universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Chick Lit – genrespezifische Veränderungen im deutschsprachigen Raum. Eine deskriptive Analyse."

verfasst von / submitted by

Lisa Wissenwasser, BA Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 060 342 345
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch
Betreut von / Supervisor:	Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Zu allererst möchte ich mich bei Mag. Dr. Klaus Kaindl für die hilfreiche Unterstützung und Betreuung meiner Masterarbeit bedanken. Er hat mich in dieser doch sehr ungewöhnlich langen Zeit des Schreibens immer wieder motivieren können und stets auf neue Ideen und Lösungswege gebracht.

Ein weiteres Dankeschön gilt meiner Familie, allen voran meinen Eltern, die mich in jeglicher Form während der gesamten Zeit meines Studiums so tatkräftig unterstützt haben. Ohne euch wäre all dies nie machbar gewesen! Ich danke euch von Herzen.

Dankeschön!

INHALTSVERZEICHNIS

0. EINLEITUNG 1
1. THEORETISCHE GRUNDLAGEN 3
1.1. Polysystemtheorie 3
1.1.1. Merkmale des Polysystems 4
1.1.2. Übersetzte Literatur in der Polysystemtheorie 6
1.2. Descriptive Translation Studies (DTS) 9
1.2.1. Untersuchungsgegenstand und Forschungsbereiche 9
1.2.2. Grundsätze und Merkmale der DTS 11
1.2.3. Das Normenkonzept nach Toury 13
1.2.3.1. Arten von Translationsnormen 15
1.2.3.2. Mustergesetze in der Translationswissenschaft 16
1.3. Soziologie der Übersetzung 16
1.3.1. Grundlagen und Entwicklung 17
1.3.2. Strukturierung und Untersuchung des literarischen Feldes 19
1.3.2.1. Makroebene des literarischen Feldes 19
1.3.2.2. Mikroebene des literarischen Feldes 20
1.3.2.3. Mesoebene des literarischen Feldes 22
2. DAS „PHÄNOMEN“ CHICK LIT 23
2.1. Begriffsdefinition 23
2.2. Entwicklung 25
2.3. Charakteristika & Besonderheiten 27
2.3.1. Inhaltliche Ebene 27
2.3.1.1. Die Protagonistin 28
2.3.1.2. Nebenrollen 29
2.3.1.3. Das Setting: Metropolen und ihr vermitteltes Lebensgefühl 29
2.3.1.4. Handlung 30
2.3.2. Formale und stilistische Ebene 32
2.3.2.2. Erzähltechnik 33
2.3.2.3. Buchcover 33
2.3.2.4. Humor 35
2.3.2.5. Modesprache 36
2.4. Genreabgrenzung 36
2.4.1. Exkurs: Das Genre in der Literaturwissenschaft 36
2.4.2. Romance, Romance Fiction oder schlichtweg der Liebesroman 37
2.4.3. Genre oder Phänomen? 38
2.5. Rezeption 39
3. KORPUSBESCHREIBUNG 40
3.1. Sophie Kinsellas „The Secret Dreamworld of a Shopaholic” 41

3.1.1. Der Ausgangstext „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“ 41
3.1.2. Über die Autorin Sophie Kinsella 41
3.1.3. Die Übersetzung „Die Schnäppchenjägerin“ & die Übersetzerin Marieke Heimburger 42
3.1.4. Inhaltsangabe 42
3.2. Marian Keyes’ „Sushi For Beginners“ 43
3.2.1. Der Ausgangstext „Sushi For Beginners“ 43
3.2.2. Über die Autorin Marian Keyes 43
3.2.3. Die Übersetzung „Sushi für Anfänger“ & die Übersetzerin Susanne Höbel 44
3.2.4. Inhaltsangabe 44
3.3. Milly Johnsons „A Spring Affair“ 46
3.3.1. Der Ausgangstext „A Spring Affair“ 46
3.3.2. Über die Autorin Milly Johnson 47
3.3.3. Die Übersetzung „Frühlingsgewühle“ & die Übersetzerin Veronika Dünninger 47
3.3.4. Inhaltsangabe 48
3.4. Lindsey Kelks „I Heart Paris“ 50
3.4.1. Der Ausgangstext „I Heart Paris“ 50
3.4.2. Über die Autorin Lindsey Kelk 50
3.4.3. Die Übersetzung „Gucci, Glamour und Champagner“ & die Übersetzerin Elfriede Peschel 50
3.4.4. Inhaltsangabe 51
3.5. Jill Mansells „To The Moon And Back” 53
3.5.1. Der Ausgangstext „To The Moon And Back“ 53
3.5.2. Über die Autorin Jill Mansell 53
3.5.3. Die Übersetzung „Herz über Nacht“ & die Übersetzerin Tatjana Kruse 53
3.5.4. Inhaltsangabe 54
4. KOPRUSANALYSE 57
4.1. Methodik und Modellbeschreibung 57
4.2. Untersuchung des literarischen Feldes 61
4.2.1. Verlage 61
4.2.2. Autorinnen und Autoren 61
4.2.3. Übersetzerinnen und Übersetzer 61
4.3. Formale und stilistische Aspekte 62
4.3.1. Buchtitel 62
4.3.2. Buchcover 65
4.3.3. Erzähltechnik 72
4.3.3.1. Perspektive 72
4.3.3.2. Identifikation durch „Beicht-Charakter“ 83
4.3.4. Humor 92

4.3.5. Übersetzung von Realia: Modesprache 97
4.4. Kapitelzusammenfassung 101
4.4.1. Literarisches Feld 101
4.4.2. Buchtitel 101
4.4.3. Buchcover 103
4.4.4. Erzähltechnik: Perspektive und Identifikation 103
4.4.5. Humor 106
4.4.6. Spezielle Kulturspezifika: Modesprache 107
5. CONCLUSIO 108
BIBLIOGRAPHIE 112
Primärliteratur 112
Sekundärliteratur 112
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 120
ZUSAMMENFASSUNG 122
ABSTRACT 124

“Chick lit is big business”

Suzanne Ferris & Mallory Young

0. EINLEITUNG

Sophie Kinsella oder Marian Keyes, Jill Manson und Lindsey Kelk – die Liste der erfolgreichen Autorinnen und Autoren des so genannten „Chick Lit"-Genres ist lang, Tendenz steigend. Aber nicht nur ihre Namen, sondern auch ihre Werke wie etwa „Die Schnäppchenjägerin" oder „Sushi für Anfänger" erfreuen sich immer größerer Beliebtheit – nicht zuletzt wegen des großen crossmedialen Potenzials – auch im deutschsprachigen Raum. Streng genommen sind es allerdings die Übersetzungen der vornehmlich englischsprachigen Romane, die die Bestsellerlisten anführen. Dass Übersetzungen jedoch nicht immer deckungsgleich mit ihrem Original sind, ist allseits bekannt. Doch gerade in dieser Art von Genre kann es an gewissen Stellen aus verschiedenen Gründen oft zu gravierenden Abweichungen von Ausgangs- und Zieltext kommen (vgl. Sinner 2012: 137f).

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, herauszuarbeiten, welche Unterschiede zwischen deutschsprachigen Übersetzungen von „Chick Lit"-Romanen und ihren Originalen bestehen. Darüber hinaus soll festgestellt werden, ob es sich dabei um genrespezifischen Veränderungen handelt, ob sich also die deutschsprachigen Übersetzungen ähneln. Davon ausgehend sollen folgende Forschungsfragen untersucht und beantwortet werden:

FF1: Inwiefern unterscheiden sich deutschsprachige Übersetzungen vom englischsprachigen Original im „Chick Lit"-Genre?

FF2: Inwiefern ähneln sich die deutschsprachigen Übersetzungen?

FF3: Kommt es dadurch zu genrespezifischen Veränderungen im deutschsprachigen Raum?

Als wissenschaftliche Methode zu Beantwortung der Forschungsfragen wurde eine deskriptive Analyse gewählt: Der Untersuchungsgegenstand setzt sich aus den gewählten Übersetzungen und ihrer Ausgangstexte zusammen. Diese werden einer deskriptiven Analyse basierend auf einem eigens entwickelten Untersuchungsmodell unterzogen, das in Anlehnung an die Textanalyse nach Nord und auf den Charakteristika des Genres aufgebaut ist. Der Grund für die Methodenwahl besteht darin, dass in dieser vorliegenden Arbeit keine Bewertung der Übersetzungen erfolgen soll, sondern es sich um die Herausarbeitung von Unterschieden und Ähnlichkeiten handelt.

Im ersten Kapitel sollen die translationswissenschaftlichen Grundlagen, auf denen diese Arbeit und die Untersuchung basiert, beschrieben werden. Konkret handelt es sich hierbei um drei verschiedene Ansätze und Theorien: die Polysystemtheorie nach Even-Zohar, die Descriptive Translation Studies nach Toury und die Soziologie der Übersetzung. Eine wesentliche Rolle hierbei spielen vor allem das Normenkonzept sowie das literarische Feld.

Im darauffolgenden Kapitel soll das Genre Chick Lit präsentiert werden. So wird der Begriff CL mithilfe verschiedener Definitionsversuche, einer Beschreibung der CL-Subgenres sowie eines kurzen Abrisses der historischen Entwicklung erläutert. Besonderes Augenmerk liegt in diesem Kapitel auf den Charakteristika und Besonderheiten des CL-Genres. Aus strukturellen Gründen wurden diese in zwei Kategorien eingeteilt: inhaltlich sowie formal und stilistisch. Weiters erfolgt eine Abgrenzung des Genres zu anderen ähnlichen Gattungsformen sowie einer Diskussion der Frage, ob es sich bei Chick Lit um ein eigenes Genre handelt. Abschließend wird ein kurzer Einblick in die Rezeption von Chick Lit-Romanen anhand einiger Statistiken für den englischsprachigen sowie deutschsprachigen Raum gegeben.

Das dritte Kapitel dieser Masterarbeit stellt eine Beschreibung des Untersuchungskorpus dar. Zu diesem Zweck werden die fünf ausgewählten Romane und die jeweiligen Übersetzungen anhand einiger allgemeiner Merkmale präsentiert, wie etwa Seitenanzahl, Publikationsjahr oder Inhaltsangabe etc. Weiters dienen die Hintergrundinformationen zu den Autorinnen, Übersetzerinnen und Verlagshäusern zu einer Einordnung in das literarische Feld, wie sie im empirischen Teil geschieht.

Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf der deskriptiven Analyse, die im vierten Kapitel angestellt wird. Zunächst soll hier die gewählte Methode und auch das selbst entwickelte Untersuchungsmodell erklärt werden. Dazu werden die einzelnen Analysekriterien näher beschrieben und mit wissenschaftlicher Literatur hinterlegt. Auf dieser Basis erfolgt danach die deskriptive Untersuchung selbst. Als Abschluss des empirischen Teils soll eine Kapitelzusammenfassung die gewonnenen Ergebnisse kurz zu interpretieren.

Das letzte Kapitel stellt eine allgemeine Conclusio der gesamten vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit dar.

1. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Das folgende Kapitel soll einen theoretischen Rahmen für die vorliegende Arbeit schaffen. Dieser wird sich mit drei Ansätze befassen: der Polysystemtheorie nach Even-Zohar, die Descriptive Translation Studies nach Toury und der Soziologie der Übersetzung. Diese theoretischen Ansätze wurden aus dem Grund gewählt, da sie alle einen klaren Schwerpunkt auf übersetzte Literatur und konkret auf literarische Übersetzungen legen, der auch für den Analyseteil dieser Arbeit und die dort untersuchten Romane relevant ist. Im letzten theoretischen Punkt, dem soziologischen Ansatz, soll vor allem Bezug auf den literarischen Transfer auf dem globalen Übersetzungsmarkt genommen und besonderes Augenmerk auf die verschiedenen Ebenen dieses Transfers gelegt werden. Die jeweiligen Akteurinnen und Akteure werden allerdings erst im zweiten Kapitel „Polysysteme im Vergleich" definiert.

1.1. Polysystemtheorie

Bei der Polysystemtheorie handelt es sich um einen systemtheoretischen, funktionalen und zielkulturorientierten Ansatz in der Translationswissenschaft. Basierend auf den Arbeiten von Vertreterinnen und Vertretern des Russischen Formalismus der 1920er Jahre, wie etwa Jurij Tynjanov, und des Tschechischen Strukturalismus der 1930er und 1940er Jahre, wurde die PST in den Jahren 1969 und 1970 von Itamar Even-Zohar, einem israelischen Kultur- und Literaturwissenschaftler, entwickelt und in den darauffolgenden Jahren ausgearbeitet. Im Russischen Formalismus wurde davon ausgegangen, dass nicht nur Sprache, sondern jedes literarische System und jede Literatur einem System angehören. So sollten literarische Werke nicht isoliert, sondern immer nur in Gesamtheit in Zusammenhang mit der Position, die sie innerhalb eines Systems einnehmen oder eingenommen haben, untersucht werden. Even-Zohar (1990:1f) allerdings kritisierte die Fokussierung des Russischen Formalismus auf die „hohe Literatur", wodurch andere literarische Systeme[1] und Genres wie etwa Kinder- und Jugendliteratur sowie das System der übersetzten Literatur nicht beachtet wurden. Folglich wurde in der PST besonderes Augenmerk auf die literarische Übersetzung gelegt (vgl. Munday 2012:165ff).

Das Ziel polysystemtheoretischer Untersuchungen besteht in der Feststellung von Gesetzen, die einen diachronen Wandel innerhalb eines Polysystems oder zwischen verschiedenen Polysystemen bedingen. Dieser Wandel erfolgt durch die Bewegung zwischen den Zentren und Peripherien des Polysystems, auf die in der Folge noch näher eingegangen wird.

[1] Even-Zohar definiert das literarische System als „network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called 'literary,' and consequently these activities themselves observed via the network" beziehungsweise "the complex of activities, or any section thereof, for which systematic relations can be hypothesized to support the option of considering them 'literary'". (Even-Zohar 1990:28)

Konkret kann hier also untersucht werden, weshalb eine Literatur von einer anderen Literatur, etwa durch die Einführung von Übersetzungen ins literarische System der Zielkultur, beeinflusst werden kann (vgl. Hagemann 2009:11). Durch die Untersuchung des Polysystems können Aussagen über verschiedene Prozesse der Translation getroffen werden:

> This allowed one to view "literature" not only as a codified collection of texts but as a set of factors governing a large range of procedures ("behaviours") that stretched from the production of texts to the promotion of models of life. (Ben-Ari 2013:144)

Zur Untersuchung übersetzter Literatur nach der Polysystemtheorie muss zunächst das Polysystem der Zielliteratur betrachtet werden, wodurch Rückschlüsse auf den Einfluss anderer Systeme gezogen werden können. In einem zweiten Schritt erfolgt die Analyse des Polysystems der Ausgangsliteratur. In der Folge kann so das Verhältnis der beiden Polysysteme zueinander festgestellt werden. Im Falle der vorliegenden Arbeit handelt es sich beim Polysystem der Zielliteratur um den deutschsprachigen literarischen Raum und beim Polysystem der Ausgangsliteratur um den englischsprachigen literarischen Raum, wobei hier hauptsächlich die Vereinigten Staaten und Großbritannien herangezogen werden.

In polysystemtheoretischen Untersuchungen müssen darüber hinaus alle Bestandteile des literarischen Systems untersucht werden. Dieses besteht allerdings nicht nur aus den dort existierenden Texten, sondern aus Konsumentinnen und Konsumenten („consumers"), die ein Produkt, das von Produzentinnen und Produzenten („producers") produziert wurde, konsumieren. Weitere Bestandteile des literarischen Systems sind Institutionen („institutions") wie etwa Verlage und der Markt („market"), auf dem das Produkt vertrieben wird. All diese Faktoren müssen in Relation zueinander untersucht werden und dürfen nicht isoliert betrachtet werden (vgl. Even-Zohar 1990:33f). Im Kapitel „Soziologie der Übersetzung" wird näher auf die Bestandteile und Akteure eingegangen.

1.1.1. Merkmale des Polysystems

In diesem Unterkapitel erfolgt die Vorstellung der wichtigsten Charakteristika des Polysystems, die Even-Zohar meist in eine binäre Beziehung stellt: zentral und peripher, kanonisiert und nicht kanonisiert, primär und sekundär sowie stabil und instabil. Zunächst soll aber eine der Terminus Polysystem selbst definiert werden. Dieser bezeichnet ein System mit einer offenen Struktur, das auf interkulturelle Transferprozesse und somit auf das gesamte literarische System einwirkt. Even-Zohar definiert das Polysystem wie folgt:

> [A polysystem is] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent. (Even-Zohar 1990:11)

Ein Polysystem besteht also aus verschiedenen, in sich geschlossenen Teilsystemen. Diese Teilsysteme wie etwa Sprache oder Literatur sind einem System untergeordnet, das der Ge-

samtkultur entspricht und alle verschiedenen Systeme in sich vereint. Obwohl wie erwähnt in sich geschlossen, stehen alle Teilsysteme in Relation zu diesem übergeordneten System und auch den weiteren darin enthaltenen Teilsystemen. Die einzelnen Systeme weisen darüber hinaus ein dynamisches Verhalten auf, sind hierarchisch strukturiert und stratifiziert, also in Schichten eingeteilt. Aufgrund dieser Eigenschaften stehen sie in ständigem Konflikt miteinander. So besteht jedes System aus Zentrum und Peripherie, wobei Even-Zohar (2009:44) darauf hinweist, dass es innerhalb eines Polysystems zwangsläufig nicht nur ein Zentrum und eine Peripherie geben muss. Aufgrund von Veränderungen im System kann es dazu kommen, dass eine Schicht aus dem Zentrum des Systems in die Peripherie gedrängt wird oder auch umgekehrt. Diese Verschiebung der Hierarchie wird auch Transfer genannt und ist für die Polysystemtheorie ein entscheidender Untersuchungsaspekt.

In diesem eben erwähnten Zentrum des Systems stehen so genannte kanonisierte Werke oder Normen. Kanonizität ist eine Eigenschaft, die „von den dominanten Kreisen einer Kultur als legitim akzeptiert werden und deren sichtbarste Produkte Teil des historischen Erbes der Gemeinschaft werden." (Even-Zohar 2009:46) Andere, nicht-kanonisierte Werke befinden sich dementsprechend in der Peripherie des Systems und werden von den dominanten Kreisen als illegitim abgelehnt. In der Polysystemtheorie werden zwei Arten von Kanonizität unterschieden. Die statische Kanonizität bezieht sich auf Texte, die in den literarischen Kanon einer Kultur aufgenommen werden. Ist dies der Fall, wird ein Text als abgeschlossenes Produkt betrachtet und zu einer Menge bereits bestehender und akzeptierter Texte hinzugefügt. Dynamische Kanonizität im Gegensatz dazu beschreibt bestimmte literarische Modelle, die sich in einem System etablieren oder etabliert haben. Jeder kanonisierte Text kann aber auch als kanonisiertes Modell in das Repertoire einer Kultur, auf das im Folgenden noch wird, aufgenommen werden. Er wird dann aber nicht mehr als abgeschlossenes Produkt, wie im Falle der statischen Kanonizität, sondern als Modell aufgefasst. Im Sinne dieser Kanonizität ist das Ziel von Schriftstellerinnen und Schriftstellern nicht nur, dass ihre Texte statisch kanonisiert sind, sondern vor allem dynamische Kanonizität erlangen, wodurch ihre Position innerhalb des Systems verstärkt wird.

Ein wesentlicher Aspekt des Polysystems ist das zuvor erwähnte Repertoire. Dieses wird als „Aggregat von Gesetzen und Elementen (in Einzelform, in Relation oder im Gesamtmodell) verstanden, die die Textproduktion bestimmen". (Even-Zohar 2009:49) Während ein System also zentral oder peripher sein kann, ist das darin enthaltene Repertoire kanonisiert oder nicht kanonisiert. Ebenso wie kanonisierte Werke und Normen stehen kanonisierte Repertoires nicht kanonisierten Repertoires gegenüber und verändern sich aufgrund des Drucks durch letztere ständig, wodurch die Weiterentwicklung des Systems gewährleistet wird. Die Kanonizität eines Repertoires wird allerdings nicht vom Repertoire selbst, sondern vom übergeordneten System festgelegt beziehungsweise der dominanten Gruppe des Polysystems, die auch über die Kanonizität von Werken und Normen bestimmt. Ist die Kanonizität eines Re-

pertoires festgelegt, so kann die dominante Gruppe entweder an diesen kanonisierten Eigenschaften festhalten oder sie verändert die Eigenschaft, um die Kontrolle über das Polysystem zu behalten. Kann die Gruppe allerdings durch keine der beiden Maßnahmen Kontrolle über das System behalten, so kommt es zu einer Verdrängung durch eine andere Gruppe, die ein eigenes kanonisiertes Repertoire in das Zentrum des Polysystems bringt.

Des Weiteren kann zwischen primären und sekundären Repertoires unterschieden werden. Primäre Typen können auch als innovativ bezeichnet werden. Sie führen neue Elemente in das System ein und haben eine geringe Vorhersehbarkeit. Die Voraussetzung für die Entwicklung eines primären Repertoires ist die Diskontinuität bereits etablierter Modelle. Diese etablierten Modelle können mit sekundären Typen gleichgesetzt und als konservativ bezeichnet werden. Die Modelle sekundären Typs stimmen nach seinen Vorgaben überein und die Produkte vorhersehbar sind. Auch hier kann es zu einer Veränderung und Verschiebung kommen und es dauert nicht lang, bis ein primäres Repertoire zu einem sekundären Repertoire wird (vgl. Even-Zohar 2009: 48ff).

Auch auf die Stabilität eines Systems wird in der Polysystemtheorie besonderes Augenmerk gerichtet. So wird zwischen stabilen und instabilen Systemen unterschieden. Während stabile Systeme sich auf Dauer selbst erhalten können, sind instabile Systeme auf den Transfer von Repertoires aus anderen Systemen angewiesen. Stabilität basiert nach Even-Zohar (2009:58f) auf dem Gesetz der Proliferation, welches besagt, dass ein System stets nach einem wachsenden Inventar an Optionen zur Bedürfnisbefriedigung strebt, durch kontinuierliche Veränderung des Repertoires erreicht werden. Diese Veränderungen dürfen aber keinesfalls mit Stabilität gleichgesetzt werden, da Systeme nur dann stabil sein können, wenn sie diesen Wandel kontrollieren können. Ist dies nicht der Fall, handelt es sich folglich um instabile Systeme.

1.1.2. Übersetzte Literatur in der Polysystemtheorie

In seiner Abhandlung „Polysystem Studies“ beschäftigt sich Even-Zohar (1990) eingehend mit der Rolle von übersetzter Literatur im Polysystem. Er stellt darin drei Hypothesen auf:

Erstens kann übersetzte Literatur ebenso wie jede andere Literatur als System in der Zielkultur angesehen werden und nicht nur als eine Ansammlung eigenständiger fremder Texte. Die Gründe für diese Annahme liegen zum einen in der Auswahl der Ausgangstexte durch die Zielkultur in Zusammenhang mit den vorhandenen Bedingungen in der Zielkultur und im Einfluss, den andere Co-Systeme auf die Wahl der Translationsnormen nehmen. Zweitens nimmt übersetzte Literatur im Polysystem der Zielliteratur eine Position ein und erhält folglich eine Funktion, die entweder als peripher oder zentral zu deklarieren ist. Grundsätzlich nimmt übersetzte Literatur aber eine sekundäre Position ein und repräsentiert somit die Peri-

pherie des Polysystems, obwohl Übersetzungen eine hervorragende Möglichkeit darstellen, neue Ideen oder Eigenschaften in eine Literatur einzuführen. Als konservatives Element im System kann übersetzte Literatur in dieser Position keinen großen Einfluss auf das literarische System ausüben, wodurch eine Orientierung an bereits bestehenden Modellen der Zielliteratur stattfindet. Darüber hinaus halten sich Übersetzungen in sekundärer Position an von den dominierenden Gruppen des Polysystems abgelehnten Normen, während im Zentrum neue Normen und Modelle etabliert werden. Wichtig ist allerdings, dass übersetzte Literatur innerhalb eines Systems sowohl eine zentrale als auch eine periphere Position einnehmen können. Even-Zohar (1990:47) nennt drei Fälle, in denen hingegen übersetzte Literatur eine primäre Position einnimmt und in den literarischen Kanon einer Kultur aufgenommen wird:

(1) Eine junge Literatur wird etabliert und orientiert sich vorwiegend an bereits bestehenden Modellen. Ein Beispiel für diesen Fall ist etwa die finnische Literatur, die im 19. Jahrhundert entstand und sich vorwiegend an den Modellen der realistischen französischen und britischen Literatur orientierte.
(2) Eine Literatur ist „peripher" und/oder „schwach" und in der Zielliteratur fehlende literarische Typen werden aus anderen Literaturen importiert. Dies tritt vor allem dann ein, wenn eine kleinere Sprache von einer größeren Sprache dominiert wird, wie es etwa in der spanischen Region Galizien der Fall ist, in der viel übersetzte Literatur aus dem dominierenden Kastilischen Spanisch importiert wird, während in Spanien kanonisierte und auch nicht-kanonisierte Literatur aus dem englischsprachigen Raum importiert.[2]
(3) Bereits etablierte Modelle werden aufgrund von Veränderungen im System als nicht mehr ausreichend erachtet oder es besteht eine Lücke beziehungsweise ein Vakuum im zielliterarischen System. Ist kein etabliertes Modell in der Zielkultur oder Zielsprache vorhanden, können fremde Modelle einfacher eine primäre Position einnehmen. Beispiele hierfür sind die Übersetzungen der psychoanalytischen Werke Freuds, die aus dem Deutschen ins Französische und Englische übertragen wurden oder etwa das indische Science-Fiction-Genre, das sich aufgrund des Imports englischsprachiger Modelle entwickelte (vgl. Munday 2012:167).[3]

Es kann an dieser Stelle hinterfragt werden, ob diese Situationen objektiv beurteilt werden können. Diese Indikatoren für diese Situationen müssen laut Chang (2011:315f) objektiv be-

[2] Nam-fung Chang, Professor an der Lingnan University in Hong Kong, kritisiert hier die Begriffsverwendung „peripher" und „schwach". Zwar werden die Termini in der Polysystemtheorie neutral verwendet und beziehen sich lediglich auf die internen Bedingungen innerhalb des Systems. Im allgemeinen Sprachgebrauch aber sind sie eher negativ konnotiert. So wird der Begriff „schwach" auch synonym zu „peripher" verwendet (vgl. Chang 2011:314).

3 Auch hier könnte laut Chang (2011:314) Kritik an der Verwendung des Begriffs „Vakuum" geübt werden. Aber dieser Terminus soll lediglich einen Mangel an Repertoire in einem System beschreiben und wie die Begriffe schwach oder peripher nicht als abwertend betrachtet werden.

urteilt werden können und intersubjektiv nachvollziehbar sein. Als Beispiel nennt er hier, dass Einheiten in Übersetzungen aus dem Chinesischen ins Englische übersetzt werden, andersrum aber erhalten bleiben. Aufgrund dieser objektiven und nachvollziehbaren Tatsache kann der englischen Sprache eine bestimmte Zentralität zugeschrieben werden. Die jeweilige Position eines literarischen Polysystems kann beispielsweise durch sowohl politische als auch literarische Faktoren bestimmt werden, wobei politische Macht zu kulturellen Beeinträchtigungen beitragen kann. Ob es sich bei einer Literatur um eine „junge" Literatur handelt, kann laut Chang (2011:315) etwa am Umfang und der Vielfalt der Repertoires gemessen werden. Es handelt sich hier also um objektive und subjektiv nachvollziehbare Faktoren. Auf der anderen Seite sind Schwäche und Vakuum oder Krise eher subjektiv zu wertend. Es gibt keine objektiven Kriterien, um beurteilen zu können, ob ein System nun mit einer Krise umgehen kann oder nicht, sondern ist reine Interpretation und steht in starkem Zusammenhang zum Standpunkt der jeweiligen Betrachterinnen und Betrachter. Abgesehen von der Kritik, die an der Begriffswahl geübt werden kann, könnte diese zweite Hypothese allgemeiner umformuliert werden, da sich diese im Speziellen auf übersetzte Literatur bezieht:

> Foreign repertoires tend to be welcomed by a culture when there is a general sense of self-insufficiency, which is likely to arise in three situations:
>
> a. when a culture is 'young'
> b. when a culture is "peripheral"; and
> c. when there are turning points, crises, or vacuums in the culture. (Chang 2011:318)

Die dritte Hypothese zu übersetzter Literatur beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen der Position übersetzter Literatur im Polysystem und ihrem Verhalten. So wird in der Polysystemtheorie davon ausgegangen, dass übersetzte Literatur in einer zentralen Position die Zielliteratur beeinflusst und bereichert. Übersetzerinnen und Übersetzer versuchen hier vor allem, neue und innovative Modelle und Repertoires in das System einzuführen. In einem solchen Fall ist es sehr wahrscheinlich, dass Übersetzungen dem Ausgangstext sehr ähnlich sind. Hält übersetzte Literatur im Gegensatz dazu allerdings eine periphere Position, so wird die Übersetzung sich an bereits bestehenden Modellen der Zielliteratur orientieren. Die letzten beiden Hypothesen wurden verglichen mit der ersten Hypothese häufiger hinterfragt und überarbeitet. So wird auch von vielen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auf diesem Gebiet behauptet, dass die Descriptive Translation Studies von Gideon Toury, die im Folgenden genau beleuchtet wird, auf dieser dritten Hypothese basiert (vgl. Chang 2011:312).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass übersetzte Literatur von ihrer eingenommenen Position im Polysystem abhängig ist und ein sich ständig veränderndes Phänomen darstellt. Sie hat darüber hinaus großen Einfluss auf das gesamte literarische System.

1.2. Descriptive Translation Studies (DTS)

Die Translationswissenschaft war lange Zeit geprägt von präskriptiven Werken und isolierten Einzeltheorien, die den Anspruch einer allgemeinen Translationstheorie erhoben und empirisch erhobene Daten und Fakten ungeachtet ließen. Die empirische und deskriptive Richtung in der Übersetzungswissenschaft blühte erst mit der Entwicklung der deskriptiven Translationswissenschaft auf. Während im weiteren Sinne unter diesem Begriff alle Schulen und Zweige zusammengefasst werden können, die sich mit der Beschreibung des Phänomens der Translation beschäftigen, bezeichnen die Descriptive Translation Studies im engeren Sinne jenen Zweig in der Translationswissenschaft, der in den 1970er Jahren in Belgien und den 1990er Jahren entstanden ist. Als Begründer dieser Forschungsrichtung gilt der israelische Translationswissenschaftler Gideon Toury (vgl. Prunč 2007:220), der auch gemeinsam mit Even-Zohar an der Universität Tel Aviv an der Polysystemtheorie arbeitete. So wird auch oft darauf hingewiesen, dass die DTS eine Erweiterung der PST darstellt. Toury strebte im Gegensatz zu präskriptiven und äquivalenzorientierten Theorien und den Ansprüchen einer empirischen Wissenschaft folgend nach einer neuen Richtung in der Translationswissenschaft, die „a systematic branch proceeding from clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible and justified within Translation Studies itself." (Toury 2012:xiii) darstellen sollte.

Kurz zusammengefasst handelt es sich bei der DTS um eine deskriptive, interdisziplinäre und vor allem zielorientiert ausgerichtete Wissenschaft, ähnlich der Polysystemtheorie, wobei der systemtheoretische Ansatz in der DTS nicht behandelt wird. Die Grundsätze werden im Laufe dieses Kapitels näher beleuchtet.

1.2.1. Untersuchungsgegenstand und Forschungsbereiche

Mit dem Anspruch einer empirischen und deskriptiven Wissenschaft, deren Erkenntnisinteresse in der Überprüfung zuvor generierter Hypothesen und der Beschreibung und Erklärung wissenschaftlicher Phänomenen besteht, stehen auch in der deskriptiven Übersetzungswissenschaft Untersuchungsobjekte der realen Welt im Zentrum, wie Toury in seinem Werk *Descriptive Translation Studies – and beyond* erläutert:

> In contradistinction to non-empirical sciences, empirical disciplines are devised to account, in a systematic and controlled way, for particular segments of the 'real world'. Consequently, no empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has a proper *descriptive* branch. Describing, explaining and predicting phenomena pertaining to its object level is thus the main goal of such a discipline. (Toury 2012:xi)

Konkret handelt es sich bei den Untersuchungsobjekten in dieser Richtung um Translate oder auch nur einzelne Bestandteile dieser Translate, die beschrieben und erklärt werden. So gehen die Vertreterinnen und Vertreter der deskriptiven Übersetzungswissenschaft davon aus, dass

alle zielsprachlichen Äußerungen, die von einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit als Übersetzung angesehen wird, ein Forschungsobjekt darstellt (vgl. Hermans 1985:13 und Toury 1985:20). So macht Toury (1985:19) darauf aufmerksam, dass Übersetzungen immer in einen kontextuellen Rahmen gestellt werden müssen, da sie in ihrer Ausgangskultur ignoriert und nur in ihrer Zielkultur wahrgenommen werden. Mit der Zeit entwickelte sich die deskriptive Übersetzungswissenschaft aber weiter, wodurch nicht mehr nur die Übersetzung als solche im Fokus der Forschung steht, sondern auch andere Aspekte untersucht werden. So zählt mittlerweile auch die technische Übersetzung, audiovisuelle Translation und das Dolmetschen zu Untersuchungsaspekten, während der Fokus der DTS zu Beginn nur auf der Untersuchung von literarischen Werken lag (vgl. Assis Rosa 2010:94).

Die DTS kann zusammengefasst in drei große Forschungsbereiche unterteilt werden: die produktbezogene, funktionsbezogene und prozessbezogene deskriptive Übersetzungswissenschaft. In der *produktbezogenen* deskriptiven Übersetzungswissenschaft werden zunächst bereits existierende Translate beziehungsweise Translationsdeskriptionen analysiert. Danach erfolgt eine vergleichende Übersetzungsbeschreibung. Hier werden verschiedene Übersetzungen desselben Textes in einer oder in mehreren Sprachen untersucht. Dadurch können umfangreichere Untersuchungen, wie etwa Analysen einer ganzen Epoche oder Sprache, angestellt werden (vgl. Holmes 2009:29). Als Grundvoraussetzung für produktbezogene Untersuchungen nennt Holmes (1988b: 81-2, zit. nach Malmkjoer 2013:33) entgegen Tourys Ansicht die prozessorientierte DTS, da zunächst ein Untersuchungsmodell für den Übersetzungsprozess entwickelt werden müsste, um danach geeignete Methoden zur Beschreibung des Produktes selbst entwickeln zu können. Die *funktionsbezogene* deskriptive Übersetzungswissenschaft geht der Frage nach, welche Funktion die Übersetzung in der Zielkultur einnimmt, welche Wirkung es dort hat und welche Einflüsse es ausübt. Holmes (2009:29) merkt an, dass sich die Wissenschaft mit diesem Forschungsbereich bisher etwa im Vergleich zur produktbezogenen deskriptiven Übersetzungswissenschaft noch eher wenig auseinandergesetzt hat, die funktionsbezogene DTS aber zur Entwicklung einer Soziologie der Übersetzung, auf die in diesem Kapitel noch eingegangen wird, beigetragen hat. Malmkjoer (2013:32) weist jedoch im Zusammenhang mit dem funktionsorientierten Forschungsbereich auf die weiter verbreitete Skopostheorie[4] hin, die in der vorliegenden Arbeit aber nicht näher behandelt wird. Die *prozessbezogene* deskriptive Übersetzungswissenschaft beschäftigt sich mit dem Prozess des Übersetzens und dem Übersetzen selbst. Aufgrund des steigenden Interesses translationspädagogischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern am Translationsprozess entwickelte sich dieser Forschungsbereich in den 1980er Jahren weiter, wodurch die so genannten *think-aloud protocol studies* (TAPS)[5] entstanden sind. Diese TAPS werden auch oft als „Black

[4] Zur Beschreibung der Skopostheorie vgl. Reiß/Vermeer (1991) und Vermeer (1978).

[5] Zur genauen Beschreibung der TAPs vgl. auch Bernardini (2001).

Box“ der Translation bezeichnet. Es handelt sich dabei um eine Methode, die ursprünglich aus der Psychologie stammt, bei der Übersetzerinnen und Übersetzer möglichst viele Gedanken, die sie während des Aktes des Übersetzens haben, verbalisieren und laut aussprechen sollen. Die Versuchsteilnehmerinnen und -teilnehmer werden hier auch aufgenommen. Angewendet wird diese Methode etwa zur Untersuchung von Lösungsfindungen oder Übersetzungsstrategien (vgl. Jääskelainen 2005:266).

Zur empirischen Untersuchung schlägt Toury (1995) eine *Drei-Phasen-Methodologie* (three-phase-methodology) vor. So sollen die Texte zunächst in Zusammenhang mit ihrem jeweiligen zielkulturellen System gestellt werden, um ihre dortige Akzeptanz und den Stellenwert zu untersuchen. In einem zweiten Schritt soll eine Textanalyse des Ausgangstextes und des Zieltextes angestellt werden, um die Beziehung der jeweiligen Bestandteile der beiden Texte zu analysieren. Als letzter Schritt sollen Regelmäßigkeiten des Übersetzungsprozesses festgestellt werden, wodurch wiederum Aussagen über Normen der translatorischen Äquivalenz getroffen werden können. Diese drei Phasen können für ähnliche Textpaare wiederholt werden, wodurch der Untersuchungskorpus vergrößert werden und ein deskriptives Profil der Übersetzungen im Hinblick auf Genre oder Entstehungszeit etc. entwickelt werden kann. Dies kann dazu beitragen, Normen und Regeln für translatorisches Verhalten aufzustellen, worauf noch später in dieser Arbeit eingegangen wird (vgl. Munday 2012:170).

1.2.2. Grundsätze und Merkmale der DTS

Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, handelt es sich bei der DTS um eine rein deskriptive Wissenschaft, deren Ziel darin besteht, translationswissenschaftliche Phänomene objektiv und intersubjektiv nachvollziehbar zu beschreiben, ohne eine Bewertung der Translate abzugeben:

> They [Anm.: Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der DTS] do not want to be prescriptive, and they do not want value judgements to be the sole or even the primary aim of the study of translation. In rejecting a prescriptive, or normative, approach to translation, the descriptivists want to conduct research for its own sake and not in order to distil from it practical advice or guidelines for good translation, or rules of thumb which translations should follow when they translate, or criteria with which critics and reviewers can assess the quality of translations. (Hermans 1999:35)

Ein wesentlicher Aspekt der DTS ist darüber hinaus die Zieltextorientierheit beziehungsweise der „target-oriented approach“. Somit unterscheidet sich die DTS auch in diesem Grundsatz von früheren Ansätzen und Theorien, deren Fokus mehrheitlich auf Ausgangstexten basierten („source orientedness“). In diesem Sinne sind die Vertreterinnen und Vertreter der DTS der Ansicht, dass Translate als Fakten ihrer Zielkultur, in der sie erstellt wurden und deren System sie widerspiegeln, gelten und dort eine bestimmte Position einnehmen. Die Translate füllen durch die Einführung in das literarische System der Zielkultur eine Lücke, wodurch es auch zu Veränderungen in dieser Zielkultur kommen kann.

