originaltext schimmert in Wort- und Satzstruktur durch –, Ungenauigkeiten und Übersetzungsfehlern im deutschen Text führen, aufgrund derer es dem Zieltextrezipienten kaum möglich ist, kohärente scenes aufzubauen. Oft gelingt es der Übersetzerin, den Inhalt der Textstellen zwar ins Deutsche zu übertragen, doch die Übersetzung wirkt grau und leblos, verliert durch einige ungelene Formulierungen das Fließende, Beschwingte und Lebendige, die Lautmalerei und den Sprachwitz des Originals, sowie die bunten und farbigen Bilder, die der Ausgangstext evoziert. Auch der Ton des Originals wird in zahlreichen übersetzten Textstellen nicht getroffen.

Der Umstand, dass die Original-Illustrationen von Carl Hollander in Translat 1 übernommen worden sind, kann insofern positiv bewertet werden, als die niederländische Stimmung und Atmosphäre ins Deutsche übertragen werden. Allerdings birgt die Übernahme der Original-Illustrationen auch Inkohärenzen. (vgl. Oehlke 1971: 20; 52; 97)

Silke Schmidt erreicht in der Neuübersetzung des Textes durch die Nähe zum Ausgangstext – allerdings nicht auf wörtlicher, sondern auf stilistischer und konnotativer Ebene – einen höheren Äquivalenzgrad als Rosel Oehlke. Die Sprache Silke Schmidts wirkt kaum antiquiert oder holprig wie in Translat 1, sondern lebendig und salopp und ist – besonders in den Dialogen – oft umgangssprachlichen Charakters. Silke

Schmidt bemüht sich, Nederlandismen zu vermeiden, und ihr Text beinhaltet kaum Übersetzungsfehler, die Quellen und Ursprung von Inkohärenzen sein könnten. Die Übersetzerin löst sich demnach von der Textoberfläche, versucht die niederländische Atmosphäre des Originals einzufangen, die direkte und einfache Sprache Minoes' wiederzugeben und den Ton des Originals zu treffen. Dadurch gelingt ihr ein ins Deutsche übertragenes, für den kindlichen Zieltextrezipienten angemessenes und adäquates Gesamtkunstwerk. Die Bilder, die in der Übersetzung evoziert werden, sind deutlich, gut vorstellbar und bunt und bergen kaum Inkohärenzen. Die Analyse hat ergeben, dass ihr eine sehr gute und kohärente Übersetzung gelungen ist, in der der Stil und der Ton des Ausgangstextes bewahrt wurde. Sie hat die von Annie M.G. Schmidt intendierten scenes wirkungsäquivalent ins Deutsche übertragen. Es sind lediglich geringfügige Inkohärenzen aufgefallen, die den Lesefluss aber nicht stören und den Gesamteindruck der Erzählung keineswegs beeinträchtigen.

Der deutsche Illustrator Karsten Teich bemüht sich, die für das Verständnis des Textes wesentlichen scenes zu visualisieren und unterstützt den kindlichen Leser mit seinen komplementär angelegten Illustrationen beim Aufbau kohärenter scenes. Dies gelingt ihm meines Erachtens allerdings nicht immer auf gleichbleibend hohem Niveau. (vgl. Schmidt 2003: 57)

Der Ausgangstext erscheint in seiner Originalität und Genialität unerreichbar. Der Humor, der Witz, das Sprachspiel, die Wortgewandtheit, die onomatopoetische und kindlich-direkte Sprache, die dem Text anhaftet, ist einzigartig. Die niederländische Atmosphäre – 'knus, klein en gezellig' – geht in den deutschen Übersetzungen verloren. Da das Lokalkolorit der niederländischen Umgebung nicht eins-zu-eins ins Deutsche übertragbar ist, geht auch ein Teil der Wirkung des Ausgangstextes verloren. Aus der übersetzungskritischen Analyse geht hervor, dass Übersetzen ein dynamischer Prozess ist. Je dynamischer der Übersetzer den Effekt, den Ton, den Stil eines Originaltextes trifft, desto gelungener ist die Übersetzung. Silke Schmidts Übersetzung kann vor diesem Hintergrund als durchaus verdienstvoll betrachtet werden. Die perfekte Übersetzung gibt es per definitionem jedoch nicht. In diesem Zusammenhang kann auf das der Arbeit vorangestellte Motto zurückgekommen werden. Es handelt sich dabei um ein Zitat Walter Benjamins aus dessen berühmt gewordenen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers*.

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1969: 167)

6. Bibliografie

6.1. Primärliteratur

Gosciny, René & Jean Jacques Sempé. 2006. *Der kleine Nick*. Achtzehn prima Geschichten vom kleinen Nick und seinen Freunden. Deutsch von Hans Georg Lenzen. Zürich: Diogenes.

Schmidt, Annie M.G. 1971. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger.

Schmidt, Annie. 1988. *Tot hier toe. Gedichten en liedjes voor toneel, radio en televisie. 1938–1985*. 5. Aufl. Amsterdam: Querido.

Schmidt, Annie M.G. 1989. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Rosel Oehlke. 4. Aufl. Hamburg: Oetinger.

Schmidt, Annie M.G. 1991. 'Dear Hans Christian'. Dankwoord bij de Andersenprijs 26 september 1988. In: Tine van Buul, Aukje Holtrop, Murk Salverda & Erna Staal (Hrsg.). *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. Amsterdam: Querido. S. 76–77.

Schmidt, Annie. 2000. *Ziezo. De 347 kinderversjes met tekeningen van Wim Bijmoer, Jenny Dalenoord, Carl Hollander, Jan Jutte, Mance Post, Thé Tjong-Khing, Peter Vos en Fiep Westendorp*. 10. Aufl. Amsterdam: Querido.

Schmidt, Annie M.G. 2003. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger.

Schmidt, Annie M.G. 2006. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Niederländischen von Silke Schmidt. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Im Text als Schmidt 2006a zitiert.

Schmidt, Annie M.G. 2006. *Jip en Janneke*. Met tekeningen van Fiep Westendorp. 34. Aufl. Amsterdam: Querido. Im Text als Schmidt 2006b zitiert.

Schmidt, Annie M.G. 2008. *Minoes*. 31. Aufl. Amsterdam: Querido.

6.2. Sekundärliteratur

Akveld, Joukje & Martijn de Bont. 2002. Tibbes laptop ratelt als een typemachine. Een interview met twee scenarioschrijfsters. *Literatuur zonder leeftijd*, Jg. 16, Nr. 57 (2002), S. 77–85.

Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte. Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT*, Jg. 5, Nr. 3/4 (1990), S. 209–250.