Um nun ein Translat als Faktum einer bestimmten Zielkultur zu untersuchen, ist eine geeignete Kontextualisierung notwendig, die sich aber erst im Laufe der Untersuchung ergibt:

> Any attempt to offer exhaustive descriptions and viable explanations for states of affairs of this kind would require a proper contextualization, which is always specific to a given case and never adequately evident already. (Toury 2012:23)

Um diese Kontextualisierung anzustellen, muss die Position des Translats zu jener Zeit, zu der es in der Zielkultur entstanden ist, analysiert werden. Grund dafür ist die Tatsache, dass nur diese Position, die die Übersetzung zu seinem Entstehungszeitpunkt eingenommen hat, Einfluss auf den Akt des Übersetzens selbst und auch etwaige Strategien und Entscheidungsfindungen haben kann (vgl. Toury 2012:23ff).

Ein weiterer Grundsatz der Descriptive Translation Studies ist, wie schon zuvor erwähnt, dass alle Texte als Übersetzung und somit als Untersuchungsobjekt gelten, die in einer Zielkultur als Übersetzung angesehen werden. Abgesehen von dieser Definierung müssen laut Toury drei Bedingungen beziehungsweise Postulate erfüllt werden, um als Übersetzung beziehungsweise „assumed translation" zu gelten. Das *Ausgangstextpostulat* (1) besagt, dass bereits ein Ausgangstext in einer Sprache oder Kultur existieren und/oder als solcher akzeptiert werden muss und mit einem Zieltext in zeitlichem oder logischem Zusammenhang steht. Ein wesentliches Merkmal an diesem Postulat ist der Fokus hier auf jener Annahme liegt und nicht am Text selbst, wodurch nur Texte der Zielsprache Ausgangspunkt für Untersuchungen sind. Wichtig ist weiters, dass auch Pseudoübersetzungen als Forschungsobjekte dienen können, da sich herausstellen kann, dass eine zielsprachliche Äußerung, die zu Beginn als Übersetzung angesehen wurde, auf keinem Ausgangstext in einer anderen Sprache oder Kultur basiert. Dadurch gelten im Sinne der zieltextorientierten DTS auch Pseudoübersetzungen[6] als Untersuchungsobjekte. Das *Transferpostulat* (2) ist erfüllt, wenn ein Transfer von einem realen oder angenommenen Text aus einer Sprache oder Kultur in eine Zielsprache oder Zielkultur stattgefunden hat und der Zieltext dadurch Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten zum Ausgangstext aufweist. Um einen Text als Translat bezeichnen zu können, muss eine Beziehung zwischen dem Original und dem Zieltext nachzuweisen sein, wodurch das *Beziehungspostulat* (3) erfüllt wird. Diese Beziehung muss in der Zielkultur als notwendig oder ausreichend erachtet werden (vgl. Toury 2012:28ff). Sind alle drei Postulate erfüllt, kann folgende Definition für diese „assumed translation" festgehalten werden:

> [A]ny target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/languge, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is

[6] Pseudoübersetzungen sind „texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed – hence no factual 'transfer operations' and translation relationships" (Toury 1995:40).

> now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient. (Toury 2012:31)

In der deskriptiven Übersetzungswissenschaft wird der traditionelle, präskriptive Äquivalenzbegriff abgelehnt und durch ein funktional-relationalen Äquivalenzkonzepts ersetzt. Der traditionelle Äquivalenzbegriff wurde in den 1950er Jahren aus anderen Disziplinen in die Translationswissenschaft entlehnt. Die Translationswissenschaftlerinnen und –wissenschaftler waren zu jener Zeit der Ansicht, dass Textelemente einer Sprache durch äquivalente Elemente in eine andere Sprache ersetzt werden können und zwischen den Sprachen eine bestimmte Symmetrie besteht (vgl. Prunč 2002:33). Die Vertreterinnen und Vertreter der DTS gehen hingegen davon aus, dass Äquivalenz die Beziehung zwischen einem Ausgangstext und dem entsprechenden Zieltext ist. Prunč definiert diesen neuen Äquivalenzbegriff folgendermaßen:

> „Unter Äquivalenz ist jenes Set von Beziehungen zwischen einem Ausgangs- und Zieltext zu verstehen, das in einer bestimmten Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt und unter bestimmten Umständen als charakteristisch (und verbindlich) für eine Translation gilt.“ (Prunč 2007:234).

Laut Prunč (2007:234) ist diese Definition allerdings inhaltslos, sofern kein Bezug auf gültige Normen des translatorischen Verhaltens genommen wird. Diese eben erwähnten Normen werden im folgenden Unterkapitel näher beleuchtet.

1.2.3. Das Normenkonzept nach Toury

Aufgrund der zentralen Rolle, die das Normenkonzept nach Toury in den DTS und für die vorliegende Arbeit spielt, sollen hierauf ein besonderer Schwerpunkt gelegt werden. Basierend auf den Werken von Levý (1967), Holmes (1988) und Even-Zohar (1971) entwickelte Gideon Toury ein Normenkonzept für die Translationswissenschaft, in dem davon ausgegangen wird, dass Translation als kulturell bestimmter Prozess und translatorisches Verhalten bestimmten Bedingungen und Einschränkungen unterliegt und somit auch von zielkulturellen sozialen Normen beeinflusst werden. Toury definiert Normen wie folgt:

> Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate – into performance ‚instructions‘ appropriate for and applicable to concrete situations. (Toury 2012:63)

Er platziert Normen auf einer Skala zwischen zwei Polen, wie in Abb. 1 ersichtlich ist. Auf der einen Seite befinden sich Regeln, von der Gesetzgebung unterstützt, die die stärkste Einschränkung darstellen. Ein Missachten dieser Regeln geht mit einer rechtlichen Verwarnung oder Strafe einher. Ein Beispiel für einen Regelbruch im translatorischen Kontext ist etwa ein schwerwiegender grammatikalischer Fehler in einer Übersetzung oder ein Vertragsbruch. Normen als zweite Stufe auf der Skala sind zum Teil auch bindend, aber nicht so stark wie Regeln. Eine Nichtbeachtung oder Nichteinhaltung dieser Normen kann ebenfalls zu Sanktionen führen. Die schwächste Verbindlichkeit auf dieser Skala haben Konventionen inne.

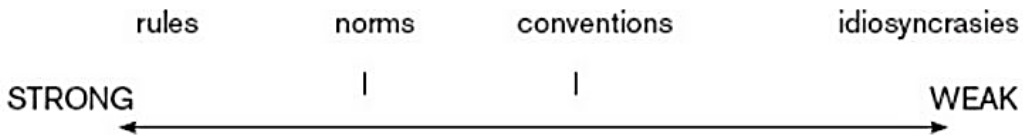


Abbildung 1: Normenskala nach Toury (vgl. Munday 2012:172)

Basierend auf den Erkenntnissen des US-amerikanischen Soziologen Jay Jackson zur Zustimmung beziehungsweise Ablehnung von bestimmten Verhaltensweisen in einer sozialen Gruppe wie einer Gesellschaft kann die Intensität von Normen in einem Kurvenmodell dargestellt und in vier Kategorien eingeteilt werden: Primärnormen, Sekundärnormen oder Tendenzen, toleriertes (erlaubtes) Verhalten und symptomatische Verhaltensweisen als eine Sonderkategorie von toleriertem Verhalten. Primärnormen sind für alle Verhaltensweisen verpflichtend und unbedingt einzuhalten. Sie stellen das Maximum an Intensität dar. Sekundärnormen als zweite Stufe bezeichnen bevorzugte Verhaltensweisen. Diese können in manchen Teilen der Gesellschaft dominieren und weit verbreitetet sein, sind aber nicht obligatorisch einzuhalten. Tolerierte Verhaltensweisen sind von minimaler Intensität. Die letzte Gruppe, symptomatische Verhaltensweisen, charakterisiert spezielle Verhaltensweisen, die sehr selten auftreten und somit für kleine Gruppen typisch sind. Dies zeigt auch zugleich die diskriminierende Eigenschaft von Normen:

> Je seltener eine Verhaltensweise auftritt, desto kleiner ist die dadurch definierte Gruppe. Gleichzeitig ist die betreffende Gruppe nicht eine beliebige, sondern immer eine Untergruppe der von übergeordneten Normen bestimmten Gesamtgruppe. (Toury 2009:109)

Zur Untersuchung von Normen kann auf zwei verschiedene Datenquellen zurückgriffen werden, da Normen selbst nicht beobachtbar sind, sondern nur ihre Auswirkungen. So unterscheidet Toury (2012:87) zwischen textuelle und extratextuelle Quellen. Erstere meint die Untersuchung des Textes als Endprodukt des Translationsprozesses selbst, während extratextuelle Quellen sich auf Aussagen von Übersetzerinnen und Übersetzern, Verlegerinnen und Verlegern und anderen am Prozess Beteiligten beziehen, aber auch Paraxtexte wie Fuß- oder Endnoten von Übersetzerinnen und Übersetzern, in denen oft Stellung zu Entscheidungen genommen wird.

1.2.3.1. Arten von Translationsnormen

Nicht nur die Translation selbst sondern auch das Verhalten von Übersetzerinnen und Übersetzern wird durch das Übernehmen einer sozialen Rolle[7] von Normen, die zeitlichen und kulturellen Veränderungen unterliegen können, bestimmt. Grund dafür ist die Annahme, dass es sich aus soziokultureller Sicht bei Translation um eine kulturell bestimmte Aktivität handelt, die mindestens zwei Sprachen sowie kulturelle Traditionen und dementsprechend auch zwei verschiedene Normsysteme umfasst, nämlich das Normsystem des Ausgangstextes und das Normsystem des Zieltextes. In Bezug darauf müssen Translatorinnen und Translatoren eine Grundentscheidung, welche Toury (2009:96) aufgrund ihrer übergeordneten Stellung anderen Normen gegenüber als Initialnorm bezeichnet. So können Übersetzerinnen und Übersetzer die Normen des Originals und somit die Normen der Ausgangsprache und –kultur übernehmen, ohne aber die Regeln der Zielsprache zu verletzen. Diese Variante wird meist mit einem Streben nach Adäquatheit gleichgesetzt. Andererseits können sie sich um Akzeptabilität bemühen, wodurch es zu einer Anpassung des Ausgangstextes durch die Übernahme von zielkulturellen und zielsprachlichen Normen kommt. In der Praxis ist meist ein Kompromiss der beiden Formen aufzufinden.

Da Normen aber auf mehrere Ebenen und somit auf alle Phasen der Translation einwirken schlägt Toury (2009:96ff) eine Einteilung der Translationsnormen in zwei Untergruppen vor: Präliminar- und Operativnormen. Präliminarnormen (1) beziehen sich zum einen auf die festgelegte Translationspolitik und zum anderen auf die Direktheit der Translation. Der Terminus Translationspolitik ist ein Sammelbegriff für „Faktoren, die darüber entscheiden, welche Textsorten oder sogar welche einzelnen Texte zu einem bestimmten Zeitpunkt durch die Translation in eine bestimmte Kultur/Sprache importiert werden." (Toury 2009:98) Weiters legen Präliminarnormen fest, ob Direktübersetzungen eines Ausgangstextes in eine Zielsprache verbindlich sind oder ob auch Übersetzungen aus einer Relaissprache möglich und zulässig sind. Operativnormen (2) bezeichnen Entscheidungen, die während des eigentlichen Übersetzungsprozesses durch die Übersetzerinnen und Übersetzer getroffen werden. Diese können in zwei Untergruppen eingeteilt werden, die von Toury als Matrixnormen und sprachlich-textuelle Normen bezeichnet werden. Matrixnormen haben Einfluss auf die syntaktische und satzübergreifende Anordnung des Materials im Zieltext, wie etwa die Einteilung in Kapitel oder Passagen. Textuell-sprachliche Normen regeln die Wahl des zieltextuellen Sprachmaterials, beispielsweise welche Phrasen, Ausdrücke oder Stil verwendet wird.

[7] Soziale Rolle meint „eine Funktion, die von einer Gemeinschaft einer Aktivität, ihren Ausführenden und/oder deren Produkten zugewiesen wird, auf eine von ihr selbst als angemessen empfundene Art und Weise zu erfüllen." (Toury 2009:93)

1.2.3.2. Mustergesetze in der Translationswissenschaft

> Sciences are characterized by an incessant quest for laws, i.e., theoretical formulations purporting to state the relations between all variables which have been found relevant to a particular domain. (Toury 2012:296)

Als Ziel der deskriptiven Übersetzungswissenschaft strebt Toury die Formulierung von allgemein gültigen Gesetzen in der Translationswissenschaft an, die bisher nur wenige Bemühungen angestellt hat, um derartige Gesetze zu entwickeln. Es soll sich hier um Wahrscheinlichkeitsgesetze handeln, die nicht die übersetzerische Tätigkeit bestimmen, sondern in Form von Vorhersagen und Erklärungen in die Translationswissenschaft Anwendung finden soll.

So formuliert Toury zwei Mustergesetze, die er „law of growing standardization" und „law of interference" nennt:

Ersteres lautet wie folgt: „in translation, source-text textemes tend to be converted into target-language (or target-culture) repertoremes." (Toury 2012:303). Anders gesagt bedeutet dies, dass Übersetzerinnen und Übersetzer oft dazu tendieren, Muster aus dem Ausgangstext umzuändern oder vollständig zu ignorieren, um die Texte zielkulturellen oder zielsprachlichen Mustern und Modellen anzupassen. Ausgehend von der Polysystemtheorie wurde die Hypothese aufgegriffen, dass Übersetzungen sich eher an etablierten Modelle und Repertoires orientierten, je peripherer ihr Status im literarischen System ist und sie aufgrund ihrer wahrscheinlichen peripheren Position im zielliterarischen System als sekundär und konservativ angesehen werden (vgl. Toury 2012:307). Beispiele für dieses mögliche Gesetz sind die Standardisierung von Kulturspezifika aus dem Ausgangstext wie beispielsweise Speisen und Nahrungsmittel, die in dieser Form in der Zielkultur nicht vorhanden sind, oder seltene Begriffe, die in übliche Termini umgewandelt werden (vgl. Munday 2012:175).

„[I]n translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text tend to force themselves on the translators and be transferred to the target text" (Toury 2012:310) lautet das zweite von Toury formulierte Gesetz „law of interference". Es besagt somit, dass es durch die Übertragung von Oberflächenstrukturen aus dem Ausgangstext in den Zieltext zu Interferenzerscheinungen kommt, die sich in Form von negativem Transfer wie Abweichungen von üblicher Praxis oder positivem Transfer wie die eher wahrscheinliche Übernahme von Strukturen aus dem Ausgangstext, die im Zieltext nicht ungewöhnlich scheinen, äußern können. Die Toleranz dieses Interferenzphänomens wird von soziokulturellen Faktoren beeinflusst und auch dem Prestige der verschiedenen literarischen Systeme.

1.3. Soziologie der Übersetzung

Soziologie bildet den Kern der Sozialwissenschaft. Als Wissenschaftsdisziplin ist sie im 19. Jahrhundert entstanden und beschäftigt sich mit der theoretischen und empirischen Erfor-

schung von sozialem Handeln. Soziales Handeln ist die Bezeichnung für menschliches Verhalten, „welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinne nach auf das Verhalten anderer bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist.“ (Weber 2006, zit. nach Korte/Schäfers 2010:12) Soziologie untersucht alle Aspekte des sozialen Zusammenlebens von Menschen in Gemeinschaften und Gesellschaften untersucht. Untersuchungsobjekte sind dementsprechend die Gesellschaft als Ganzes oder auch nur Teilbereiche davon wie etwa soziale Systeme, Institutionen, Organisationen oder Gruppen. Sie untersucht, wie Gesellschaften entstehen, sich verändern und selbst organisieren oder auch welche Normen sie entwickeln und inwieweit diese Normen das soziale Handeln steuern (vgl. Korte/Schäfers 2010:12f).

1.3.1. Grundlagen und Entwicklung

Der soziologische Ansatz in der Translationswissenschaft basiert auf mehreren soziologischen Theorien, wie der Feldtheorie nach Bourdieu, der Systemtheorie nach Luhmann oder der so genannten Actor-Network Theory nach Latour.

In der Feldtheorie wird Gesellschaft als „a hierarchical and differentiated space in which power relations are embodied and so deeply rooted in everyday practices that they reproduce themselves in a largely unconscious way” angesehen. (Buzelin 2013:187) Die drei wesentlichen Begriffe dieser Theorie sind das Feld, Kapital und der Habitus. Das Feld bezeichnet einen bestimmten Bereich oder ein bestimmtes Gebiet („champs“) von Interaktionen und Konstellationen. So kann eine Gesellschaft verschiedene Felder bestehen, wie zum Beispiel das Feld der Wissenschaft, Wirtschaft oder eben Literatur. Die Strukturen innerhalb dieser Felder ergeben sich durch die Verteilung von verschiedenen Arten von Kapital: ökonomisch, sozial, kulturell und symbolisch. Wichtig ist auch, dass diese Felder in Zusammenhang zueinanderstehen und sich gegenseitig beeinflussen können. Habitus als zweiter zentraler Begriff der Feldtheorie bezeichnet Handlungs-, Denk- Wahrnehmungsmuster der Menschen, die sie mit der Gesellschaft verbindet.

Die Systemtheorie[8] nach Niklas Luhmann stellt eine weitere soziologische Grundlage für die Entwicklung einer Soziologie der Übersetzung dar. Grundsätzlich unterscheidet Luhmann biologische, psychische und soziale System, die sich autopoietisch verhalten. Dies bedeutet, dass sie selbst für die Schaffung und in der Folge Aufrechterhaltung des Systems sorgen. Soziale Systeme als Ganzes bestehen aus funktionellen Subsystemen. Im sozialen System der Gesellschaft stellen diese Subsysteme Wirtschaft, Politik, Bildung oder Recht dar.

[8] Zur Beschreibung der Systemtheorie vgl. Luhmann (1984, 2009) und zur Systemtheorie in der Translationswissenschaft vgl. Hermans (1999).

Die Actor-Network Theory[9], die auch oft als Ansatz herangezogen wird, ist eine von Bruno Latour, Michel Callon und John Law ausgearbeitete sozialwissenschaftliche Theorie, deren Kerngedanke besagt, dass sich die Welt wie ein Netzwerk verhält und sich aus ihren verschiedenen Bestandteilen zusammensetzt, Sie untersucht die Wechselwirkungen zwischen Mensch und Technik, die im Netzwerk gleichberechtigte Akteure darstellen (vgl. Buzelin 2013:187ff).

In der Translationswissenschaft wurde erst durch die Entwicklung neuer theoretischer Ansätze wie der Polysystemtheorie und der Descriptive Translation Studies der Grundstein für eine Soziologie der Übersetzung gelegt. Es kam zu einem Perspektivenwechsel, wodurch nicht mehr nur die Untersuchung von Produkten der Translation im Forschungszentrum stand, sondern ein weiterer Schwerpunkt auf das Umfeld von übersetzter Literatur gelegt wurde. Eine Soziologie der Übersetzung stellt somit eines der wichtigsten Instrumente des internationalen Transfers von Ideen und Werken durch Übersetzungen dar. Auch hier liegt besonderes Augenmerkt auf dem Transfer von literarischen Werken. So werden beispielsweise Normen und Werte translatorischen Handelns und Verhaltens untersucht oder inwiefern der sozioökonomische Status von Translatorinnen und Translatoren beeinflusst wird. Ferner können auch Barrieren und Hindernisse, die Einfluss auf den Transfer haben, einer Analyse unterzogen werden (vgl. Buzelin 2013: 186f).

Die bisher angestellten Untersuchungen in diesem Forschungsbericht sind zum Teil sehr unterschiedlich. So kann zum einen die Soziologie des Übersetzerberufs untersucht werden. Diese beschäftigt sich mit Fragen nach dem Grad der Professionalisierung und ihrer Entstehung. Darüber hinaus kann untersucht werden, wie sich die einzelnen Mitglieder sich im sozialen System selbst organisieren. Mit diesem Forschungsbereich wurde sich in den letzten Jahren besonders viel beschäftigt. Ein weiterer Untersuchungsschwerpunkt kann auf die Soziologie von Organisationen gelegt werden. Hier wird zum Beispiel die Strukturierung von Institutionen oder Organisation wie Unternehmen oder Verlagshäusern untersucht. Ferner kann Translation im soziologischen Ansatz auch als kulturelles Gut auf dem internationalen Markt und konkret die Position übersetzter Literatur im System untersucht werden, wie es in dieser Arbeit der Fall sein wird. Beispiele hierfür sind die Untersuchungen von Pascale Casanova, auf die später noch eingegangen wird, Gouanvic, der die Einführung von Science-Fiction-Literatur in den 1950er Jahren in Frankreich analysierte, oder Heilbron, der ein Modell zur Untersuchung von übersetzter Literatur im Weltsystem vorschlägt (vgl. Buzelin 2013: 193f). Eine Gemeinsamkeit, die jedoch alle wissenschaftlichen Auseinandersetzungen haben, ist die Annahme, dass Übersetzung als soziale Aktivität aufgefasst wird, die die Strukturen der Gesellschaft widerspiegeln und beeinflussen kann. Wichtige Beiträge wurden auch im Sammel-

[9] Die Actor-Network Theory kann in Chesterman (2006) und Buzelin (2005) nachgelesen werden.

band „Actes de la recherche en sciences sociales“ mit einem speziellen Heft „Traduction: Les échanges littéraires internationaux“ von Pierre Bourdieu im Jahre 2002 veröffentlicht. Dieser Abschnitt beinhaltet acht Texte wie etwa „La traduction littéraire, un objet sociologique“ von Johan Heilbron und Gisèle Sapiro oder „Consécration et accumulation de capital littéraire“ von Pascale Casanova. Als Meilenstein in der Soziologie der Übersetzung gilt zweifelsohne die Konferenz mit dem Titel „Translation and Interpreting as a Social Practice“, die 2005 in Graz stattfand und 2007 in der Veröffentlichung des Werkes „Constructing a Sociology of Translation“ von Michaela Wolf und Alexandra Fukari resultierte.

1.3.2. Strukturierung und Untersuchung des literarischen Feldes

Eine soziologische Untersuchung in der Translationswissenschaft ist zum einen empirisch ausgerichtet und erfolgt in drei Schritten. So wird zunächst eine Mikroanalyse durchgeführt, die sich eingehend mit kleinen Einheiten, wie beispielsweise bestimmten Typen von Agenten, beschäftigt. In einem nächsten Schritt wird auf der Mesoebene die Beziehung zwischen verschiedenen Agenten untersucht. Als Abschluss beschäftigt sich die Makroanalyse mit großen Einheiten, wie Institutionen, Staaten oder Weltsystemen (vgl. Buzelin 2013:186f). Im Folgenden wird nun näher auf die einzelnen Untersuchungsebenen eingegangen.

1.3.2.1. Makroebene des literarischen Feldes

Wie eben erwähnt muss zur Untersuchung des literarischen Transfers die Makroebene dieses Austausches betrachtet werden. Nach Bachleitner/Wolf (2004:1) soll der Übersetzungsmarkt im Sinne der Feldtheorie nach Bourdieu als hierarchisch strukturiertes Feld angesehen werden. In diesem Feld befinden sich Akteurinnen und Akteurinnen, bei denen es sich in diesem Fall um die beteiligten Sprachen handelt, die in zwei Gruppen eingeteilt werden können. Zum einen gibt es dominante/zentrale Sprachen, aus denen viel übersetzt wird und dominierte/periphere Sprachen, aus denen wenig übersetzt wird. Erstere setzen sich auch gegen den Import von Übersetzungen aus dominierten Sprachen zur Wehr, während dominierte Sprachen auf den Import von Übersetzungen aus dominanten Sprachen angewiesen sind beziehungsweise dafür offen sind. Wird nun aus einer dominierten in eine dominante Sprache übersetzt, bedeutet dies großen ökonomischen Gewinn für die an der Übersetzung beteiligten Akteure und folglich eine Steigerung des Prestiges des übersetzten Werkes. Dies führt auch zu Zuwachs an symbolischem Kapital. Ein Beispiel für eine dominante Sprache ist das Englische, da beispielsweise in den Vereinigten Staaten und Großbritannien seit dem Jahr 1945 nur fünf Prozent der jährlichen Neuerscheinungen Übersetzungen sind. Auf der anderen Seite handelt es sich in Deutschland bei rund zehn bis zwölf Prozent der Neuerscheinungen um Übersetzungen und somit bei der deutschen Sprache um eine dominierte/periphere Sprache (vgl. Bachleitner/Wolf 2004:2).

Entscheidend im Feld dieses internationalen Transfers für die Intensität der Übersetzung sowie die Richtung der Übersetzungsströme ist aber nicht nur die Kategorisierung der Sprache, sondern auch die Position, die in der Hierarchie des Feldes eingenommen wurde. Diese Übersetzungsströme verweisen auf die hierarchischen Verhältnisse auf dem globalen Übersetzungsmarkt. So deutet etwa eine hohe Übersetzungsquote auf eine Schwäche der eigenen Literaturproduktion eines Landes oder einer Sprache hin, während aber das Lesepublikum einen hohen Bildungsgrad und eine dementsprechend hohe Nachfrage aufweist.

Eingehend mit dem Transfer von literarischen Übersetzungen auf dem globalen Markt hat sich die Wissenschaftlerin und Literaturkitikerin Pascale Casanova beschäftigt. Sie betrachtet den literarischen Übersetzungsmarkt ebenfalls als hierarchisches Feld, das aber auch polyzentrisch strukturiert ist. Die höchste Position in diesem Feld hat nämlich nicht automatisch die dominanteste und am weiteste verbreitete Sprache, sondern jene Sprache, die den höchsten Grad an literarischem Kapital, einer Sonderform des symbolischen Kapitals, erworben hat. Dementsprechend sind auch nicht zwangsweise nur New York oder London Zentren dieses literarischen, globalen Marktes, sondern auch Städte wie Paris, die Casanova zur literarischen Welthauptstadt erklärt, Barcelona, Lissabon oder auch Berlin. Wesentlich ist auch die Untersuchung der Positionierung der Akteurinnen und Akteure in den Literaturen, die über zwei Pole verfügen (vgl. Bachleitner/Wolf 2004: 3). Der autonome/kosmopolitische Pol erachtet Literatur als eine reine Kunstform und ist in Literaturen vorzufinden, die folgendermaßen charakterisiert werden können:

> Literaturen […], die auf eine lange Tradition zurückblicken, eine differenzierte Literatursprache, ein elaboriertes Gattungssysem, universell anerkannte ‚Klassiker', ein ausgebautes System literarischer Institutionen wie Fachpresse, renommierte Verlage oder Akademien und Bibliotheken, ein spezifisch gebildetes Lesepublikum und auch eine große Zahl von Übersetzungen aufweisen – und zwar gleichermaßen importierte (Intraduktion wie exportierte Übersetzungen (Extraduktion). (Bachleitner/Wolf 2004:3f)

Im Gegensatz dazu hat sich der heteronome, nationale Pol in meist jungen Literaturen durchgesetzt, in denen politische Zwecke der Literatur übergeordnet sind. Es kann sich hierbei auch um politisch nicht gefestigte oder instabile Länder handeln. Dieser heteronome Pol tendiert zur Autonomisierung und folglich zu einer Kosmopolitisierung, weshalb vor allem Vertreterinnen und Vertreter des autonomen Pols Interesse an Übersetzungen in ihre Sprache haben (vgl. Casanova 2002:8f).

1.3.2.2. Mikroebene des literarischen Feldes

Während nun die Makroebene des literarischen Feldes nur den Rahmen für eine soziologische Untersuchung der Übersetzung schafft, muss nun auch die Mikrostruktur dargestellt werden. Die auf mikrostruktureller Ebene untersuchten Akteure („agents") können in Anlehnung an die Feldtheorie auch soziale Akteure genannt werden und sind im Falle des globalen Übersetzungsmarktes Akteure, die an den verschiedenen Phasen der Translation wie Selektion, Pro-

duktion, Distribution und Rezeption beteiligt sind: Übersetzerinnen und Übersetzer, Verlage, Lektorinnen und Lektoren, Korrektorinnen und Korrektoren, literarische Agenturen, Herausgeberinnen und Herausgeber, fördernde Stellen, Kritikerinnen und Kritiker, aber auch Massenmedien, Buchhandlungen, Bibliotheken und das Publikum. Anzumerken ist hier, dass eine Person auch mehrere Rollen in sich vereinen kann. Auch die Akteurinnen und Akteure sind einer hierarchischen Struktur ausgesetzt. An der Spitze dieser Hierarchie stehen Initiatorinnen und Initiatoren, die entscheiden, welcher Text von wem übersetzt und korrigiert werden soll. Diese haben weiters großen Einfluss auf den Fluss des symbolischen Kapitals (vgl. Buzelin 2011:6).

Zentralste Akteure, wenn auch oft schlecht positioniert, sind zweifelsohne Übersetzerinnen und Übersetzer. Aufgrund der unterschiedlichen Situationen, in denen Übersetzerinnen und Übersetzer sich befinden, ist das Feld sehr heterogen. Grundsätzlich kann eine Einteilung in zwei Gruppen erfolgen: Gelegenheitsübersetzerinnen und -übersetzer sowie hauptberufliche Übersetzerinnen und Übersetzer. Erstere sind meist nicht auf den Verdienst, der aus der Tätigkeit des Übersetzens lukriert wird, angewiesen. Dadurch ist die Wahrscheinlich sehr hoch, dass sie sich ihre Übersetzungsaufträge selbst aussuchen können. Viele Gelegenheitsübersetzerinnen und -übersetzer üben hauptberuflich einen anderen Beruf aus, der auch oft mit dem Schreiben zu tun hat. Sie sind etwa Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Journalistinnen und Journalisten, im Buchhandel oder Verlagswesen tätig. Sie sehen das Übersetzen als ihre Berufung und eine Art Kunst an, während hauptberufliche Übersetzerinnen und Übersetzter das Übersetzen als Beruf betrachten. Diese können meist nicht entscheiden, welche Texte sie übersetzen, da sie auf die Aufträge angewiesen sind. Sie streben nach Erwerb von ökonomischem Kapital. In der Hierarchie des Feldes sind hauptberufliche Translatorinnen und Translatoren eher unter Gelegenheitsübersetzerinnen und -übersetzern angesiedelt. Allgemein gesprochen ist das Ansehen dieser Berufsgruppe allerdings nicht sehr hoch, da die Tätigkeit an sich oft als untergeordnet erachtet wird.

Auch Verlage spielen auf mikrostruktureller Ebene im literarischen Feld eine wesentliche Rolle. Aufgrund der Globalisierung oder Internationalisierung kann vermutlich von einer Monopolisierung der Weltmärkte gesprochen werden, wobei meist Produkte aus dem angloamerikanischen Raum an der Spitze liegen. So müssen sich auch Verlage zwangsweise an Faktoren wie Absatz, Gewinn und Rentabilität orientieren, anstatt an Qualitätskriterien festzuhalten. All dies kann die Autonomie des literarischen Feldes bedrohen. Am besten im literarischen Feld des globalen Marktes sind große Verlage gestellt, die eventuell auch noch Verlagsgruppen angehören. Aufgrund der finanziellen Mittel können diese teure Lizenzen kaufen und die Werke auch angemessen bewerben. Kleineren Verlagen fehlen diese Mittel meist, wodurch sie auf die Pflege der Beziehungen zu Autoren angewiesen sind. Eine weitere Möglichkeit für kleine Verlage ist auch die Entdeckung von Nischen oder wenig bekannten Literaturen. Zusammengefasst ist die Position von Verlagen im literarischen Feld durch die ökono-

mische Struktur vorgeprägt und definiert auch den Handlungsspielraum. Innerhalb dieser Verlage haben auch Lektorinnen und Lektoren beziehungsweise Korrektorinnen und Korrektoren aufgrund ihrer Tätigkeit eine zentrale Position und somit auch großen Einfluss auf das Endprodukt. Folglich haben sie auch im literarischen Feld eine eher zentrale Position (vgl. Bachleitner/Wolf 2004:13ff).

In diesem Zusammenhang spielt auch die Verlagspolitik („editorial policy“) eine wesentliche Rolle, die wie folgt definiert werden kann:

> [E]ditorial policies, that is, sets of policies of choices and strategies adopted by editorial agents – publishers, journal editors, translators, literary agents […] – on the basis of objectives and values, which may be cultural, political and/or economic. (Sapiro 2012:32)

Diese Entscheidungen und Strategien können zum Teil bewusst, aber auch unbewusst erfolgen und durch empirische Untersuchungen wie Interviews, Archiveinträgen etc. untersucht werden. Diese Verlagspolitik kann etwa von wirtschaftlichen Faktoren beeinflusst werden. So ist es vor allem die Verteilung der Sprachen auf dem globalen literarischen Markt, aufgrund derer manche literarischen Systeme auf Übersetzungen aus anderen Sprachen angewiesen sind und andere wiederum sich gegen den Import von Übersetzungen wehren, die großen Einfluss auf die Verlagspolitik hat (Sapiro 2012: 33ff). Aber auch politische Faktoren und gesetzliche Rahmenbedingungen sind hier zu beachten, die auf die Übersetzung einwirken können.

Der Austausch des literarischen Transfers dient auf mikrostruktureller Ebene sowohl den beteiligten Akteurinnen und Akteuren der Ausgangskultur als auch der Zielkultur. Da sie für die Positionierung der Übersetzung im Feld der Zielkultur zuständig sind, können sie Einfluss auf das Ausmaß und die Richtung des literarischen Kapitalflusses nehmen. So kann je nach Position der Übersetzung im Feld eine Akkumulation von literarischem Kapital entweder auf Seiten der Ausgangskultur oder der Zielkultur erfolgen (vgl. Bachleitner/Wolf 2004:15ff).

1.3.2.3. Mesoebene des literarischen Feldes

Besonderes Augenmerk muss auch auf die Mesoebene des literarischen Feldes gelegt werden, die sich wie erwähnt mit der Beziehung der verschiedenen Akteurinnen und Akteure beschäftigt. Übersetzerinnen und Übersetzer fertigen ihre Übersetzungen immer in Zusammenarbeit mit verschiedenen anderen Akteurinnen und Akteuren an, die zuvor schon genannt wurden. Realistisch betrachtet sind Übersetzerinnen und Übersetzer im literarischen Feld eher schlechter positioniert, während andere Akteurinnen und Akteure im Vergleich dazu aufgrund ihrer Rolle starken Einfluss auf das Endprodukt und somit eine dominierende Position innehaben (vgl. Bachleitner/Wolf 2004:2fff).

2. DAS „PHÄNOMEN“ CHICK LIT

Nach der theoretischen Einführung in das Thema der vorliegenden Arbeit folgt nun ein weiterer wesentlicher Teil: die Beschreibung des „Phänomens“ Chick Lit. Bewusst wird hier noch darauf verzichtet, Chick Lit als Genre zu bezeichnen. Denn zum einen, wie in den folgenden Unterkapiteln ausgeführt wird, ist bis dato strittig, ob es sich dabei um ein eigenständiges Genre handelt oder gar nur um einen Ableger etablierter Gattungen. Zum anderen soll deutlich gemacht werden, dass Chick Lit polarisiert – egal, ob nun Laiendefinitionen oder wissenschaftliche Quellen herangezogen werden. Verfechter sind begeistert, Kritiker belächeln es und schreiben es. Kurz gesagt: Es handelt sich um äußerst schwierige Voraussetzungen für eine rein objektive Beschreibung von Chick Lit. Nichtsdestotrotz soll im Folgenden ein ganzheitlicher Blick gewährt und eine kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglicht werden.

Wie also kann Chick Lit definiert und vor allem charakterisiert werden? Darauf und damit einhergehend auf die Charakteristika und Besonderheiten des Genres wird großes Augenmerk gelegt, da diese auch für die Entwicklung des Analysemodells, das in dieser Arbeit angewandt wird, essentiell sind. Wie bereits angedeutet, wird außerdem diskutiert, ob Chick Lit als eigenes Genre bezeichnet werden kann. Auch die Entwicklung von Chick Lit ist Bestandteil dieses Kapitels, wobei hierunter auch die Beschreibung weiterer Subgenres, wie etwa Sistah Lit oder Lad Lit, fällt.

2.1. Begriffsdefinition

Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Chick Lit waren lange Zeit Laien vorbehalten. Sie fokussierten sich großteils auf Diskussionen rund um die Genrezugehörigkeit und das darin enthaltene Frauenbild.

> Yet for all the popular attention it has drawn, it has received little serious or intelligent discussion. The discourse surrounding the genre has been polarized between its outright dismissal as trivial fiction and unexamined embrace by fans who claim that it reflects the realities of life for contemporary single women (Ferriss / Young 2006: 3)

In den vergangenen Jahren beschäftigte sich allerdings auch immer mehr die Wissenschaft mit Chick Lit, auch wenn der Fokus stark auf Inhaltsanalysen aus feministischer Sicht lag. Als eine der ersten fordern etwa Ferriss und Young in ihrem Werk „Chick Lit: the new woman’s fiction“ auch eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung, um die in den Romanen häufig vorhandenen Themen, wie Kommerzialisierung und Materialismus, aber auch Herkunft, Aussehen, Erfolg und Generationenkonflikte, zu diskutieren (vgl. Ferriss/Young 2006: 2f). Welche Rolle das Genre allerdings in der Literaturwissenschaft spielt, konnte bis dato noch nicht geklärt werden (vgl. Benstock 2006: 254f). Eine der umfangreichsten interdisziplinären Arbeiten stammt von Rocío Montoro, der sich vor allem mit der Stilistik von Chick Lit be-

schäftigt. Die Übersetzungswissenschaft hingegen hat sich bis dato im Vergleich zu anderen Disziplinen kaum mit dem Genre auseinandergesetzt. Zwar sind Studienarbeiten zu dem Thema aufzufinden, doch für die wissenschaftlichen Fundierungen muss immer auf andere Fachrichtungen zurückgegriffen werden.

Um sich dem Begriff annähern zu können, ist zunächst eine Definition vonnöten, deren Findung sich jedoch als durchaus komplex darstellen kann:

> Providing a comprehensive definition of a particular genre, however, tends to be, if not a totally contentious matter, certainly a rather complex one in relation to which stylistic, narrative or linguistic elements need to be assessed and which other components must be left out of this default definition. (Montoro 2012: 1)

Aus diesem Grund scheint eine Beschäftigung mit dem Begriff an sich sinnvoll: Die Bezeichnung setzt sich aus den beiden englischen Begriffen „chick“ und lit“ zusammen. Bei dem Wort „chick“ handelt es sich um einen Slangausdruck, der vor allem attraktive Mädchen oder junge Frauen beschreibt. Erstmals in diesem Sinne dokumentiert wurde der englischsprachige Begriff im Jahr 1927 in dem sozialkritischen Entwicklungsroman „Elmer Gantry“ von Sinclair Lewis (vgl. Online Etymology Dictionary 2016). Viele Wörterbucheinträge, wie beispielsweise des Oxford Dictionary, einem der umfangreichsten Wörterbücher der englischen Sprache, oder auch des Collins English Dictionary, bieten eine neutrale Definition des Begriffs an und weisen auf die umgangssprachige Verwendung hin: „informal: a young woman“ (Oxford Dictionaries 2016) beziehungsweise „slang: a girl or young woman, esp. an attractive one“ (Collins Dictionary 2016). Es lassen sich jedoch auch in vielen Wörterbüchern Anmerkungen finden, dass das Wort auch negative Konnotationen beinhalten kann (aber nicht muss), wie folgende Beispiele aufzeigen:

> „Slang. A young woman. This word is considered offensive by many women.” (Cambridge Dictionary 2016)

> „INFORMAL. A woman. This word is usually considered offensive“ (Macmillan Dictonary 2016)

> „Informal. not polite. a word meaning a young woman, that some people think is offensive” (Longman Dictionary of Contemporary English 2016)

> „Chick is not necessarily derogatory; however, many women find it offensive because of its flippant nature” (Urban Dictionary 2016).

Der zweite Bestandteil der Genrebezeichnung, „Lit“, ist die Abkürzung des Terminus „literature“. Diese Verkürzung kann auch eine gewisse Unernsthaftigkeit beziehungsweise Leichtigkeit implizieren (vgl. Rende 2008: 3). Verfechter des Genres äußern sich auch kritisch der zum Teil abwertenden Begrifflichkeit gegenüber (vgl. Holmes 2014).

Die Komplexität einer umfassenden Definitionsfindung für Chick Lit zeigt sich unter anderem auch in der Vielzahl an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die vor allem in den 2000er Jahren zugenommen haben. Festzustellen ist allerdings, dass sich die meisten Definitionsversuche in wesentlichen Merkmalen ähneln. Ferriss/Young definieren das Genre, wie einige andere auch, anhand von Thematik, Charakteren, Zielgruppe und Erzählstil.

> Simply put, chick lit features single women in their twenties and thirties 'navigating their generation's challenges of balancing demanding careers with personal relationships' (Cabot). (Ferriss/Young 2006: 3)

Sie gehen außerdem davon aus, dass sich die Definition von Chick Lit seit der Einführung des Begriffs, auf die später noch eingegangen wird, verfestigt hat. Andere Definition beinhalten zusätzlich auch Aspekte der kosmopolitischen Kultur, wie etwa den Handlungsort, die in den Roman häufig thematisiert werden.

> Loosely defined, chick lit, […] consists of heroine-centered narratives that focus on the trials and tribulations of their individual protagonists. At its onset, the genre was narrowly defined in that the protagonists depicted in these texts were young, single, white heterosexual, British and American women in their late twenties and early thirties, living in metropolitan areas. (Smith 2008:2)

Darüber hinaus wird auch des Öfteren die Leserschaft, die sich zum Großteil aus Frauen zusammensetzt, sowie das Geschlecht der Autorin angemerkt.

> […] by the end of the 1990s the category and term chick lit had become established to describe novels written by women, (largely) for women, depicting the life, loves, trials and tribulations of their predominantly young, single, urban, female protagonists. (Gormley 2009)

2.2. Entwicklung

Es herrscht also weitgehend Einigkeit darüber, welche zentralen Elemente das Genre Chick Lit ausmachen und in der Genredefinition enthalten sein sollten. Doch der Ursprung beziehungsweise die Entstehung des Begriffs, so wie er heute gebraucht wird, ist umstritten (vgl. Montoro, 2012: 4). Cris Mazza (2006: 18ff) etwa beansprucht die Erfindung der Genrebezeichnung für sich: Sie habe den Begriff erstmals im Jahr 1995 in ihrem Werk "Chick Lit: Postfeminist Fiction" – auf ironische Art und Weise, wie sie ausdrücklich erwähnt – verwendet. Ziel dieses Sammelbandes war es, aufzuzeigen, dass die beinhalteten 22 Werke sich nicht mit typischen Themen beschäftigen, die man üblicherweise mit "feminist fiction" verbinden würde, beziehungsweise sich von diesem Bereich nicht beschränken lassen wollen. Der von ihr eingeführte Begriff sei später von der Verlagsindustrie aufgenommen und zu ihrem Bedauern in anderem Kontext verwendet worden, nämlich um seichte Unterhaltungsliteratur für besser vermarkten zu können:

> What we couldn't anticipate was that less than ten years later our tag would be greasing the commercial book industry machine. […] Somehow chick lit has morphed into books flaunting pink, aqua, and lime covers featuring cartoons figures of long-legged women wearing stiletto heels. (Mazza 2006: 18)

Der Ursprung könnte aber beispielsweise auch auf eine Romanserie des Verlages Harlequin zurückgehen. Dieser begann in den 2000er Jahren, eine neue Form der Frauenliteratur unter dem Titel „city girl books“ zu veröffentlichen, die sich allerdings von den prototypischen Harlequin-Liebesromanen unterschied (vgl. Yardley 2006:3, Montoro 2012:4). Die meisten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, darunter Smith (2008), Gormley (2009) und auch jene von Ferriss/Young (2006) sowie Knowles (2008) sehen den Roman „Bridget Jones's Diary“[10] von Helen Fielding als jenen Roman, der das Chick Lit-Genre ins öffentliche Interesse gerückt hat, auch wenn davor bereits andere ähnliche Romane veröffentlich wurden.

> While perhaps not the very first chick-lit novel, Helen Fielding's bestselling Bridget Jones's Diary (1996) established the concept of chick-lit in the public view, with this awareness being consolidated by the stream of novels with similar themes and styles that were published in subsequent years. (Knowles 2008: 218)

Auch Yardley (2006: 7) schließt sich dieser Überzeugung an, dass erst durch Helen Fieldings Roman der Trend Chick Lit populär und bekannt gemacht wurde. Doch als Vorreiterin bezeichnet sie die irische Autorin Marian Keyes, die in ihrem Roman „Watermelon“ (dt.: Wassermelone) im Jahr 1995 eine für das Genre typische Handlung im typischen Erzählton präsentiert. Die Protagonistin in diesem Roman wird am Tag der Geburt der ersten gemeinsamen Tochter von ihrem Ehemann verlassen, woraufhin sie zurück zu ihrer Familie nach Dublin zieht und ihr Leben radikal zum Positiven ändert. Aber auch viel frühere Werke, etwa von Erica Jong „Fear of Flying“ aus dem Jahr 1973 oder die Romane von Jane Austen, könnten aufgrund ihrer Elemente mit dem Chick Lit-Genre in Verbindung gebracht werden (vgl. Montoro 2012: 6).

Einen genauen Zeitpunkt für die Entstehung eines Genres zu finden und zu definieren erscheint schier nicht möglich. Klar ist allerdings, dass unter Chick Lit ursprünglich eine Abgrenzung von dem, was bislang stereotypisch unter „Frauenliteratur“ zu verstehen war, gemeint war. Dorthin entwickelte sich das Phänomen auch zu Beginn zunehmend: zu jeglicher Frauenliteratur, von Frauen für Frauen. Aufgrund dieser Klassifizierung galt das Phänomen als verpönt, wurde von vielen Seiten deutlich kritisiert. Doch mit der Zeit kam eine Abgrenzung, Umbenennung und Neudefinition – nicht zuletzt aufgrund des Einsatzes vieler Chick Lit-Autorinnen – ins Rollen, und Chick Lit entwickelte sich zurück zu einem allgemeineren Begriff. Vor allem in den vergangenen Jahren fand das Genre eine deutliche Weiterentwick-

[10] „Bridget Jones“ ist ein fiktiver Charakter, der erstmals 1995 in einer Kolumne von der britischen Autorin Helen Fielding in der britischen Tageszeitung The Independent in Erscheinung trat. In der Kolumne wurde das Leben der Bridget Jones, einer etwa dreißigjährigen Single-Frau in London beschrieben. Aufgrund des Erfolges der Kolumne wurde 1996 eine Romanverfassung mit dem Titel „Bridget Jones's Diary“ (dt.: „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“) veröffentlicht. 1999 folgte die Fortsetzung „Bridget Jones – The Edge of Reason“ (dt.: „Bridget Jones – Am Rande des Wahnsinns”), die Romane wurden 2001 und 2004 verfilmt. 2013 wurde der dritte Serien-Roman „Bridget Jones – Mad About the Boy“ (dt.: Bridget Jones – Verrückt nach ihm“) publiziert. 2016 folgte ein weiterer Bridget Jones-Film „Bridget Jones's Baby“.

lung, wodurch auch eine Vielzahl an Subgenres entstehen konnten: Ob spezifische Altersgruppen, ethnische Zugehörigkeit, Nationalität, Religion oder auch Geschlecht – Chick Lit gibt es mittlerweile in vielen verschiedenen, zum Teil internationalen, Versionen. So findet man heutzutage etwa Varianten unter dem Titel „Nanny Lit", „Mommy Lit", „Hen Lit", „Chick lit Junior", „Sistah Lit", „Wedding Lit" und vieles mehr (vgl. Ferriss/Young, 2006: 5ff).

Trotz dieser rasanten Entwicklung und des Erfolgs steht das Genre dennoch häufig in der Kritik, dass es schon längt ausgedient habe, wie etwa unter anderem daran ersichtlich wird, dass Verlage keine neuen Romane veröffentlichen oder Märkte kaum noch Romane dieses Genres führen wollen (vgl. A.C. 2012). Dementgegen stellt sich Bestock, die davon überzeugt ist, dass sich das Genre noch weiterentwickeln werde, „to enhance its cultural relevance and acknowledge the complexities of women's changing lives and experiences" (Benstock 2006: 256).

2.3. Charakteristika & Besonderheiten

Die Findung einer einheitlichen Definition gestaltet sich also – unter anderem ob der Polarisierung des Phänomens – als durchaus komplex. Eine Gemeinsamkeit, die jedoch viele Definitionsversuche aufweisen, ist der Fokus auf die zentralen Elemente von Chick Lit, die im Folgenden nun beschrieben werden sollen.

Eine durchaus gängige Kategorisierung der Charakteristika basiert auf drei Säulen: Hierzu werden die Elemente von Chick Lit-Romanen anhand des Geschlechts der Autoren- und Leserschaft, der Charakteristika der Protagonistin sowie der Aufmachung der Romane beschrieben (vgl. Montoro 2012: 2f). Für die vorliegende Arbeit erscheint diese Unterteilung jedoch als nicht detailliert und strukturiert genug. Darüber hinaus fallen auch viele Elemente, die für eine umfassende Genrebeschreibung notwendig sind, aus dem Raster. Aus diesem Grund erfolgt in den nächsten Unterkapiteln eine Beschreibung auf inhaltlicher, formaler und stilistischer Ebene. Diese ist auch die Basis für das Analysemodell.

2.3.1. Inhaltliche Ebene

Chick Lit ist mehr als nur eine simple Liebesgeschichte – auch wenn sie einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Häufig wird dem Phänomen nachgesagt, es gebe eine bestimmte „Formel", auf der jeder Chick Lit-Roman basiert (vgl. Mißler 2017: 4). Bis zu einem gewissen Grad ist dies auch völlig korrekt: Die Basiselemente sind sehr ähnlich, können jedoch variieren. Bei genauerer Betrachtung wird außerdem ersichtlich, wie vielfältig die Themenlandschaft der Romane ist oder wie unterschiedlich die Charaktere sind.

> A serious consideration of chick lit brings into focus many of the issues facing contemporary women and contemporary culture – issues of identity, of race and class, of feminity and feminism, of consumerism and self-image. (Ferriss/Young 2006: 2f)

2.3.1.1. Die Protagonistin

Herzstück eines Chick Lit-Romans ist die Hauptfigur. Sie ist neben dem Setting[11], in das die Erzählung eingebettet wird, wesentlicher Erfolgsfaktor und eines der wichtigsten Charakteristika des Genres. Sie steht im Fokus der Handlung, alle anderen Rollen sind ihr untergeordnet. Auch in verschiedenen Anleitungen, die zum Schreiben von Chick Lit-Romanen animieren und dabei helfen sollen, wird diese Romanfigur häufig als wesentlichstes Element erachtet.

> The single most important element of your chick lit novel is your main character. No matter what kind of story you're aiming to write – whether it's serious or funny, over-the-top or subdued, roman à clef or satire – your protagonist can make it or break it. (Mlynowski/Jacobs 2006: 64)

Bei der prototypischen Chick Lit-Hauptfigur handelt es sich um eine junge, weiße, heterosexuelle zwanzig- bis vierzigjährige Frau, die aus gutbürglichem Hause stammt. Sie ist gebildet und verfügt häufig über einen Universitätsabschluss. Ein wesentliches Merkmal der Protagonistin ist ihr Beruf, über den ihr Leben definiert wird beziehungsweise über den sie selbst ihr Leben definiert. Die berufliche Rolle einer Chick Lit-Hauptfigur kann zwar variieren, das Berufsfeld ist aber immer ähnlich; am häufigsten aufzufinden ist der Medienbereich oder das Verlagswesen; die Protagonistin ist also etwa als Journalistin oder in einer PR- oder Werbeagentur tätig und so gut wie nie als Arbeiterin oder Hausfrau (vgl. Montoro 2012: 70f). Ihre berufliche Situation nimmt einen großen Teil der Handlung ein. Aufgrund dieser Tatsache könnte Chick Lit auch als Nachfolge der „Career Romance"-Serie des Harlequin-Verlages erachtet werden.

Nicht zu unterschätzen ist das hohe Identifikationspotenzial mit der Leserschaft, über das die Protagonistin eines Chick Lit-Romans verfügt. Zum einen entspricht sie der Zielgruppe aus demographischer Sicht, wodurch eine direkte Verbindung zwischen beiden entstehen kann (vgl. Smith 2008: 2). Zum anderen werden die Leserinnen und Leser durch die deutlich dargestellten Charakterschwächen der Hauptfigur angesprochen, die sie authentisch und sympathisch erscheinen lassen. Grundsätzlich ist festzustellen, dass die prototypische Protagonistin eine oder mehre charakterliche Makel aufweist sowie über ein nur geringes Selbstwertgefühl und niedrige Willensstärke verfügt. In kaum einem Chick Lit-Roman sind die Leserinnen und Leser mit einer perfekten Hauptfigur konfrontiert.

[11] „Der Begriff Setting bezeichnet Örtlichkeit, historische Zeit und soziale Umstände, in denen die Handlung eines Textes spielt." (Klarer 2011: 53)

Neben dem großen Sympathiefaktor kann auch insofern eine Verbindung zur Protagonistin hergestellt werden, als sich die Leserinnen und Leser überlegen fühlen. Das eigene Leben erscheint im Anbetracht der Lage der Protagonistin nicht so kompliziert und die eigenen Schwächen werden als weniger dramatisch erachtet. Da eine sehr heterogene Zielgruppe angesprochen werden muss, können diese Schwächen oder Makel in den verschiedenen Romanen oft sehr unterschiedlich ausfallen. Manche Charakterzüge und Eigenschaften der Protagonistinnen werden jedoch häufig überzeichnet dargestellt und karikiert, was zu einer geringeren Identifikation führt. Der Grad an Identifikation kann sich auch im Verlauf der Handlung ändern, wenn etwa die Protagonistin ihre als eher negativ erachteten Angewohnten, wie obsessives Shopping, ablegt (vgl. Mißler 2017: 91).

2.3.1.2. Nebenrollen

> "The communities portrayed in many chick-culture texts are equally as important as the central romantic relationship – sometimes arguably more important." (Mabry 2006: 202)

Einen oft höheren Stellenwert als jenen des Partners beziehungsweise jene der romantischen Beziehung nimmt die so genannte „soziale Familie" der Protagonistin ein: Sie verfügt über einen festen, wenn auch eher kleinen, Freundeskreis. Das Verhältnis zu ihrer besten Freundin ist sehr eng, meist tritt auch ein bester homosexueller Freund in Erscheinung. Ihre Verwandtschaft wird oft nur in Nebenhandlungen beschrieben, liegt aber nicht im Fokus (vgl. Mabry 2006: 202).

Die Interaktion zwischen der Protagonistin und den Nebenrollen findet häufig nicht im persönlichen Austausch beziehungsweise „face to face" statt. Vielmehr kommunizieren beide Parteien über Telefon, via SMS oder auch E-Mail. Diese Texte werden in die Handlung so realitätsnahe wie möglich integriert, indem auch ein Format und eine Sprache verwendet wird, die der Zeit und der Leserschaft entspricht (vgl. Mißler 2017: 136).

2.3.1.3. Das Setting: Metropolen und ihr vermitteltes Lebensgefühl

Wie bereits erwähnt, zählt das Setting zu den wesentlichen Charakteristika: Üblicherweise findet die Handlung in einem urbanen Umfeld statt, wie etwa in den Metropolen New York oder Chicago in US-amerikanischen Romanen oder London in britischen Romanen. Bewusst wird manchmal die Protagonistin zunächst in ein ländliches Umfeld platziert, bevor sich ihr Lebensmittelpunkt im Laufe der Handlung in Richtung Metropole verschiebt. Grund für die Wahl dieses urbanen Settings ist vor allem der kosmopolitische Aspekt: Metropolen wie die eben genannten vermitteln ein bestimmtes Lebensgefühl. So kann auch die Platzierung von Konsumgütern oder Marken passieren, auf die später noch eingegangen wird (Mißler 2017: 33).

2.3.1.4. Handlung

So wie das Setting und auch die Auswahl der Charaktere miteinander vergleichbar sind, weisen auch die Handlungen in Chick Lit-Romanen ähnliche Muster auf.

Zum Wesen einer prototypischen Chick Lit-Protagonistin zählt die ständige Suche nach einer romantischen Beziehung, die zugleich eines der zentralen Handlungselemente darstellt. Diese setzt sich aus drei Faktoren zusammen: einer zentralen Liebesgeschichte, einem Ende, bei dem die Protagonistin glücklich vergeben ist sowie eher sachlich und nüchtern beschriebenen Sexszenen. Wichtig ist, festzuhalten, dass dieser „love plot" jedoch nicht in jedem Roman gleich ist, sondern je nach Art der Handlung sowie dem Alter und dem Familienstand der Hauptfigur variieren kann. So können grob drei Handlungsstränge definiert werden: Handelt es sich um eine zu Beginn des Romans ledige Protagonistin, so strebt sie nach einer dauerhaften Beziehung mit einem Mann, der anfangs noch als unattraktiv und nicht passend erscheint. Charakteristisch für die Protagonistin sind die hohen Ansprüche und idealtypischen Vorstellungen, die sie an Beziehungen stellt. Befindet sie sich daher in einer Beziehung, die diesen Ansprüchen nicht gerecht wird, kann sie nicht glücklich sein. Aus diesem Grund kann es auch vorkommen, dass sie eine aufrechte Beziehung aufs Spiel setzt und schließlich aufgibt, um ihr Glück zu finden. Ist die Protagonistin anfangs unglücklich verheiratet, kommt es häufig zu einer Phase der Trennung, wobei sich die Ehepartner gegen Ende hin wieder zusammenraufen. Hochzeiten als Krönung einer glücklichen Beziehung sind jedoch in nur wenigen Chick Lit-Romanen aufzufinden. Der Fokus wird vielmehr auf ein in dieser Hinsicht offenes Ende gelegt, ausgeschlossen werden kann es somit nicht (vgl. Wells 2006: 49ff).

Doch dieser romantische Aspekt – auch wenn es auf den ersten Blick den Anschein erwecken könnte – steht in der klassischen Handlung eines Chick Lit-Romans nicht im Vordergrund. Vielmehr geht es um den Reifeprozess der Protagonistin, der großen Raum einnimmt, und schließlich zu einem glücklichen Ende führt.

> The quintessential scenario of chick lit is that of finding fulfilment and happiness in one's life, be it in a relationship or a job or both. The coming of age, or maturation of the heroine, in chick lit is usually rewarded by a happy ending with her love interest, but it is her personal development which is at the centre of the novel. It would thus be more correct to say that the chick-lit plot formula is driven by the heroine's desires in general, and these are by no means limited to men. (Mißler 2017: 31)

Diese eben erwähnte Reife erhält die Hauptfigur dadurch, dass sie laufend mit schwierigen Situationen konfrontiert ist, in die sie sich auch häufig selbstverschuldet bringt, und Lösungen für ihre Probleme finden muss. Diese können sich sowohl auf ihr berufliches Leben, etwa das Finden eines neuen und besseren Jobs beziehungsweise Position, oder das Privatleben (neuen Partner finden, den eigenen Körper akzeptieren, über einen Verlust hinwegkommen, …) beziehen. Es handelt sich hier um eine schier unendliche Liste an Themen, denn die Probleme und Sehnsüchte der Protagonistin sind „fairly universal, as they all revolve around being

loved and accepted (also by oneself), or being successful and receiving recognition." (Mißler 2017: 31). In den misslichen Lagen landet die Protagonistin oft aufgrund ihrer Makel, Charakterschwächen oder ihres Ungeschicks. Sie resigniert jedoch nicht, sondern versucht, das Beste daraus zu machen. Sie lernt darüber hinaus gegen Ende hin, sich selbst und ihre Fehler zu akzeptieren. Dies geschieht auch häufig mit Unterstützung ihres späteren Partners. Ähnlich der Liebesgeschichte ist auch der Reifeprozess der Protagonistin am Handlungsende nicht abgeschlossen, sondern scheint temporär, es bleibt somit auch hier bei einem offenen Ende (vgl. Wells 2006: 49ff).

Zusätzlich zur Darstellung des Privatlebens liegt auch großes Augenmerk auf der Arbeitswelt und dem Berufsleben der Protagonistin, das jedoch häufig nur als „a backdrop to the real business of finding love" (Wells 2006: 55) genutzt wird. In manchen, wenn auch nur wenigen, Chick Lit-Romanen zählt dieses sogar zum zentralen Handlungsstrang. Festzuhalten ist, dass alle Hauptfiguren immer einen Beruf ausüben, eine Karriere verfolgen aber nicht alle. Wie im Falle des „love plots" gibt es auch hier verschiedene Varianten, wie das Thema Beruf und Job behandelt in Chick Lit behandelt werden kann: So sind viele Protagonistinnen mit ihrer beruflichen Situation unzufrieden, befinden sich in unbefriedigenden und zu niedrigen Positionen. Sie haben darüber hinaus Angst, Fähigkeiten zeigen zu müssen, die sie vielleicht gar nicht besitzen. Ein nicht selten anzutreffendes Motiv ist die Hassliebe der Protagonistin zu ihrem Beruf, da sie auf der eine Seite für ihre Erfolge belohnt wird, auf der anderen Seite aber deutliche Abstriche machen muss, etwa aufgrund der negativen Auswirkungen auf die Familie (vgl. Wells 2006: 54ff).

Weiters wird auch dem Thema Schönheit und Mode große Wichtigkeit in Chick Lit-Romanen zugesprochen. Grund dafür ist unter anderem das Setting und das durch Großstädte vermittelte Lebensgefühl. Die Leserinnen bekommen das Gefühl vermittelt, dass sie sich in einer Welt befinden, „in which the pursuit of beauty is never ending". (Wells 2006: 61). Was das Aussehen der Protagonistin betrifft, so bewegt sich Chick Lit auf einem schmalen Grat: So darf sie auf der einen Seite nicht zu hübsch, auf der anderen Seite aber auch nicht hässlich oder zu durchschnittlich sein. Häufig wird die Protagonistin auch mit einer überdurchschnittlich hübschen Freundin ausgestattet, wodurch sie selbst normal wirkt. Aussehen ist ihr persönlich wichtig, sie sollte aber nicht davon besessen sein: „A heroine who is completely free of care about her looks and happily self-accepting is nowhere to be found in chick lit." (Wells 2006: 59) Unterstützt wird diese Thematik auch durch den allgegenwärtigen Drang der Protagonistin nach Shopping, ohne den Chick Lit wohl kaum existieren könnte. Egal, ob Kleidung, Schuhe, Accessoires oder auch Kosmetikbehandlungen – Shopping und in diesem Zusammenhang vor allem Markenprodukte sind aus dem Genre nicht wegzudenken, ist es doch für die Rolle der Protagonistin so wesentlich:

> Consumer goods are essential to chick-lit heroines' self-conception and self-presentation, and writers commonly give as much attention the obtaining and assembling of outfits as to the maintenance of faces and bodies. (Wells 2006: 62)

Wichtig ist aber festzuhalten, dass es sich nicht immer nur um Markenprodukte handeln muss. Häufig zieht die Protagonistin Charity-Veranstaltungen oder ihren Arbeitsplatz als Quelle heran, wenn sie etwa als Journalistin für ein Modemagazin tätig ist und sich aufgrund dessen dort Kleidungsstücke leihen kann. Dies zeigt auch, dass die Übermäßigkeit, die dadurch in den Romanen häufig zu tragen kommt, Grenzen hat und schließlich nicht zu einem glücklichen Leben führt.

> Although many of the chick lit's heroines […] earn the money they spend and are financially autonomous, the genre as a whole does not cast any lasting doubt on the notion that self-indulgence is key to a rewarding life. (Wells 2006: 64)

Auch das Romanende scheint einer Formel zu folgen. So ist es sehr üblich, dass die Handlungen mit einem „Happy End" schließen, sei es in beruflicher (die Protagonistin hat z.B. eine bessere Position) oder privater Hinsicht (vgl. Wells 2006: 54ff).

2.3.2. Formale und stilistische Ebene

Auf formaler Ebene wird im Folgenden die Autorenschaft sowie die Zielgruppe beschrieben. Außerdem wird näher auf die Erzähltechnik von Chick Lit-Romanen eingegangen. Dazu zählt die Beschreibung der Erzählsituation auch der Erzählzeit. Darüber hinaus wird hier auch großes Augenmerk auf die für das Genre sehr typischen „Reprints" sowie Buchcover gelegt.

2.3.2.1. Zielgruppe & Autorenschaft

Jedes Genre versucht eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen. Eine Besonderheit im Falle von Chick Lit ist deren starke Einschränkung auf das weibliche Geschlecht und somit dem völligen Ausschluss eines männlichen Publikums durch die Verlagsindustrie und auch die Autorenschaft geschieht. Neben dem Geschlecht, und weiteren soziographischen Daten, wie etwa dem Alter, kann die Zielgruppe wie folgt beschrieben werden:

> Chick Lit readers […] enjoy the genre and openly verbalize the pleasure that reading novels offers them. They are not afraid either of judging and criticizing aspects of the novels which they may deem uncharacteristic of, or not conforming to, what they have come to expect in a prototypical Chick Lit book, as that might not generate the satisfaction they yearn for. (Montoro 2012: 197)

Eine Einschränkung auf das weibliche Geschlecht erfolgt allerdings nicht nur für die Zielgruppe, sondern auch für die Autorinnen und Autoren selbst, wie etwa eine oberflächliche Untersuchung von prototypischen Chick Lit-Vertretern und Bestseller-Autoren zeigt:

> A quick scan […] reveals names such as Helen Fielding, Jenny Colga and Sophie Kinsella, among countless others. The true identity of these female writers, however, is not always immediately transparent as

> even those authors identified as female occasionally write under an, albeit also female, pseudonym, such as Sophie Kinsella whose real name is Madeleine Wickham. (Montoro 2012: 2)

Montoro (2012: 2) zufolge würden darüber hinaus mittlerweile auch einige männliche Autoren Chick Lit-Romane verfassen, publiziert würden sie allerdings unter einem weiblichen Pseudonym, um eine intensivere Ansprache der Zielgruppe zu gewährleisten. Zusammengefasst kann also festgehalten werden, dass Chick Lit-Romane hauptsächlich von Frauen für Frauen verfasst werden.

2.3.2.2. Erzähltechnik

Chick Lit-Romane leben von ihrer Authentizität und der Nähe zu den Leserinnen und Lesern. Um Inhalte wie Handlungen und Eindrücke, aber auch Gefühle, Beweggründe oder Wünsche möglichst getreu wiedergeben zu können, wird überwiegend die Erzählung in der ersten Person als bevorzugte Erzählsituation gewählt. Hierbei wird das Geschehen von der Protagonistin, die von sich in der ersten Person spricht, erzählt. So kann vermittelt werden, dass die Protagonistin direkt mit der Leserin in Kontakt tritt und es sich um ein Gespräch zwischen Freundinnen handelt (vgl. Mabry 2006: 195f).

Durch die Erzählung in der ersten Person wird zusätzlich zur Leser-Nähe der sogenannte „Beicht-Charakter“ (engl. „confessional style“) des Genres gefördert. Dies kann auch unter anderem durch die Verwendung von Tagebucheinträgen, wie es in Bridget Jones der Fall ist, geschehen. Aber auch der Rückgriff auf andere Techniken und Erzählmodi, zum Beispiel Auszüge aus Listen, Briefen oder E-Mails, ist für Chick Lit charakteristisch. Diese werden auf realistische Art und Weise in die Handlung integriert und sollen eine sehr persönliche Ausdrucksform der Protagonistin, die der Öffentlichkeit normalerweise nicht zugänglich ist, suggerieren und ebenfalls die Leserbindung stärken (vgl. Mißler 2017: 32, Benstock 2006: 255).

In der Nähe und Intimität unterstützend wirkt auch die Zeit, in der die Handlungen angesiedelt sind. So spielen die meisten Chick Lit-Romane in der heutigen Zeit. Einige wenige Romane allerdings sind in ein historisches Setting platziert, orientieren sich aber größtenteils an der typischen Chick Lit-Formel (vgl. Ehriander 2015: 1f).

2.3.2.3. Buchcover

Das Cover ist der erste Kontaktpunkt der Leserinnen und Leser mit einem Buch. Die zentrale Funktion besteht daher darin, Aufmerksamkeit zu wecken, Emotionen zu vermitteln und so die Leserschaft in ihrer Entscheidung zum Kauf oder schlichtweg zum Lesen zu unterstützten. Durch ein Buchcover werden neben direkten Informationen, wie etwa dem Titel und anderen enthaltenen Bildelementen, auch indirekte Informationen (Farbe, Material, …) über den Inhalt des Buches übermittelt. Infolge dessen können auch Rückschlüsse auf die Inhaltsqualität gezogen werden. Entspricht ein Buchcover dem Inhalt und vor allem auch dem Genre, kann

dadurch der Verkauf gefördert und Wiedererkennungswert geschaffen werden (vgl. Keuschnigg 2011: 63).

Prototypische Chick Lit-Cover sind vor allem aufgrund der Farbwahl (farbenfroh bis bunt, häufig in Pastelltönen gehalten) und ihrer stilisierten Darstellung sehr schnell erkennbar, wie auch Abbildung 2 zeigt. Die auf den Buchumschlägen enthaltenen Elemente sind häufig Cartoon-ähnlich gezeichnet und entstammen meist der Mode- und Konsumwelt: Lippenstifte, Accessoires wie Handtaschen oder Schuhe, aber auch Cocktailgläser und Co. Auch Andeutungen auf den Charakter der Protagonistin sind üblich für Chick Lit-Buchcover, die Hauptfigur selbst wird allerdings eher selten direkt porträtiert, eine realistische Darstellung wird vermieden (vgl. Mabry 2006: 194). Im Hinblick auf die verwendete Typographie der Buchumschläge werden vordergründig verspielte Schriftarten, die den Anschein von Handgeschriebenem erwecken sollen, gewählt. Verzierungen, wie beispielsweise Schnörkel, sind oft Bestandteil (vgl. Montoro 2012: 28ff).

Abbildung 2: Chick Lit-Cover (vgl. Kinsella 2000: Cover, Keyes 2000: Cover, Johnson 2009: Cover, Kelk 2010: Cover, Mansell 2011: Cover)

Der Grund für diese sehr auffällige Gestaltung der Buchumschläge besteht hauptsächlich im Schaffen von Aufmerksamkeit und Identifikation:

> Such packaging not only makes the books easy for the potential reader to identify but also visually represents the hip young protagonist within the covers with whom the reader is meant to identify. (Mabry 2006: 194)

Aber auch der Einfluss auf die Verkaufszahlen darf nicht außer Acht gelassen werden:

> It can be argued, therefore, that the particular combination of semiotic resources used in the genre has struck a chord with readers and publishers alike and that these benefits are being reaped for purposes other than the purely literary (that is, for marketing or sales). (Montoro 2012: 17)

Die Aufmachung von Chick Lit-Romanen führt indes jedoch nicht immer nur zu positive Resonanz. Zwar hat die Gestaltung unter anderem aufgrund des schnellen Wiedererkennungswertes Vorteile. Doch die Homogenisierung und hochstilisierte Darstellung und Verwendung von femininen Symbolen und Elementen, dem so genannten „one-cover-fits-all"-Ansatz, kann auch zu negativen Effekten führen: Zum einen werden Fähigkeiten, Kenntnisse oder Objekte,

die als typisch weiblich oder feminin gelten, in deutlich negativer Art und Weise stereotypisiert. Zum anderen kann die Anwendung dieser Marketingstrategie schädlich für jegliche Frauenliteratur sein, da dadurch explizit nur eine weibliche Leserschaft angesprochen wird und männliche Leser ausgeschlossen sind, auch wenn dies womöglich nicht die ursprüngliche Intention der Autorin oder des Autors war (vgl. Mißler 2017: 35).

2.3.2.4. Humor

> If it is not funny, it is not chick lit. (Mißler 2017: 117)

Humor ist eines der zentralsten Elemente und gilt als Erfolgsfaktor des Chick Lit-Genres. Als Ausdruck einer sozialen Situation bringt die Verwendung von Humor in den Romanen wirtschaftliche, soziale und kulturelle Themen auf das Tableau.

> In other words, the humour that chick-lit presents when its heroines are joking about their bodies, their consumption habits, their relationships, and their work, are always telling of the sociocultural contexts from which these fictions emerge. (Mißler 2017: 119f)

Das Spektrum an möglichen Formen der Humorvermittlung ist dementsprechend groß und reicht vom generelleren humorvollen Plauderton, der sich durch die gesamte Handlung zieht, über Neckereien oder auch einen hitzigen Schlagabtausch zwischen den Charakteren bis hin zu Ironie und Sarkasmus oder klassischer Situationskomik – in den meisten Fällen aufgrund der Ungeschicklichkeit der Hauptfigur.

Die am häufigsten aufzufindende Art von Humor ist die Ironie. Die Zweideutigkeit, die dadurch entsteht, ermöglicht Raum für Interpretation und Fantasie und das „zwischen den Zeilen lesen“, wenn Situationen im Text nicht explizit beschrieben sind. Aber nicht nur Ironie alleine, sondern vor allem Selbstironie der Hauptfigur sorgen für Lacher auf Seiten der Leserinnen. Aufgrund ihrer Charakterzüge, meist etwa ihr Ungeschick, findet sie sich in durchaus peinlichen Situationen wider. Sie kann allerdings darüber lachen und lernt dadurch, sich und ihre Probleme nicht zu ernst zu nehmen. Humor beziehungsweise Ironie ist somit auch eine Form der Krisenbewältigung (vgl. Montoro 2012: 12). Aber auch der umgangssprachliche beziehungsweise humorvolle Plauderton ist aus Chick Lit-Romanen nicht wegzudenken. Dieser gibt den Leserinnen das Gefühl, direkt in das Geschehen eingebunden zu sein und mit einer engen Freundin zu kommunizieren. Diese Verbindung entsteht zu Beginn der Handlung: So ist Humor vor allem bei der Vorstellung der Protagonistin essenziell, denn dies bestimmt den Ton der gesamten weiteren Erzählung und ist ausschlaggebend für die Verbindung zwischen Leserin und Protagonistin. Die Verwendung von Humor ermöglicht darüber hinaus eine Ausweitung der Handlung. Denn so können neben dem vorherrschenden Reifeprozess der Protagonistin und der vorhandenen Liebesgeschichte auch tragische Situationen und Momente in den Handlungsstrang integriert werden. Dadurch, dass diese aber humorvoll beschrieben werden, verlieren die Romane ihren unbeschwerten, fröhlichen Ton und werden so nicht zu

einem Drama. Auch im Hinblick auf das Brechen von Tabus ist Humor ein geeignetes Mittel. So wird er angewendet, wenn etwa Themen zur Sprache kommen, die mit traditionellen Idealvorstellungen der Leserschaft im Widerspruch stehen. Eine gern angewandte Form ist jene in Zusammenhang mit dem Körper, wie es etwa in Bridget Jones der Fall ist. Hier werden Essensgewohnheiten, Körpergewicht oder Kleidergröße der Protagonistin auf lustige Art und Weise thematisiert, um so dem Thema auch die Wichtigkeit zu nehmen (vgl. Mißler 2017: 115ff). Bei den Protagonistinnen beliebt ist etwa der Rückgriff auf Selbsthilfebücher oder der Besuch von Selbsthilfegruppen, um über ein Problem hinweg zu kommen. Zum einen wird in Chick Lit-Romanen hier die Sprache dieser Selbsthilfebücher verspottet oder die Hauptfigur scheitert beim Ausführen der Vorschläge so kläglich, dass sie sich letzten Endes in einer noch misslicheren Lage befindet (vgl. Mißler 2017: 32).

2.3.2.5. Modesprache

Die hohe inhaltliche Relevanz und ständige Präsenz der Mode- und Konsumwelt zeigt sich auch auf inhaltlicher Ebene: Neben der Übernahme sprachlicher Besonderheiten aus Mode- und Frauenmagazinen werden auch berühmte Marken, Designer oder Mode- und Einrichtungshäuser genannt. Aber auch bekannte Restaurants, Bars und Urlaubsresorts sowie Zeitungen und Magazine, Ortsnamen und TV-Sendungen werden häufig erwähnt. Dies führt zum einen dazu, dass in den Romanen ein gewisses angloamerikanisches Flair deutlich spürbar ist. Zum anderen werden die Handlungen dadurch in der Gegenwart verankert und die Leserinnen und Leser zu einer höheren Identifikationsmöglichkeit bewegt (Mißler 2017: 33f).

2.4. Genreabgrenzung

Typische Elemente und Merkmale des Chick Lit-Genres sind, wie eingangs erwähnt, schon in früheren Werken und demzufolge auch in anderen Genres aufzufinden. Bis dato ist somit strittig, ob es sich bei Chick Lit tatsächlich um ein eigenständiges Genre oder lediglich eine Weiterentwicklung beziehungsweise einen Ableger eines bereits existierenden Genres.