- Bamberger, Richard. 1963. *Übersetzung von Jugendbüchern*. Hrsg. v. Österreichischer Buchklub der Jugend. Wien: Leinmüller & Co (Schriftenreihe des Buchklubs der Jugend 17).
- Benjamin, Walter. 1969. Die Aufgabe des Übersetzers. In: H.J. Störig (Hrsg.). *Das Problem des Übersetzens*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 8). S. 156–169.
- Blink, Inge van den. 1990. 'Als ik signeer komen er drie generaties voorbij.' *Utrechts Nieuwsblad*, 12. Oktober 1990.
- Boonstra, Bregje. 1987. Luister eens naar me, ik heb je zoiets moois te vertellen. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 29–33.
- Bühler, Karl. 1965. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2. Aufl. Stuttgart: Fischer.
- Cary, Edmond. 1956. *La traduction dans le monde moderne*. Genève: Librairie del' Université Georg S.A.
- Coillie, Jan van. 2005. Vertalen voor kinderen: hoe anders? *Literatuur zonder leeftijd*, Jg. 19, Nr. 67 (2005), S. 16–39.
- Coillie, Jan van. 2007. *Leesbeesten en boekenfeesten. Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken?* Leuven: Davidsfonds.
- Ebner, Helen. 2002. *Übersetzungsprobleme in der Kinder- und Jugendliteratur. Am Beispiel von Enid Blytons Buchreihe 'Malory towers' und deren deutscher Übersetzung*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 3. Aufl. Mailand: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1987. *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Fens, Kees. 1991. De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over Minoes. In: Tine van Buul, Aukje Holtrop, Murk Salverda & Erna Staal (Hrsg.). *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. Amsterdam: Querido. S. 32–44.
- Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hrsg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North Holland. S. 55–81.
- Haydn, Johanna. 2010. *Jack Kerouracs 'On the Road' in zwei deutschen Übersetzungen. Eine funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Heijs, Marten. 1995. Carl Hollander. In: Joke Linders-Nouwens (Hrsg.). *Lexicon van de jeugdliteratuur*. Alphen aan den Rijn: Samsom Uitgeverij. S. 1–8.
- Holtrop, Aukje. 1989. Humor met een grote H – Het komische kinderboek. In: Harry Bekkering et al (Hrsg.). *De hele Bibelebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in*

Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden. Amsterdam: Querido. S. 391–409. Im Text als Holtrop 1989a zitiert.

Holtrop, Aukje. 1989. Sprookjes en fantastische vertellingen. In: Harry Bekkering et al (Hrsg.). *De hele Biblebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido. S. 425–436. Im Text als Holtrop 1989b zitiert.

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

Hönig, Hans G. & Paul Kußmaul. 1984. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 2. Aufl. Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik 205).

Hoven, Peter van den. 1987. Jip en Janneke. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 57–59.

Hurrelmann, Bettina (Hrsg.). 1997. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer.

Ibo, Wim. 1987. Na veertig jaar ... Persoonlijke herinneringen aan de eerste successen van Annie M.G. Schmdit. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 19–24.

Joosen, Vanessa & Katrien Vloeberghs. 2008. *Uitgelezen Jeugdliteratuur. Ontmoetingen tussen traditie en vernieuwing*. Leuven: LannooCampus/Biblion.

Klingberg, Göte. 1973. *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung*. Wien, Köln, Graz: Böhlau.

Klingberg, Göte. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: CWK Gleerup (Studia psychologica et pedagogica. Series altera 82). Im Text als Klingberg 1986a zitiert.

Klingberg, Göte. 1986. „Trauben in Schweden“ – „Nachmittagskaffee“ in England? Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur. *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Jg. 36, Nr. 1 (1986), S. 39–46. Im Text als Klingberg 1986b zitiert.

Koller, Werner. 1972. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*. Bern: Francke.

Koller, Werner. 1987. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 3. Aufl. Wiesbaden: Quelle & Meyer (UTB 819).

Koschel, Christine & Inge von Weidenbaum (Hrsg.). 1994. *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. 4. Aufl. München, Zürich: Piper (Serie Piper 1105).

Koster, Cees. 2005. En familie. De positie van vertaling in de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur. *Literatuur zonder leeftijd*, Jg. 19, Nr. 67 (2005), S. 57–69.

Kuipers, Reinold. 1986. Annie M.G. Schmidt 1911. In: Anton Korteweg & Murk Salverda (Hrsg.). *'t Is vol van schatten hier...* Amsterdam: De Bezige Bij. S. 68–69.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. 1999. Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Bd. 2. L–Z. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 977–979.

- Lefèvre, Jeanine. 2010. „*Le Clézio: ‚Désert‘ in deutscher Fassung. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann*“. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Levy, Jiri. 1969. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum.
- Linders, Joke & Marita Sterck. 1993. *Nice to meet you. A companion to Dutch & Flemish children's literature*. Amsterdam: Dutch Trade Publishers Association.
- Linders, Joke et. al. (Hrsg.) 1995. *Het ABC van de jeugdliteratuur. In 250 schrijversportretten van Abkoude naar Zonderland*. Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers.
- Linders, Joke. 1999. *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt – de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido.
- Lingier, Fien. 2010. *De vertaling en hervertaling van kinderliteratuur: een case-study over Minoes door Annie M.G. Schmidt*. Gent: Unveröffentlichte Masterarbeit.
- Marx, Johanna. 2009. „*Warlam Schalamow: ‚Erzählungen aus Kolyma I‘. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann*“. Wien: Unveröffentlichte Masterarbeit.
- Mounin, Georges. 1967. *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger.
- Nazar, Paul. 2009. *Jane Austens „Pride and Prejudice“ – Eine funktionale Kritik der deutschen und polnischen Übersetzung anhand des Modells von Margret Ammann*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Neumann, Gerda. 1979. Probleme beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur. In: Margareta Gorschenek & Annemaria Rucktäschel (Hrsg.). *Kinder- und Jugendliteratur*. München: Fink (UTB 742). S. 115–128.
- Nida, Eugene Albert & Charles R. Taber. 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen*, Jg. 34, Nr. 3 (1989), S. 100–105.
- Nouwens-Linders, Joke. 1987. Ik ben een God in mijn gedachten, maar niet zo heel veel in de maatschappij. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 11–16.
- Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York: Garland.
- Oittinen, Riitta. 2003. Where the wild things are: translating picture books. *Meta*, Jg. 48, Nr. 1–2 (2003), S. 128–141.
- Oittinen, Riitta. 2005. Translating Culture. Children's literature in translation. *Literatuur zonder leeftijd*, Jg. 19, Nr. 67 (2005), S. 45–56.
- O' Sullivan, Emer. 1991. Kinderliterarisches Übersetzen. *Fundevogel*, Nr. 93/94 (1991/92), S. 4–9.