> Chick lit is sometimes seen as a revamped version, a rebranding, or (for some) simply a renaming, of other more traditional forms of popular writing, namely romance or romantic fiction. (Montoro, 2012: 7)

Eine Abgrenzung zu den häufig in mit Chick Lit im Zusammenhang stehenden Genres, wie dem klassischen Liebesroman beziehungsweise der so genannten „romance fiction“ erscheint somit sinnvoll.

2.4.1. Exkurs: Das Genre in der Literaturwissenschaft

Zunächst stellt sich allerdings die Frage: Was macht ein Genre zu einem Genre? Aus literaturwissenschaftlicher Sicht handelt es sich bei dem Begriff Genre beziehungsweise Gattung, wie er im deutschsprachigen Raum auch häufig synonym verwendet wird, um einen Oberbe-

griff zur Klassifikation für literarische Formen. Traditionellerweise werden diese in die drei Hauptgattungen Epik, Dramatik und Lyrik zugeordnet.[12] Ersterer leitet sich von dem griechischen Wort „epos“ ab und bedeutet Wort, Vers oder auch Erzählung, Gedicht. Epik meint dementsprechend die erzählende Literatur, deren wesentlichstes Merkmal die Fiktion ist, die „eine Darstellung tatsächlicher oder erfundener Sachverhalte einer als wirklich erscheinenden Welt [sic]“ (Allkemper/ Eke 2016: 98) meint. Die Hauptgattung Epik kann wiederum in einzelne epische Gattungen unterteilt werden. Zu unterscheiden sind hier Großformen, wie der Roman, und Kleinformen, wie die Novelle, Erzählung, Kurzgeschichte, Sage, Legende oder das Märchen. Die Vielfalt an Romanformen kann sowohl anhand von inhaltlich (beispielsweise der Bildungsroman vom Liebesroman) als auch von formalen (der Brief- vom Tagebuchroman) Aspekten unterschieden werden (vgl. Allkemper/Eke 2016: 95ff). Die Zuordnung, die auf Basis der Merkmale und Charakteristika der Texte geschieht, ist nicht immer trennscharf:

> Viele Romanformen haben sich historisch zu einem relativ konstanten Romantyp entwickelt (z.B. Bildungsroman, Künstlerroman, Kriminalroman), andere waren nur zu einer bestimmten Zeit genauer definierbar (z.B. Dorfroman), wieder andere niemals. (Allkemper/Eke 2016: 121)

2.4.2. Romance, Romance Fiction oder schlichtweg der Liebesroman

Romane der Genres „Romance“, „romance fiction“ oder Liebesromane stellen grundsätzlich eine romantische Beziehung zwischen zwei Menschen in den Fokus der Handlung. Die ersten beiden Begriffe werden häufig synonym verwendet. Ursprünglich handelte es sich um Heldengeschichten oder Sagen sentimentaler Natur. Im engeren Sinne versteht man darunter moderne Liebesgeschichten, die in Serie publiziert werden, ein standardisiertes Format bevorzugen sowie eine bestimmte Länge aufweisen (vgl. Montoro 2012: 7).

Laut der US-amerikanischen Vereinigung „Romance Writers of America“ (kurz: RWA) setzt ein Roman dieser Gattung zwei Basiselemente voraus: Zum einen wird eine zentrale Liebesgeschichte benötigt, in deren Haupthandlung sich zwei Menschen verlieben und versuchen, eine Beziehung aufzubauen. Zum anderen braucht es ein emotional zufriedenstellendes und optimistisches Ende, da Liebesromane darauf aufbauen, dass es eine „emotionale Gerechtigkeit“ gibt und guten Menschen Gutes widerfährt. Die RWA unterscheidet darüber hinaus zwei Erscheinungsformate: Zum einen können Romane dieses Genres als Serie und zum anderen auch als individuelle „single title“ publiziert werden. Den Aufbau, Erzähltechnik und Stil betreffend wird den Autorinnen und Autoren große Freiheit eingeräumt. Dies führt wiederum dazu, dass innerhalb des Romance Genres verschiedene Subgenres sich entwickelten, wie etwa „Contemporary Romance“, „Erotic Romance“, „Historical Romance“, „Paranormal Romance“, „Romance with Religious or Spiritual Elements“, „Romantic Supsense“ oder auch

[12] Aus forschungsökonomischen Gründen wird hier auf eine ausführliche Beschreibung der Begriffe Dramatik und Lyrik verzichtet.

„Young Adult Romance“. Unterscheidungskriterien dieser Subgenres sind das Setting und die verschiedenen zentralen Handlungselemente (vgl. Romance Writers of America 2017). Aufgrund der zahlreichen Subgenres gestaltet sich eine klare Definitionsfindung des Genres schwierig, wie sowohl die RWA als auch die britische „Romantic Novelists‘ Association“ (RNA) verdeutlichen. Als verpflichtendes Genreelement setzt letztere allerdings lediglich die Liebesgeschichte voraus und geht somit von einer rein handlungsbasierten Definition aus (vgl. Romantic Novelists‘ Association 2017).

Ausgehend von den zuvor beschriebenen Charakteristika des Chick Lit-Phänomens können nun mehrere Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Der wohl größte Berührungspunkt scheint das Geschlecht zu sein: Sowohl Chick Lit als auch klassische Liebesromanen werden am häufigsten von Frauen für Frauen geschrieben. Dies impliziert auch eine Art „Verweiblichung“ der Themen und Ideale, die in den Handlungen aufkommen. Darüber hinaus werden beide Genres als Unterhaltungsliteratur produziert und vermarket. Auch der positive, romatische Ausgang ist ein Merkmal, das sowohl Chick Lit als auch Romance aufweist. Des Weiteren werden die meisten Chick Lit-Romane – mit wenigen Ausnahmen, wie etwa jener Romanreihe von Sophie Kinsella – wie im Falle von Romance als individuelle Romane und eher selten als Serie veröffentlicht (vgl. Montoro 2012: 11).

Trotz dieser Gemeinsamkeiten weist Chick Lit allerdings einige Unterschiede zum klassischen Liebesroman auf. Ein Unterscheidungsmerkmal etwa ist das Setting: Während nämlich in Chick Lit-Romanen das urbane Setting, wie vorhin beschrieben, vorherrscht, werden Liebesromane in verschiedene Handlungsorte platziert, da es keine Vorgabe gibt und diese somit von den Autorinnen und Autoren relativ frei gewählt werden können. Darüber hinaus ist auch die Darstellung und Präsentation der Charaktere unterschiedlich. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Chick Lit-Charaktere sich mit viel Humor und Ironie auch über sich selbst lustig machen und das Beste aus einer noch so schwierigen Situation versuchen zu machen. Im Liebesroman hingegen handelt es sich um Protagonisten, die in idealisierter Art dargestellt werden. Fehler, Mängel oder Zweifel werden dementsprechend kaum thematisiert. All dies macht sich selbstverständlich auch im Stil bemerkbar, wie etwa dem humorvollen Plauderton, der aus Chick Lit-Romanen nicht wegzudenken ist (vgl. Montoro 2012: 7ff).

2.4.3. Genre oder Phänomen?

Zusammengefasst wird nun ersichtlich, dass Chick Lit sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu anderen Genres aufweist. Wie die Charakteristika zeigen, muss Chick Lit aus anderen Formen entstanden sein beziehungsweise hat sich auf Basis derer (weiter-) entwickelt.

> Chick Lit departs from its predecessors, however, in several ways: its emphasis on the role of sexual adventures in the romantic quest; the nature of the conclusion to the romantic plot; the importance of the

> heroine's experiences in the world of work and her evolution as a professional woman; the delight and consolation the heroine finds in indulging herself, particularly in consumer goods; and the privileging of entertainment value, particularly humour, over any challenging or experimental content or style. (Wells 2006: 49)

Aus rein literaturwissenschaftlicher Sicht könnte somit festgestellt werden, dass Chick Lit zur Gattung der Epik und dem Roman zuzuordnen ist. Auch wenn gewisse Gemeinsamkeiten vorhanden sind, so unterscheidet sich Chick Lit doch in wesentlichen Punkten von anderen Genres, wie etwa dem Liebesroman.

2.5. Rezeption

Ungeachtet der Kritik, die ob der vermeintlich fehlenden literarischen Tiefe aufkommt (vgl. Ferriss/Young 2006: 1), erweisen sich Chick Lit-Romane als äußerst erfolgreich. Dies zeigt auch ein Blick auf den Buchmarkt – sowohl im englischsprachigen Raum als auch hierzulande.

Chick Lit als ursprünglich englischsprachiges Genre erfreut sich größter Beliebtheit und hat trotz aller Kritik großen kommerziellen Erfolg. So haben Chick Lit-Romane beispielsweise im Jahr 2002 mit 71 Millionen US-Dollar zum Gesamtumsatz am US-Buchmarkt beigetragen. Die Vermarktung hört hier allerdings nicht am Buchmarkt auf, sondern geht weit über die medialen Grenzen hinaus – bis hin zu US-Blockbustern (vgl. Ferriss/Young 2006: 2).

Im Gegensatz zum englischsprachigen Raum, aus das Chick Lit-Genre ursprünglich stammt, sieht die Vermarktung in Deutschland, Österreich oder der Schweiz anders aus: Stellvertretend für den österreichischen und deutschsprachigen Raum sprechen die Branchenzahlen des deutschen Buchmarktes 2016 eine eindeutige Sprache: So zählte die Belletristik, zu der das Genre Chick Lit zu zählen ist, zur umsatzstärksten Sparte und wies außerdem mit über 14.000 Titeln die meisten Neuauflagen auf. Über 10.000 Werke wurde aus anderen Sprachen ins Deutsche übersetzt und sind als solche neuaufgesetzt worden. Mehr als zwei Drittel der belletristischen Übersetzungen stammen aus dem Englischen. Die Belletristik gilt somit als Paradebeispiel für Übersetzungen. Anhand der Zahlen im langjährigen Verlauf kann allerdings festgestellt werden, dass sich der Anteil der aus dem Ausland stammenden Titel verringert hat. Ein Grund dafür ist unter anderem, dass die deutschen Eigenproduktionen gestiegen sind. Dennoch zeigt sich, dass das Interesse an englischsprachigen Büchern groß ist, weshalb ein Großteil der importierten Bücher aus Großbritannien geliefert werden (23,5 Prozent aller Buchimporte) (vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. 2016: 3ff).

Für das Polysystem Literatur im deutschsprachigen Raum bedeutet dies eine Veränderung: War die Bedeutung importierter übersetzter Literatur in den vergangenen Jahrzehnten noch sehr hoch, so sinkt diese zurzeit aufgrund der steigenden deutschen Eigenproduktionen. Es scheint hier somit zu einer Verschiebung der Systeme zu kommen. Die Übersetzung spielt

somit in diesem starken System eine sekundäre konservative Rolle und erhält traditionelle Modelle. Faktoren und Prinzipien der Zielkultur, in diesem Falle der deutschsprachigen Literatur beziehungsweise Kultur, werden somit in den Übersetzungen eingearbeitet, wodurch Elemente der Ausgangstexte verschwinden.

3. KORPUSBESCHREIBUNG

Bevor im nächsten Kapitel die Analysephase beginnt, wird mit der nun folgenden Beschreibung des Korpus der theoretische Teil dieser Arbeit abgeschlossen. Dieses Kapitel verfolgt das Ziel, den aus fünf Werken bestehenden Korpus vorzustellen. Zu diesem Zweck werden in den jeweiligen Unterkapiteln neben den Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren sowie der Übersetzerinnen und Übersetzer auch relevante Hintergrundinformationen zum Werk selbst und Inhaltsangaben geboten.

Die Romane wurden aus verschiedenen Gründen gewählt. Zum einen waren die Autorinnen selbst ein relevantes Auswahlkriterium. So handelt es sich bei Sophie Kinsella beziehungsweise Madeleine Wickham, die im ersten Unterkapitel vorgestellt wird, um eine der bekanntesten Chick Lit-Autorinnen, und mit Marian Keyes ist beispielsweise auch eine irische Vertreterin des Genres enthalten. Bei Milly Johnson, Lindsey Kelk und Jill Mansell handelt es sich wiederum um drei Autorinnen, die zwar im englischsprachigen Raum durchaus bekannt sind, jedoch noch nicht allzu große Resonanz im deutschsprachigen Raum haben. Auch die Übersetzerinnen waren hier ein Aspekt, der in die Wahl miteinfloss. Ein weiterer Grund für die Zusammensetzung dieses Korpusses besteht auch in den Verlagen – sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltexte[13]. So wurde hier darauf geachtet, dass die Romane in unterschiedlichen Verlagen erschienen sind, um hier keine Überschneidungen zu haben. Auch der Erscheinungszeitraum der Romane war ein Faktor, weshalb ein Zeitraum von etwa 15 Jahren eingehalten wurde, um eine breite Zeitspanne abdecken zu können. Darüber hinaus war auch der Inhalt der Romane ausschlaggebend für die Aufnahme in den Korpus: Alle fünf ausgewählten Chick Lit-Romane enthalten typische Elemente dieses Genres, wie sie im vorherigen Kapitel beschrieben wurden.

[13] Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden Ausgangstext mit AT und Zieltext mit ZT abgekürzt.

3.1. Sophie Kinsellas „The Secret Dreamworld of a Shopaholic”

3.1.1. Der Ausgangstext „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“

Das erste zu analysierende Werk „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“ gilt als einer der bekanntesten Chick Lit-Romane. Verfasst von der britischen Schriftstellerin Sophie Kinsella wurde der 320 Seiten lange Roman im Jahr 2000 in Großbritannien im Black Swan-Verlag, einem zur Penguin Random House UK gehörenden, 1985 gründeten Taschenbuchverlag, veröffentlicht und landete prompt auf der Bestsellerliste. Publiziert wurden dort unter anderem Werke von Richard Dawkins, Joanne Harris oder John Irving publiziert (vgl. Penguin Random House Homepage 2017[a]).

Für das Chick Lit-Genre eher untypisch, folgten diesem „Shopaholic“-Roman mittlerweile sieben weitere: „Die Schnäppchenjägerin“ („The Secret Dreamworld of a Shopaholic“, 2000), „Fast geschenkt“ („Shopaholic Takes Manhattan/Shopaholic abroad“, 2001), „Hochzeit zu verschenken“ („Shopaholic Ties the Knot“, 2001), „Vom Umtausch ausgeschlossen“ („Shopaholic and Sister“, 2004), „Prada, Pumps und Babypuder“ („Shopaholic & Baby“, 2007), „Mini Shopaholic“ („Mini Shopaholic“, 2010), „Shopaholic in Hollywood“ („Shopaholic to the Stars“, 2014) und „Shopaholic & Family“ („Shopaholic to the Rescue”, 2015).

Der Roman wurde im Jahr 2009 mit den US-Hauptdarstellern Isla Fisher als Becky Bloomwood und Hugh Dancy als Luke Brandon verfilmt.

3.1.2. Über die Autorin Sophie Kinsella

Madeleine Wichkam, so der richtige Name der Autorin, wurde 1969 in London geboren. Nach erfolgreichem Schulabschluss entschied sie sich, Musik zu studieren. Nach einem Jahr wechselte sie allerdings die Studienrichtung und studierte Philosophie, Politik und Ökonomie am New York College, Oxford. Danach war sie als Wirtschaftsjournalistin bei Pension World und Resident Abroad tätig. Die Welt des Journalismus war für sie der ideale Einstieg ins Schreiben. Ihren ersten Roman „The Tennis Party“ veröffentlichte sie 1995. Inhaltlich blieb sie der Wirtschaft auf eine Art und Weise treu, ging es doch in diesem Werk auch um Finanzbetrug. Es folgten sechs weitere Romane, darimter „A Desireable Residence“ 1996, „Swimming Pool Sunday“ 1997, „The Gatecrasher” 1998, “The Wedding Girl” 1999, “Cocktails for Three” 2000, “Sleeping Arrangements” 2001.

Für die Roman-Reihe „Shopaholic“ entschied sie sich, unter dem Pseudonym Sophie Kinsella aufzutreten. Eine anfangs herausfordernde Aufgabe, wie sich herausstellte. Denn stilistisch musste sie sich von ihren bisherigen Romanen unterscheiden. Unter ihrem Pseudo-

nym verfasste sie neun weitere Werke, wie etwa „Can you keep a secret“, „The Undomestic Goddess“ oder „I’ve Got Your Number“ (vgl. Sophie Kinsella Homepage 2017).

3.1.3. Die Übersetzung „Die Schnäppchenjägerin“ & die Übersetzerin Marieke Heimburger

Die deutschsprachige Übersetzung erschien im Jahr 2002 unter dem Titel „Die Schnäppchenjägerin“ im Goldmann Verlag und umfasst 412 Seiten. Bei Goldmann handelt es sich um einen sehr traditionsrechen, im Jahr 1922 gegründeten Verlag. Im Jahr 1977 wurde Goldmann an die Verlagsgruppe Bertelsmann/Random House verkauft, behielt aber den Namen bei. Heute zählt er zu den größten Publikumsverlagen im deutschsprachigen Raum (vgl. Random House Homepage 2017[c]).

Die Übersetzung stammt von der Autorin, Moderatorin und Übersetzerin (für die Sprachen Deutsch, Englisch und Dänisch) Marieke Heimburger. Geboren wurde Heimburger 1972 in Tokyo, aufgewachsen ist die bei Frankfurt, wo sie 1991 ihr Abitur absolvierte. An der Universität Düsseldorf absolvierte sie den Diplom-Studiengang Literaturübersetzen. Ihren ersten Roman übersetzte sie im Jahr 1998 aus dem Englischen für den Rowohlt/Wunderlag-Verlag. Später übersetzte sie Werke für die Verlage Goldmann, Piper, Fischer, dtv oder auch Kiepenheuer & Witsch. Zu ihren bekanntesten Übersetzungen zählen jene von Sophie Kinsella, Sarah Harvey oder Stephenie Meyer (vgl. Marieke Heimburger Homepage 2017).

3.1.4. Inhaltsangabe

Im Zentrum der „Shopaholic“-Reihe steht die Britin Rebecca Bloomwood. Sie lebt zusammen mit ihrer besten Freundin Suze in einer Wohnung, die Suzes wohlhabenden Eltern gehört, im Londoner Innenstadtbezirk Fulham. Becky, so ihr Spitzname, arbeitet als Finanzjournalistin für das Magazin „Successful Savings“. Der wahre Traumjob ist es für sie allerdings nicht, denn mit dem Thema Finanzen beschäftigt sie sich nur ungern – egal ob beruflich oder privat. Sie schafft es allerdings immer wieder, ihr Gegenüber von ihrem vermeintlichen Finanzwissen zu überzeugen.

Ihre eigene finanzielle Situation, die immer wieder direkt oder indirekt thematisiert wird, ist äußerst prekär: Aufgrund ihrer unzähligen Shoppingtouren hat sie bereits in ihrem jungen Alter Schulden. So hat Becky nämlich eine Vorliebe für Inneneinrichtung, Kleidung und Pflegeprodukte. Vorranging tragen diese Produkte bekannte Marken- oder Designernamen. Trotz ihrer schwierigen finanziellen Situation, über die sie sich doch irgendwie bewusst ist, rechtfertigt sie ihre Einkäufe damit, dass es notwendige Investitionen seien. Nichtsdestotrotz erhält sie per Post immer wieder Schreiben von Banken, die ihr Angebote für Kreditkarten machen. Druck macht allerdings ihr Bankbetreuer Derek Smeath, der ihr häufig wegen eines Termins zur Planung ihrer Schuldenrückzahlung schreibt. Becky findet jedoch immer

wieder Ausreden, wie etwa den Tod ihrer Tante oder ein gebrochenes Bein, um keinen der Termine wahrnehmen zu müssen. Smeath wird mit der Zeit aber immer beharrlicher, da ihm die Ausreden schon auffallen.

Als sich Becky mit ihrer finanziellen Situation überfordert sieht, stattet sie ihren Eltern, die in einer eher ländlichen Gegend wohnen, einen Besuch ab. Dort trifft sie auf ihre ehemaligen Nachbarn und erfährt, dass diese auf der Grundlage eines finanziellen Ratschlags von Becky ein Investment nicht tätigten. Daraufhin veröffentlicht sie einen Artikel, in dem sie über die damit in Zusammenhang stehende Bank herzieht. Der Beitrag wird ein derartiger Erfolg, dass sie in die TV-Frühstückssendung „The Morning Coffee" eingeladen wird. Dort trifft sie auf Luke Brandon, den Geschäftsführer von Brandon Communication, der die Bank vertritt. Die beiden kennen sich bereits von einer früheren Pressekonferenz, zu der Becky als Journalistin ging und die Luke in seiner Funktion bei Brandon Communication moderierte. Die beiden haben sich durch Zufall näher kennengelernt und waren auch schon gemeinsam unterwegs – selbstverständlich shoppen –, bis Becky erfährt, dass Luke in einer Beziehung ist. Becky und Luke streiten während der TV-Show vor laufender Kamera über den Fall, bis er verkündet, die Bank nicht mehr weiter zu vertreten. Becky erhält ob des Erfolgs der Show einen regelmäßigen eigenen Slot, in der sie über Finanzen, Fehlkäufe und Co. Spricht. Luke lädt Becky daraufhin zu einem scheinbaren Geschäftsessen ins Ritz Hotel ein, wo die beiden schließlich die Nacht miteinander verbringen.

3.2. Marian Keyes' „Sushi For Beginners"

3.2.1. Der Ausgangstext „Sushi For Beginners"

Der 564 Seiten umfassende englischsprachige Roman „Sushi For Beginners" wurde im Jahr 2000 im Londoner Verlag Michael Joseph, dem führenden Imprint im Bereich Unterhaltungsliteratur und Sachbuch von Penguin Books, veröffentlicht. Spezialisiert ist Michael Joseph vor allem auf die Publikation von „Women's fiction" und verlegt neben Romane von Keyes beispielsweise auch Werke von Jojo Moyes oder Giovanna Fletcher. Aber auch Thriller oder Bücher zum Thema Lifestyle zählen zum Repertoire des Verlags (vgl. Penguin Random House Homepage 2017[a]). Es handelt sich um den fünften Roman der irischen Autorin Marian Keyes. Der Roman wurde in über 20 Sprachen übersetzt, darunter Brasilianisch, Deutsch, Finnisch, Französisch, Schwedisch, Spanisch, Portugiesisch oder auch Vietnamesisch (vgl. Marian Keyes Homepage 2017[b]).

3.2.2. Über die Autorin Marian Keyes

Marian Keyes gilt neben Helen Fielding als eine der Begründerinnen des Chick Lit-Genres. Sie wurde 1963 in Limerick, Irland, geboren und wuchs in Cavan, Cork, Galway und Dublin auf. Nach dem erfolgreich absolvierten Studium der Rechtswissenschaften und Buchhaltung

am University College in Dublin ging sie nach London und arbeitete als Kellnerin und Büroangestellte. Dort begann sie mit dem Schreiben von Kurzgeschichten. Mit ihrem ersten Roman „Watermelon“ (dt. „Wassermelone“) erzielte sie 1995 den Durchbruch als Autorin. Das Besondere an Keyes‘ Werken sind ihre persönlichen Themen, die sie in ihren Werken verarbeitet. So behandelte sie in ihren Romanen etwa Themen wie Depressionen, häusliche Gewalt oder auch Alkoholismus, unter dem die trockene Alkoholikerin selbst gelitten hat. Verbunden werden diese ernsten Thematiken aber immer mit klarer Hoffnung und Humor. Neben zahlreichen Kurzgeschichten ist die irische Autorin bekannt für Werke wie „Last Chance Saloon“ („Pusteblume“, 1999), „Anybody Out There?“ (Erdbeermond, 2006) oder “The Mystery of Mercy Close” (“Glücksfall”, 2012) (vgl. Marian Keyes Homepage 2017[a]).

3.2.3. Die Übersetzung „Sushi für Anfänger“ & die Übersetzerin Susanne Höbel

Die Übersetzung erschien am 1. Juni 2002 unter dem Titel „Sushi für Anfänger“ im deutschen Heyne Verlag und umfasst 608 Seiten. Der Heyne Verlag wurde 1934 gegründet, muss während des zweiten Weltkriegs allerdings aufgrund der Zerstörung des Verlagshauses das Publizieren für mehrere Jahre einstellen. Im Jahr 2000 verkauft Eigentümer Rolf Heyne die Mehrheitsanteile an das Medienhaus Axel Springer, 2003 geht der Heyne Verlag an die Verlagsgruppe Random House. Neben einer Vielzahl an internationalen Bestsellern publiziert Heyne auch deutsche Originale (vgl. Random House Homepage 2017[e]).

Übersetzt wurde der Roman von Susanne Höbel. Höbel, geboren im Jahr 1953, ist seit über zwanzig Jahren als Übersetzerin von englischer und amerikanischer Literatur tätig und lebt in Hamburg sowie Südengland. Neben den Romanen von Marian Keyes („Ich habe keine Macken“, „Bin nur noch schnell Schuhe kaufen“, „Mittelgroßes Superglück“ oder „Glücksfall“) übersetzte bis dato Höbel auch Werke von Nicholas Sparks („Das Lächeln der Sterne“ oder „Das Schweigen des Glücks“) oder auch Tim Parks („Das Geld der Medici“). Für ihre Übersetzungen wurde Höbel unter anderem in den Jahren 2002 und 2009 mit dem Förderpreis für literarische Übersetzungen der Freien und Hansestadt Hamburg ausgezeichnet (vgl. Hamburger Förderpreise für Literatur und Literarische Übersetzung 2017).

3.2.4. Inhaltsangabe

> Warum ausgerechnet Dublin? Die ehrgeizige Londoner Moderedakteurin Lisa ist stinksauer, als sie anstatt zu den Laufstegen New Yorks in die nasskalte irische Hauptstadt versetzt wird. Wie soll sie dort, wo man ihrer Meinung nach von Lifestyle nichts versteht, ein erfolgreiches Frauenmagazin aufbauen? Aber Lisa ist fest entschlossen, es den irischen Provinzlern so richtig zu zeigen. Schon bald jedoch merkt sie, dass sie ihre neuen Kollegen gewaltig unterschätzt hat ... (Keyes/Höbel 2000[2]: Klappentext)

Anders als es der oben angeführte Klappentext vermuten lässt, stehen im Zentrum des Romans „Sushi für Anfänger“ beziehungsweise „Sushi For Beginners“ zunächst zwei, im Verlauf der Handlung aber doch drei Frauen. Zu Beginn dreht sich jedoch alles um die sehr ehr-

geizige, erfolgsorientierte Moderedakteurin Lisa. In der Hoffnung, von London nun endlich in die Modestadt New York versetzt zu werden, schicken ihre Vorgesetzten sie in die irische Hauptstadt Dublin. Dort soll ein neues Frauenmagazin mit dem Titel „Colleen“ aufgelegt werden und Lisa soll als erfahrene Redakteurin das Magazin mittragen und dem Heft zu Erfolg verhelfen. Als einer Frau, der Lifestyle, Mode und äußere Werte sehr wichtig sind, ist sie entsetzt über diese Entscheidung. Sie nimmt die Versetzung aber schließlich in Kauf, denn für die Karriere würde sie so gut wie alles tun. In Dublin angekommen läuft für sie allerdings nicht alles nach Plan. Mit der „Provinz“ und dem dortigen Lifestyle kann sie nur relativ wenig anfangen.

Hier erhält der Leser auch erstmals Einblick, wie sie sich wirklich fühlt: nach außen hin ist sie die taffe Karrierefrau, im Inneren jedoch einsam und unzufrieden. Während sie in London sich völlig in die Arbeit stürzen konnte und der Job ihr Leben war, merkt sie nun in Dublin, wie einsam sie wirklich ist und dass die Trennung von ihrem Mann Oliver noch nicht ganz überwunden scheint. Denn anders als in der vorherigen Redaktion läuft bei Colleen alles ein wenig gemächlich ab: So kommt sie am Abend pünktlich aus dem Büro und hat plötzlich die Wochenenden frei. Potenzial in punkto Beziehungen sieht sie in dem Geschäftsführer von Colleen, Jack Devine, der zunächst allerdings noch mit einer anderen Frau zusammen ist. Doch daran stört sich Lisa nicht. Jack, der sich auch auf eine Art und Weise zu ihr hingezogen fühlt, hilft ihr sogar dabei, ein Haus in Dublin zu finden; wohnt sie doch im Moment in einer Wohnung, die nur als Übergangslösung gedacht war. Immer wieder unternimmt sie Annäherungsversuche, doch Jack wehrt diese ab – bis sich seine Freundin schließlich von ihm trennt und er später auch die verletzliche Seite von Lisa kennenlernt.

Bei Colleen trifft die Karrierefrau Lisa auf Ashling, ihre junge, ordnungsfanatische Kollegin, die im Laufe der Handlung immer mehr ins Zentrum rückt. Ashling, charakterlich das völlige Gegenteil von Lisa, ist eine eher zurückhaltende, ruhige und wenig modebewusste junge Frau. Seit dem Nervenzusammenbruch ihrer Mutter ist Ashling für alle auch noch so ungewöhnlichen Situationen gewappnet und stets mit Pflaster und Co ausgerüstet, weshalb sie auch immer „Miss Fix-It“ genannt wird. So erhält sie auch – für sie doch irgendwie überraschend – den Job als Redakteurin bei Colleen, da sie mit ihrer ungewöhnlichen, puristischen Art die beiden Geschäftsführer überzeugen kann. Mit der neuen Position steigt mit der Zeit auch ihr Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein. Ihre Freizeit verbringt Ashling mit ihrer besten Freundin Clodagh, hauptsächlich sind die beiden in Comedyclubs unterwegs. Dort trifft Ashling auch auf den aufstrebenden Comedian Marucs Valentine, mit dem sie nach anfänglichen Schwierigkeiten auch eine Beziehung haben soll. Ashling, die bei ihren Kolleginnen und Kollegen gut ankommt und auf einen stabilen Freundeskreis blicken kann, lädt auch Lisa schließlich ein, mit in den Comedyclub zu gehen. Anfangs noch sehr skeptisch, fühlt sich Lisa doch sehr wohl in dieser für sie ungewohnten Umgebung und taut langsam aber doch auf.

Im Vorfeld der Launch Party des Magazins kommen sich Geschäftsführer Jack und Ashling überraschenderweise näher, wobei Jack Ashling bis dahin kaum beachtet hat. Jack bemerkt während der Party, dass er womöglich Gefühle für Ashling entwickelt und wundert sich, warum es ihm so schwerfällt, dasselbe für Lisa zu fühlen.

Clodagh, die Ashling sehr beneidet, durchläuft im Roman eine schwierige Zeit. Das, was Ashling so bewundert – Clodagh hat einen gutaussehenden Mann, der sie auf Händen trägt, zwei Kinder, ein Haus und ausreichend Vermögen – macht sie nur unglücklich. Für sie ist es nach so langer Zeit abseits der Berufswelt außerdem schwierig, dort wieder Fuß zu fassen. Verzweifelt und unglücklich betrügt sie schließlich ihren Ehemann mit Ashlings Freund. Aus Schuldbewusstsein will sie Marcus dann aber nicht mehr treffen. Dylan, Clodaghs Ehemann, erfährt von der Affäre und erzählt Ashling davon. Ashling konfrontiert Clodagh mit der Affäre und ist – anders als sonst – wenig verständnisvoll und höflich. Für Clodagh nimmt all dies kein gutes Ende, denn für ihre Handlungen bekommt sie die gerechte Belohnung: Die Freundschaft zu Ashling zerbricht und auch Marcus möchte nichts mehr von ihr wissen, er verlässt sie für eine andere Frau. Doch immerhin merkt sie, dass auch das ruhige Leben seine Vorzüge hat, sie lernt ihre Nachbarn kennen und findet dort Anschluss.

Ashling fällt daraufhin in eine Art Depression. Besonders traurig macht sie der Obdachlose, der in der Nähe ihrer Wohnung lebt. Jack, der das mitbekommt, bietet ihm einen Job an. Ashling bekommt dies anfangs aufgrund ihres Gemütszustandes nicht mit, doch Jack versucht, ihr näher zu kommen und umgarnt sie, bis die beiden ihre Gefühle zu einander schließlich erkennen und eine Beziehung beginnen.

Lisa zieht es wieder zurück nach London, wo sie bei einem Konkurrenzmagazin einen Job findet. Die Freundschaft zu Ashling bleibt bestehen.

3.3. Milly Johnsons „A Spring Affair“

3.3.1. Der Ausgangstext „A Spring Affair“

„A Spring Affair“ ist der dritte Roman der britischen Autorin Milly Johnson und umfasst 482 Seiten. Erschienen ist das Werk im Jahr 2009 bei Pocket Books, dem zur US-amerikanischen Verlagsgruppe Simon & Schuster gehörigen massentauglichen Imprint, der auch Autoren wie Stephen King, Mary Higgins Clark oder Kresley Cole verlegt (vgl. Simon and Schuster Publishing Homepage 2017). Der Roman ist dem Privatleben der Autorin sehr nahe: Die Idee zur Handlung hatte sie, als sie große Eheprobleme hatte und ein vollmöbliertes Haus in Barnsley gekauft hatte. Während des Entrümpelns stellte sie die reinigende Wirkung fest und überlegte, wie es sein müsste, wenn man sein ganzes Leben entrümpelte (vgl. Milly Johnson Homepage 2017[c]). Grundsätzlich, so Johnson auf ihrer Website, handelt es sich bei all ihren Romanen um so genannte „Standalones“, also Bücher, die nicht zusammenhängend sind. Doch einige

Charaktere tauchen auch in anderen Handlungen auf, wie etwa in „Yorkshire Pudding Club“ und „Summer Fling“. Andere Romane, wie „The Wedding Dress“ sollte nach „White Wedding“ und „A Summer Fling“ gelesen werden und auch „Ladies who Launch“ ist eine Fortsetzung zu „Here Come the Boys“ (vgl. Milly Johnson Homepage 2017[b]).

3.3.2. Über die Autorin Milly Johnson

Milly Johnson ist neben ihrer Tätigkeit als Autorin auch Dichterin, Rednerin, schreibt Kolumnen und Kurzgeschichten. Sie lebt in Barnsley, einer Stadt in South County, England. Nach der Schule studierte sie einige Jahre Schauspiel und Lehramt an der University of Exeter im Südwesten Englands. Da aber das Schreiben ihre Leidenschaft war, entschloss sie sich, das Studium abzubrechen. Daraufhin war sie einige Zeit lang unter anderem als Buchhalterin und im Verkauf tätig, um ihre Hypothek abzuzahlen. Nebenbei, meist nachts, schrieb sie weiter und wurde so schließlich zu einer der bekanntesten Werbetexterinnen für Grußkarten. Privat hatte Johnson einige Schwierigkeiten: Geheiratet hat sie im Jahr 1995 (vgl. Milly Johnson Homepage 2017[a]). Doch die missbräuchliche und zerstörerische Ehe, aus der auch zwei Söhne hervorgingen, ging fünf Jahre danach in die Brüche (vgl. The Speakers Agency 2017). Ihre Erfahrungen lässt Johnson auch in ihren Romanen einfließen. Bis dato hat die mit mehreren Awards ausgezeichnete Britin 19 Romane veröffentlicht, darunter ihren Debutroman „The Yorkshire Pudding Club“ im Jahr 2007, „An Autumn Crush“, „Here Come the Girls“ oder auch „Ladies Who Launch“ (vgl. Milly Johnson Homepage 2017[b]).

3.3.3. Die Übersetzung „Frühlingsgewühle“ & die Übersetzerin Veronika Dünninger

Die rund 440 Seiten umfassende Übersetzung erschien im April 2010 unter dem Titel „Frühlingsgewühle“. Veröffentlicht wurde es in dem in Köln ansässigen und vor rund 60 Jahren gegründeten Bastei Lübbe Verlag, der mit den rund 335 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und einem Jahresumsatz von 107,5 Mio. Euro zu einem der größten mittelständischen Familienunternehmen Deutschlands gehört. Insgesamt bietet Bastei Lübbe, der sich aus zwölf Verlage und Imprints zusammensetzt, etwa 3.600 Titel aus den Bereichen Belletristik, Sach-, Kinder- und Jugendbuch (vgl. Bastei Lübbe 2017). Die Übersetzung zu „A Spring Affair“ stammt von Veronika Dünninger. Vor ihrer Ausbildung zur Übersetzerin studierte sie Anglistik und Romanistik an der Freien Universität Berlin. Dünninger ist Literaturübersetzerin für Englisch und lebt heute in Berlin (vgl. Prange 2009: 235).

„A Spring Affair“ beziehungsweise „Frühlingsgewühle“ ist einer der wenigen Romane von Milly Johnson, die ins Deutsche übersetzt wurden. Während die Übersetzung „Ein Kerl mach noch keinen Sommer“ (Original: „A Summer Fling“) auch von Dünninger stammt, wurden die anderen Romane „Leichtmatrosen küsst man nicht“ (Original: „Here Come the Girls“) von Sabine Schilasky sowie „Ex und Flop“ (Original: „The Birds and The Bees“) und

„Der Yorkshire Babyclub“ (Original: „The Yorkshire Pudding Club“) von Gabi Reichart-Schmitz übersetzt. Dünninger, über die nach eingehender Recherche vergleichsweise wenig Hintergrundinformationen zu finden sind, war als Übersetzerin für Kristin Harmel oder auch Ellen Sussmann tätig (vgl. Random House Homepage 2017[a]).

3.3.4. Inhaltsangabe

„Entrümpeln Sie ihr Leben“ – heißt es in einer Frauenzeitschrift, die Lou Winter zufällig im Wartezimmer eines Zahnarztes liest. Dieser Satz wird ihre nächsten Schritte, Gedanken und Handlungen prägen. Denn Lou Winter könnte zwar mit ihrem Leben an sich zufrieden sein – sie ist verheiratet, ihr Mann verdient genug Geld, sie leben gemeinsam in einem großen Haus. Doch weder ihr Berufs- noch ihr Privatleben hat sich die 38-jährige Frau so vorgestellt: Ihr Ehemann, mit dem sie einst eine glückliche Beziehung geführt hat, betrügt sie laufend, ist egoistisch und nutzt die Gutmütigkeit seiner Frau gnadenlos aus. Hauptsächlich lässt er sich von seiner Frau umsorgen und bekochen.

Immer wieder an den Zeitschriftenartikel erinnert, beginnt Lou, zunächst im Büro Ordnung zu schaffen. Denn im Beitrag wurde versprochen, dass das Entrümpeln glücklich mache und die Stimmung heben würde. Es bereitet ihr größte Zufriedenheit zu sehen, wie ordentlich ihr Arbeitsplatz aussieht. Aus diesem Grund entscheidet sie, auch zuhause auszumisten – zuerst nur ein paar Schubladen und Krimskrams, dann arbeitet sie sich von Zimmer zu Zimmer vor. Nachdem sich die Müllsäcke allerdings häufen und es sich als durchaus schwierig und aufwendig gestaltet, alle selbst mit dem Auto zum Müllplatz zu bringen, bestellt Lou einen Container. Ihr Ehemann Phil zeigt sich von ihrem gesamten Vorhaben nur wenig begeistert und kann mit dem neuen „Hobby“ seiner Frau kaum etwas anfangen. Ihm wäre ein typisches Hausmütterchen am liebsten. Die Veränderung von Lou kommt ihm merkwürdig vor. Pünktlich wird der bestellte Container auch geliefert, von dem Firmeninhaber Tom Broom selbst. Beide, Lou und Tom, verstehen sich auf Anhieb gut, Lou fühlt sich sofort zu ihm hingezogen. Von ihrem Ehemann hingegen entfernt sie sich jedoch immer weiter. Seine unsanfte und egoistische Art bestärkt dieses Gefühl nur.

Beruflich könnte sich Lou grundsätzlich nicht beklagen, wenngleich es nicht der Traumjob ist, den Lou gerne hätte. Vielmehr wünscht sich die gelernte Köchin sich seit Jahren, gemeinsam mit ihrer damals besten Freundin Deb ein eigenes Café zu eröffnen. Heute arbeitet sie allerdings in der Buchhaltung, versteht sich mit ihren Kolleginnen und Kollegen gut. Eine wahre Herausforderung ist aber die Büroleiterin, mit der kaum jemand in der Abteilung zurechtkommt.

Da ihre Entrümpelungsaktion im Haus so gut läuft, bestellt sie laufend weitere Container, nachdem der erste nach nur wenigen entrümpelten Regalen und Kästen bereits voll ist.

Während sie sich von Raum zu Raum vorarbeitet, fällt ihr unter anderem ein altes Foto von sich und ihrer damals besten Freundin Deb in die Hände, die sie seit Jahren nicht gesehen hatte. Dies als Anlass genommen, fasst sie sich ein Herz, rief Deb an und verabredete sich prompt mit ihr für das kommende Wochenende. Die beiden Frauen verstehen sich auf Anhieb wieder gut und dieses erste Treffen ist ein Zeichen zur Erneuerung ihrer Freundschaft. Was Lou allerdings sehr beschäftigte war, wie sie ihrem Mann am besten erklären sollte, dass sie sich wieder mit Deb traf. Die Freundschaft zwischen den beiden hatte Phil nie gebilligt. Denn Deb motivierte Lou dazu, selbstbewusster und eigenständiger, unabhängiger zu sein. Deshalb treffen sich die beiden anfangs auch heimlich. Nach einigen Treffen entscheiden Lou und Deb ihre Pläne von früher – die Eröffnung des besagten Cafés – in die Wirklichkeit umzusetzen.

Wegwerfen will Lou auch die Babysachen, die sie am Speicher gefunden hatte. Lange hatten Phil und sie versucht, ein Kind zu bekommen. Doch aus ihnen unerklärlichen Gründen hatte es nie geklappt. Und so entsorgt sie alles, was sie an diese Zeit erinnert, im Container.

Auf der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten für das Café bekommen Deb und Lou Unterstützung von Tom Broom, mit dem Lou immer mehr Zeit verbringt. Ein geeignetes Lokal haben sie rasch gefunden: Es handelt sich um ein bereits bestehendes Fernfahrercafé, das die beiden übernehmen konnten. In der Vorbereitung zur Eröffnung gehen die beiden Frauen völlig auf – von der Erstellung von Speisekarten und Überlegungen des Angebots über die Einrichtung.

Das Entrümpeln, die wieder aufblühende Freundschaft zu Deb und die Geschäftsidee machen Lou zusehends selbstbewusster. Sie widersetzt sich Phil immer mehr, zeigt ihm auf, dass sie nicht glücklich ist. In den wenigen schwachen Momenten hat sie aber dennoch immer wieder ein flaues Gefühl, dass Phil erneut eine Affäre haben könnte. Den Gedanken daran verdrängt sie aber rasch und konzentriert sich auf ihre aktuelle Aufgabe. Später erfährt sie aber doch, dass er tatsächlich eine Geliebte hat. In diesem Augenblick merkt Lou, dass ihre Ehe am Ende ist. Überraschenderweise kommt sie aber gut damit klar, ist erleichtert. Lou verlässt daraufhin ihren Ehemann, hinterlässt ihm lediglich eine Nachricht auf dem Küchentisch. Während er in der Arbeit ist, packt Lou ihre Sachen und zieht in die frisch renovierte Wohnung über dem neuen Café.

In der Zeit nach dieser Trennung kommen sich Tom und Lou immer näher, verbringen viel Zeit miteinander und auch die Freundschaft zu Deb lebt so richtig auf. Zwar hadert Lou zwischenzeitlich mit ihrer Entscheidung, Phil verlassen zu haben, doch alleine der Gedanke an seine Affäre bringt sie zurück auf den Boden der Tatsachen. Auch einige Zeit nach der Trennung ist Lou ständig erschöpft und niedergeschlagen. Aus einem Verdacht heraus besorgt Deb ihrer Freundin einen Schwangerschaftstest, der positiv ausfällt. Freudestrahlend berichtet Lou ihrem neuen Freund Tom davon, dass er Vater wird. Ein Jahr später stoßen Lou und Deb

auf ihre Partnerschaft an. Rückblickend erinnern sie sich an die schwierigen Situationen der vergangenen Monate, wie etwa Lou Phil überreden musste, in die Scheidung einzuwilligen.

3.4. Lindsey Kelks „I Heart Paris“

3.4.1. Der Ausgangstext „I Heart Paris“

Der 2010 erschienene und 352 Seiten umfassende Roman „I Heart Paris“ der britischen Autorin Lindsey Kelk ist nach „I Heart New York“ und „I Heart Hollywood“ der dritte Teil einer insgesamt sechsteiligen Serie. 2011 folgte der Roman „I Heart Vegas“, 2011 „I Heart London“ und 2013 schließlich „I Heart Christmas“. Publiziert wurde “I Heart Paris” im Harper Collins Verlag, der 1817 von den Brüdern James und John Harper gegründet wurde. Der Traditionsverlag mit Sitz in New York hat Niederlassungen in 18 Ländern, darunter Australien, Brasilien, Indien und mehreren europäischen Ländern. Rund 10.000 Bücher werden jedes Jahr von den über 120 Imprints veröffentlicht (vgl. Harper Collins Publishers 2017).

3.4.2. Über die Autorin Lindsey Kelk

Die Sunday Times-Bestsellerautorin Lindsey Kelk wurde 1980 in Doncaster, South Yorkshire, England, geboren. Nach dem Studium an der Universität in Nottingham zog sie nach London und später nach New York. Nach dem Tod ihrer Großmutter und jenem überraschenden Tod ihrer Mutter, die ihr beide sehr nahegingen, entschied sie sich, ein neues Leben in Los Angeles aufzubauen. Bis dato hat Kelk dreizehn Bücher veröffentlicht, die in über 25 Sprachen übersetzt wurden (vgl. Lindsey Kelk Homepage 2017).

Die Idee zu ihrem ersten Roman „I Heart New York“ beziehungsweise der gesamten „I Heart …“-Serie, deren Handlungen je Roman in einer anderen Stadt angesiedelt sind, hatte die britische Schriftstellerin nach einem beeindruckenden Urlaub in der US-Metropole, den sie am liebsten noch verlängert hätte. Da dies jedoch aus finanziellen Gründen nicht möglich war, entschied sie sich dazu, zumindest darüber zu schreiben und so an der Stadt zu bleiben. Die Besonderheit ihrer Werke sieht Kelk selbst in der Ähnlichkeit der Hauptfigur zu sich selbst (vgl. Calvani 2009).

3.4.3. Die Übersetzung „Gucci, Glamour und Champagner“ & die Übersetzerin Elfriede Peschel

Die Übersetzung zu „I Heart Paris“ wurde 2013 unter dem Titel „Gucci, Glamour und Champagner“ im Blanvalet Taschenbuch Verlag veröffentlicht und umfasst in der e-book-Version 384 Seiten. Dieser zur Random House Gruppe gehörende international ausgerichtete Bestsellerverlag veröffentlicht neben Werken internationaler Autoren wie Nora Roberts, Susan Elizabeth Phillips oder James Patterson auch deutsche Schriftsteller, etwa Charlotte Link. Ver-

legt werden alle Varianten der Unterhaltungsliteratur, von Thriller und Krimi über Frauenunterhaltung bis hin zu klassischen epischen Werken. (vgl. Random House Homepage 2017[b]).

Elfriede Peschel, die die Übersetzung ins Deutsche anfertigte, wurde 1954 in München geboren und lebt zurzeit im deutschen Ruhrgebiet. Nach dem Magisterabschluss in Germanistik und Kunstgeschichte ist Peschel als Übersetzerin und Lektorin tätig. Zu ihren bekanntesten Übersetzungen zählen jene von Nora Roberts, Jodi Picoult oder Susan Elizabeth Phillips (vgl. Krimi-forum.net 2017).

Neben „Gucci, Glamour und Champagner" übersetzte Peschel auch die ersten beiden Teile der „I Heart …"-Serie „I Heart New York" (dt.: „Verliebt, verlobt, Versace") sowie „I Heart Hollywood" (dt.: „Mit Chic, Charme und Chanel"). Die beiden Romane „About A Girl" (dt.: „Sag einfach mal Aloha") sowie „The Single Girl's To Do List" (dt.: „Einmal Happy ohne Ende, bitte!") wurden von Uta Hege übersetzt.

3.4.4. Inhaltsangabe

"I Heart Paris" handelt von der jungen Mittzwanzigerin Angela Clark. Die gebürtige Britin, die zwischenzeitlich auch bereits in L.A. gelebt hat, arbeitet als Bloggerin und Journalistin für die Website The Look in New York. Diese ist Teil eines Medienverlages, zu dem auch das Modemagazin Belle gehört und das von Robert Spencer geführt wird. Da Spencer beziehungsweise seine Enkelin offenbar sehr von Angelas Schreibstil angetan ist, bietet er ihr an, für Belle zu schreiben.

Angela steckt zu Beginn der Handlung in einer schwierigen Situation: Ihr Freund, der Musiker Alex Reid, hat sie vor Kurzem gefragt, ob sie bei ihm einziehen würde. Zwar liebt sie ihn, doch eine Entscheidung konnte sie noch nicht treffen. Als er sie dann noch bittet, mit ihm für einen Kurztrip nach Paris zu gehen, verschärft sich ihre Lage. Hintergrund: Alex ist Musiker und soll gemeinsam mit seiner Band an einem Festival in Paris teilnehmen. Vor Ort könnten die beiden dann den 30. Geburtstag von Alex feiern.

Beruflich gelingt es Angela, ihre Vorgesetzten zu überzeugen, dass sie den Trip nach Paris für Belle nutzen und eine Art Reisebericht schreiben könnte. Gesagt, getan. Ihre direkte Chefredakteurin Mary stimmt zu. Glücklich, Privat- und Berufsleben miteinander verbinden zu können, steigt Angela in das Flugzeug nach Paris. Vor Ort läuft allerdings nicht nach Plan: Bei der Abholung ihres Gepäcks am Flughafen in Paris erfährt sie von einem Flughafenmitarbeiter, dass ihr Koffer gesprengt werden musste, weil er verdächtig aussah. Ungläubig muss sie den Flughafen verlassen. Sie macht sich daraufhin auf den Weg zu einem Lokal, wo sie sich mit ihrem Freund Alex, der bereits früher angereist ist, und seinen Bandkollegen trifft. Völlig übermüdet und ausgelaugt möchte sie aber nur ins Hotel. Immer wieder verstrickt sich Angela außerdem in tollpatschige Situationen: So fällt sie beispielsweise nach einem nächtli-

chen Gang aufs WC im Hotelzimmer über die Schuhe ihres Freundes, landet mit dem Gesicht voraus am Boden und bekommt so ein „Feilchen“.

In Paris wird Angela von der jungen Französin und Belle-Mitarbeiterin Virginie unterstützt. Diese führt sie in der französischen Hauptstadt umher und zeigt ihr angeblich angesagte Plätze. Die beiden Frauen freunden sich an, Virginie ist über die Maße freundlich und aufmerksam, interessiert sich auch sehr für das Privatleben der Protagonistin und zeigt sich als äußerst hilfsbereit. Angela bekommt darüber hinaus auch Paris-Tipps von Cici, der Enkelin von Spencer und Assistentin von Mary. Gutgläubig nimmt Angela diese an. Später erfährt sie allerdings, dass Cici nur versucht zu sabotieren, sodass Angela gefeuert wird und möglichst zurück nach London geht. Auf ihre Seite hat sie auch Virginie gezogen, der sie Unterstützung bei einer angeblich ausgeschriebenen Stelle bei Belle zugesagt hat. All dies stellt sich aber später als Betrug heraus. Angela merkt auch, dass Virginie in Cicis Auftrag gehandelt hat und es kommt zum Streit. Darüber hinaus ist die Protagonistn auch immer wieder zwischendurch verzweifelt, da sie einfach nicht die Inhalte, die sie gerne für ihren Paris-Beitrag hätte, bekommt. Für ihren Blog findet sie dennoch immer wieder Zeit.

Nicht nur beruflich, auch privat stößt Angela in Paris auf Problem. Denn dort erfährt sie, dass Alex vor ihrer gemeinsamen Beziehung bereits einmal fast verlobt war, sich von seiner untreuen Freundin aber dann getrennt hat. Auf diese Freundin treffen beide in Paris, wo sie zurzeit wohnt und arbeitet. Immer wieder durchkreuzt Solène die Pläne von Alex und Angela und versucht so zum Beispiel, Angela davon zu überzeugen, dass Alex sie zurückmöchte und sich von Angela trennen wird. Angela hat keine wirkliche Gelegenheit, Alex darauf anzusprechen. Völlig verwirrt beschließt sie daher, mit dem Zug von Paris nach London zu ihrer Familie beziehungsweise ihrer besten Freundin Louisa zu fahren. Dort angekommen merkt sie allerdings, dass ihre anfangs so gut klingende Idee doch nicht so klug war, und steigt wieder in den nächsten Zug zurück nach Paris. In Paris angekommen macht sie sich auf den Weg zu dem Festival, bei dem Alex mit seiner Band ein Konzert spielen soll. Dort erfährt sie allerdings von den Bandkollegen, dass Alex nicht da sei, sondern sich selbst auch auf den Weg nach London gemacht hat, um Angela zu finden und die Beziehung zu retten. Dann gelingt den beiden ein kurzes, klärendes Telefonat und Alex macht sich auf den Weg zurück nach Paris. Da auch Solène in einer Band spielt und am Festival teilnimmt, treffen die beiden Frauen dort aufeinander. Die Situation eskaliert, sodass beide auf der Bühne in einen Streit geraten und sich prügeln. Angela wird von Virginie unterstützt und kann so die Situation gerade noch retten. Ende gut, alles gut: Alex schafft es dann noch rechtzeitig zum Festival und beide können danach ein klärendes Gespräch führen.

Wieder zurück in New York ist Angela tief betrübt, weil sie ihren Job verliert. Denn in Paris hatte sie – wütend über die hinterlistige Vorgehensweise von Cici – ein direktes Mail an ihre Chefredakteurin Mary geschickt, in dem sie sich über die Assistentin beschwerte. Cici

hatte als Assistentin allerdings Zugriff auf die Mails ihrer Chefin und veränderte die Nachricht ein wenig und schickte sie an ihren Großvater. Dieser unterstützt natürlich seine Enkelin und Angela muss den Verlag verlassen.

Nichtsdestotrotz – oder gerade weil sie nun sich um nichts Berufliches vorerst kümmern muss – beschließt Angela, nun bei Alex einzuziehen. Die Handlung endet mit einer Art Einweihungsparty, zu der Alex auch eine gute Freundin von Angela als Überraschungsgast eingeladen hat. Während der Party stellt Angela zum ersten Mal fest, wie glücklich sie mit ihrer derzeitigen Situation ist.

3.5. Jill Mansells „To The Moon And Back"

3.5.1. Der Ausgangstext „To The Moon And Back"

Der Chick Lit-Roman „To The Moon And Back" stammt von der Sunday Times Bestsellerautorin Jill Mansell. Er umfasst 407 Seite und wurde im Mai 2011 im Headline Publishing veröffentlicht, einem relativ jungen, im Jahr 1986 gegründeten UK-Verlag (vgl. Headline Publishing 2017).

3.5.2. Über die Autorin Jill Mansell

Jill Mansell, die zurzeit in der im Südwesten Englands liegenden Stadt Bristol wohnt, ist eine Sunday Times Bestsellerautorin. Als sie mit dem Schreiben begann, arbeitete sie in einer neurologischen Klinik. Für die heutige Zeit eher ungewöhnlich, schreibt Mansell ihre Romane noch mit der Hand. Sie erhielt bereits zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem den Romantic Comedy Prize der Romantic Novelists' Association (vgl. Jill Mansell Homepage 2017).

3.5.3. Die Übersetzung „Herz über Nacht" & die Übersetzerin Tatjana Kruse

Die 432 Seiten umfassende Übersetzung zu „To The Moon And Back" wurde im Juli 2014 unter dem Titel „Herz über Nacht" veröffentlicht. Erschienen ist es im FISCHER Taschenbuch Verlag, einem Verlag der S. FISCHER Verlage, die wiederum zur Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck gehören. Während das Stammhaus bereits 1886 in Berlin gegründet wurde, entstand der dazugehörige Taschenbuch Verlag als Tochterunternehmen erst im Jahr 1966 (vgl. S. Fischer Verlag 2017).

Die Übersetzung zu „To The Moon And Back" stammt von der 1960 geborenen Deutschen Tatjana Kruse. Neben ihrer Tätigkeit als Literaturübersetzerin aus dem Englischen ist sie selbst auch mehrfach ausgezeichnete Autorin von Kriminalgeschichten, Romanen und Sachbüchern, etwa „Ein Männlein hängt im Walde", „Jeder Mann ein Treffer" oder „Wie klaut man eine Insel?" (vgl. Random House Homepage 2017[d]).

Bis auf wenige Ausnahmen, darunter “Miranda’s Big Mistake” (dt.: „Glücksgriff“) und „Kiss“ (dt.: „Drei in einem Haus“), die von Tina Thesenvitz beziehungsweise Elfi Jäger übersetzt wurden, wurden alle Übersetzungen von Jill Mansells Romanen von Kruse angefertigt.

3.5.4. Inhaltsangabe

„To The Moon And Back“ handelt von der jungen Ellie, die ein glückliches Leben mit ihrem kürzlich angetrauten Ehemann Jamie führt. Die beiden leben in einem Appartment in London, haben einen stabilen Freundeskreis und gute Jobs. Eines Abends planen die beiden, getrennt voneinander auszugehen. Jamie wird von seinem besten Freund Todd abgeholt und Ellie macht sich später auf den Weg in einen Club mit ihren Freundinnen. Als sie spät abends wieder nach Hause kommt ist die Wohnung noch immer leer, Jamie scheint noch unterwegs zu sein. Dann wirft sie mit Schrecken einen Blick auf ihr Telefon und sieht, dass sie unzählige Anrufe verpasst hat. Sofort macht sie sich Sorgen und wählt die Nummer. Ellie erfährt, dass Jamie und Todd einen Autounfall hatten und er nun im Krankenhaus liegt. Sie macht sich sofort auf den Weg dorthin und verbringt die nächsten Tage bei ihm am Krankenbett in der Intensivstation. Auch Jamies Vater, Tony Weston, ein berühmter Schauspieler, fliegt von Los Angeles nach London, um seinem Sohn beizustehen. Doch Jamie schafft es nicht und stirbt.

Ellie fällt daraufhin in eine Art Depression. Sie geht zwar noch ihrem Job nach und trifft Freunde, aber die gemeinsame Wohnung etwa lässt sie völlig verwahrlosen. Auch Todd kommt mit dem Tod seines besten Freundes nur schwer zurecht und verlässt London, um in den USA zu leben. Er macht sich selbst Vorwürfe, weil er an Jamies Stelle hätte sterben sollen. Und auch Ellie gibt ihm die Schuld am Tod von Jamie, weshalb die Freundschaft der beiden auch vorerst zerbricht.

Als Tony wieder einmal zu Besuch nach London kommt und nach seiner Schwiegertochter sieht, ist er entsetzt vom Zustand der Wohnung. Kurzentschlossen kauft er in der Nobelgegend Primrose Hill eine Eigentumswohnung, in der Ellie einzieht und Tony als Gegenleistung während seiner Aufenthalte in London bleiben kann. Anfangs fühlt sie sich in ihrer neuen Umgebung nicht wirklich wohl. Doch sie beschwört immer wieder ihren verstorbenen Ehemann herauf und „spricht“ mit ihm: Als er ihr sagt, sie solle glücklich sein hier, kann sie besser damit umgehen.

Dank eines Zwischenfalls – die Nachbarin Roo von gegenüber lässt ihren Schlüssel außen an der Tür stecken und Ellie verwahrt ihn zur Sicherheit auf – freundet sich Ellie schnell mit Roo an und zwischen den beiden Frauen entsteht eine tiefe Freundschaft. Roo ist es auch, die Ellie zu einem neuen Job verhilft. Denn Ellie ist zwar grundsätzlich mit ihrem Bürojob zufrieden, sie versteht sich auch gut mit ihren Kollegen. Doch Probleme hat sie mit ihrem Vorgesetzten, der ihr immer wieder Avancen macht, die Ellie aber abwehrt. Daraufhin kün-

digt Ellie und fängt ihren neuen Job an: Sie arbeitet fortan als Sekretärin für den aufstrebenden Unternehmer Zack, dessen Büroräumlichkeiten nur wenige Gehminuten von Ellies Wohnung entfernt sind. Den Job bekam Ellie nur unter der Bedingung, dass sie sich nicht in Zack verlieben würde, so die Auflage der vorherigen Sekretärin. Schnell hat sie sich eingelebt und auch mit ihrem Chef angefreundet. Beruflich lief somit alles weitgehend nach Plan.

Immer wieder kommt Tony zu Besuch nach London und lädt Ellie eines Tages in ein Restaurant ein. Doch das nur als Vorwand, denn er möchte Todd und Ellie wieder zusammenbringen. Und das gelingt ihm auch. Die beiden sprechen sich aus und verbringen die nächste Zeit miteinander, sprechen viel über Jamie und die „alten Zeiten". Doch Todd entwickelt Gefühle für Ellie, sie lässt sich darauf ein und die beiden versuchen, eine Beziehung zu führen. Für beide ist dies aber eine eigenartige Situation, Ellie vergleich Todd immer mit Jamie und Todd möchte Ellie nicht verletzten und die Beziehung beenden. Als Todd eines Tages auf Ellies beste Freundin Roo trifft und sich Hals über Kopf verliebt, können die beiden endlich ehrlich miteinander und wieder nur Freunde sein.

Tony trifft währenddessen auf eine Künstlerin namens Martha, die im Park ihre Bilder malt. Fasziniert von den Gemälden und willig, einige davon zu kaufen, begleitet er sie nach Hause, wo sie ihm weitere Arbeiten von ihr zeigen möchte. Sofort merken die beiden die einmalige Verbindung zwischen ihnen und verbringen die Nacht miteinander. Doch von heute auf morgen bricht sie den Kontakt ab. Tony erfährt später, dass sie eigentlich verheiratet ist, ihr Ehemann aber an Demenz leidet und in einem Heim lebt. Aus diesem Grund konnte sie keine Beziehung mit einem anderen Mann eingehen.

In Roos Leben geht es drunter und drüber: Die Songwriterin führt ein eher abgehobenes Leben, wirkt anfangs ein wenig unsympathisch aufgrund ihrer Verhaltensweisen und Ansichten. So hat sie beispielsweise eine Beziehung zu einem verheirateten Mann mit Kind. Als sie erfährt, dass er noch eine zweite Affäre hat, beendet sie das und nimmt sich vor, ein neues Leben zu beginnen. Sie nimmt einem Job in einem Secondhandladen an, entrümpelt ihr Haus und trennt sich von allem, das schlecht für sie ist. Als Todd sich in Roo verliebt, muss sie ihre eigenen Gefühle zurückstecken, da sie sich fest vorgenommen hat, auf Männer vorerst zu verzichten.

Die freundschaftliche Beziehung zwischen Ellie und Zack wird immer besser. Als Ellie an Grippe erkrankt, kümmert er sich rührend um sie. Beide merken, dass sich aus dieser Freundschaft offenbar mehr entwickelt. Kurz davor hat sich Zack von seiner Freundin Louisa getrennt, die von Grund auf unterschiedliche Interessen hatte. Ellie ist auch nicht mehr mit Todd zusammen, hat bis dahin Zack aber nicht davon erzählen können – aus Scham, sie habe nach Jamie einen neuen Freund gehabt und ihn gleich wieder abserviert. Ellie trifft allerdings irgendwann auf einen jungen Drehbuchautor, der gemeinsam mit seiner Schwester einmal bei

Zack im Büro aufgetaucht ist und um finanzielle Unterstützung für ein neues Drehbuch gefragt hat. Zack hat zwar abgelehnt, doch durch die Kontakte zu Tony Weston und der Filmindustrie wird das Drehbuch umgesetzt. Kurze Zeit ist sie mit dem Drehbuchautor zusammen, für ein Stellenangebot geht dieser allerdings nach Los Angeles.

Als Zack Ellie bittet, ihn als Begleitung zur Hochzeit seiner Schwester zu kommen, nähern sich beide an. Bei der Feier geben sie vor, ein Paar zu sein. Auf der Tanzfläche gestehen sich beide dann ein, Gefühle für den jeweils anderen zu haben und können endlich zusammen sein. Elf Monate nach dieser Hochzeit feiern Zack und Ellie ihre eigene Hochzeit, Todd und Roo werden Eltern und nach monatelanger Funkstille kommen auch Tony und Martha sich wieder näher, denn Ellie hat sie heimlich zu Hochzeit eingeladen.

4. KOPRUSANALYSE

Nach der theoretischen Einbettung der Thematik und der Beschreibung des Untersuchungskorpus erfolgt in diesem vierten Kapitel nun der für die Beantwortung der Forschungsfragen zentrale Abschnitt: die Korpusanalyse. Um diese durchführen zu können, ist zunächst allerdings noch die Erklärung der Methodik und eine Vorstellung des Analysemodells vonnöten. Daran anschließend werden ausgewählte Beispiele aus dem Korpus untersucht und in einem nächsten Schritt zusammengefasst.

4.1. Methodik und Modellbeschreibung

Der ausgewählte Korpus – bestehend aus fünf Ausgangs- und Zieltexten, der stellvertretend für die Werke des Chick Lit-Genres ausgewählt wurde – wird im folgenden Kapitel anhand eines eigens entwickelten Modells untersucht. Das Ziel besteht darin, die Originale mit ihren jeweiligen Übersetzungen zu vergleichen, um Gemeinsamkeiten oder Unterschiede feststellen zu können. Ziel dieses Kapitels besteht jedoch nicht darin, die Übersetzungen als solche, Übersetzungsverfahren oder -entscheidungen der Übersetzerinnen zu bewerten oder zu beurteilen. Es handelt sich vielmehr um einen deskriptiven, also beschreibenden Ansatz, der keinerlei Bewertung notwendig macht.

Der Untersuchungsgegenstand setzt sich aus den gewählten Ausgangs- und Zieltexten zusammen, die im vorherigen Kapitel beschrieben wurden. Es handelt sich somit um jeweils fünf Ausgangs- und Zieltexte, die alle aus verschiedenen Gründen dem Genre Chick Lit zuzuordnen sind. Die Textpassagen, die im Folgenden untersucht werden, wurden ausgehend von den Originalen repräsentativ für die jeweiligen Werke gewählt. Diese wurden im Hinblick auf die Charakteristika des Genres ausgesucht, um im Rahmen der Analyse feststellen zu können, wie mit den in den Ausgangstexten enthaltenen Merkmalen in den Übersetzungen umgegangen wird.

Wie schon eingangs erwähnt, wird aufgrund des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Arbeit im Sinne der Drei-Phasen-Methodologie nach Toury ein eigens entwickeltes Untersuchungsmodell angewendet. Konkret werden die Texte dazu in Zusammenhang mit ihrem zielkulturellen System gestellt, danach erfolgt eine Textanalyse des AT und ZT inklusive Gegenüberstellung, um infolge dessen Regelmäßigkeiten des Übersetzungsprozesses feststellen zu können.

Im Detail werden zunächst zur Einordnung in das literarische System die Verlage, Autorinnen und Übersetzerinnen positioniert.

Im Anschluss daran erfolgt eine Textanalyse in Anlehnung an Nord (2005), die eine Unterscheidung zwischen textexternen und textinternen Faktoren anstellt. Im Fokus der textexternen Faktoren stehen Textproduzent, Intention, Empfänger, Medium, Ort, Zeit, Kommunikationsanlass und Textfunktion. Teilaspekte davon wurden bereits im vorherigen Kapitel (siehe Korpusbeschreibung) erörtert, weitere erfolgen im Rahmen der Einordnung des literarischen Systems. Die textinternen Faktoren, wie im übersetzungsrelevanten Modell zur Textanalyse von Nord enthalten sind, stellen Thematik, Inhalt, Präsuppositionen, Textaufbau/Reihenfolge, Einsatz nonverbaler Elemente, Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente in den Fokus. Diese Faktoren werden im Hinblick der in Kapitel 2 beschriebenen Charakteristika des Chick Lit-Genres analysiert, wobei vor allem auf Präsuppositionen, Aufbau, Lexik, Syntax und Tonalität geachtet wird. Da angenommen werden kann, dass es auf inhaltlicher Ebene im Hinblick auf Handlung und handelnden Personen zu keinen Veränderungen kommt, wird der Fokus der Analyse auf die formale und stilistische Ebene gelegt, die für die Zieltextproduktion wesentlich ist.

So wird in einem zweiten Schritt nach der Einordnung des literarischen Systems untersucht, wie die Buchtitel der Ausgangstexte übersetzt wurden. Diese sollen nach Nord (2011) betrachtet werden wie andere zu übersetzende Texte und entstehen dementsprechend in einem „absolut ‚normalen' Übersetzungsprozess, der sich nicht wesentlich von der Übersetzung anderer Textsorten unterscheidet" (Nord 2011: 68).

> Wie andere Titel auch, sind Titel Teil des Textkorpus einer Kulturgemeinschaft, die mit einander durch intertextuelle Beziehungen verbunden sind: sie zitieren andere Texte (und Titel) und werden ihrerseits zitiert. Buchtitel (einschließlich die übersetzter Werke) sind Teil des gemeinsamen Wissens einer Gemeinschaft, so wie Werbeslogans auch, und werden sogar manchmal wie Redewendungen oder Sprichwörter benutzt. (Nord 2011: 65)

Während Titel im Hinblick auf ihre Funktion durchaus als komplex bezeichnet werden können, sind ihre syntaktischen Strukturen eher schlicht gehalten. Zu unterscheiden sind zunächst vier makrostrukturelle Typen von Titeln: Einfachtitel, Titelgefüge aus Haupt- und Untertitel, Doppeltitel inklusive des Wortes „oder" und Titelreihen. Darüber hinaus können sechs syntaktische Titelformen festgemacht werden: von nominalen über verbale, satzförmige, adjektivische bis hin zu adverbialen und Interjektionstitel (vgl. Nord 2011: 68).

Funktionell betrachtet erfüllen Titel sechs kommunikative Funktionen: distinktiv, metatextuell, phatisch, informativ oder referentiell, expressiv und appellativ. Bei den ersten drei Funktionen handelt es sich um Grundfunktionen, die letzteren können optional erfüllt werden und sind stark von zielkulturellen Normen abhängig. Die *distinktive* Funktion dient dazu, dass sich das Buch durch seinen Titel unmissverständlich von anderen Werken unterscheidet. Es sollte dementsprechend ein Eigenname sein. Die *metatextuelle* Funktion folgt der Intention, dass der Titel als Buchtitel identifizierbar sein muss. Dies geschieht unter anderem durch das Layout und die Platzierung des Titels auf dem Buchcover, aber auch durch die Beachtung von

Titelkonventionen der jeweiligen Kultur. Beispielsweise wird in einigen Kulturen explizit auf die jeweilige Textsorte hingewiesen. Mit der *phatischen* Funktion, die u.a. mit der Länge von Titeln zusammenhängt, soll ein Titel den ersten Kontakt mit potenziellen Leserinnen und Lesern herstellen. Während kurze Buchtitel im Schnitt nur etwa zwei bis drei Wörter enthalten, werden längere Titel mit Reizwörtern ausgestattet oder besonderen Strukturen und Rhythmen. Die *informative* oder referentielle Funktion folgt der Intention, dass Titel bestimmte Informationen über inhaltliche oder stilistische Merkmale eines Buches enthalten. Erfüllt ein Titel eine *expressive* Funktion so wird der Ausdruck von Gefühlen, beispielsweise durch die Verwendung von Superlativen, konkreten Gefühlsbezeichnungen oder Bewertungen oder Verben in der ersten Person, Adjektive oder Adverbien, vermittelt. Die letzte Funktion, die sogenannte *appellative* Funktion, dient dazu, die phatische Funktion zu vertiefen und dementsprechend die Aufmerksamkeit potenzieller Leserinnen und Leser zu vertiefen und sie somit dazu zu bewegen, das Buch lesen oder sogar kaufen zu wollen. Dies kann beispielsweise durch die Verwendung von poetischen oder rhetorischen Mittel geschehen. Soll im Deutschen eine appellative Funktion erfüllt werden, so sind häufig metrische Aspekte in Kombination mit Reimen oder auch Alliterationen oder anderen syntaktischen Stilmitteln vorherrschend (vgl. Nord 2011: 50fff).

Strategien zur Übersetzung im Allgemeinen und von Titeln im Speziellen gibt es viele: von kultureller Adaption, Paraphrase über Reduktion oder Expansion bis hin zur Auslassung. Welche konkrete Übersetzungsstrategie im jeweiligen Fall angewendet wird, hängt allerdings von einer Vielzahl an Faktoren, wie etwa dem Übersetzungsauftrag und der Analyse der Intention des Titels des Ausgangstextes, ab (vgl. Nord 2011: 69f).

Anschließend an die Analyse der Titel erfolgt in einem nächsten Schritt die Untersuchung der Buchumschläge, der Erzähltechnik sowie der möglichen Identifikation durch die Verwendung von u.a. Tagebucheinträgen, wobei auf die spezifischen Charakteristika des Chick Lit-Genres rückgegriffen wird.

Wesentlich für Chick Lit ist darüber hinaus Humor, der eines der zentralsten und distinktivsten Elemente des Genres darstellt und somit auch folglich für die vorliegende Arbeit ein zentrales Untersuchungskriterium ist. Der Fokus wird hierbei auf die in Chick Lit am häufigsten auftretenden Formen von Humor[14] gelegt. Wie in Kapitel 2 beschrieben, entsteht Humor in den Romanen meist durch für die Protagonistinnen eher peinliche Situationen, in die sie sich aufgrund ihrer eigenen Ungeschicktheit selbst manövriert haben. Ein weiteres humoristisches Element in Chick Lit-Romanen ist der umgangssprachliche und humorvolle Plau-

[14] Aus forschungsökonomischen Gründen ist eine allumfassende und detaillierte Einführung in die Übersetzung von Humor nicht möglich. Für tiefgehende Informationen siehe beispielsweise Chiaro (2010).

derton, der im Folgenden analysiert werden soll. Um diese drei Aspekte zu analysieren, werden im Folgenden konkrete Passagen gewählt und untersucht.

Die Übersetzung von Humor stellt in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur ein viel diskutiertes Thema und große Herausforderung für Übersetzerinnen und Übersetzer dar. Nicht selten wird Humor als Paradebeispiel für Unübersetzbarkeit betrachtet (vgl. Vandaele 2010: 149). Die Gründe dafür bestehen in den durch Humor vermittelten Kulturspezifika und sprachlichen Eigenheiten, die meist nur der Ausgangssprache beziehungsweise Ausgangskultur vorbehalten sind und nicht einfach in die Zielsprache und Zielkultur übertragen werden kann (vgl. Chiaro 2010: 1). Als mögliche Strategien werden die wortwörtliche Übertragung und reine formale Äquivalenz geortet, wobei hier ein großer Verlust passieren kann. Eine Alternative wäre die Anpassung der ausgangssprachlichen humorvollen Passage durch eine andere Form von Humor in der Zielsprache. Aber auch die Anpassung mittels Redewendung in der Zielsprache stellt eine Alternative dar. Weiters kann der Humor im Ausgangstext in der Übersetzung ignoriert werden, wobei hier nicht analysiert werden kann, ob die Auslassung absichtlich vollzogen oder die Übersetzerinnen und Übersetzer sich der humorvollen Passage nicht bewusst waren (vgl. Chiaro 2010: 11f).

Weiters soll eine Untersuchung der in den Ausgangs- und Zieltexten verwendeten Modesprache erfolgen, die für das Chick Lit-Genre eine wesentliche inhaltliche Rolle spielt. Diese ist aufgrund des notwendigen spezifischen kulturellen Vorwissens, das die Leserinnen und Leser mitbringen müssen, als Kulturspezifikum beziehungsweise sog. Relia zu betrachten. Darunter sind grundsätzlich als „Gegenstände und Sachverhalte in der außersprachlichen Wirklichkeit“ (Albrecht 2005[2]: 9) zu betrachten und stellen dementsprechend eine Herausforderung beim Übersetzungsprozess dar. Albrecht (2005) unterscheidet vier Typen von Realia: Naturgegenstände, Artefakte, landes- oder kulturspezifische Institutionen sowie kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten. Durch die zunehmende Globalisierung und Internationalisierung ist allerdings anzumerken, dass vor allem im Bereich der Artefakte die Herausforderungen an die Übersetzung von Realia deutlich sinkt: Denn viele Realia in diesem Bereich sind auch über kulturelle Grenzen hinweg in anderen Kulturen bekannt (vgl. Albrecht 2005[2]: 9f). Problematisch ist vor allem, dass es durch den Transfer von Realia aus dem Ausgangstext in den Zieltext häufig zu einem semantischen Verlust kommen kann, da Kulturspezifika zum einen häufig auch einfach mit zielkulturellen Analogien übersetzt werden. Zum anderen besitzt die Zielgruppe des Ausgangstextes aber auch anderes Vorwissen und Assoziationen zu bestimmten Kulturspezifika, die der Zielgruppe des Zieltextes nicht inhärent sind. Es kommt deshalb oft zu zusätzlichen, erklärenden Hinweisen durch die Übersetzerinnen und Übersetzer (vgl. Svejcer 2004: 384f).

4.2. Untersuchung des literarischen Feldes

Wesentlich für die vorliegende Arbeit ist die Untersuchung des literarischen Feldes des Ausgangs- und Zieltextes, in dem die publizierenden Verlage, Autorinnen und Übersetzerinnen eine wesentliche Rolle spielen. Wie im theoretischen Teil beschrieben, so können die eben Erwähnten als soziale Akteure angesehen werden.