- O' Sullivan, Emer. 2000. *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter (Probleme der Dichtung 28).
- o.V. 2009. Stemmen en Stijlen. *Tirade Vertaalersnummer*, Jg. 53, Nr. 428 (2009), S. 76–82.
- Planta, Urs Orland von. 1958. *E.T.A. Hoffmanns Märchen „Das fremde Kind“*. Bern: Francke.
- Prammer, Theresia. 2004. „Verdienstvoll“, „sauber“, „kongenial“, „gelingen“. Zur Armut der Übersetzungskritik. *Kolik*, Jg. 28, Nr. (2004), S. 17–30.
- Puurtinen, Tiina. 1995. *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu.
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber Verlag. (Hueber Hochschulreihe 12)
- Reiß, Katharina. 1982. Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Theorie und Praxis. *Lebende Sprachen*, Jg. 27, Nr. 1 (1982), S. 7–13.
- Reiß, Katharina & Hans J. Vermeer. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Reiß, Katharina. 1989. Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik. In: Frank G. Königs (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter. S. 71–93.
- Reiß, Katharina. 1990. Der Ausgangstext – das sine qua non der Übersetzung. *TEXTconTEXT*, Jg. 5, Nr. 1 (1990), S. 31–39.
- Rieken-Gerwing, Ingeborg. 1995. *Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens? Untersuchungen zu Anspruch und Realität bei der literarischen Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern*. Frankfurt am Main u.a.: Lang (Europäische Hochschulschriften 1508).
- Redlingshofer, Michelle. 2009. „Elizabeth Georges ‚A Great Deliverance‘ – Eine Übersetzungskritik der deutschen Fassung nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann“. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Rosch, Eleanor. 1973. Natural categories. *Cognitive Psychology*, Jg. 4, Nr. 3 (1973), S. 328–350.
- Rutschmann, Verena. 1996. Kinderliterarisches Übersetzen und interkultureller Austausch. In: Walter Lenschen (Hrsg.). *Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur*. Lausanne: Centre de Traduction Littéraire (Travaux du Centre de Traduction Littéraire 27). S. 6–22.
- Salverda, Murk & Erna Staal. 1991. Bi(bli)ografische aantekeningen 1911–1991. In: Tine van Buul, Aukje Holtrop, Murk Salverda & Erna Staal (Hrsg.). *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. Amsterdam: Querido. S. 146–154.
- Schleiermacher, Friedrich. 1963. Methoden des Übersetzens. In: Hans-Joachim Störig (Hrsg.). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts Verlag. 38–70.

- Schreiber, Michael. 1992. Stilistische Probleme der niederländisch-deutschen Übersetzung. *Linguistica Antverpiensia*, Jg. 26 (1992), S. 103–126.
- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke (UTB 1415).
- Stockar, Denise von. 1996. Kinderliterarische Übersetzungsprobleme. Beispiele zur Übersetzung pädagogischer und psychologischer Aspekte sowie Mehrfachadressiertheit in Kinderbüchern. In: Walter Lenschen (Hrsg.). *Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur*. Lausanne: Centre de Traduction Littéraire (Travaux du Centre de Traduction Littéraire 27). S. 23–71.
- Stolt, Birgit. 2006. How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books. In: Gillian Lathey (Hrsg.). *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters. S.67–83.
- Vannerem, Mia & Mary Snell-Hornby. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes- and frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke (UTB 1415). S. 184–205.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Mary Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke (UTB 1415). S. 30–53.
- Vermeer, Hans J. & Heidrun Witte. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- Vogt, Elisabeth. 2002. *Robert McNamaras 'In Retrospect. The Tragedy and Lessons of Vietnam'*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.
- Vries, Anne de. 1987. Annie Schmidt en de moraal. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 41–44.
- Vries, Anne de. 2001. Annie M.G. Schmidt. In: Joke Linders-Nouwens (Hrsg.). *Lexicon van de jeugdliteratuur*. Alphen aan den Rijn: Samsom Uitgeverij. S. 1–18.
- Vrooland-Löb, Truusje. 1987. De tekenaars van Annie M.G. Schmidt. *Bzzlletin*, Jg. 17, Nr. 149 (1987), S. 34–40.
- Stuart Amor (Hrsg.) *Children's books in Translation. The Situation and the Problems*. Stockholm: Almqvist & Wiksell (Studies published by the Swedish Institute for Children's books 9). S. 147–158.
- Wuthenow, Ralph-Rainer. 1969. *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra 252).
- Zijl, Annejet van der. 2007. *Anna. Het leven van Annie M.G. Schmidt*. 8. Aufl. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Zöschg, Gertrud. 1987. *Übersetzte Kinderliteratur am Beispiel von Gianni Rodari*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit.

6.3. Internetquellen

Bibliographisches Institut. 2011. *Duden online*. <http://www.duden.de/>. 5. Jänner 2012.

Deutscher Taschenbuchverlag. o.J. *Annie M.G. Schmidt. Die geheimnisvolle Minusch*. http://www.dtv.de/buecher/die_geheimnisvolle_minusch_70946.html?antworten=0&show=lesetipps#tabs. 26. Dezember 2011.

Gebbink, Andreas. 2004. *Annie M.G. Schmidt*. <http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/literatur/personen/schmidt.html>. 4. Jänner 2012.

Grees, Samir. 2008. *Elfriede Jelineks „Liebhaberinnen“ auf Arabisch. In Ägypten trüge Frau Jelinek den Schleier ...* <http://de.qantara.de/In-Aegypten-truege-Frau-Jelinek-den-Schleier.../4743c4826i1p429/>. 2. Jänner 2012.

Schmidt, Silke. 2010. *Literaturübersetzung Silke Schmidt*. <http://www.uebersetzung-schmidt.de/>. 20. Dezember 2011.

Übersetzergemeinschaft. 2010. *Megacool ist megaout – Kinder- und Jugendliteratur übersetzen*. <http://www.literaturuebersetzer.de/download/seminare/megacool-ist-megaout.pdf>. 30. Oktober 2011.

Van Dale Uitgevers. 2012. *Van Dale Online*. <http://www.vandale.nl>. 20. Jänner 2012.

Verlag Friedrich Oetinger. o.J. <http://www.oetinger.de>. 3. Jänner 2012.

Verlag Friedrich Oetinger. 2009. *Die Geschichte des Verlag Friedrich Oetinger*. <http://www.oetinger.de/?id=459>. 3. Jänner 2012.

VPRO. 1992. Annie en Ischa. Het interview. Deel 1. http://www.dailymotion.com/video/xjtezo_annie-schmidt-met-ischa-1992-deel-1_creation. 2. Jänner 2012.

VPRO. 1992. Annie en Ischa. Het interview. Deel 2. http://www.dailymotion.com/video/xjtfx9_annie-schmidt-met-ischa-1992-deel-2_creation#rel-page-1. 2. Jänner 2012.

Querido. *Over Querido*. o.J. <http://www.querido.nl/web/Over-Querido.htm>. 30. November 2011.

Querido kinder- en jeugdboeken. o.J. *Over Querido*. <http://www.queridokinderenjeugdboeken.nl/web/over-Querido.htm>. 30. November 2011.