4.2.1. Verlage

In Bezug auf die Verlage, die die jeweiligen Ausgangs- und Zieltexte veröffentlicht haben, ist anzumerken, dass alle untersuchte Verlage beziehungsweise Verlagshäuser auf eine traditionsreiche Geschichte zurückblicken und mitunter bereits im 19. Jahrhundert, wie etwa HarperCollins, oder im frühen 20. Jahrhundert gegründet wurden. Interessant ist die Tatsache, dass mit Michael Joseph eine Verlagsmarke der Ausgangstexte sowie mit Goldmann, Heyne und Blanvalet drei Verlagsmarken der Zieltexte zur Random House Verlagsgruppe gehören. Bei den anderen Verlagen handelt es sich um eigenständige Marken oder sie sind anderen Verlagsgruppen zugehörig. Wie aus dem vorherigen Kapitel hervorgeht, liegt bei den publizierenden Verlagshäusern ein Schwerpunkt auf den Bereich Belletristik und/oder Frauenliteratur. Einige Marken, wie etwa Michael Joseph, führt das Genre „women's fiction" sogar explizit an.

4.2.2. Autorinnen und Autoren

In Bezug auf die Analyse von Autorinnen und Autoren sowie Übersetzerinnen und Übersetzer, so ist hier festzustellen, dass der Korpus dem klassischen Charakteristikum des Chick Lit-Genres entspricht. So wurden die fünf Ausgangstexte von Frauen verfasst: Sophie Kinsella, Marian Keyes, Milly Johsnon, Lindsey Kelk und Jill Mansell. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben handelt es sich bei allen fünf Autorinnen um etablierte Schriftstellerinnen des Genres, die bereits mehrere Romane, die dem Chick Lit-Genre zugeordnet werden können, veröffentlicht haben.

4.2.3. Übersetzerinnen und Übersetzer

Mit Marieke Heimburger, Susanne Höbel, Veronika Dünninger, Elfriede Peschel und Tatjanaj Kruse wurden auch die Übersetzungen von Frauen angefertigt. Zwar kann der Analysekorpus nicht als repräsentativ für ein gesamtes Genre angesehen werden, nichtsdestotrotz ist auffällig, dass sowohl die Autoren- als auch Übersetzerschaft weiblich ist. Festgehalten werden muss hier, dass die Übersetzerinnen im Gegensatz zu den durchaus – auch im deutschsprachigen Raum – bekannten Autorinnen weniger präsent sind. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass keine der Übersetzerinnen auf dem Cover namentlich erwähnt sind, während die Autorinnen auch am Cover der Zieltexte Präsenz zeigen. Der einzige Hinweis darauf, dass es sich um eine

Übersetzung handelt und wer die Übersetzung angefertigt hat, erfolgt in allen fünf Zieltexten auf einer den ersten Seiten des Buches: Hier wird nochmals der Titel und die Autorin angeführt, darunter folgt die Angabe „Aus dem Englischen von …“ (siehe dazu Kinsella/Heimburger 2002[25]:3, Keyes/Höbel 2000[2]: 3, Johnson/Dünninger 2009: 3, Kelk/Peschel 2013:4, Mansell/Kruse 2014:3).

Zur Untersuchung des literarischen Feldes ist im Sinne der Soziologie der Übersetzung auch eine Positionierung der Übersetzerinnen als soziale Akteure wesentlich: Wie nach eingehender Recherche im vorherigen Kapitel festgestellt werden konnte, so können Heimburger, Höbel, Dünninger, Peschel und Kruse als – mehr oder weniger bekannte – hauptberufliche Übersetzerinnen positioniert werden. Zwar üben mehrere von ihnen, darunter Heimburger, Peschel und Kruse, auch andere Tätigkeiten aus, doch kann ihre Übersetzungstätigkeit als vorrangig betrachtet werden. Nichtsdestotrotz ist ihre Präsenz im Zieltext vor allem im Vergleich zu jener der Autorinnen wesentlich geringer.

4.3. Formale und stilistische Aspekte

4.3.1. Buchtitel

Wesentliche Veränderungen in den Zieltexten im Vergleich zu ihren jeweiligen Originalen sind schon bei einer oberflächlichen Betrachtung anhand der Buchtitel ersichtlich. Neben der Modifikation der Originaltitel sind auch funktionelle Änderungen feststellbar, wie eine Untersuchung der fünf AT und ZT zeigt:

Im Falle des Ausgangs- und Zieltextes I findet eine Reduktion des Titels statt. Der englischsprachige Originaltitel „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“ beziehungsweise „Confessions of a Shopaholic“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp), wie man den Roman auch häufiger vorfindet, wurde reduziert in „Die Schnäppchenjägerin“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp). Beide Titel weisen eine distinktive Funktion auf, indem sie durch ihren Titel unmissverständlich von anderen Werken unterscheiden. Eine metatextuelle Funktion ist für den Zieltext, nicht aber für den Ausgangstext ersichtlich: So enthält der ZT den Verweis „Roman“, wodurch ein Rückschluss auf die Textsorte möglich ist. Im Hinblick auf die phatische Funktion handelt es sich beim Originaltitel um einen – auch für das Genre – vergleichsweise langen Titel inklusive Untertitel („When the going gets tough – the tough go shopping“), der die Reizwörter „secret“ und „dreamworld“ beinhaltet. Beide Begriffe lassen bereits Rückschlüsse auf den Inhalt zu und besitzen somit auch eine informative Funktion: So können Leserinnen und Leser bereits durch das alleine Lesen des Titels und Untertitels erahnen, worum es sich in dem Roman handeln wird: Sie erfahren hier, dass im Zentrum der Handlung eine Person steht, die süchtig nach Shopping ist und vor allem dann gerne einkauft, wenn „es hart auf hart kommt“. Der übersetzte Titel setzt sich im Gegensatz zum Original aus lediglich einem Nomen („Schnnäppchenjägerin“) und dem dazugehörigen Artikel („die“) zusammen.

Durch die Reduktion auf das Nomen „Schnäppchenjägerin“ und das Auslassen von „secret dreamworld“ beziehungsweise „confessions“ können Rezipientinnen und Rezipienten durch den Titel weitaus weniger über den Inhalt erfahren als durch den englischsprachigen Titel. Die expressive Funktion ist anders als im Zieltext im Ausgangstext durch das Adjektiv „sercret“ gegeben. Eine appellative Funktion kann in keinem der beiden Texte festgestellt werden.

Die geringste Titelveränderung wurde bei Marian Keyes‘ Roman vorgenommen, bei dessen deutschen Titel es sich um eine wortwörtliche Übersetzung handelt: Aus dem Original „Sushi for Beginners“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp) wurde dementsprechend „Sushi für Anfänger“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp). Im Hinblick auf die distinktive Funktion ist auffällig, dass sowohl der Ausgangstext als auch der Zieltext nicht eindeutig als Roman zu identifizieren sind. Beide Titel könnten auch auf andere Werke und Genres, wie etwa Kochbücher, schließen lassen. Metatextuell enthält der zielsprachige Titel mit der Beifügung „Roman“ auf dem Buchcover einen Verweis auf die Textsorte. Aus phatischer Sicht entspricht der sehr kurze, aus drei Wörtern bestehende Titel im Original und in der Übersetzung der gängigen Praxis des Genres. Auf den Inhalt bezogen kann nichts aus dem Titel entnommen werden, eine informative Funktion ist dementsprechend nicht gegeben. Ebenso enthalten der englisch- und deutschsprachige Titel weder eine expressive noch eine appellative Funktion.

Ähnlich wie bei Sophie Kinsella verhält es sich im Hinblick auf die distinktive und metatextuelle Funktion (Verweis mit „Roman“ auf Textsorte) mit dem Chick Lit-Roman von Milly Johnson: Durch beide Titel können das Original und die Übersetzung von anderen Werken unterschieden werden, der Verweis „Roman“ im Zieltext verweist auf die Textsorte. Der englischen Titel „A Spring Affair“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp) wurde im Deutschen mit der Wortkreation „Frühlingsgewühle“ (Einfachtitel, nominaler Titeltyp) übersetzt. Wie sofort ersichtlich, wurde ein Teil des Titels, nämlich der Begriff „Spring“, ins Deutsche übernommen und mit „Frühling“ übersetzt. Allerdings ist der Begriff „Affair“ nicht im deutschen Titel enthalten, vielmehr entstand die Wortneuschöpfung „Frühlingsgewühle“, eine Zusammensetzung aus „Frühlung“ und „Gewühle“. Aus phatischer Perspektive unterscheidet sich der Originaltitel von jenem der Übersetzung: Während sich der Titel im AT aus drei Wörtern zusammensetzt, besteht jener des ZT aus einem neugeschöpften Wort. In Bezug auf die informative oder referentielle Funktion ist zunächst zu sagen, dass beide Titel auf den Inhalt des Romans schließen lassen: Zum einen kann angenommen werden, dass die Handlung im Frühjahr angesiedelt ist, zum anderen dass auf die Protagonistin etwas Neues zukommt. Festzuhalten gilt allerdings, dass der Begriff „Affair“ grundsätzlich im Englischen mehrere Bedeutungen: von einer neutralen Angelegenheit und Sache über eine Verbindung und ein Geschäft bis hin zu einem auch oft negativ behafteten (Liebes-)Verhältnis (vgl. www.en.oxforddictionaries.com[a] 2017). Das Wort „Gewühle“ im Gegensatz dazu bedeutet Wühlen oder Herumsuchen, häufig negativ behaftet oder in einem negativen Konnex stehend, oder ein Durcheinander in Bezug auf Menschenmengen (vgl. www.duden.de 2017). Der deut-

sche Titel vermittelt somit aufgrund der Wortwahl ein deutlich negativ behaftetes Durcheinander, während der englischsprachige Titel mehr Raum für Interpretation offenlässt. In Kombination mit dem Buchcover, das später noch analysiert wird, wird der Leser allerdings in eine andere Richtung gelenkt. Durch das Wortspiel beziehungsweise die Wortneuschöpfung Gewühle/Gefühle ist im ZT eine expressive und auch appellative Funktion gegeben.

Auch im vierten Roman des Korpus, dem Roman von Lindsey Kelk, ist die distinktive Funktion in AT und ZT vorhanden, wodurch der Roman eindeutig von anderen Werken zu unterscheiden ist. Auf metatextueller Ebene erfolgt im ZT der Verweis auf die Textsorte „Roman", im AT ist keine metatextuelle Funktion ersichtlich. Beim englischsprachigen Titel „I Heart Paris" (Einfachtitel, satzförmige Titelform) handelt es sich um eine einfache Subjekt/Verb/Objekt-Konstruktion. Beim englischen Begriff „heart" handelt es sich um ein Synonym von „like very much" oder „love" (vgl. www.en.oxforddictionaries.com[b] 2017). Die zielsprachige Übersetzung in „Gucci, Glamour und Champagner" (Einfachtitel, nominale Titelform) hingegen ist eine doppelte Alliteration und eine Aneinanderreihung von Nomen. Auffallend ist, dass im Deutschen kein Rückschluss mehr auf die „I heart …"-Serie gezogen werden kann. Während der AT-Titel durch den Verweis auf das Gefühl („heart") und die Stadt Paris auf den Inhalt des Romans schließen lässt und dementsprechend eine informative und expressive Funktion aufweist, gibt der Titel im ZT durch die Nennung der Marke Gucci, das Nomen Glamour und das Getränk Champagner eher Hinweise auf den vermeintlichen Lebensstil, die Vorlieben oder Hobbys der Protagonistin. Für den ZT-Titel ist daher eine informative und appellative vorhanden, nicht aber eine expressive Funktion.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Titel des Romans von Jill Mansell: So wurde als Übersetzungsstrategie eine Anpassung gewählt und „To The Moon and Back" (Einfachtitel, nominale Titelform) mit „Herz über Nacht" (Einfachtitel, nominale Titelform) übersetzt. Beide Titel weisen eine distinktive Funktion auf und können von anderen Werken eindeutig unterschieden werden, mit dem Verweis auf die Textsorte „Roman" ist die metatextuelle Funktion im ZT gegeben, im AT allerdings nicht. Phatisch betrachtet handelt es sich bei beiden Titeln um eine Phrase, wobei der ausgangstextliche Titel mit fünf Wörtern deutlich länger als der Titel des ZT ist. Beim Titel des AT handelt es sich um eine umgangssprachliche Phrase, die oft in Zusammen mit „i love you" gebraucht wird und mit unendlicher Zuneigung oder Liebe gleichgesetzt werden kann (vgl. www.urbandictionary.com[b] 2017). Bei der Wahl des Titels für den ZT kann m.E.n. nur gemutmaßt werden: So könnte mit der Phrase „über Nacht" gemeint sein, dass plötzlich und ohne Vorahnung Situationen eintreten können, mit denen man nicht gerechnet hat – wie im Falle des Romans etwa der Tod des Ehemanns der Protagonistin, der neue Job, die neue beste Freundin oder auch die neue Liebe. Auffällig ist, dass im ZT keine Übernahme des Untertitels aus dem Original „How far would you go for love" stattfand, der im englischen Original in kleinerer Schrift zwischen der Autorin und dem Titel prangt. Weder im AT noch im ZT kann eine informative Funktion festgestellt werden. In Be-

zug auf die expressive Funktion könnte durch den Gefühlsausdruck beziehungsweise die Verwendung des Wortes Herz im deutschsprachigen Titel eine expressive Funktion festgemacht werden. Durch die Verwendung der Phrase ist auch eine appellative Funktion gegeben.

4.3.2. Buchcover

Wie in Kapitel 2.3.2.3 beschrieben, werden Romane des Chick Lit-Genres häufig mit pastellfarbenen Buchcovern sowie Cartoon-ähnlichen Zeichnungen versehen, weshalb eine Zuordnung zum Genre rasch möglich ist. Neben enthaltenen Motiven, die vorrangig aus der Modelwelt stammen, wird auch häufig die Protagonistin am Cover dargestellt. Üblich sind darüber hinaus verspielte, häufig serifenlose Schriftarten, die eher an Handgeschriebenes erinnern.

AT I ist nicht nur mit einem Buchcover erhältlich, vielmehr sind verschiedene Auflagen mit verschiedenen Covern versehen worden. Beispielhaft sollen im Folgenden zwei näher beschrieben werden. Wie in Abbildung 3 ersichtlich, wird dieses Buchcover dominiert von den pastelligen, bunten Farben. Der Hintergrund ist in dunklen Cremefarben gehalten, die enthaltenen Motive in den Farben Orange, Rot, Blau, Türkis und Pink. Der Name der Autorin prangt in Großbuchstaben und in einem Violett am oberen Rand. Darunter findet sich in verschnörkelter, fettgedruckter Schrift der Buchtitel inklusive Untertitel, der knapp darunter in derselben Schrift, allerdings kleiner, zu sehen ist. Szenisch erhält man aufgrund der enthaltenen Motive Einblick in ein Zimmer. Zu sehen sind neben einer Stehlampe in Orange auch ein Schminktisch mit Spiegel, auf dem verschiedene Parfumflacons aufgereiht sind, am Boden stapeln sich mehrere Einkaufstüten. Die Protagonistin, eine junge, gut gekleidete Frau, lehnt am Schminktisch und blickt auf eine lange Rechnung, die sie in den Händen hält. Den Blick hat sie voll und ganz auf die Rechnung gerichtet. Auch Abbildung 4, ein weiteres Buchcover des AT I, zeigt ein pastellfarbenes und verspieltes Cover. Dominant sind hier die Farben Violett in verschiedenen Nuancen sowie Blau und auch Gelb. Wie im vorherigen Beispiel ist auch hier der Name der Autorin in Großbuchstaben und nur leicht serifenvoller Schrift im oberen Drittel des Covers. Der Titel ist in derselben Schriftart und Farbe wie in Abbildung 3 gehalten, allerdings deutlich größer. Anders als im vorherigen Beispiel ist der Untertitel am oberen Rand enthalten. In der Mitte, zwischen dem Namen der Autorin und dem Titel, sind verschiedene gezeichnete Einkaufstüten in den Farben Blau, Violett, Pink und Creme zu sehen.

Die Aufmachung des Buchcovers des ZT I (vgl. Abbildung 5) unterscheidet sich deutlich von jener des AT – und zwar in vielerlei Hinsicht. Die gewählten Schriftarten ähneln einer klassischen Arial mit Serifen. Das Cover wirkt eher reduziert und neutral. Verzichtet wurde hier auf spielerische Verzierungen, sowohl in Bezug auf die Schrift als auch auf die Motive. Der Name der Autorin (in schwarz) und der Titel (in rot) sind hervorgehoben durch einen weißen, transparenten Balken und zentral in der Buchmitte angeordnet. Beide Teile sind in

derselben Schriftgröße. Darunter ist der Begriff „Roman“ in schwarzer, etwas kleinerer Schrift zu sehen. Im Hintergrund ist eine Frau von der Hüfte abwärts erkennbar, die einen schwarzen Rock oder ein schwarzes knielanges Kleid trägt, dazu eine kleine rote Tasche und rote Schuhe mit Absatz. Drei Viertel des Covers sind in hellgelb gehalten, das untere Viertel in grün; getrennt werden beide Bereiche durch einen schwarzen Streifen. In der unteren Mitte ist in weißer Schrift der Verlag geschrieben.

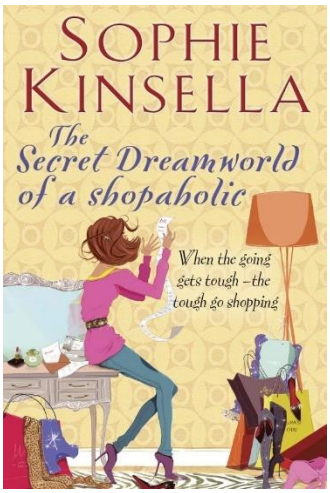


Abbildung 3: Buchcover AT I, Beispiel 1

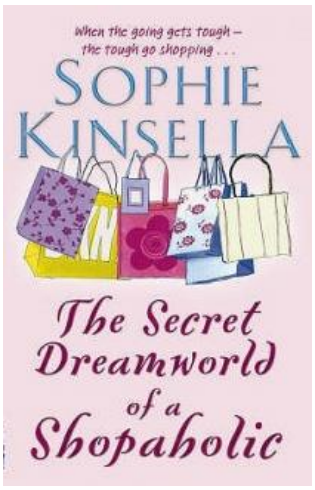


Abbildung 4: Buchcover AT I, Beispiel 2

Abbildung 5: Buchcover ZT I

Ebenso wie im Falle des AT I gibt es auch zum englischsprachigen Original „Sushi for Beginners“ von Marian Keyes mehrere verfügbare Buchcover, weshalb hier beispielhaft eine Auswahl von drei sehr unterschiedlichen Covern beschrieben werden. Bei Abbildung 6 handelt es sich um eine relativ neue Auflage aus dem Jahr 2012. Das Buchcover ist eher untypisch für das Genre sehr reduziert und neutral gehalten, die Farbe Weiß dominiert, Akzente werden in Schwarz und hellem Grün gesetzt. Auffallend ist die einheitliche Schrift: neutral, reduziert, mit Serifen. Am oberen Rand des Covers ist „THE NUMBER ONE BESTSELLER“ in Großbuchstaben und in schwarz zu sehen, rechts daneben steht das Logo des Verlages. Darunter ist eine Rezension des Sunday Express ersichtlich, ebenfalls in Schwarz beziehungsweise Grün. Das dominanteste und in Bezug auf die Schriftgröße größte Element des Buchcovers ist der Titel des Romans in Grün. Direkt darunter ist der Name der Autorin in Kleinbuchstaben und Schwarz, etwas kleiner als der Titel, sichtbar. Im unteren Viertel ist eine Zeichnung in schwarz, grün und gelb enthalten: Diese zeigt einen Platz in einer Stadt, in der Mitte – getrennt durch eine Straßenlaterne – stehen zwei Bistrotische mit jeweils zwei Sessel, wobei einer davon offenbar umgekippt ist. Umrandet wird diese Szene von zwei Gebäuden am linken und rechten Rand, die durch eine Lichterkette verbunden sind. Direkt neben dem rechten Gebäude steht ein Baum. Abbildung 7 im Gegensatz dazu zeigt ein sehr verspieltes, farbenfrohes Buchcover. Die gewählte Serifen-Schrift enthält an sich keine Schnörkel, durch

die Verzierungen und Motive wirkt das Cover allerdings sehr verspielt. Dominierend ist die Farbkombination aus Violett, Türkis und Blau in verschiedenen Abstimmungen und Farbverlaufen. Am oberen Rand ist wie im vorherigen Beispiel „THE NUMBER ONE BESTSELLER“ zu sehen, daneben in der rechten oberen Ecke das Logo des Verlages. Darunter findet sich in Türkis und Kleinbuchstaben der Name der Autorin. Im unteren Viertel ist ebenfalls in Kleinbuchstaben der Titel enthalten, allerdings in einem Violett bis Dunkelblau. In der Covermitte zwischen Autorin und Titel wird eine Rezension des Sunday Express in Violett zitiert. In Bezug auf die Motive ist hier festzuhalten, dass hier eine eher künstlerische Variante gewählt wurde: Zu sehen sind zwei Essstäbchen, von denen ausgehend eine verschnörkelte Linie ausgeht, die den Titel umrahmt und darin enhalten auch en Fisch ist. Selbiges gilt für den Namen der Autorin, der ebenso von einer Art Rahmen umgeben wird, der wie im unteren Teil des Covers die Anmutung einer händisch gezeichneten Zierleiste macht. Ein aufgrund der Farbkomposition für das Genre sehr untypisches Cover zeigt Abbildung 8: Das Cover wird dominiert von den Farben Schwarz (Hintergrund) und Rot (Schrift) und wirkt deshalb eher düster. Zur Anwendung kommt hier eine sehr reduzierte Schrift mit nur wenig Serifen, die Letter sind allesamt groß. So nehmen beispielsweise der Titel, aufgeteilt in drei Zeilen und im oberen Drittel, sowie der Name der Autorin in zwei Zeilen im unteren Drittel einen großen Anteil des Covers in Anspruch. Anders als in den beiden Abbildungen zuvor ist hier keine Rezension, aber ein Verweis auf die Autorin („By the bestselling author of Last Chance Saloon“) enthalten. Einziges Motiv sind zwei gekreuzte Essstäbchen, die zum Teil aber durch den Titel sowie eine Zeichnung von einer Sushivariation verdeckt werden.

Der Zieltext (siehe Abbildung 9) unterscheidet sich im Hinblick auf Schrift und Farbgestaltung deutlich vom Original. Das Farbspektrum verläuft von Türkis über Schwarz bis hin zu Pink und Gelb. Der Hintergrund ist einfarbig in Türkis gehalten, über das gesamte Cover verteilt sind wie durch ein Stempelkissen hergestellte Herzen, umrandet von Kreisen. Gesamt betrachtet wurde eine sehr verspielte Schrift gewählt. Aufgrund der Größe ist der Nachname der Autorin hervorstechend, der Vorname steht zentral darüber in kleiner Schrift. Direkt darunter ist der Titel des Romans zu sehen, aufgeteilt in drei Zeilen. „Sushi“ ist hierbei in Schwarz gehalten, „für Anfänger“ dagegen in Rosa. Getrennt wird der letzte Teil noch von zwei Essstäbchen, die von der linken unteren Hälfte des Covers nach rechts oben zeigen und ein pinkes Herz halten. Hervorgehoben durch einen weißen Hintergrund steht unter dem Titel noch „Roman“. Mittig am unteren Rand wird eine Rezension der Zeitschrift Freundin zitiert. Das Logo des Verlages ist in der linken oberen Ecke sichtbar.

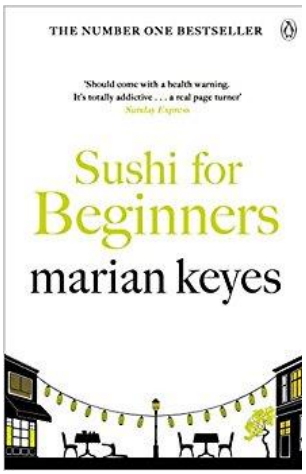


Abbildung 6: Buchcover AT II, Beispiel 1

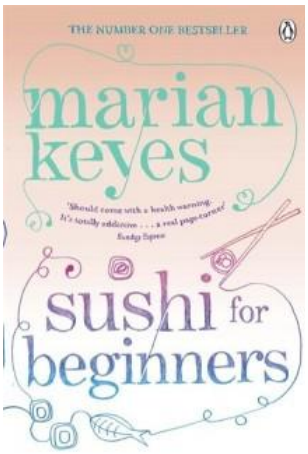


Abbildung 7: Buchcover AT II, Beispiel 2

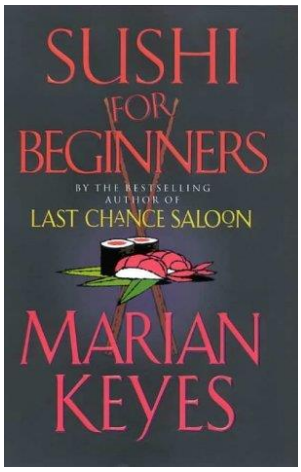


Abbildung 8: Buchcover AT II, Beispiel 3

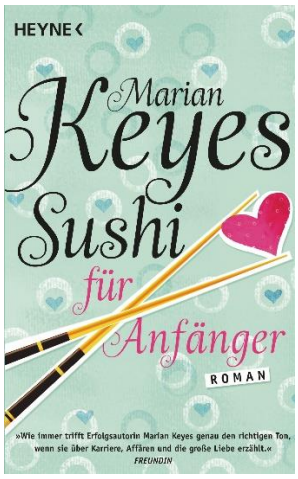


Abbildung 9: Buchcover ZT III

Das Buchcover des AT III (vgl. Abbildung 10) kann aufgrund der Farbgestaltung, der enthaltenen Motive, der Komposition sowie der gewählten Schriften als klassisches Chick Lit-Buchcover beschrieben werden. Das Farbspektrum verläuft von einem Cremefarbenen Hintergrund über ein dunkles Rosa und Violett. Was die Schriftarten anbelangt, so wurden hier unterschiedliche Formen genutzt: Der Name der Autorin, der das obere Viertel ziert, ist in einem dunklen Rosa, in Kleinbuchstaben und in Serifen-Schrift gehalten. Im Gegensatz dazu hebt sich der Titel durch sein Violett ab und macht den Anschein, als wäre er handgeschrieben. Die untere Hälfte des Covers wird dominiert von einer Zeichnung: Im Vordergrund ist eine junge, attraktive Frau zu sehen. Sie hält einen Blumenkorb in der einen Hand, in der anderen eine Blume, an der sie schnuppert. Sie trägt ein Blumenkleid und hohe Schuhe, ein Bein hebt sie gerade nach hinten an. Den Blick hat sie in Richtung des Lesers gerichtet. Hinter ihr, im Verlauf eines Weges in Richtung eines alten Backsteinhauses, steht ein gut aussehender Mann in Jeans und Hemd, die Hände hat er in die Hosentaschen gesteckt. Umgeben wird der Buchrand von jenen Blumen, die auch im Korb der Frau erkennbar sind. Rechts unten ist eine weitere Zusatzinformation zur Autorin („From the author of The Yorkshire Pudding Club“) ersichtlich, ebenfalls in Viokett wie der Titel, allerdings eher klein gehalten und derselben Schriftart wie der Name der Autorin. Das Logo des Verlages ist am Titelcover nicht enthalten.

Das Buchcover des Zieltextes, wie in Abbildung 11 ersichtlich, unterscheidet sich in annähernd allen Analysepunkten von jenem des Ausgangstextes. Der Hintergrund ist gänzlich in Weiß gehalten. Im oberen Drittel steht der Name der Autorin in einer serifenlosen schwarzen Schrift. Hervorstechend ist der Titel des ZT, aufgeteilt in zwei Zeilen. Auffällig sind hier die unterschiedlichen Schriftarten: Während die ersten beiden Silben in rot und verschnörkelter Schrift steht, wird der zweite Wortteil in einer serifenlosen schwarzen und kleineren Schrift gehalten. Umrandet wird das Cover von schwarzen Blumenranken, die aufgrund ihrer

spitzen Blätter eher düster wirken. Einziges gezeichnetes Motiv ist ein rot-schwarzer Marienkäfer auf einem Grasbüschel in der unteren Mitte des Covers. Das Wort „Roman“ ist in derselben Schrift wie der Name der Autorin und der Wortteil „gewühle“ mittig links zu sehen. Rechts unten steht das Logo des Verlages.

Abbildung 10: Buchcover AT III *Abbildung 11: Buchcover ZT III*

Abbildung 12 zeigt das Buchcover des englischsprachigen Romans von Lindsey Kelk. Es handelt sich um sehr atmosphärisches, romantisch angehauchtes Cover in der dominanten Farbe Blau. Zu sehen ist ein typisch französisches Restaurant, Café oder Bistro in Paris mit Blick auf den Eiffelturm rechts, der in Weiß gehalten ist und funkelt. Im Vordergrund ist eine junge, schlanke Frau zu sehen, die an einem Bistrotisch, der mit einer Blumenvase dekoriert ist, sitzt und eine Tasse in der Hand hält. Sie trägt ein rotes, enges Kleid; ihre Handtasche steht am Boden. Den Blick hat die Frau auf den Eiffelturm gerichtet, ihr Gesicht kann deshalb nicht erkannt werden. Zentral ist der Titel des Romans, der in verspielter handgeschriebener Schrift in Rosa über zwei Zeilen rund ein Drittel des Covers einnimmt. Der Buchstabe H aus „heart“ ist langgezogen und verläuft hinter dem Eiffelturm in ein Herz. Über dem Titel steht in Großbuchstaben in Serifen-Schrift der Name der Autorin in hellblau, umgeben wird er von Sternen in derselben Farbe. Unter dem Titel ist eine Rezension des Magazins Closer zitiert. Das Logo des Verlags ist am Cover nicht enthalten.

Das Cover des ZT (vgl. Abbildung 13) wirkt im Vergleich dazu aufgrund der Farbwahl – im Vordergrund stehen altrosa und zartes grün – und der Illustration wenig modern. Als Motiv wurde ebenso wie im AT eine Frau gewählt, die in den Straßen von Paris unterwegs ist. Sie trägt ein pinkfarbenes Top, einen blauen Rock, schwarzen Gürtel und pinkfarbene Pumps. Am Arm hält sie ihre Handtasche, eine Einkaufstüte hat sie auf der Schulter. Die Sonnenbrille

hat sie in die Haare gesteckt. Im Hintergrund ist ein Restaurant oder auch Geschäft erkennbar, im Inneren ein Kronleuchter. Am unteren rechten Rand sowie in der Mitte scheinen zwei Büsche in das Bild zu ragen. Im rechten hinteren Eck kann in der Ferne der Eiffelturm erkannt werden. Links daneben in einer Schrift mit sanften Serifen steht der Name der Autorin in schwarzen Großbuchstaben geschrieben. In der unteren Hälfte findet sich der Titel „Gucci, Glamour und Champagner“, aufgeteilt in vier Zeilen, in roter kursiver Schrift. Unter dem Titel in Großbuchstaben steht „Roman“ in Schwarz geschrieben. Das Logo des Verlags ist in der Mitte am oberen Rand des Buchcovers platziert.

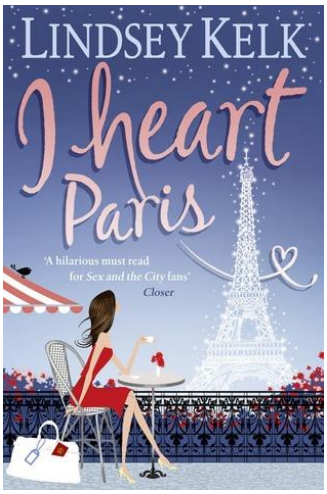


Abbildung 12: Buchcover AT IV

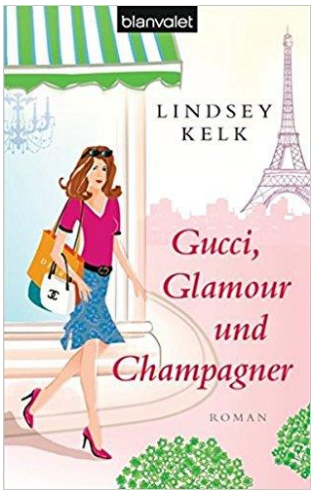


Abbildung 13: Buchcover IV

Zum Ausgangstext V werden im Folgenden drei verschiedene erhältliche Beispiele des Buchcovers beschrieben. Bei Abbildung 14 und 15 handelt es sich um sehr ähnliche Buchcover, die sich lediglich am Motiv unterscheiden. Grundsätzlich wurde vermutlich im Hinblick auf den Titel des Romans die Farbe Blau als zentrales Element gewählt, um die Nacht darzustellen. Das Cover wird umrahmt von Blättern, durch eine sehr geometrische Anordnung wirkt es, als würde der Leser durch ein Schlüsselloch auf das Motiv in der Mitte blicken. Hier ist eine Straße, gesäumt von je einer Häuserreihe zu sehen, ein Sichelmond ist zu sehen. Im Vordergrund und sehr dominant ist der Name der Autorin, Jill Mansell, in gelber oder ockerfarbener Schrift. Während der Vorname schmal und mit Serifen versehen ist, wirkt der Nachname wie handgeschrieben. Darunter in deutlich kleinerer, weißer Serifen-Schrift steht der Untertitel geschrieben. Zwischen Untertitel und Motiv wurde der Titel in weißer, klassischer Serifen-Schrift in Großbuchstaben platziert. Über dem Namen der Autorin steht ein weiterer Hinweis auf die Autorin geschrieben. Wie erwähnt unterscheidet sich das Cover in Abbildung 15 lediglich im Hinblick auf das gezeichnete Motiv: Hier handelt es sich um eine Szenerie in der freien Natur, etwa in einem Park. Zu sehen ist eine Picknickdecke, ein mit Essen gefüllter Picknickkorb, Besteck und Geschirr, eine Flasche Sekt sowie ein Radio. Im Hintergrund ist

ein Baum zu erkennen. Auch der Mond ist wie im vorherigen Beispiel vorhanden. Das Logo des Verlages ist weder in Abbildung 14 noch Abbildung 15 enthalten. Im Handel ist allerdings auch eine völlig andere Version des AT-Buchcovers erhältlich, die sich im Hinblick auf Farbgebung und Motivwahl von Abbildung 14 und 15 unterscheidet. Das Farbspektrum verläuft hier (vgl. Abbildung 16) von Gelb, in der der Hintergrund gehalten ist, über Rosa, Violett bis hin zu Blau. Stärker durch den farbigen Kontrast hervorgehoben wird in diesem Beispiel der Name der Autorin. Der Titel wirkt aufgrund der schmalen Lettern fast ein wenig unwichtig. Anders als in den vorherigen Abbildungen ist auf diesem Cover zusätzlich eine Rezension enthalten, der Untertitel ist mit weißem Rahmen hinterlegt. Das Cover wird geziert von einer Art Feuerwerk in Rosa im linken oberen Drittel sowie in der rechten unteren Ecke. Links unten ist eine Ansammlung von Sternen in Gelb und Blau sowie einem blauen Mond sichtbar. Auch hier ist das Logo des Verlages nicht enthalten.

Das Buchcover des Zieltextes (vgl. Abbildung 17) ist bis auf wenige Ausnahmen ident zum Cover in Abbildung 16. Lediglich die Schriftfarbe des Namens der Autorin ist im ZT Schwarz anstatt Gelb. Der deutschsprachige Titel wurde gelb eingefärbt. Zusätzlich dazu wurden das Logo des Verlages im rechten oberen Eck sowie in weißer Serifen-Schrift der Begriff „Roman“ unter dem Motiv platziert.

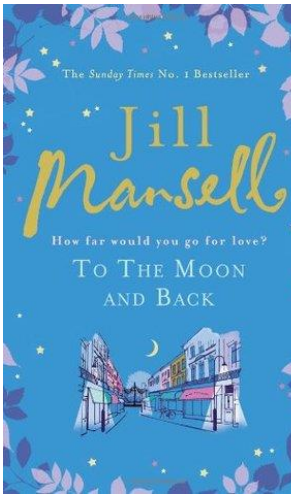


Abbildung 14: Buchcover AT V, Beispiel 1

Abbildung 15: Buchcover AT V, Beispiel 2

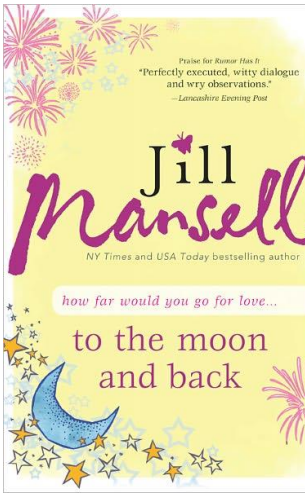


Abbildung 16: Buchcover AT V, Beispiel 3

Abbildung 17: Buchcover ZT V

4.3.3. Erzähltechnik

Ein wesentliches Charakteristikum des Chick Lit-Genres ist die Erzähltechnik. Zur emotionalen Bindung sowie Identifikation der Leserinnen und Leser an die beziehungsweise mit der Hauptfigur und zur generellen Schaffung von Nähe und Authentizität wird hier häufig die Erzählung in der ersten Person gewählt (vgl. Kapitel 2.3.2.2.).

4.3.3.1. Perspektive

Textbeispiel 1:

Mit folgender Passage beginnt das erste Kapitel des Ausgangs- und Zieltextes I. Konkret versucht hier die Protagonistin Becky, sich selbst aufgrund einer vermutlich zu hohen Kreditkartenabrechnung in Gedanken zu beruhigen. So richtig gelingen will ihr das allerdings nicht, sie wirkt abgelenkt, blickt aus dem Fenster.