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 (S. 70): Buchcover. Schmidt, Annie M.G. 1971. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger.
- Abb. 2 (S. 88): Aus: Schmidt, Annie M.G. 1971. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger. S. 21.
- Abb. 3 (S. 88): Aus: Schmidt, Annie M.G. 1971. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger. S. 52.
- Abb. 4 (S. 89): Aus: Schmidt, Annie M.G. 1971. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Holländischen von Rosel Oehlke. Hamburg: Oetinger. S. 97.
- Abb. 5 (S. 92): Buchcover. Schmidt, Annie M.G. 2003. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger.
- Abb. 6 (S. 93): Buchcover. Schmidt, Annie M.G. 2006. *Die geheimnisvolle Minusch*. Aus dem Niederländischen von Silke Schmidt. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Abb. 7 (S. 105): Aus: Schmidt, Annie M.G. 2003. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger. S. 7.
- Abb. 8 (S. 106): Aus: Schmidt, Annie M.G. 2003. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger. S. 15.
- Abb. 9 (S. 107): Aus: Schmidt, Annie M.G. 2003. *Die geheimnisvolle Minusch*. Deutsch von Silke Schmidt. 5. Aufl. Hamburg: Oetinger. S. 66.
- Abb. 10 (S. 109): Buchcover. Schmidt, Annie M.G. 2008. *Minoes*. 31. Aufl. Amsterdam: Querido.
- Abb. 11 (S. 123): Aus: Schmidt, Annie M.G. 2008. *Minoes*. 31. Aufl. Amsterdam: Querido. S. 21.

8. Anhang

8.1. Zusammenfassung

Abschließend sollen die Ergebnisse der vorliegenden Diplomarbeit zusammenfassend präsentiert werden.

Gegenstand dieser wissenschaftlichen Arbeit ist eine übersetzungskritische Textanalyse der beiden deutschen Übersetzungen von Annie M.G. Schmidts kinderliterarischem Werk *Minoes*: Ausgewählte Textstellen werden anhand des funktionalen Modells nach Margret Ammann analysiert und miteinander verglichen. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt auf der intratextuellen und der intertextuellen Kohärenz der Texte. Es wird aufgezeigt, wie Translat 1, Translat 2 und Ausgangstext unabhängig voneinander in der jeweiligen Zielsprache und -kultur wirken und inwieweit sich die Übersetzungen in Ton, Form, Stil und Inhalt voneinander und vom Original unterscheiden.

Im ersten Kapitel der Arbeit findet zunächst eine Auseinandersetzung mit der niederländischen Schriftstellerin Annie M.G. Schmidt statt. Generationen von Niederländern sind mit der Kinder- und Jugendliteratur der Autorin aufgewachsen, während dem deutschsprachigen Leser die Autorin und deren Werke kaum bekannt sind. Annie M.G. Schmidt erlangte in den Niederlanden nationale Bekanntheit. Nicht nur ihre Literatur für Kinder und Erwachsene, sondern auch ihre legendären Theaterstücke, Musicals, Hörspiele und Fernsehsendungen haben das kollektive Bewusstsein der Niederländer geprägt.

Auf eine knappe biografische Darstellung des Lebens der Autorin mit besonderer Berücksichtigung ihres literarischen Werdegangs, folgen Überlegungen zu ihrer Poetik. Annie M.G. Schmidt hat innovative Tendenzen in der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur wesentlich geprägt und der antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg den Weg geebnet.

Die einfache, kindlich-direkte, naive und alltägliche Sprache der Autorin, mit der es ihr gelingt, komplexe Sachverhalte auszudrücken und gesellschaftliche Werte zur Diskussion zu stellen, zeichnet sich durch eine Abkehr von den „großen Worten“ aus. Ein besonderes Anliegen war Annie M.G. Schmidt eine „ehrliche“ Kinderliteratur, die ganz ohne elterliche Moral auskommt. Die Moral in Annie M.G. Schmidts Werken ist allerdings in Form einer Anti-Moral anwesend. Ihre gesellschaftskritische und antikapitalistische

Erzählung *Minoes* etwa sensibilisiert das Gerechtigkeitsgefühl von Kindern – jedoch ohne erhobenen Zeigefinger. Annie M.G. Schmidts *Minoes* trägt demnach für das Werk der Autorin charakteristische Züge. Eine inhaltliche und thematische Auseinandersetzung mit dem Werk bildet den Abschluss des ersten Kapitels.

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird zunächst ein Überblick über die aktuelle Forschungssituation zum kinderliterarischen Übersetzen gegeben. Aus der Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur wird ersichtlich, dass Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungswissenschaft lange Zeit unbeachtet geblieben ist und eine marginale Rolle gespielt hat. In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an der Thematik allerdings geweckt worden – es erschienen zahlreiche verdienstvolle Beiträge zu den spezifischen Schwierigkeiten des Kinder- und Jugendliteraturübersetzens.

Anschließend werden einige Überlegungen zum kinderliterarischen Übersetzen angestellt: In der Sekundärliteratur herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass sich die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur grundsätzlich von der Übersetzung von Erwachsenenliteratur unterscheidet und aufgrund von Besonderheiten und spezifischen Übersetzungsproblemen einen eigenen „Problembereich“ innerhalb der Übersetzungswissenschaft darstellt. Die Schwierigkeiten, die sich beim Übersetzen für Kinder- und Jugendliche ergeben, sind auf die besonderen Bedürfnissen des kindlichen Zielpublikums zurückzuführen. Die Unterschiede zwischen kinderliterarischem und erwachsenenliterarischem Übersetzen resultieren vor allem aus der noch eingeschränkten Weltkenntnis, Lebenserfahrung und Sprachkompetenz des kindlichen Rezipienten. Außerdem sind weitere spezifische Charakteristika von Kinder- und Jugendliteratur beim Übersetzen für Kinder und Jugendliche zu berücksichtigen. Hier sind besonders die asymmetrische Kommunikationssituation im gesamten Übersetzungsprozess, die pädagogische und psychologische Dimension und die Doppel- bzw. Mehrfachadressierung der Kinder- und Jugendliteratur hervorzuheben.

Durch diese Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteratur ergeben sich spezifische Übersetzungsprobleme. So macht sich etwa die symbolische und metaphorische Kinderbuchsprache, die oft mit pädagogischen und psychologischen Anspielungen gespickt ist, auf sprachlicher Ebene mit verschlüsselten Botschaften bemerkbar und stellt den Übersetzer vor große Herausforderungen.