OK. Don't panic. Don't *panic* [sic!]. It's only a VISA bill. It's a piece of paper; a few numbers. I mean, just how scary can a few numbers be?	Okay. Keine Panik. Keine *Panik* [sic!]. Das ist bloß eine VISA-Rechnung. Ein Stück Papier, ein paar Zahlen. Ich meine – ein paar lächerliche Zahlen. Nichts, wovor man Angst haben müsste.
I stare out of the office window at a bus driving down Oxford Street, willing myself to open the white envelope sitting on my cluttered desk. It's only a piece of paper, I tell myself for the thousandth time. And I'm not stupid, am I? I know exactly how much this VISA bill will be.	Ich blicke aus dem Bürofenster, beobachte einen Bus, der die Oxford Street hinunterfährt, und zwinge mich, den weißen Umschlag zu öffnen, der auf meinem chaotischen Schreibtisch liegt. Nichts weiter als ein Stück Papier, sage ich mir schon zum tausendsten Mal. Und ich bin schließlich nicht blöd, oder? Ich weiß genau, wie hoch diese VISA-Rechnung ausfällt.
Sort of. Roughly.	Ziemlich genau. Also, so ungefähr.
(Kinsella 2000: 13)	(Kinsella/Heimburger 2002[25]: 11)

Sowohl im Ausgangs- als auch im Zieltext wird die Handlung in der für Chick Lit üblichen Ich-Form erzählt („I mean, …" beziehungsweise „Ich meine, …", „I stare" bzw. „Ich blicke"). Durch die Wahl dieser Erzähltechnik im AT und ZT entsteht gleich zu Beginn des Romans ein sehr nahes Verhältnis zwischen Protagonistin und Leserinnen, das über die gesamte Handlung hindurch beibehalten wird. Die Erzählung wirkt dadurch sehr authentisch, die Protagonistin lässt die Leserinnen und Leser an ihren Gedanken teilhaben. Viele Textstellen, wie die eben erwähnte, wirken durch die Wahl verschiedener rhetorischer Stilmittel (Ellipsen, rhetorische Fragen) wie innere Monologe, die Gedankengänge der Protagonistin können so gut nachvollzogen werden. Die Ich-Bezogenheit des Romans ist sowohl im AT als auch im ZT in dieser Passage, die repräsentativ gewählt wurde, sehr auffällig: In diesen drei Absätzen sind eine Vielzahl an Sätzen, die das Pronomen der ersten Person Singular „I"/„ich" bezie-

hungsweise das Akkusativprognomen „myself“/mich“ enthalten, vorhanden: „I mean“/“Ich meine“, „I stare“/“Ich blicke“, „willing myself“/“zwinge mich“, „I tell myself“/“sage ich mir“, „I’m not“/“Ich bin“, „I know exactly“/“Ich weiß genau“. Vor allem Passagen wie „I tell myself for the thousandth time“ beziehungsweise „sage ich mir schon zum tausendsten Mal“ stärken die Nähe zur Protagonistin. Denn hier erhalten die Leserinnen und Leser sowohl im AT als auch im ZT den Eindruck, direkten Kontakt zur Hauptfigur beziehungsweise Einblick in ihre Gedanken und Überlegungen zu haben, da es sich hierbei um eine Äußerung handelt, die sich die Protagonistin nur denkt und nicht laut sagt.

Formal betrachtet ist auffällig, dass im Hinblick auf die Absatzgestaltung, keine Unterschiede zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext feststellbar sind. Die Übersetzerin setzt an denselben Stellen wie die Autorin Zeilenumbrüche und orientiert sich dementsprechend formal stark am Original. Im Hinblick auf ein weiteres formales Kriterium, die Schriftauszeichnung, so fällt auch hier eine Nähe zum AT auf: Sowohl die Übersetzerin als auch die Autorin setzen das Wort „panic“ oder „Panik“ kursiv. Feststellbar ist weiters, dass der Zieltext deutlich länger wirkt als der Ausgangstext. Dies ist auf die bereits vorhin beschriebenen Beifügungen und längeren Formulierungen im Zieltext zurückzuführen.

Auffällig ist, dass der Zieltext stilistisch grundsätzlich sehr nahe am Ausgangstext gehalten ist, wie bereits in der ersten Zeile des AT und ZT ersichtlich ist. Sowohl die Autorin als auch die Übersetzerin machen Gebrauch verschiedener Stilmittel, wie beispielsweise der Ellipse („Don’t panic“ beziehungsweise „Keine Panik“). Manche Ellipsen, die im Original vor allem durch ihre Einfachheit Dynamik erzeugen („Sort of. Roughly.“), werden im Zieltext zwar auch als Stilmittel beibehalten, allerdings in ihrer Länge angepasst („Ziemlich genau. Also, so ungefähr.“), wodurch die Übersetzung deutlich länger und weniger prägnant wirkt. Einige Stilmittel sind in der Übersetzung im Vergleich zum AT nicht vorhanden, wie etwa die rhetorische Frage der Protagonistin im AT „I mean, just how scary can a few numbers be?“. Die Passage wird stattdessen in zwei Sätze aufgeteilt und die Frage aus dem AT auch gleich beantwortet durch den hinzugefügten Satz „Nichts, wovor man Angst haben müsste.“. Außerdem wurde das Adjektiv „lächerlich“ beigefügt, wodurch anders als im AT eine Bewertung getroffen wird, die die Protagonistin im AT nicht macht.

Syntaktisch ist eine gewisse Nähe zum Ausgangstext feststellbar: So verwendet die Autorin Kinsella vorrangig eine kurze Syntax, bestehend aus einfachen Teilsatz-Konstruktionen („I stare out of the office window…“), an denen sich auch die Übersetzerin orientiert („Ich blicke aus dem Bürofenster …“). Jedoch werden in der Übersetzung eine kurze Sätze aus dem Ausgangstext im Zieltext mittels Konjunktionen („und zwinge mich“) oder zusätzliche Verben („beobachte einen Bus“), die im AT nicht enthalten sind, zu verbundenen Hauptsatzreihen. Auch der Gebrauch von Attributsätzen („einen Bus, der die Oxford Street

hinunterfährt“, „der auf meinem chaotischen Schreibtisch liegt“) anstatt des Gerundiums („a bus driving down Oxford Street“) verlängert den Zieltext.

Im Hinblick auf hier enthaltene Kulturspezifika, wie etwa die Kreditkartenmarke VISA oder die Londoner Straße Oxford Street, so fällt auf, dass diese im Zieltext direkt entlehnt werden. Bei beiden Realia kann davon ausgegangen werden, dass sie sowohl der Zielgruppe des Ausgangstextes als auch der Zielgruppe des Zieltextes ein Begriff sind und beide Gruppen ähnliches Wissen darüber besitzen. Auch wenn das Wissen in der Zielkultur hinsichtlich der Oxford Street nicht gleichzusetzen ist mit jenem der Zielgruppe der Ausgangskultur, so kann doch angenommen werden, dass es sich aufgrund des Straßennamens um eine vielbefahrene und belebte Straße handelt. Des Weiteren ist das Vorwissen, das die Leserschaft der Ausgangskultur besitzt, für die weitere Handlung nicht essenziell.

Textbeispiele 2a – 2c:

Die folgenden drei Textbeispiele stammen aus dem zweiten Ausgangs- und Zieltext. Alle drei Beispiele stellen im Hinblick auf die Erzähltechnik einen Sonderfall dar, da je nach Fortschritt der Handlung beziehungsweise Erzählung die Perspektive gewechselt wird und aus Sicht der jeweils handelnden Hauptfigur (Ashling, Lisa oder Clodagh) erzählt wird. Denn der Roman handelt nicht nur von einer Hauptfigur, sondern porträtiert das Leben dreier Frauen. Aus diesem Grund kann vermutet werden, dass die Erzählung aus Sicht eines allwissenden Erzählers gewählt wurde, da der Fokus laufend wechselt. Die für Chick Lit klassische Ich-Form würde die Leserinnen und Leser eher verwirren und zusätzlicher Erklärungen bedürfen, etwa Zwischenüberschriften, um welche Person es sich im Moment handelte. Nichtsdestotrotz entsteht durch den allwissenden Erzähler eine Nähe zwischen Leserinnen und Leser und den handelnden Personen, wie in allen drei Beispielen ersichtlich wird. So werden Gedanken, Emotionen und Eindrücke der Protagonistinnen preisgegeben, die den anderen Romanfiguren verborgen bleiben. Eine Identifikation ist dementsprechend durchaus möglich.

Textbeispiel 2a:

Textbeispiel 2a beschreibt eine Szene aus Sicht der Protagonistin Ashling, die aufgrund eines Bewerbungsgesprächs das erste Mal die Redaktion von Randolph Media betritt.

Ashling came out of the lift and scooted down the corridor towards reception. The place seemed to hum with activity, people rushing up and down carrying bits of paper. Ashling thrilled with excitement that peaked into nausea. Just before the reception desk, a tall, messy-haired man was deep in conversation with a tiny Asian girl. They were speaking to each other in low tones and something in the nature of their exchange gave Ashling to un-	Ashling kam aus dem Aufzug und begab sich in Richtung Empfang. Auf dem Flur herrschte reges Treiben; überall liefen Menschen herum und trugen Ordner und Manuskripte hierhin und dorthin. Ashling spürte eine intensive Erregung, die fast in Übelkeit umschlug. Unmittelbar vor dem Empfangstisch stand ein großer Mann mit unordentlichem Haar und war tief in ein Gespräch mit einer zierlichen asiatischen Frau verwickelt. Sie redeten in ge-

derstand that they wished they could shout. Ashling hurried on; she didn't like rows. Not even other people's.

(Keyes 2000: 18)

dämpftem Ton, aber ihrer Körpersprache entnahm Ashling, dass sie sich am liebsten angeschrien hätten. Ashling eilte weiter. Sie mochte keinen Streit, nicht einmal den Streit anderer.

(Keyes/Höbel 2000[2]: 22f)

Wie in dieser Passage sichtbar, findet die Erzählung sowohl im AT als auch ZT aus Sicht eines allwissenden Erzählers statt, der die Handlung rund um Protagonistin Ashling berichtet. Vor allem durch detailreiche Beschreibungen, die den Gefühlszustand der Hauptfigur wiedergeben, wie etwa „thrilled with excitement that peaked into nausea" beziehungsweise „intensive Erregung, die fast in Übelkeit umschlug", aber auch szenische Beschreibungen können sich Leserinnen und Leser mit Ashling identifizieren und sich in sie hineinversetzen.

In Bezug auf formale Kriterien, wie Absatzgestaltung und Aufbau, so ist der Zieltext nahe am Ausgangstext orientiert. Es sind weder im AT noch im ZT Absätze vorhanden. Auffällig ist, dass die Übersetzung um einiges länger erscheint als das Original. Die Gründe dafür liegen in syntaktischen und lexikalischen Veränderungen, wie gleich näher ausgeführt wird.

Die Autorin bedient sich in dieser vorliegenden Textpassage Redewendungen, die gleichzeitig eine Metapher darstellen, wie etwa „hum with acitivity" oder auch „peak into". Diese werden im Zieltext durch Stilmitteln, konkret mit zielsprachlichen Redensarten oder Redewendungen („reges Treiben", „umschlug"), übersetzt. Die vorhandene Ellipse am Ende des Textbeispiels ist in der Übersetzung aus syntaktischen Gründen nicht enthalten.

Das verwendete Register betreffend, kann festgehalten werden, dass der Ausgangstext umgangssprachliche Formulierungen („scooted down") enthält, während der Zieltext durch die Wortwahl („begab sich") gehobener wirkt.

Es konnte außerdem festgestellt werden, dass im Zieltext andere Bilder evoziert werden als im Ausgangstext, wie etwa am zweiten Satz ersichtlich wird: Während im AT von „the place" die Rede ist, wird im ZT vielmehr von einem „Flur" gesprochen. Zwar kann angenommen werden, dass es sich um einen Flur handelt, jedoch wird durch die explizite Beschreibung im ZT ein anderes Bild evoziert. Denn mit „place" kann ein sehr allgemeiner, eher großer, weitläufiger Platz gemeint sein. Ein Flur hingegen kann vielmehr auch mit einem engen Gang assoziiert werden. Darüber hinaus wirkt die Situation im AT deutlich dynamischer und hektischer durch die Verwendung des Verbes „rushing", das in der Übersetzung mit „liefen" nicht so schnell wirkt. Weiters tragen die Menschen im AT in dem Gebäude „bits of paper", während es sich im ZT ganz konkret um „Ordner und Manuskripte" handelt. Im Original ist darüber hinaus kein Ziel dieser Gänge angegeben, in der Übersetzung erfolgt mit den Adverbien „hierhin und dorthin" eine Beschreibung, wodurch ebenfalls ein anderes Bild erzeugt wird. Überdies wird der Gemütszustand der Protagonistin im Original mit „excitement that

peaked into nausea“ beschrieben, also in Übelkeit gipfelt. In der Übersetzung aber schlägt die Aufregung, die Ashling spürt, nur „fast in Übelkeit“ um.

Die Syntax betreffend, werden im Ausgangstext vor allem kurze Hauptsätze und – mitunter – verbundene Hauptsatzreihen verwendet. Daran orientiert ist auch die Übersetzung, wobei sich der ZT eher durch ausführlichere Relativsätze („Übelkeit, die fast in Übelkeit umschlug“).

Textbeispiel 2b:

In Textbeispiel 2b befindet sich die Hauptfigur Lisa nach einer nicht allzu erfolgreichen Wohnungsbesichtigung auf den Straßen.

Back on the street, Lisa felt wrecked. She missed London so badly. She hated being here and having to go through this. She had a perfectly good flat of her own in Ladbroke Grove. She'd give anything to be there. (Keyes 2000: 96)	Als Lisa wieder auf der Straße stand, war sie deprimiert. Sie vermisste London so sehr. Dublin und die ganze Wohnungssuche waren ihr zuwider. Sie hatte eine schöne Wohnung in Ladbroke Grove und würde alles darum geben, wenn sie da jetzt sein könnte. (Keyes/Höbel 2000[2]: 107)

Auch in dieser Textstelle wird die Handlung aus Sicht eines allwissenden Erzählers vorangetrieben. Dieser weiß über den Gefühlszustand der Protagonistin Lisa Bescheid, dass sie sich nämlich in ihrer neuen Heimat nicht wohl fühlt, sondern vielmehr ihren alten Wohnort und ihre dortige Wohnung sehr vermisst. Dies zeigt sich in Formulierungen, wie etwa „felt“, „missed“, „hated“ oder auch „give anything“ beziehungsweise „war deprimiert“, „vermisste“, „zuwider“ oder „alles geben“.

Formal betrachtet lassen sich zunächst kaum Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext feststellen. Die Absatzgestaltung ist gleich, es gibt keine besonderen Schriftauszeichnungen. Auch in der Absatzlänge sind sich Original und Übersetzung ähnlich.

In Bezug auf die Lexik wird im Ausgangstext eher ein umgangssprachlicher oder ungezwungener Stil angewendet, wie etwa an dem Adjektiv „wrecked“ ersichtlich ist. Der Zieltext wird durch das verwendete Register hingegen gehobener. So fühlt sich die Protagonistin hier vielmehr „deprimiert“. Der auffälligste Unterschied in diesem Zusammenhang kann anhand des dritten Satzes präsentiert werden: Hier beschreibt die Autorin im Ausgangstext den Gefühlszustand durch eher vage und einfache Formulierungen, durch die Wortwahl („hated“, „having to go through this“) allerdings werden sehr starke Emotionen deutlich. Hier wird nicht näher beschrieben, worum es sich exakt handelt und was die Protagonistin durchmachen muss. So erhalten die Leserinnen und Leser den Eindruck, dass viele Faktoren hier zur Unzufriedenheit beitragen. Im Zieltext hingegen wird konkret Bezug auf den jetzigen Wohnort der Protagonistin, Dublin, sowie die Wohnungssuche genommen. Darüber hinaus handelt es sich

beim Adjektiv „zuwider“ um einen gehobenen Begriff. Weiters wird im Ausgangstext beschrieben, dass Lisa eine „perfectly good flat of her own“ in London hatte, sie also mit ihrer Wohnung dort sehr zufrieden war und sie ihr Eigen nennen konnte. Im Zieltext ist allerdings von „schöne Wohnung“ die Rede, wodurch hier ein anderes Bild evoziert wird: Während die Protagonistin im Original also selbständig wirkt, da sie eine eigene Wohnung besaß, wirkt sie im Zieltext nicht so unabhängig, sondern eher hauptsächlich unzufrieden. Die Phrase „give anything“ ist sowohl im AT als auch im ZT mit „alles darum geben“ enthalten. Besondere Stilmittel sind weder im AT noch im ZT vorhanden.

Aus syntaktischer Sicht werden im Ausgangstext hauptsächlich kurze Hauptsätze verwendet. Ähnlich verhält es sich auch im Zieltext, wobei hier eine Tendenz zu längeren Hauptsätzen und auch verbundenen Hauptsatzreihen festgestellt werden. So werden beispielsweise die letzten beiden Hauptsätze des AT durch die Konjunktion „und“ miteinander im ZT verbunden. Ansonsten orientiert sich der ZT sehr an der Syntax des AT.

Hinsichtlich der im Text verwendeten Präsuppositionen kann als Beispiel der Verweis auf „Ladbroke Grove“ herangezogen werden: Hierbei handelt es sich um eine Straße in einer wohlhabenden Gegend im Nordwesten Londons. Während für die Zielgruppe des Ausgangstextes vorhandenes Wissen über die Straße und vor allem deren Lage vorausgesetzt werden kann, ist dies für die Zielgruppe des Zieltextes eher unwahrscheinlich. Zwar kann diese erahnen, dass es sich um eine bestimmte Gegend handelt, die – aufgrund des Vorwissens durch die bisherige Handlung – sich vermutlich in London befindet. Doch ist es nicht zwingend vorauszusetzen, dass es sich um eine eher feinere Gegend handelt. So könnte die Protagonistin im Zieltext auch einfach melancholische Gefühle äußern. Dadurch, dass jedoch im ZT keine weiteren Erklärungen zu Ladbroke Grove vorhanden sind, kann vermutet werden, dass dieses Wissen auch für die Zielgruppe vorausgesetzt wird oder es nicht als notwendig erachtet wurde, detailliertes Wissen darüber zu haben.

Textbeispiel 2c:

Das dritte Beispiel, Textbeispiel 2c, zeigt einen Einblick in das Leben von Hauptfigur Nummer drei, Clodagh, die sich in ihrem Schlafzimmer zurechtmacht.

Clodagh belted up the stairs. No chance of having the long, relaxing aromatherapy bath she'd planned. Barely time to have a quick shower before scribbling on some make-up. Then, reverentially, she put on the pink and white little slip-dress that she'd bought the day she'd gone shopping with Ashling. It had hung in the wardrobe ever since, its pristine newness a reminder that her social life was non-existent.	Clodagh rannte die Treppe hoch. Für das ausgiebige, entspannende Aromabad war es nun zu spät. Sogar zum Duschen und Schminken wurde die Zeit knapp. Dann zog sie sich ehrfürchtig das pink-weiße hautenge Schlauchkleid an, das sie gekauft hatte, als sie mit Ashling unterwegs gewesen war. Es hatte seitdem im Schrank gehangen und sie mit seiner ungetragenen Neuheit daran erinnert, dass sie nie ausging.
(Keyes 2000: 252)	(Keyes/Höbel 2000[2]: 273)

Auch in diesem Textbeispiel aus dem Roman von Keyes wird die Situation aus Sicht des allwissenden Erzählers geschildert. Während die Nähe zur Protagonistin gewöhnlich durch den Gebrauch von starken emotionalen Verben, wie hassen oder lieben, erzeugt wird, entsteht das Identifikationspotenzial in diesem Fall durch die Verwendung von Verben, wie etwa „belt up", und Zeitangaben, etwa „no chance of having" oder „barely time". Somit wird hier Nähe nicht durch Emotionen erzeugt, sondern vielmehr durch die Situation beziehungsweise die Atmosphäre, die sehr hektisch und angepasst vermittelt wird. Weiters ist auffällig, dass zur Beschreibung der Situation kaum Personalpronomen, sondern vielmehr Passivkonstruktionen („no chance of having" bzw. „war es zu spät") verwendet werden. Darüber hinaus erfahren die Leserinnen und Leser Details aus der Vergangenheit der Protagonistin: Hier beispielsweise wird sie durch das Kleid an eine Einkaufstour mit Ashling erinnert und außerdem daran, dass das Kleid für ihren Lebensstil steht, den sie offenbar verändert haben möchte. Durch die sehr detailreich beschriebene Situation ist die Stimmung der Protagonistin somit gut nachvollziehbar.

In formaler Hinsicht unterscheiden sich Ausgangs- und Zieltext kaum voneinander. Es gibt keine Zeilenumbrüche oder Absätze in dieser Passage, außerdem keine besondere Schriftauszeichnung. Auch im Hinblick auf die Länge sind sich AT und ZT sehr ähnlich.

Die Autorin Keyes verwendet in dieser Passage drei Mal das Stilmittel der Ellipse („no chance of having …" und „barely time to …", „its pristine newness a reminder …"). Im Zieltext sind keine Stilmittel auszumachen. Die im AT vorhandenen Ellipsen werden im ZT durch vollständige Syntax ersetzt. Weiters kann festgestellt werden, dass sich der AT durch eher umgangssprachliche Wendungen, wie etwa „belt up" oder „scribbling on", auszeichnet. Diese Verben evozieren außerdem ein bestimmtes Bild bei den Leserinnen und Lesern, sodass die Atmosphäre und Stimmung der Protagonistin noch stärker beschrieben wird. So impliziert dies etwa, dass sie kaum Zeit hat oder sich kaum Zeit nimmt, präzise Make-up aufzulegen. Im ZT wird diese Stimmung nicht vergleichsweise transportiert, da lediglich der neutrale Begriff „schminken" verwendet wird und es hier zu keiner weiteren Beschreibung kommt.

Später wird die Aufmerksamkeit auf das Kleid gelenkt, das Clodagh anziehen wird. Dieses erinnert sie an ihren eher tristen Lebensstil, den sie offenbar verändern möchte beziehungsweise mit dem sie nicht so glücklich ist: Während im AT das Kleid als „pink and white little slip-dress" beschrieben wird, wird im ZT von einem „pink-weißen hautengen Schlauchkleid" gesprochen, das durch das Adjektiv „hauteng" noch näher beschrieben wird als im AT. Weiters wird im Original erläutert, dass Clodagh das Kleid „the day she'd gone shopping with Ashling" gekauft hatte. In der Übersetzung wird beschrieben, dass sie es „gekauft hatte, als sie mit Ashling unterwegs gewesen war". Die Implikation, die im AT durch „shopping" verdeutlicht wird, dass es sich vielleicht um einen ausgiebigen Shoppingtrip gehandelt hat, ist im ZT nicht ersichtlich. Hier verbachten beide Freundinnen lediglich Zeit miteinander. Des Weiteren wird die Protagonistin im AT daran erinnert, dass „her social life was non-existent". Dies impliziert, dass sie eben kaum oder kein Sozialleben und auch nur wenige oder keine Freunde hat. Im Zieltext wird sie „daran erinnert, dass sie nie ausging". Hier handelt es sich um eine deutlich neutrale Beschreibung, wobei es dennoch der Fall sein kann, dass Clodagh einen festen Freundeskreis hat. Somit wird hier ein anderes Bild evoziert als im AT.

Syntaktisch verwendet die Autorin im AT neben kurzen Hauptsätzen („Clodagh belted up the stairs.") auch durch Konjunktionen oder Kommata verbundene Hauptsatzreihen und Attributsätze („… slip-dress that she'd bought …") sowie unvollständige Syntax durch den Gebrauch von Ellipsen. Ebenso verhält es sich mit der Übersetzung, wodurch der ZT im Hinblick an die Syntax sehr nah am AT orientiert ist. Einzig die Ellipsen des AT sind im ZT nicht vorhanden, sondern sind, wie bereits erwähnt, durch vollständige Syntax gekennzeichnet.

Textbeispiel 3:

Der folgenden Textpassage aus dem AT und ZT III geht ein Telefonat zwischen der Hauptfigur Lou und ihrer Freundin Michelle voran. Die beiden verband grundsätzlich eine tiefe und solide Freundschaft, wobei die Beziehung zwischen den beiden irgendwann an Intensität verlor. Hier wird beschrieben, wie es zu dieser Freundschaft kam und Lou wirklich darüber denkt und empfindet.

> There was a big fat space waiting in Lou's heart for a friend after Deb had gone from her life, and Michelle filled it perfectly. Well, in the beginning anyway. The foundations of their budding friendship had been so strong that Lou hadn't really noticed the first cracks appearing. Cracks that quickly seemed to deepen to fissures, and before long there were Grand Canyons springing up everywhere.
>
> (Johnson 2009: 33)

> In Lous Herz klaffte eine gewaltige Lücke, die sich nach einer Freundin sehnte, nachdem Deb aus ihrem Leben verschwunden war, und Michelle füllte sie aus. Na ja, zumindest am Anfang. Das Fundament ihrer aufkeimenden Freundschaft war so fest gewesen, dass Lou gar nicht bemerkt hatte, wie sich die ersten Risse zeigten. Risse, die sich rasch zu Gräben zu vertiefen schienen, bis sich schon bald überall Grand Canyons auftaten.
>
> (Johnson/Dünninger 2009: 38)

Der allwissende Erzähler, der im Roman von Milly Johnson und auch der Übersetzung von Dünninger zur Anwendung kommt, ist in die Gedanken der Protagonistin eingeweiht. Gleich zu Beginn dieser Passage („There was a big fat space waiting in Lou's heart …"/"In Lous Herz klaffte eine gewaltige Lücke …") erfahren die Leserinnen und Leser von dem Gefühlszustand beziehungsweise dem Status-Quo der Freundschaft. Identifikation kann hier vor allem durch die im AT und ZT verwendeten Metaphern und die sehr bildhafte Sprache geschehen, die die Geschichte der beiden Frauen gut beschreibt – von einem stabilen Fundament, das erste Risse bekommt, die sich schnell ausweiteten. Diese macht die Situation greifbar, das Ausmaß kann dadurch gut abgeschätzt werden. Für andere Romanfiguren ist dies nicht ersichtlich, da Lou nicht darüber spricht.

Weder im AT noch im ZT sind Umbrüche oder Absätze vorhanden, es gibt keine besondere Schriftauszeichnung. Beide Passagen sind in etwa gleich lang, wobei der ZT aus sprachlichen Gründen ein wenig länger wirkt.

Auffällig in dieser Textpassage ist vor allem die bereits erwähnte bildhafte Sprache. So wird die Beziehung zwischen Michelle und Lou beziehungsweise der Verlauf der Freundschaft durch das Bild eines bröckelnden Fundaments sowohl im AT als auch im ZT beschrieben. Zunächst wird erklärt, dass Lou eine Freundin brauchte („big fat space waiting in Lou's heart", „in Lous Herz klaffte eine gewaltige Lücke"). Dann freunden sich beide an. Doch das stabile Fundament („strong foundation", „festes Fundament") erhielt mit der Zeit Risse („first cracks appearing", „erste Risse zeigten"), die schließlich tiefer wurden („seemed to deepen to fissures", „Gräben zu vertiefen schienen"). Ein weiteres Stilmittel ist die Ellipse, die im AT („Well, in the beginning anyway." oder „Cracks that quickly …") und im ZT („Na ja, zumindest am Anfang." oder „Risse, die sich …") verwendet wird. Im Hinblick auf das Register können keine Unterschiede festgestellt werden. Auffällig ist allerdings, dass durch die Verwendung von Begriffen, wie „klaffen" oder „sehen" im Zieltext sehr starke Emotionen vermittelt werden, die im AT neutraler gehalten sind.

Für das Genre eher untypisch, verwenden die Autorin und die Übersetzerin einen sehr komplexen Satzbau, der sich vor allem durch Hauptsätze mit Nebensätzen auch durch Konjunktionen eingeleitete Teilsätze zeigt. Aus diesem Grund handelt es sich hierbei um vergleichsweise lange Satzkonstruktionen.

Präsuppositionen sind in dieser Textpassage als Teil der Metapher enthalten, die sowohl im AT als auch im ZT vorhanden ist: Die Risse, die im Fundament der Freundschaft der beiden Frauen entstanden sind, entwickelten sich irgendwann zu „Grand Canyons". Es kann davon ausgegangen werden, dass beide Zielgruppen Vorwissen über den Grand Canyon besitzen, wodurch etwaige zusätzliche Erklärungen nicht notwendig sind. Abgesehen davon wäre

es für das evozierte Bild im Kopf der Leserinnen und Leser nicht notwendig, detailliertes Wissen abzurufen.

Textbeispiel 4:

Das folgende Textbeispiel aus dem Roman von Lindsey Kelk gewährt bereits zu Beginn der Handlung tiefe Einblicke in die Gedanken der Hauptfigur Angela. Während sie gerade in der Stadt unterwegs ist, sinniert sie darüber, ob es eine gute Idee wäre, mit ihrem Freund zusammenzuziehen.

And besides, I just wasn't sure I was ready to take that step just yet. I loved Alex, yes, I wanted to spend time with him but did that mean I should shack up with him right away? No.	Außerdem war ich mir noch immer im Unklaren, ob ich jetzt schon zu diesem Schritt bereit war. Ich liebte Alex, ja, und ja, ich wollte auch mit ihm zusammen sein, aber bedeutete dies auch, dass ich deshalb gleich mit ihm zusammenziehen musste? Nein.
(Kelk 2010:3)	(Kelk/Peschel 2013: 9)

Die Erzählung in der Ich-Form aus Sicht der Protagonistin schafft im AT und auch ZT sofort eine Nähe zur handelnden Person, eine Identifikation ist dadurch bereits von Anfang an möglich. Ersichtlich ist dies unter anderem an einer Vielzahl an inneren Monologen und rhetorischen Fragen, die sich Angela immer wieder selbst stellt und beantwortet. Darüber hinaus ist die Verwendung des Personalpronomens „ich" beziehungsweise „I" sehr deutlich.

Formal betrachtet sind in diesem Beispiel keine Umbrüche oder Absätze vorhanden, auch gibt es keine Schriftauszeichnung. Aus formaler Sicht gleichen sich Ausgangs- und Zieltext somit – mit Ausnahme der Länge. Dies kann mit den längeren Wörtern der deutschen Sprache, wie beispielsweise schon am Pronomen „I" oder „ich" sichtbar ist, begründet werden. Aber auch die Wortwahl spielt hier eine wesentliche Rolle.

Lexikalisch lassen sich deutliche Unterschiede zwischen Original und Übersetzung ausmachen: Der Ausgangstext zeichnet sich vor allem durch die eher einfache Sprache und umgangssprachliche Phrasen („wasn't sure", „take that step just yet", „shack up") aus. Der Zieltext hingegen verwendet ein etwas höheres Register („zu diesem Schritt bereit"), neutrale Formulierungen („zusammen sein", „zusammenziehen") und keine umgangssprachlichen Ausdrücke, dafür allerdings Redenwendungen („im Unklaren"). Als Stilmittel lassen sich sowohl im AT als auch im ZT rhetorische Fragen finden sowie der Einwort-Satz am Ende der Passage.

Auf den ersten Blick wirken der Ausgangstext und auch der Zieltext, was den Satzbau betrifft, nicht auffällig. Doch besteht diese doch kurze Passage aus insgesamt vier Sätzen, die sich allerdings durch Hauptsatzreihen, verbunden durch Kommata beziehungsweise Konjunktionen auszeichnen.

Textbeispiel 5:

Textbeispiel 5 entstammt dem Roman von Jill Mansell. Die folgende beschriebene Situation passiert gleich zu Beginn der Handlung. Die Protagonistin Ellie kommt gerade nach einem gemeinsamen Abend mit ihren Freundinnen nach Hause und rechnet damit, dass ihr Ehemann Jamie bereits von seinem Männerabend zuhause ist. Als sie nach Stunden einen Blick auf ihr Mobiltelefon wirft, ist sie ob der vielen verpassten Anrufe entsetzt. Jamie hatte einen Verkehrsunfall und liegt auf der Intensivstation, wie sie erfährt.

> And now the ground was tipping and another voice, a male one this time, was advising her to make her way to the Royal Surrey County Hospital in Guildford. Jamie was currently in a critical condition, the voice on the phone explained – *No, no, no, he can't be* [sic!], screamed the other voice in her head – and he was in process of being transferred from casualty to the intensive care unit.
>
> (Mansell 2011: 6)

> Und dann begann der Boden unter Ellies Füßen zu schwanken, als ihr eine Männerstimme sagte, sie solle zum Royal Surrey County Hospital in Guildford kommen. Jamie befinde sich in einem kritischen Zustand – *nein, nein, das kann nicht sein* [sic!], schrie die Stimme in ihrem Kopf – und werde gerade von der Notaufnahme in die Intensivstation verlegt.
>
> (Mansell/Kruse 2014: 12)

Die Autorin und die Übersetzerin verwenden zwar die Erzählung in der dritten Person, doch lassen die Leserinnen und Leser sehr nahe an die Hauptfigur, etwa durch die Einbindung in die Gefühlszustände („And now the ground was tipping …" / „Und dann begann der Boden unter Ellies Füßen zu schwanken") und intimen Gedankengänge („No, no, no, he can't be" / „nein, nein, das kann nicht sein"), die explizit auch als innere Stimme ausgewiesen werden.

Was die formalen Kriterien betrifft, so sind in dieser Textpassage keine Absätze oder Zeilenumbrüche enthalten. Auffällig ist, dass der Ausgangstext im Vergleich zu den bisher analysierten Textstellen umfangreicher ist als der Zieltext. Zurückzuführen ist dies auf einen Nebensatz im Original („the voice on the phone explained"), der im Zieltext nicht enthalten ist. Abgesehen davon ähneln sich Original und Übersetzung hier sehr: So enthalten AT und ZT die kursive Schriftauszeichnung, die die innere Stimme der Hauptfigur vom restlichen Text hervorheben soll.

Auf lexikaler Ebene sind zwischen Ausgangs- und Zieltext nur geringe Unterschiede ersichtlich. In beiden Texten ist das Stilmittel der Metapher enthalten: Sowohl im AT als auch im ZT wird dadurch das Bild eines schwankenden Bodens erzeugt („ground was tipping" / „begann der Boden unter Ellies Füßen zu schwanken"). Die Metapher im ZT wird durch die Adverbialgruppe als Attribut zum Nomen („unter Ellies Füßen") noch näher beschrieben, wobei dieses Detail für das Verständnis nicht zwingend notwendig ist. Darüber hinaus enthalten Original und Übersetzung auch eine Wiederholung als Stilmittel, wobei im AT die Wiederholung drei Mal („no, no, no") geschieht und im ZT zwei Mal („nein, nein"). Unterschiede lassen sich hier in Zusammenhang mit den in dieser Passage vorkommenden Stimmen fest-

machen: Im Ausgangstext erfolgt eine deutliche Unterscheidung zwischen der männlichen Stimmte am Telefon, ihrer Stimme im Kopf sowie einer (offenbar) in der Handlung zuvor vorkommenden Frauenstimme gemacht. Denn die Männerstimme wird als „another voice, a male one this time“ bezeichnet und die Stimme in ihrem Kopf als „the other voice in her head“. Im Zieltext wird kein Bezug auf die Frauenstimme zuvor genommen, sondern lediglich von „Männerstimme“ und „Stimme in ihrem Kopf“ gesprochen. Gegen Ende dieser Passage fällt auf, dass der AT im Vergleich zum ZT hier das medizinisches Register aufgreift durch die Wendung „was in process of beging transferred“, die darüber hinaus anzeigt, dass die Handlung im Gange ist und noch dauern wird. In der Übersetzung ist heißt es allerdings nur „werde gerade verlegt“, wodurch eine schnellere Aktion impliziert wird.

Syntaktisch zeichnen sich der Ausgangs- und Zieltext vor allem durch lange Aussagesätze aus, wobei diese durch sehr strukturierte und durchdachte Konstruktionen nicht allzu komplex wirken und gut nachvollzogen werden können. So sind unter anderem Satzgefüge enthalten, die entweder durch Komma oder auch Bindestriche vom restlichen Satz getrennt werden. Weiters werden die Hauptsatzreihen durch Konjunktionen wie „and“/“und“ oder „als“ getrennt. Sowohl AT als auch ZT enthalten auch eine indirekte Rede beziehungsweise reported speech und bezieht sich auf den Anrufer aus dem Krankenhaus.

Als einziges Kulturspezifikum lässt sich in dieser Passage das Royal Surrey County Hospital anführen, das sowohl im Original als auch im Zieltext enthalten ist. Zwar ist auch hier, wie in den vorherigen Beispielen, das Vorwissen der Zielgruppe des AT vermeintlich größer, nichtsdestotrotz ist das Wissen hier für die Handlung nicht essenziell. Wohl auch aus diesem Grund ist im Zieltext keine weitere Erklärung oder Ähnliches zu diesem speziellen Krankenhaus enthalten.

4.3.3.2. Identifikation durch „Beicht-Charakter“

Zusätzlich zum eben untersuchten Erzählmodus ist auch der so genannte „Beicht-Charakter“ oder „Confessional Style“ typisch für Chick Lit-Romane. Hier wird durch die Einbindung von Listen verschiedenster Art, Briefen, Tagebucheinträgen, E-Mails oder SMS den Leserinnen und Lesern die Möglichkeit gegeben, sich noch stärker mit der Hauptfigur zu identifizieren. Darüber hinaus wird dadurch vor allem Authentizität beziehungsweise „Echtheit“ geschaffen (vgl. Kapitel 2.3.2.2.). Zur Untersuchung dieses besonderes Erzählmodus wurde im Folgenden darauf geachtet, verschiedene Formen aus den Romane zu präsentieren: So wird neben einem formellen und einem persönlichen Brief auch ein Blogposting sowie ein Gedicht und ein Auszug aus einem Frauenmagazin analysiert.

Textbeispiel 6:

Das folgende Beispiel (vgl. Abbildung 18) gilt als einer der Prototypen im Chick Lit-Genre und ist vor allem für die Romane von Kinsella sehr typisch. In ihren Romanen integriert die Autorin an mehreren Stellen beispielsweise Briefe der Endwich Bank, die die Protagonistin Becky Bloomwood erhält. Sie stehen meist unkommentiert am Anfang oder Ende eines Kapitels und zeigen in diesem Fall den aktuellen Finanzstatus der Hauptfigur.

Endwich Bank
1 Stallion Square
London W1 3HW

Ms Rebecca Bloomwood
Flat 4
63 Jarvis Road
Bristol BS1 0DN

6 July 1997

Dear Ms Bloomwood

Congratulations! As a recent graduate of Bristol University you are undoubtedly proud of your performance.

We at Endwich are also proud of our performance as a flexible, caring bank with accounts to suit everyone. We pride ourselves particularly in our far-sighted approach when it comes to customers of calibre such as yours.

We are therefore offering you, Ms Bloomwood – as a graduate – a free extended overdraft facility of £2,000 during the first two years of your career. Should you decide to open an account with Endwich, this facility will be available immediately.* I do hope you decide to take advantage of this unique offer and look forward to receiving your completed form.

Once again, congratulations!

Yours sincerely

Nigel Fairs
Graduate Marketing Manager
*
(subject to status).

ENDWICH – BECAUSE WE CARE

9

Abbildung 18:AT I, Brief der Endwich Bank an Rebecca Bloomwood (Kinsella 2000: 9)

Endwich Bank
1 Stallion Square
London W 1 3 HW

Ms. Rebecca Bloomwood
Flat 4
63 Jarvis Road
Bristol BS1 0DN

06. Juli 1997

Sehr geehrte Ms. Bloomwood,

wir gratulieren Ihnen zu Ihrem kürzlich an der Universität Bristol erworbenen Hochschulabschluss. Sicherlich sind Sie sehr stolz auf Ihre Leistung.