Ein weiteres Übersetzungsproblem stellen die verschiedenen Arten der Adaption an das kindliche Zielpublikum und die kindliche Zielkultur dar. Während adaptierende Übersetzungen bis in die 1980er Jahre die Regel waren, traten im ausgehenden 20. Jahrhundert funktionale Aspekte des kinderliterarischen Übersetzens stärker in den Vordergrund, weshalb man von Adaptionen in Übersetzungen zunehmend abgekommen ist. Dennoch entscheiden sich Übersetzer auch noch heutzutage – vor allem aus Gründen der besseren Lesbarkeit – für Adaptionen: Dabei kann der kulturelle Kontext an das zielsprachliche Publikum angepasst werden, aber auch Tabuverletzungen und Verstöße gegen im Zielland geltende moralische Konventionen adaptiert werden. Um den Text sprachlich und inhaltlich an das kindliche Publikum anzupassen, wird etwa zu Kürzungen, Purifikationen und Vereinfachungen gegriffen. Festzuhalten ist, dass der Adaptionsgrad so gering wie möglich gehalten werden muss, damit die Übersetzung als „literarisch“ betrachtet werden kann. Die poetische Kraft des Ausgangstextes kann nur zur Geltung kommen, wenn die künstlerische Einheit von Form und Inhalt auch in der Übersetzung gewahrt wird.

Eine Formel dafür, wie die spezifischen Übersetzungsprobleme in der Kinder- und Jugendliteratur gelöst werden können, gibt es nicht, da der Übersetzungsprozess äußerst komplex ist. Wie beim Übersetzen für Erwachsene sollte über die Übersetzungsstrategie von Fall zu Fall entschieden werden, da für jede Übersetzung ihre Funktion und ihre kulturell-situative Einbettung entscheidend ist.

Das dritte Kapitel beschreibt das von Margret Ammann konzipierte theoretische Modell der Übersetzungskritik, das sich vor allem durch die funktionale, zieltextorientierte Ausrichtung auszeichnet. Die fünf Kritikschritte, die nach Ammann Grundlage einer jeden wissenschaftlichen und objektiv nachvollziehbaren Übersetzungskritik sein müssen, werden skizziert.

Nachdem der Fokus auf den für diese Arbeit relevanten funktionalen Ansatz gelegt worden ist, werden die theoretischen Grundlagen für die Übersetzungskritik geklärt. Näher wird besonders auf die Skopostheorie von Hans J. Vermeer eingegangen, auf der das theoretische Modell von Margret Ammann basiert. Vermeer betont, dass die Funktion der Übersetzung jede Translatentscheidung dominiert und verweist damit auf die Bedeutung des Textrezipienten und die kulturell-situative Einbettung eines jeden Textes.

Neben der Skopostheorie haben noch andere theoretische Ansätze das Modell einer Übersetzungskritik von Ammann beeinflusst. Es wird auf die Rolle des impliziten Lesers hingewiesen und der von Umberto Eco geprägte Begriff des Modell-Lesers eingeführt. Damit wird veranschaulicht, wie ein Leser einen Text interpretiert und zu seinem individuellen Textverständnis kommt. In diesem Zusammenhang wird die von Charles Fillmore erstmals formulierte und von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby für die Übersetzungswissenschaft definierte Scenes-und-frames-Semantik dargestellt.

Bevor die übersetzungskritische Textanalyse der beiden deutschen Übersetzungen, die den Schwerpunkt der Arbeit bildet, vorgenommen wird, werden im vierten Kapitel der Diplomarbeit zunächst einige Hintergrundinformationen zu den beiden deutschen Übersetzungen gegeben. Die Analyse bezieht sich auf folgende Ausgaben: Unter dem Titel *Die geheimnisvolle Minusch* erschien die Übersetzung von Rosel Oehlke 1971 erstmals im deutschen Sprachraum. Nach der Verfilmung des Romans, die 2002 in den deutschsprachigen Kinos angelaufen war, wurde das Werk 2003 von Silke Schmidt neu ins Deutsche übersetzt. Beide Übersetzungen sind im Verlag Friedrich Oetinger erschienen.

Im fünften Kapitel der Arbeit folgt die übersetzungskritische Textanalyse. Inhaltliche, formale und stilistische Aspekte des spezifisch kinderliterarischen Übersetzens werden unter übersetzungswissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht.

Um eine repräsentative Übersetzungskritik gewährleisten zu können, erfolgt die Analyse anhand vier konkreter Textstellen und anhand der Buch-Illustrationen. Nachdem Translat 1, Translat 2 und Ausgangstext auf ihre jeweilige intratextuelle Kohärenz geprüft worden sind, wird ein intertextueller Vergleich zwischen den Texten angestellt. Es wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich die Texte voneinander unterscheiden, wie sie auf den Leser wirken und welche scenes sie in ihm auslösen. Aus den Teilszenes, die die Textfragmente evozieren, lassen sich Rückschlüsse auf mögliche Gesamtscenes ziehen.

Es wird aufgezeigt, inwieweit es den Übersetzerinnen gelungen ist, dem Leser nicht nur sprachlich einwandfreie, sondern auch inhaltlich und stilistisch äquivalente Übersetzungen zu bieten. Die Textanalyse ergibt, dass besonders Translat 1 auf inhaltlicher, stilistischer und konnotativer Ebene stark vom Originaltext abweicht, während Translat 2 die Stimmung und Atmosphäre des Originaltextes besser einfängt.

Der Übersetzerin der ersten Übersetzung, Rosel Oehlke, gelingt es nicht, sich von der Textoberfläche des Originals zu lösen. Zahlreiche ungelenke Formulierungen, Niederlandismen und Übersetzungsfehler stören den Lesefluss und lassen beim kindlichen Rezipienten keine kohärenten scenes entstehen. Die Übersetzerin praktiziert eine oftmals zu wörtliche Eins-zu-eins-Übersetzung, wodurch ihre Übersetzung holprig und unzulänglich wirkt und den Sinn und die Wirkung des Originals verfehlt.

Der Umstand, dass die Original-Illustrationen von Carl Hollander in Translat 1 übernommen worden sind, kann einerseits positiv bewertet werden, da dadurch das Lokalkolorit des Originals erhalten bleibt, andererseits birgt die Übernahme der Original-Illustrationen für den deutschsprachigen Leser auch Inkohärenzen.

Die Übersetzerin der Neuübersetzung, Silke Schmidt, erreicht in ihrer Übersetzung einen höheren Äquivalenzgrad als Rosel Oehlke, da es ihr gelingt, sich von der Textoberfläche des Ausgangstextes zu lösen. Bei der Analyse stellt sich heraus, dass der Übersetzerin eine stimmige, kohärente und gut funktionierende Übersetzung gelungen ist, bei der sowohl der Ton als auch der Stil des Originals gewahrt wurde, indem die von Annie M.G. Schmidt intendierten scenes von ihr adäquat ins Deutsche übertragen worden sind.

Der deutsche Illustrator Karsten Teich unterstützt den kindlichen Leser in Translat 2 mit seinen komplementär angelegten Illustrationen beim Aufbau kohärenter scenes – dies gelingt ihm meines Erachtens allerdings nicht immer auf gleichbleibend hohem Niveau.

Obwohl Silke Schmidt mit ihrer Übersetzung ein stimmiges Äquivalent des Ausgangstextes gelungen ist, muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass es die perfekte Übersetzung nicht gibt. Abschließend kann in diesem Zusammenhang auf das der Arbeit vorangestellte Motto zurückgekommen werden. Es handelt sich dabei um ein Zitat Walter Benjamins aus dessen berühmt gewordenen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921).

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1969: 167)

8.2. Samenvatting

In deze wetenschappelijke scriptie staat de vertaalkritiek van de twee Duitse vertalingen van *Minoes* door Annie M.G. Schmidt centraal. Mijn onderzoeksvraag was, in hoe verre de vertalingen in toon, vorm, stijl en inhoud van elkaar en van het origineel verschillen. Daarnaast ben ik nagegaan hoe de vertaling, de hervertaling en de brontekst onafhankelijk van elkaar in de bepaalde doeltaal en doelcultuur functioneren. Uitgaande van een theoretisch model naar Margret Ammann, analyseer en vergelijk ik geselecteerde tekstpassages. Het accent van de analyse ligt op de intratekstuele en de intertekstuele coherentie van de teksten.

Het eerste hoofdstuk van de scriptie begint met een voorstelling van de Nederlandse schrijfster Annie M.G. Schmidt. In Nederland kreeg Annie M.G. Schmidt nationale bekendheid: sinds generaties behoren haar werken tot de favoriete kinder- en jeugdliteratuur in Nederland. Het collectieve geheugen van de Nederlanders werd niet alleen gevormd door haar literatuur voor kinderen en volwassenen, maar ook door haar legendarische toneelstukken, liedjes, alsmede radio- en televisieprogramma's. In het Duitse taalgebied is Annie M.G. Schmidt echter nagenoeg onbekend en ongelezen. Ik vond het toch interessant te weten waarom de brontekst *Minoes* in het Nederlandse taalgebied buitengewoon populair is, terwijl zowel vertaling als hervertaling door Duitstalige lezers nauwelijks opgemerkt werden.

In de korte biografie van de schrijfster wordt vooral rekening gehouden met haar literaire ontwikkeling, daarop volgen overwegingen over haar poëtica. Annie M.G. Schmidt heeft bijgedragen tot het opkomen van innovatieve tendensen in de Nederlandse kinder- en jeugdliteratuur en heeft na de Tweede Wereldoorlog het pad geëffend voor de antiautoritaire kinder- en jeugdliteratuur.

Het werk van Annie M.G. Schmidt wordt gekenmerkt door de afkeer van de 'grote woorden'. Met haar eenvoudige, naïeve, directe en 'gewone' taal slaagt ze erin om complexe onderwerpen uit te drukken en maatschappelijke normen en waarden ter discussie te stellen. Als belangrijkste eis voor een goed kinderboek noemde ze in 1965 in het kader van de uitreiking van de Staatsprijs voor kinder- en jeugdliteratuur: 'Het moet wáár zijn en nergens gelogen' (De Vries 1987: 41). Een goed kinderboek mag volgens Annie M.G. Schmidt geen opvoedingsboekje zijn en moet zich buiten de moraal van de geregelde en fatsoenlijke volwassenenmaatschappij afspelen.

Er is echter wel moraal in Annie M.G. Schmidts oeuvre aanwezig, en wel in vorm van een anti-moraal. Haar maatschappijkritische en antikapitalistische roman *Minoes* bijvoorbeeld sensibiliseert het rechtvaardigheidsgevoel van kinderen, maar dan zonder opgeheven vinger. In haar roman zijn de machtsdragers duidelijk onsympathiek en negatief afgeschilderd, terwijl de helden van het verhaal kinderlijke trekken vertonen en buiten de hypocriete wereld staan. *Minoes* staat dus exemplarisch voor Annie M.G. Schmidts oeuvre en toont daarvoor karakteristieke trekjes. Een inhoudelijke en thematische schets van de roman vormt het besluit van het eerste hoofdstuk.

Het begin van het tweede hoofdstuk van de scriptie beschrijft de positie van het vertalen voor kinderen en jongeren in de vertaalwetenschap. Ik presenteer een overzicht over de actuele wetenschappelijke onderzoekssituatie. Uit de uiteenzetting met de secundaire literatuur blijkt dat de kinder- en jeugdliteratuur in de vertaalwetenschap lange tijd onopgemerkt is gebleven en slechts een marginale rol heeft gespeeld. In de laatste decennia tekende zich echter een groeiend interesse voor de thematiek af: er verschenen talrijke verdienstelijke bijdragen over de specifieke problemen van het vertalen voor kinderen en jongeren.

Kinder- en jeugdliteratuur wordt principieel anders vertaald dan volwassenenliteratuur – daarover zijn het de vertaalwetenschappers in het algemeen eens. Op grond van bijzonderheden en specifieke vertaalproblemen vormt de vertaling voor kinderen en jongeren een eigen ‘probleemgebied’ in de vertaalwetenschap. De verschillende aanpak is daardoor te verklaren dat de behoeftes van kinderen en volwassenen van elkaar afwijken. De kinderlijke recipiënt heeft immers een nog sterk beperkte kennis van de wereld, minder levenservaring en taalcompetentie.

Daarenboven moet bij het vertalen voor kinderen en jongeren rekening worden gehouden met verdere kenmerkende eigenschappen van kinder- en jeugdliteratuur, zoals de asymmetrische aard, de pedagogische en psychologische dimensie en de dubbele geadresseerdheid.

Deze bijzonderheden van kinder- en jeugdliteratuur leveren specifieke vertaalproblemen op: bijvoorbeeld betekent de symbolische en metaforische kinderboekentaal een grote uitdaging voor de vertaler, vooral als de taal voorzien is met pedagogische en psychologische zinspelingen.

De verschillende vormen van adaptatie aan het kinderlijke doelpubliek en de kinderlijke doelcultuur vormen een extra vertaalprobleem. Terwijl aanpassingen in vertalingen tot in de jaren tachtig van de twintigste eeuw geaccepteerd werden, werden aan het einde van de twintigste eeuw functionele aspecten van het vertalen van kinder- en jeugdliteratuur sterker beklemtoond. Om deze reden zijn adapterende vertalingen tegenwoordig uit de mode gekomen. Vooral voor een soepele leesbaarheid nemen vertalers echter ook vandaag nog de beslissing om verschillende elementen in hun vertaling aan de doelcultuur van het kind aan te passen. Daarbij kunnen zowel socio-culturele begrippen als taboes en overtredingen van in het doelland geldende normen en waarden aan het doelpubliek en de doelcultuur geadapteerd worden. Om de tekst talig en inhoudelijk te kunnen aanpassen aan het kinderlijke publiek, wordt er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van weglatingen, purificaties en vereenvoudigingen. De graad aan adaptatie moet echter zo klein mogelijk worden gehouden om de vertaling als ‘literair’ te kunnen beschouwen. De poëtische kracht van de brontekst kan alleen maar uit de verf komen als de literaire eenheid van vorm en inhoud ook in de vertaling bewaard wordt.

Een formule voor de omgang met specifieke vertaalproblemen in de kinder- en jeugdliteratuur bestaat er niet, want het vertaalproces is heel complex. Zoals bij de vertaling voor volwassenen moet er over de vertaalstrategie van geval tot geval een beslissing genomen worden. Elke vertaling is immers door de functie, de context en de situatie bepaald waarin ze ontstaat.

Het derde hoofdstuk beschrijft het door Margret Ammann geconcipeerde theoretische model van vertaalkritiek. Haar vijf-stappen-model dat volgens haar de basis vormt van elke wetenschappelijke en objectieve vertaalkritiek, is functioneel van aard en is dus duidelijk georiënteerd aan de doeltekst en de doeltaallezer. Volgens Ammann functioneren bron- en doeltekst onafhankelijk van elkaar in de bepaalde doelcultuur.

Daarna heb ik me bezig gehouden met de theoretische grondslag voor de vertaalkritiek naar Ammann. Daarbij ga ik nader in op de skopostheorie van Hans J. Vermeer die de uitgangspunt was voor het model van Ammann. Vermeer legt de nadruk op de functie van de vertaling en verwijst naar de betekenis van de recipiënt en de context en de cultuur waarin elke (literaire) tekst ontstaat.

Naast de skopostheorie is Ammanns model van vertaalkritiek ook door andere theorieën beïnvloed. Een van deze theorieën is het concept van de ‘lettore modello’ die Umberto

Eco heeft ingevoerd. Dit concept maakt duidelijk hoe een tekst door een impliciete lezer geïnterpreteerd wordt en hoe de lezer tot zijn individuele tekstbegrip komt. In deze context ga ik nader in op de door Charles Fillmore ontwikkelde en de door Mia Vannerem en Mary Snell-Hornby voor de vertaalwetenschap gedefinieerde theorie van de scenes-and-frames-semantics.

Voordat ik een begin aan de vertaalkritiek van de twee Duitse vertalingen maak, verstrek ik in het vierde hoofdstuk van deze scriptie achtergrondinformatie over de twee Duitse vertalingen. De tekstanalyse ontstond op basis van de volgende uitgaven: *Die geheimnisvolle Minusch* is voor het eerst in 1971 in de vertaling door Rosel Oehlke in het Duitse taalgebied verschenen. Toen de verfilming van de roman in 2002 in de Duitstalige bioscopen in roulatie kwam, werd de roman in 2003 door Silke Schmidt hervertaald naar het Duits. De reden hiervoor was om het boek een moderner kleed te geven en het aantrekkelijk te maken voor Duitstalige lezers. Beide vertalingen zijn verschenen bij uitgeverij Friedrich Oetinger.

Het vijfde hoofdstuk bevat de vertaalkritiek die de kern van de scriptie vormt. Ik onderzoek inhoudelijke, vormelijke en stilistische aspecten van het specifieke vertalen voor kinderen en jongeren vanuit vertaalwetenschappelijk oogpunt.

Om een representatieve vertaalkritiek te kunnen garanderen, maak ik de analyse aan de hand van vier concrete tekstpassages en de boekillustraties. Nadat ik de vertaling, de hervertaling en de brontekst op hun intratekstuele coherentie geanalyseerd heb, vergelijk ik de teksten op intertekstueel niveau. Daarbij onderzoek ik in hoeverre de teksten van elkaar verschillen, welke indruk ze op de lezer maken en welke scènes ze bij hem evoceren. Daaruit heb ik een conclusie over het effect van de vertaling, van de hervertaling en van het origineel getrokken die ik hieronder presenteer.

De vraag is dus in welke mate de vertaalsters erin geslaagd zijn om de lezer niet alleen talig correcte, maar ook inhoudelijk en stilistisch equivalente vertalingen aan te bieden. Uit de tekstanalyse blijkt dat vooral de eerste vertaling op inhoudelijk, stilistisch en connotatief niveau sterk afwijkt van het origineel. De hervertaling daarentegen weet de stemming en de sfeer van het origineel beter weer te geven.

De vertaalster van de eerste vertaling, Rosel Oehlke, is niet erin geslaagd om zich los te maken van de bovenste tekstlaag van de brontekst. Talrijke stijve en onhandige formuleringen, vertaalfouten en neerlandismen storen niet alleen de leesbaarheid van de tekst, maar laten ook geen coherente scènes bij de kinderlijke recipiënt opkomen. De veel te letterlijke één-op-één-vertaling maakt Oehlkes tekst gebrekkig en ontoereikend waardoor hij het effect van het origineel mist.

Het feit dat de originele illustraties in de eerste vertaling zijn overgenomen, kan zowel positief als ook negatief beoordeeld worden: positief omdat daardoor de lokale kleur van het origineel behouden wordt; negatief omdat door de overname van de originele illustraties incoherenties voor de Duitstalige lezer ontstaan.

In tegenstelling tot Rosel Oehlke bereikt de vertaalster van de hervertaling, Silke Schmidt, in haar vertaling een hoge graad aan equivalentie. Zij slaagt erin om zich los te koppelen van de bovenste tekstlaag van de brontekst en krijgt op die manier een vloeiende ‘nieuwe’ tekst tot stand. Uit de analyse blijkt dat het de vertaalster lukt om een harmonische, coherente en goed functionerende vertaling te maken waarin zowel toon als stijl van het origineel bewaard blijven. De vertaalster heeft dus de scènes die Annie M.G. Schmidt intendeerde, adequaat naar het Duits overgebracht.

Voor de hervertaling heeft de Duitse illustrator Karsten Teich nieuwe illustraties gemaakt. Zijn complementaire illustraties ondersteunen de kinderlijke recipiënt bij de vorming van coherente scènes. Spijtig genoeg vertonen de illustraties mijns inziens echter geen gelijkblijvend hoog niveau.

Ook al heeft Silke Schmidt met haar vertaling een harmonisch equivalent van de brontekst tot stand gebracht, bestaat de perfecte vertaling per definitie niet. Om dit duidelijk te maken sluit ik mijn scriptie af met een citaat van Walter Benjamin – tevens motto van mijn scriptie.

Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1969: 167)

8.3. E-Mail-Korrespondenz

Von: Petra Niederberger <petra.niederberger@univie.ac.at>
 Betreff: Die geheimnisvolle Minusch
 Datum: 30. Mai 2010 18:33:19 MESZ
 An: Mühle, Gerlinde <G.Muehle@verlagsgruppe-oetinger.de>

Sehr geehrte Frau Mühle,

im Rahmen eines Nederlandistik-Studiums an der Universität Wien bin ich derzeit mit einer vergleichenden Analyse der beiden deutschen Übersetzungen von Annie M.G. Schmidts *Minoes* (dt. *Die geheimnisvolle Minusch*) befasst. Die erste Übersetzung von Rosel Oehlke ist 1971, die zweite Übersetzung von Silke Schmidt 2003 im Oetinger-Verlag erschienen. Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir dazu folgende Fragen beantworten könnten:

Gab es einen konkreten Anlass dafür, dass eine Neuübersetzung in Auftrag gegeben wurde?

Warum wurde das Kinderbuch von Oetinger letztlich vom Markt genommen?

Für die Beantwortung meiner Fragen danke ich Ihnen im Voraus!

Mit freundlichen Grüßen
 Petra Niederberger

Von: Mühle, Gerlinde <G.Muehle@verlagsgruppe-oetinger.de>
 Betreff: Die geheimnisvolle Minusch
 Datum: 02. Juni 2010 12:57:16 MESZ
 An: Petra Niederberger <petra.niederberger@univie.ac.at>

Sehr geehrte Frau Niederberger,

in Beantwortung Ihrer weiteren Fragestellung zu dem Buch DIE GEHEIMNISVOLLE MINUSCH von Annie M. G. Schmidt möchten wir Ihnen heute antworten: Dieses Buch ist in deutscher Übersetzung von Rosel Oelke(sic!) erstmalig 1971 erschienen. Im Jahre 1973 folgte eine zweite Auflage dieser Ausgabe, die mit den holländischen Originalillustrationen von Carl Hollander ausgestattet war. Im Jahre 1988 gaben wir eine veränderte Neuausgabe und damit die dritte Auflage heraus. Diese Neuausgabe wurde von Erhard Dietl illustriert. Ein Jahr später, 1989, erfolgte eine erste Nachauflage dieser Ausgabe, somit die vierte Auflage insgesamt.

Das Buch hat sich nach anfänglichen guten Verkäufen nicht positiv im Verkauf entwickelt, sodass es in den 90iger Jahren aus dem Programm genommen wurde. Der holländische Verleger(sic!) Querido, bei dem in der Zwischenzeit die Buchrechte von Annie M.G. Schmidt liegen, teilte uns im Jahre 2002 mit, dass(sic!) eine Verfilmung dieses Stoffes in Arbeit sei, die auch gute Chancen hat, in Deutschland platziert zu werden. Daraufhin haben wir uns erneut mit Annie M.G. Schmidts Buch beschäftigt, haben einen neuen Vertrag mit dem Verlag abgeschlossen und sind bei der Überprüfung des Textes im Lektorat zu der Meinung gekommen, dass die ursprüngliche Übersetzung für heutige Zeiten nicht mehr adäquat war. Auch die Sprache ist einer ständigen Veränderung unterworfen. Das soll nicht bedeuten, dass in der jetzigen Fassung mehr Slang oder aktuelle Begrifflichkeiten verwendet werden, sondern der Vergleich des Originals ergab, dass die erste Übersetzung zu großen Teilen sprachlich kompliziert, nicht flüssig oder

schlicht unbeholfen klingt. Deshalb haben wir eine Neuübersetzung in Auftrag gegeben. Dass der Film letztlich nicht besonders erfolgreich in Deutschland gelaufen ist, obwohl er sehr gute Kritiken bekam, hat vielleicht ein wenig dazu geführt, dass unsere fünfte Auflage, die mit der Gestaltung von Karsten Teich einen Neuauftritt hatte, sich nicht langfristig durchsetzen konnte und bereits in der Zwischenzeit vom Markt genommen werden musste.

Ich hoffe, wir haben hiermit Ihre Fragen hinreichend beantwortet und wir wünschen Ihrer Arbeit schon heute einen guten Erfolg.

Mit freundlichen Grüßen

Silke Weitendorf

Verlegerin

*Verlagsgruppe Oetinger
Poppenbütteler Chaussee 53
22397 Hamburg
Tel. +49(0)40/607909 717
Fax +49(0)40/607909 817
g.muehle@verlagsgruppe-oetinger.de
www.verlagsgruppe-oetinger.de*

8.4. Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname	Petra Niederberger
Geburtsdatum und -ort	12. 05. 1982 in Wien
Nationalität	Österreich

Studienverlauf

2005 – 2012	Studium der Nederlandistik an der Universität Wien. (Diplomarbeitstitel: <i>Annie M.G. Schmidts Erzählung 'Minoes' in ihren deutschen Übersetzungen. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann.</i>)
2000 – 2008	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien. (Diplomarbeitstitel: <i>Auf dem Schachbrett der Literatur. Zu den Anfängen und der Entwicklung Vera Ferra-Mikuras phantastischer Erzählungen.</i>)
1992 – 2000	Bundesgymnasium/Bundesoberstufenrealgymnasium Polgarstraße 24, 1220 (Matura mit Auszeichnung abgelegt)

Berufserfahrung

WS 2011/2012	Leitung der Lehrveranstaltung „Übersetzen I“ am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (Abteilung Nederlandistik), Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien
05/2011	Zweisprachige Lesung in der Alten Schmiede, Literarisches Quartier, Kunstverein Wien, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien. Thomas Rosenboom liest aus seinen Werken. Lesung der deutschen Übersetzungen.
04 – 08/2011	Universitätsassistentin (prae doc) am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (Abteilung Nederlandistik), Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien
SS 2011	Leitung des Tutoriums zur Lehrveranstaltung „Einführung in Kultur und Geschichte des niederländischen Sprachraums“ (drs. Emmeline Besamusca) am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (Abteilung Nederlandistik), Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien

05 – 09/2010	Universitätsassistentin (prae doc) am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (Abteilung Niederlandistik), Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien
12/2009 – 03/2010	Lektorat für das Leopold Museum, Museumsplatz 1, 1070 Wien
11/2009	Projektmitarbeit am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft (Abteilung Niederlandistik), Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien
10/2009	Verlagspraktikum beim Picus Verlag, Friedrich-Schmidt-Platz 4, 1080 Wien
10/2009 – 06/2010	Lehrkraft für Niederländisch an der Volkshochschule Brigittenau, Raffaelgasse 11-13, 1200 Wien
07/2008 – 06/2010	Lehrkraft für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (DaF / DaZ) an der Volkshochschule Brigittenau, Raffaelgasse 11-13, 1200 Wien
06 – 08/1999	Praktikum in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Rathausplatz 1, 1010 Wien (MA 9)

Publikationen

2007	Ik wil je in woorden wikkelen. Ich will dich mit Wörtern umgarnen. Übersetzung flämischer Gedichte. (Verlag: Jeugd en Poëzie)
2002	Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich. (Verlag: Jung & Jung)

Qualifikationen & Interessen

Fremdsprachen	Niederländisch, Afrikaans, Englisch, Französisch fließend in Wort und Schrift
Computerkenntnisse	Souveräner Umgang mit dem Internet, Mac OS X- und Microsoft Office-Programmen
Interessen	Sprachen, Literatur, Kunst und Kultur, Theater, Film, Musik, Typografie