Auch wir, die Endwich Bank, sind stolz auf unsere Leistungen als flexibles Geldinstitut mit exzellentem Service und individuellen, auf Sie zugeschnittenen Finanzdienstleistungsangeboten. Ganz besonders können wir unsere weitblickenden Vermögenspläne für anspruchsvolle Kundinnen wie Sie hervorheben.

Aus diesem Grund bieten wir Ihnen, sehr geehrte Ms. Bloomwood, hiermit völlig gebührenfrei einen erweiterten Dispositionskredit in Höhe von £ 2000 für die ersten beiden Jahre Ihrer Erwerbstätigkeit an. Wenn Sie sich für ein Konto bei der Endwich Bank entscheiden, steht Ihnen dieser Überziehungskredit mit sofortiger Wirkung zur Verfügung.* Wir hoffen, Sie werden sich dieses einmalige Angebot nicht entgehen lassen, und sehen der Rücksendung des beiliegenden und von Ihnen ausgefüllten Formulars gerne entgegen.

Nochmals unsere Glückwünsche aussprechend verbleiben wir mit freundlichen Grüßen
Endwich Bank

Nigel Fairs
Marketingreferent Hochschulabsolventen

* Vorbehaltlich einer Bonitätsprüfung

Endwich – Wir sind für Sie da!

Abbildung 19: ZT I, Brief der Endwich Bank an Rebecca Bloomwood (Kinsella/Heimburger 2002[25]: 7)

Deutlich ist, dass sich dieser Brief sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext aufgrund der formalen Kriterien sehr stark von der restlichen Handlung abhebt. Zwar wird die Schriftart oder -auszeichnung nicht verändert. Dennoch erinnert die grafische Gestaltung und das Layout schnell an die eines Briefes: So sind im Original und der Übersetzung alle formalen Elemente, die mit einem Brief verbunden werden, enthalten – von Briefkopf über Datumsangabe, Anrede, Hauptteil bis hin zu Großformel. Beide Texte sind im Blocksatz gehalten, die Absatzgestaltung ist gleich, wobei der letzte Absatz im Zieltext die Überleitung zur Grußformel beinhaltet. Mit Ausnahme der Strukturierung des Briefkopfes – die Adresse der Bank im AT ist untereinander, im ZT nebeneinander – sowie dem Datum (linksbündig im AT, rechtsbündig im ZT) gibt es formal keine weiteren Unterschiede zwischen Original und Übersetzung. Beide Texte enthalten darüber hinaus eine Fußnote, die mit einem Sternchen im Hauptteil des Briefes markiert ist, und zwischen der Funktionsbeschreibung des Betreuers und dem Slogan

am Ende erklärt wird. Die Länge beider Briefe ist grundsätzlich ähnlich, durch die komplexere Lexik und Syntax des Zieltextes im Hauptteil wirkt die Übersetzung ein wenig länger.

Auf lexikaler Ebene fällt auf, dass der Zieltext durch die gehobenere Wortwahl deutlich förmlicher wirkt. Dies zeigt sich zum einen durch die Verwendung von finanzspezifischen Fachausdrücken, wie „Finanzdienstleistungsangebot“ („accounts“), „Geldinstitut“ („bank“), „Vermögenspläne („approach“), „gebührenfrei“ („free“), „Erwerbstätigkeit“ („career“), „mit sofortiger Wirkung“ („available immediately“) oder „Bonitätsprüfung“ („status“), die im AT mit eher neutralen Begriffen beschrieben werden. Einzig im Bezug auf den Überziehungskredit sind auch im Ausgangstext Fachbegriffe vorhanden. Zum anderen enthält der Zieltext beispielsweise Partizipien („unser Glückwünsche aussprechend“), die eine sehr förmliche Anmutung innehaben, während der Ausgangstext etwa durch den Ausrufesatz „Once again, congratulations!“ weniger förmlich wirkt. Darüber hinaus werden eher neutrale Formulierungen und Phrasen, des Ausgangstextes, wie etwa „look forward to“, in der Übersetzung gehobener formuliert („sehen gerne entgegen“).

In beiden Texten, allerdings an unterschiedlichen Stellen, wird darüber hinaus die Endwich Bank als sehr selbstlobend dargestellt. Dies geschieht etwa durch die Verwendung von Adjektiven wie „exzellent“ im Zieltext oder „pride“ im Ausgangstext.

Auffallend ist, dass die Perspektive im Ausgangstext wechselt: So verwendet der Adressat zunächst das Personalpronomen in der ersten Person Plural „we“, wechselt dann aber zum Personalpronomen erste Person Singular „I“ gegen Ende des letzten Absatzes und beschreibt somit seine persönliche Sicht. Im Zieltext hingegen wird durchgehend aus Sicht der Bank als solche geschrieben und somit das Personalpronomen der ersten Person Plural „wir“ verwendet.

Da es sich in dieser Textpassage um einen förmlichen Brief einer Bank handelt, ist vor allem die Fachsprache hervorstechend. Verwendete Stilmittel werden dementsprechend nur wenig eingesetzt. Lediglich ein sprachliches Bild („far-sighted“, „weitblickend“) sowie die Wiederholung (doppelte Verwendung des Wortes „proud“ bzw. „stolz“) sind sowohl im Original als auch in der Übersetzung enthalten. Das verwendete Idiom des AT „customers of calibre such as yours” ist im ZT nicht als Redewendung vorhanden, hier ist eine neutrale Beschreibung mit „anspruchsvolle Kunden wie sie“ enthalten.

Syntaktisch gleichen sich Original und Übersetzung größtenteils: Der Text zeichnet sich vor allem durch seine komplexe Syntax, die durch verbundene Hauptsatzreihen, mehrteilige Wortgruppen und die Verwendung zahlreicher Adjektive entsteht. Ein Unterschied ist jedoch zu Beginn des Hauptteils des Briefes festzumachen: Während dieser im Ausgangstext mit einem Ausrufesatz („Congratulations!“) eingeleitet wird und so die Aufmerksamkeit der Le-

serin schneller erreicht, handelt es sich in der Übersetzung um einen syntaktisch vollständigen Aussagesatz.

Im Hinblick auf enthaltene Kulturspezifika oder Normen, die für das vorliegende Textbeispiel relevant sind, ist auffällig, dass es in der Übersetzung zum einen zu einer Anpassung an zielsprachliche Normen gekommen ist. Dies ist an der grafischen Gestaltung beziehungsweise dem Aufbau des Briefes ersichtlich. Zum anderen aber wurden Kulturspezifika übernommen: So ist beispielsweise die Adresse von Sender und Empfänger, Anrede – mit Ausnahme des Punktes aufgrund der Abkürzung im ZT – sowie Währung gleich. Es kann vermutet werden, dass hier das englische Flair beibehalten werden sollte.

Textbeispiel 7:

Während die Autorin und Übersetzerin in AT I und ZT I viel mit Tagebucheinträgen, Listen oder auch Briefen, wie im vorherigen Beispiel gezeigt, arbeitet, ist diese Form der Identifikationsmöglichkeit bei Keyes/Höbel weniger vorhanden. Hin und wieder wird die Handlung allerdings trotzdem mit zusätzlichen Texten aufgelockert, beispielsweise mit Auszügen aus Gedichten. Es handelt sich hierbei um eine Rückschau der Protagonistin in die Vergangenheit. So erinnert sich Ashling hier an ihre Mutter, die selbst Gedichte geschrieben hatte und so ihren Kummer und ihre Sorgen auszudrücken versuchte. Die Nähe zur Protagonistin entsteht hierbei weniger aufgrund des Inhalts des Gedichtes, sondern vielmehr aufgrund des Umstandes und der Situation, in der das Gedicht präsentiert wird.

Stitched into silence, my blood is black. I am broken glass, I am rustling blades, I am punishment and the crime.	Ins Schweigen festgenäht, ist mein Blut schwarz. Ich bin zerbrochenes Glas, Ich bin rostende Klingen, Ich bin die Sühne und das Verbrechen.
(Keyes 2000: 194)	(Keyes/Höbel 2000[2]: 211)

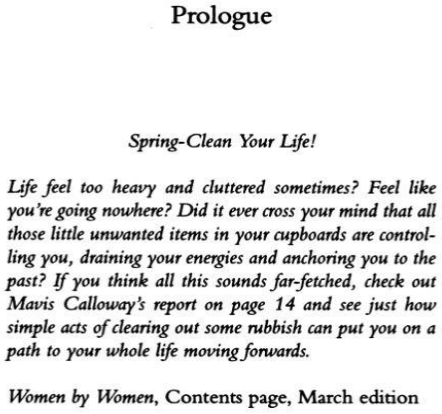
Die Gedichte heben sich formal betrachtet im Ausgangstext durch Kursivsetzung vom restlichen Text ab. Darüber wird die Passage mittig eingerückt. Beibehalten wurde allerdings die Schriftart. Ähnlich verhält es sich auch im Zieltext: Hier wurde ebenfalls die Schriftart belassen, auf Kursivsetzung wurde hier verzichtet. Durch einen deutlichen Zeilenumbruch und die Einrückung hebt sich aber auch in der Übersetzung das Gedicht von der Handlung ab.

Auffällig ist an dieser Passage, dass es sowohl lexikal als auch syntaktisch kaum Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung gibt. Beide Versionen verwenden hier Hauptsatzreihen bestehend aus Satzkonstruktionen aus Subjekt, Verb und Objekt, die durch ein Komma getrennt werden. Lediglich die zweite Zeile „my blood is black“ beziehungsweise „ist mein Blut schwarz“ ist in Bezug auf den Satzbau, konkret die Anordnung von Subjekt,

Verb und Objekt. Die Stimmung, die durch das Gedicht vermittelt wird, ist im Original wie auch in der Übersetzung durch die verwendeten Wörter und Bilder, sehr düster.

Textbeispiel 8:

Textbeispiel 8 aus dem AT und ZT III ist zugleich der Einstieg in den Roman von Milly Johnson. Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus einer Frauenzeitschrift, „Women by Women“ beziehungsweise „Frauen für Frauen“ und ist jener Denkanstoß für die Protagonistin, um ihr Leben in vielerlei Aspekten zu verändern oder zu verbessern.



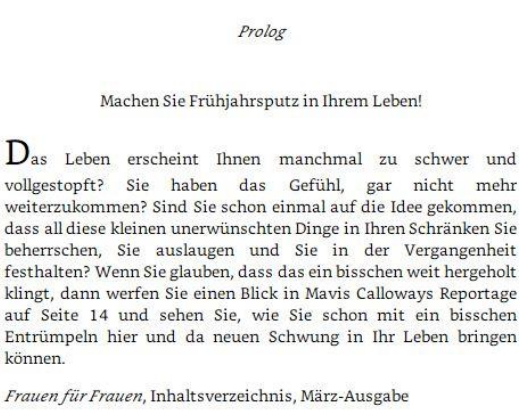
Prologue

Spring-Clean Your Life!

Life feel too heavy and cluttered sometimes? Feel like you're going nowhere? Did it ever cross your mind that all those little unwanted items in your cupboards are controlling you, draining your energies and anchoring you to the past? If you think all this sounds far-fetched, check out Mavis Calloway's report on page 14 and see just how simple acts of clearing out some rubbish can put you on a path to your whole life moving forwards.

Women by Women, Contents page, March edition

Abbildung 20: Prolog AT III (Johnson 2009: 1)



Prolog

Machen Sie Frühjahrsputz in Ihrem Leben!

Das Leben erscheint Ihnen manchmal zu schwer und vollgestopft? Sie haben das Gefühl, gar nicht mehr weiterzukommen? Sind Sie schon einmal auf die Idee gekommen, dass all diese kleinen unerwünschten Dinge in Ihren Schränken Sie beherrschen, Sie auslaugen und Sie in der Vergangenheit festhalten? Wenn Sie glauben, dass das ein bisschen weit hergeholt klingt, dann werfen Sie einen Blick in Mavis Calloways Reportage auf Seite 14 und sehen Sie, wie Sie schon mit ein bisschen Entrümpeln hier und da neuen Schwung in Ihr Leben bringen können.

Frauen für Frauen, Inhaltsverzeichnis, März-Ausgabe

Abbildung 21: Prolog ZT III (Johnson/Dünninger 2009: 10)

Bereits ein Blick auf die formalen Kriterien fällt in diesem Beispiel ein Unterschied auf, nämlich im Hinblick auf die Schriftauszeichnung. Im Ausgangstext ist neben dem Beitragstitel („Spring-Clean Your Life!“), der gesamte Hauptteil sowie der Titel des Magazins „Women by Women“ kursiv gesetzt. Der Rest – der Hinweis auf den Prolog, sowie der Verweis auf die Seite und Ausgabe des Magazins – haben keine besondere Schriftauszeichnung. Darüber hinaus ist das Wort „Prologue“ in einer anderen Schriftgröße gehalten als der restliche Text. Anders verhält es sich mit der Übersetzung: Hier ist der Hinweis auf den Prolog und der Titel des Magazins durch Kursivsetzung hervorgehoben, alle anderen Passagen sind nicht besonders ausgezeichnet. Des Weiteren gibt es keine Akzentuierung durch etwaige unterschiedliche Schriftgrößen. Lediglich der Beginn des Hauptteiles, beginnend mit „Das Leben“, fällt durch eine Initiale auf.

Die Absatzgestaltung betreffend ähneln sich Übersetzung und Original sehr: Generell ist dieser Abschnitt eher zentriert im Blocksatz gesetzt, der Text setzt sich aus dem Verweis auf den Prolog, der Beitragsüberschrift, einem Hauptteil sowie einer Quellenangabe mit Bezug auf das Magazin, Seitenangabe und Ausgabe zusammen. Die Übersetzung erscheint ein wenig

länger als das Original, was auf eine andere Syntax zu Beginn des Hauptteils zurückzuführen ist.

Die in dem Prolog verwendet Sprache ist sehr bildhaft, wie es hier deutlich als Stilmittel eingesetzt wird: So beginnen schon beispielsweise beide Versionen mit einem Ausrufesatz und dementsprechend einem Aufruf an die Leserinnen unter der Verwendung des Bildes eines Frühjahrsputzes („spring-clean", „Frühjahrsputz machen"). Weiters ist die Rede von einem Leben, das sich „heavy and cluttered" beziehungsweise „zu schwer und vollgestopft" anfühlt. Zwar könnte mit „cluttered" im Deutschen eher chaotisch gemeint sein, dennoch wird das Bild auch durch das Adjektiv „vollgestopft" transportiert. Eine weitere Metapher bezieht sich auf die Energie, die im AT mit dem Verb „drain" kombiniert wird, während im ZT nur ganz allgemein von „sich ausgelaugt fühlen" geschrieben wird. Ein weiteres Bild, das sowohl im AT als auch im ZT enthalten ist, bezieht sich auf Gegenstände, die für die potenziellen Leserinnen als „anchoring" im Original und „in der Vergangenheit festhalten" beschrieben werden. Darüber hinaus sei der Frühjahrsputz eine Möglichkeit, um im Leben voranzukommen: Im AT wird dies als „new path" bezeichnet, einen neuen Weg, der dadurch beschritten werden kann. Im ZT allerdings bringe er „neuen Schwung" ins Leben. Beide Aspekte wirken dynamisch, auch wenn das Bild ein anderes ist. Hier kann also festgehalten werden, dass das Original und die Übersetzung sich durch ihre bildhafte Sprache auszeichnen, die gewählten Metaphern aber nicht immer dieselben sind.

Ein weiteres Stilmittel, das im Original und in der Übersetzung verwendet werden, ist die rhetorische Frage, die direkt an die Leserinnen gerichtet ist. So sind die ersten drei Fragsätze als rhetorische Frage formuliert. Hier handelt es sich um Fragestellungen, die auf den Beitrag im Heftinneren aufmerksam machen und so den Fokus der Zielgruppe bündeln sollen. Es wird keine Antwort auf die Fragen erwartet. Auffällig ist, dass die ersten beiden Fragen im AT zusätzlich durch eine Ellipse markiert sind: So fehlt hier in beiden Fällen das eigentlich notwendige Verb für eine korrekte Syntax in der Frage: „[Does] Life feel too heavy and cluttered sometimes?" und „[Do you] feel like you're going nowhere?". Dies soll vermutlich dynamischer und umgangssprachlich wirken. Im Zieltext ist diese unvollständige Syntax nicht vorhanden, vielmehr sind die rhetorischen Fragen syntaktisch vollständig ausformuliert.

Als einziges Kulturspezifikum könnte in dieser Passage der Titel des Magazins erachtet werden. Dieser lautet im Original „Women by Women" und in der Übersetzung „Frauen für Frauen" und wurde dementsprechend wörtlich übersetzt.

Textbeispiel 9:

Das in diesem Kapitel präsentierte typische Charakteristikum für Chick Lit ist auch im Werk von Lindsey Kelk enthalten: Da die Protagonistin Angela im Journalismus tätig ist – konkret

arbeitet sie als Bloggerin –, werden häufig ihre Blogposts, die sie schreibt und veröffentlicht, gezeigt. Folgende Passage zeigt den ersten Post der Handlung, in dem sie erzählt, dass ihr Freund sie gebeten hat, mit ihr nach Paris zu gehen, und die Community auffordert, ihr Tipps für die Stadt der Liebe zu geben. Jeder ihrer Blogposts beginnt mit „The adventures of Angela" beziehungsweise „Angelas Abenteuer", wie beispielsweise folgender Auszug aus dem ersten Blogpost:

The adventures of Angela: Ooh la la
Today has been one of those days when everything happened at once. My boyfriend asked me to go to Paris with him next week, I had a really important work meeting which has led to a really, really exciting new project, I arranged to meet up with my best friend from London, oh, and I got my hair cut. It's been a big day.
[…]
So, while I try to resolve my sartorial crisis, please let me know if you have any Parisian advice – I want to know exactly where to sip my chocolat chaud and bag the best baguettes. And obviously, any shopping suggestions are more than welcome. My heart says Chanel, but my head and credit limit says flea market. Why don't you send both and I'll work it out once I get there …

(Kelk 2010: 29f)

Angelas Abenteuer: O la la
Heute war einer jener Tage, an denen alles auf einmal passiert. Mein Freund bat mich, nächste Woche mit ihm nach Paris zu fliegen, ich hatte ein überaus wichtiges Arbeitstreffen, das zu einem absolut aufregenden neuen Projekt geführt hat, ich vereinbarte ein Treffen mit meiner besten Freundin aus London, oh, und dann war ich auch noch Haareschneiden. Ein erfüllter Tag also.
[…]
Während ich nun versuche, meine Modekrise zu lösen, lasst es mich bitte wissen, falls ihr mit Paris-Ratschlägen dienen könnt – ich brauche eure Tipps, wo ich meine chocolat chaud schlürfen und die besten baguettes bekommen kann. Und Shoppingvorschläge jeder Art sind natürlich willkommen. Mein Herz sagt Chanel, aber mein Kopf und mein Kreditkartenlimit sagen Flohmarkt. Schickt mir doch einfach zu beidem was, dann werde ich es schon herausfinden, wenn ich erst mal dort bin …

(Kelk/Peschel 2013: 39f)

Im Hinblick auf die graphische Gestaltung und Typographie zeigen sich zwischen AT und ZT Unterschiede: Zunächst ist zwar die Absatzgestaltung gleich – Umbrüche finden nach abgeschlossenen Gedankengängen statt – und auch eine Kursivsetzung ist in beiden Versionen gegeben. Der AT allerdings ist durchgehend – wie der restliche Roman – im Blocksatz gehalten, der Titel des Blogposts ist zentriert. In der Übersetzung handelt es sich um eine linksbündige Ausrichtung der Überschrift und des Blogposts, die restliche Handlung ist im Blocksatz formatiert. Weiters zeigt sich, dass der Zieltext im Vergleich zum Ausgangstext um einige Zeichen länger ist: Begründet werden kann dies durch mehrere längere Wörter der deutschen Sprache, wie beispielsweise „Haareschneiden" („hair cut"), die zwar auf den ersten Blick nicht auffällig sind, jedoch in Summe die Zeichenanzahl steigern. Wenn auch nicht exakt in der formalen Hinsicht entsprechend, heben sich dennoch Ausgangs- und Zieltext von der Handlung durch die Formatierung ab.

Typisch für ein Blogposting in der heutigen Zeit ist die einfache Wortwahl und die Verwendung von unkomplizierten Formulierungen. Auf komplexe Strukturen oder Fachbe-

griffe wird dementsprechend verzichtet. Dies soll eine sehr persönliche Beziehung zu den Leserinnen und Lesern aufbauen und wirken wie ein ungezwungenes Gespräch. Die persönliche Beziehung wird außerdem durch die direkte Ansprache der Zielgruppe des Blogs aufgebaut, wie etwa „please let me know“ beziehungsweise „lasst es mich bitte wissen“ oder „why don’t you send“ beziehungsweise „schickt mir doch“. Hierbei handelt es sich um ein übliches „Call to action“, bei dem die Leserinnen und Leser aufgefordert werden, auf das Posting zu reagieren. Es gibt hier keine Unterschiede zwischen Original und Zieltext.

Besondere Stilmittel sind im vorliegenden Beispiel nicht vorhanden. Lediglich einmal wird im Zieltext eine Ellipse („Ein erfüllter Tag also.“) verwendet, der im Ausgangstext syntaktisch vollständig ist.

Zum Beginn des Blogposts ist festzuhalten, dass sich der Titel dieses Beitrags im Ausgangstext „The adventures of Angela: Ooh la la“ und im Zieltext „Angelas Abenteuer: O la la“ im Hinblick auf den gewählten Fall unterscheiden. Im Original wird der Titel durch den Akkusativ eingeleitet, in der Übersetzung durch den Genitiv. Weiters handelt es sich hierbei um eine Interjektion, die eine Anspielung auf die Reise nach Paris sein soll. Es fällt allerdings auf, dass keine der beiden Schreibweisen (AT: „Ooh la la“, ZT; „O la la“) der korrekten französischen Wendung („O là là“) entspricht.

Zur Unterstützung der persönlichen Erzählweise oder auch des Plaudertons, wird eine sehr einfache Syntax angewendet: Hauptsächlich besteht der Text im AT und ZT aus aneinandergereihten Hauptsatzreihen, die lediglich durch ein Komma getrennt sind. Gegen Ende des ersten Absatzes werden außerdem zwei Hauptsatzreihen durch ein eingefügtes und durch ein Komma getrenntes „oh“ verbunden. Dies impliziert, dass der Protagonistin während des Schreibens noch etwas eingefallen sein könnte und sie es noch erwähnen wollte – wie es eben auch in der gesprochenen Sprache der Fall ist.

Die im Ausgangstext enthaltenen Kulturspezifika beziehen sich auf die französische Küche sowie Mode. Genannt werden hier „chocolat chaud“ und „baguettes“, beide Begriffe sind kleingeschrieben. Auch ein Verweis auf die Modesprache ist mit der Erwähnung der französischen Marke „Chanel“ gegeben. Alle drei Elemente sind analog zum Ausgangstext auch im Zieltext enthalten. Somit kann angenommen werden, dass die jeweiligen Zielgruppen über ein ähnliches Vorwissen zu den erwähnten Beispielen verfügt.

Grundsätzlich ist zu diesem Beispiel festzuhalten, dass die Übersetzung hier in vielerlei Hinsicht sehr nahe am Ausgangstext orientiert ist – ob Syntax, Format oder Lexik.

Textbeispiel 10:

Auch der Roman von Jill Mansell und die Übersetzung von Tatjana Kurse enthält eine Vielzahl der hier diskutierten Elemente. Vorrangig werden in „To The Moon And Back“ E-Mails, Kurznachrichten oder Briefe abgedruckt, wie etwa im folgenden Textbeispiel 10. Es handelt sich hierbei um eine E-Mail, den die Protagonistin Ellie dem besten Freund ihres verstorbenen Mannes schickt. Zuvor hatte sie eine Nachricht von ihm erhalten, um ihr mitzuteilen, dass er nun wieder zurück in London ist und sie gerne treffen würde. Eher kurz angebunden antwortet Ellie Todd.

Hi Todd,
I'm glad you're well. Hope your trip back home goes OK. I'm doing all right. As well as can be expected, I suppose. Keeping very busy. Doing lots of overtime at the moment so not many evenings free. Maybe we could meet up when things are less hectic.
Love,
Ellie.

(Mansell 2011: 51)

Hallo Todd,
es freut mich, dass es Dir gut geht. Ich hoffe, Du hast eine gute Heimreise. Mir geht es so gut, wie man es eben erwarten kann. Im Moment schiebe ich viele Überstunden, so dass ich nur selten abends frei habe. Vielleicht können wir uns treffen, sobald es hier weniger hektisch zugeht.
Liebe Grüße, Ellie

(Mansell/Kruse 2014: 59)

Bereits im Hinblick auf formale Merkmale lassen sich in diesem Textbeispiel deutliche Unterschiede zwischen Original und Übersetzung festmachen: Im Ausgangstext wird zunächst dieselbe Schriftart für die E-Mail wie für den restlichen Fließtext verwendet. Hervorgehoben wird sie lediglich durch einen doppelten Zeilenumbruch vor der Anrede und eine leichte Einrückung, wie es auch im Falle eines neuen Absatzes üblich ist. Im Zieltext wird eine andere, serifenlose Schriftart verwendet, die sich somit sehr deutlich von der Schriftart der Handlung abhebt. Darüber hinaus ist der Zeilenabstand geringer. Eine Einrückung gibt es hier nicht. Auch die Absatzgestaltung unterscheidet sich: Während im AT mehrere Absätze beziehungsweise Umbrüche feststellbar sind, lassen sich im ZT lediglich zwei Umbrüche finden. In der Länge ähneln sich AT und ZT trotz unterschiedlicher Absatzgestaltung und einer Passage, die im ZT anders als im AT nicht vorhanden ist („Keeping very busy“). Dies ist zum einen in der Syntax und zum anderen darin begründet, dass die Wörter, die im Deutschen verwendet werden im Hinblick auf die Zeichenanzahl ein wenig länger sind als im Englischen, wie etwa „hi“ / „hello“, „Love“ / „Liebe Grüße“.

Wie in den vorherigen Beispielen auch wird auch hier der Zieltext an die Normen der Zielkultur angepasst, wie etwa an der Kleinschreibung des ersten Satzes oder der Grußformel am Schluss der Nachricht ersichtlich wird.

Der Ausgangstext ist, wie eine Analyse der Mikroebene zeigt, sehr informell gehalten: Zurückzuführen ist dies auf die fehlenden Personalpronomen der ersten Person inklusive dazugehöriges Verb, beispielsweise in „[I] hope your trip back home“, „[I am] keeping very

busy“ oder „[I am] doing lots of overtime“. In der Übersetzung hingegen handelt es sich um eine vollständige Syntax bestehend zumindest aus Subjekt, Verb und Objekt. Weiters kann in Bezug auf den Satzbau festgehalten werden, dass die im AT vorhandenen Nebensätze als eigenständige Sätze präsentiert werden, die durch einen Punkt vom eigentlich dazugehörigen Hauptsatz getrennt sind. Im Zieltext sind die Nebensätze durch ein Komma getrennt und weisen somit eine korrekte Grammatik auf. Das Register ist sowohl im AT als auch im ZT umgangssprachlich. Es gibt hier somit keine Unterschiede.

4.3.4. Humor

Für die Übersetzung von humorvollen Passagen aus den Originaltexten werden im Folgenden exemplarisch einige Textstellen präsentiert. Neben ironischen Situationen werden auch jene dargestellt, die sich im Ausgangstext durch den umgangssprachlichen und humorvollen Plauderton auszeichnen.

Textbeispiel 12:

Folgendes Textbeispiel zeigt den typischen Stil in den „Shopaholic“-Romanen von Sophie Kinsella: Durch den umgangssprachlichen Ton, Ironie und Übertreibung macht sich Protagonistin Rebecca Bloomwood indirekt über sich selbst und auch den Inhalt eines Selbsthilfebuches, das sie gerade gelesen hat, lustig.

> Frugality. Simplicity. These are my new watch-words. A new, uncluttered, Zen-like life, in which I spend nothing. Spend *nothing*. I mean, when you think about it, how much money do we all waste every day? No wonder I'm in a little bit of debt. And really, it's not my fault. I've merely been succumbing to the Western drag of materialism – which you have to have the strength of elephants to resist. At least, that's what it says in my new book.
>
> (Kinsella 2000: 64)

> Sparsamkeit. Bescheidenheit. Enthaltsamkeit. Das sind die Losungswörter in meinem neuen, geregelten, Zen-orientierten Leben, in dem ich kein Geld ausgeben werde. Nicht einen Penny. Ich meine, wenn man mal darüber nachdenkt, ist es ganz schön frappierend, wie viel Geld wir jeden Tag zum Fenster rausschmeißen. Kein Wunder, dass ich ein bisschen in den roten Zahlen stecke. Ist doch wirklich nicht meine Schuld. Ich habe mich nur ganz dem westlichen Materialismus angepasst, mich von ihm treiben lassen – also, da müsste man schon stark wie ein Elefant sein, um dem Sog zu widerstehen! Das steht zumindest in meinem neuen Buch.
>
> (Kinsella/Heimburger 2002[25]:77)

Im Hinblick auf die formale Gestaltung dieser Passage fällt zunächst auf, dass der Zieltext deutlich länger ist als der Ausgangstext. Dies ist in der ausführlicheren Syntax sowie der häufigeren Verwendung von Adverben, wie „doch“, „mal“ oder „ganz schön“ begründet. Es kann vermutet werden, dass letztere im Zieltext dazu gebraucht werden, um dem umgangssprachlichen Ton aus dem Ausgangstext nahe zu kommen. Des Weiteren zeigt sich, dass die kursive Schriftauszeichnung aus dem Original in der Übersetzung nicht vorhanden. Durch die Kursiv-

setzung wird hier der Fokus stark auf das Wort „nothing“ gelegt, um das Vorhaben der Protagonistin zu verdeutlichen.

Humor entsteht in dieser Passage vor allem durch den ironischen Tonfall der Hauptfigur: So erzählt sie den Leserinnen und Lesern zunächst, wie sie sich ihr Leben künftig vorstellt. Zu diesem Zweck hat sie sich selbst zwei Zielbilder vorgegeben, nach denen sie leben möchte: Während diese im AT „frugality“ und „simplicty“ sind, handelt es sich im Zieltext um drei Begriffe, nämlich „Sparsamkeit“, „Bescheidenheit“ und „Enthaltsamkeit“. In der Übersetzung wird durch die Wortwahl ein anderes Zielbild beziehungsweise eine andere Vision der Protagonistin erzeugt, konkret ein viel Strengeres.

Im Hinblick auf das verwendete Register fällt auf, dass der Zieltext durch die Wortwahl, beispielsweise „frappierend“, formeller wirkt als der Ausgangstext. Dieser setzt auf eher einfache, neutrale Begriffe und Formulierungen („I’m in a little bit of debt“). Umgangssprachliche Elemente werden dafür im Zieltext durch die Verwendung von Kurzformen erreicht, wie etwa die Kurzform von „einmal“, oder die Auslassung von Artikeln („[Das] Ist doch wirklich nicht …“).

Darüber hinaus wirkt diese Passage aufgrund der offenbar nicht allzu starken Willenskraft der Protagonistin witzig, wie im Verlauf des Textes ersichtlich wird: So versucht sie, ihren Einkaufszwang über den Materialismus der westlichen Welt zu rechtfertigen, sodass sie angeblich keine Wahl hätte zu widerstehen. Ersichtlich ist, dass die Begriffe im Ausgangstext eine deutlich stärkere Bedeutung aufweisen, wie etwa das Verb „succumb“, das ins Deutsche mit „erliegen“, „unter etwas zusammenbrechen“ oder auch „nachgeben“ übersetzt werden kann. In die Zielsprache wurde die Äußerung übertragen mit dem Verb „angepasst“ sowie einer Erweiterung durch die Phrase „mich von ihm treiben lassen“, die beide keinen so starken emotionalen Widerstand beinhalten wie das englischsprachige Verb.

Weiters verwendet die Protagonistin die Metapher „strength of elephants“ im AT, um zu verdeutlichen, wie stark sie sein müsste, um dem Druck zu widerstehen. Diese Phrase ist im Zieltext mit der äquivalenten Redewendung „stark wie ein Elefant sein“ übertragen.

Weitere Stilmittel sind Ellipsen, die sowohl im AT als auch im ZT vorhanden sind. Diese werden hier dazu verwendet, um einen umgangssprachlichen Ton zu erreichen. Auch Wiederholungen, wie in der dritten Zeile ersichtlich, tragen hier dazu bei. Darüber hinaus werden rhetorische Fragen eingebaut („how much money…“) im Ausgangstext, die keiner Antwort bedürfen. Im Zieltext hingegen wird diese Passage mit einem Aussagesatz aufgelöst, der zugleich bereits eine Beantwortung beinhaltet. Des Weiteren wird das Stilmittel der Wiederholung im Original angewendet („in which I spend nothing. Spend nothing.”), um das Vorhaben der Protagonistin zu verdeutlichen. Zusätzlich dazu ist der zweite Teil der Wiederholung, wie

vorhin erwähnt, kursiv gesetzt. In der deutschen Übersetzung ist keine Wiederholung festzustellen, vielmehr handelt es sich um eine weitere, detailliertere Beschreibung des ersten Parts: „[…] in dem ich kein Geld ausgegeben werden. Nicht einen Penny."

Unterschiede gibt es zwischen beiden Versionen im Hinblick auf die Syntax, die sich im AT vor allem durch Ellipsen auszeichnet. In der Übersetzung handelt es sich vermehrt um längere Hauptsatzreihen oder Hauptsatz-Nebensatz-Konstruktionen.

Textbeispiel 13:

Ein weiteres Beispiel für die Übertragung von Ironie aus der Ausgangssprache in die deutsche Zielsprache ist folgende Passage:

I'd managed to avoid any further face time with the delighted people at Belle magazine, but there was nowhere to hide from Donna and Esme's terse, borderline bullying emails. And brilliant, here was another. Kelk (2010: 41)	Es war mir gelungen, ein Wiedersehen mit den entzückenden Leuten beim Belle-Magazin zu vermeiden, aber vor Donnas und Esmes knappen und fast schon tyrannischen E-Mails gab es kein Entrinnen. Und wie wunderbar, hier war die nächste. (Kelk/Peschel 2013: 52)

Auf den ersten Blick und ohne Kontext handelt es sich hier um keine humorvolle Passage. Aufgrund des Wissensstandes, den die Leserinnen und Leser bis zu diesem Zeitpunkt der Handlung allerdings bereits haben, wird die ironische Ausdrucksweise ersichtlich. Vor allem die beiden Adjektive „delighted" beziehungsweise „entzückende" sowie „brilliant" und „wunderbar" markieren hier die Stellen, die als ironisch aufgefasst werden sollen. Den Begriffen ist gemeint, dass sie zwar eine positive Bedeutung innehaben, allerdings in diesem Zusammenhang ironisch gemeint sind. So hält die Protagonistin die Redakteure des Frauenmagazins keineswegs für „delighted" oder „entzückend" und sie freut sich auf nicht, dass sie eine neue Nachricht erhält. Sowohl im AT als auch im ZT ist diese ironische Ausdrucksweise gegeben und ersichtlich.

Aus formaler Sicht gibt es keine wesentlichen Unterschiede zwischen AT und ZT, lediglich in der Länge sind leichte Divergenzen bemerkbar, begründet durch die längere Zeichenanzahl der deutschen Begriffe. Schriftauszeichnung oder Absatzgestaltung gibt es weder im Original noch in der Übersetzung eine besondere.

Besonderheiten auf lexikaler Ebene können insofern festgestellt werden, als der Ausgangstext tendenziell persönlicher wirkt aufgrund der Kontraktion des Pronomens mit dem Verb sowie umgangssprachlichen Begriffen, wie „face time", und Formulierungen „there was nowhere to hide from". Im Zieltext wird im Vergleich dazu der neutrale Begriff „Wiedersehen" verwendet sowie die gehobene Formulierung „Entrinnen".

Syntaktisch gleichen sich AT und ZT: Beide Texte verwenden dieselben syntaktischen Strukturen und obwohl es sich in diesem Beispiel um lediglich zwei Sätze handelt, wirken sie durch die geordnete Syntax bestehend aus Hauptsatz und Nebensätzen gut nachvollziehbar.

Textbeispiel 14:

Folgende Passage zeigt ebenfalls den humorvollen Plauderton, den die Hauptfiguren verwenden und der ebenfalls für das gesamte Genre so typisch ist. Witzig wirken hier weiters vor allem die lexikalen Besonderheiten und eingesetzten Stilmittel, die den Charakter der Protagonistin treffend beschreiben. In dieser Situation handelt es sich um ein Gespräch zwischen der Protagonistin Becky und der Nebenfigur Luke Brandon, der Becky aufzeigt, warum sie sich von einer Kollegin unterscheidet. Durch eine seiner Äußerungen scheint sie allerdings so irritiert, dass sie sich hinterher nicht sicher ist, ob sie diese ernst nehmen kann oder es sich um eine Lüge seinerseits handelt.

"You have imagination," adds Luke. "She doesn't." Wow! Now I really am gobsmacked. Luke Brandon thinks I have imagination? Gosh. That's good, isn't it. That's quite flattering, really. *You have imagination.* Mmm, yes, I like that. Unless … Hang on. It's not some polite way of saying I'm stupid, is it? Or a liar? Like 'creative accounting'. Perhaps he's trying to say that none of my articles are accurate. Oh God, now I don't know whether to look pleased or not.	„Sie haben Phantasie", sagt er „Die hat Elly nicht." Wow! Na, jetzt bin ich aber wirklich sprachlos. Luke Brandon findet, dass ich Phantasie habe? Kaum zu glauben. Nicht schlecht. Eigentlich richtig nett. *Sie haben Phantasie*. Hmmm, ja, das gefällt mir. Es sei denn … Moment mal. Das ist doch wohl nicht etwa nur eine höfliche Umschreibung dafür, dass ich dumm bin? Oder eine Lügnerin? So wie ‚kreative Buchführung'. Vielleicht will er mir damit in Wirklichkeit sagen, dass meine Artikel alle Humbug sind? Oh, Gott, jetzt weiß ich nicht, ob ich mich freuen soll oder nicht.
(Kinsella 2000: 160f)	(Kinsella/Heimburger 2002[25]:204)

Aus formaler Sicht unterscheiden sich AT und ZT vor allem im Hinblick auf die Länge: So ist der Zieltext um einiges umfangreicher als das Original, dies liegt wiederum an den Eigenheiten der deutschen Sprache. Darüber hinaus ist eine besondere Schriftauszeichnung auffällig, die im AT und im ZT angewendet hier: Durch Kursivsetzung eines Satzes in der Mitte wird hier ein direktes Zitat vom Beginn wiederholt und so als Gedankenäußerung der Protagonistin wiedergegeben.

Das im Ausgangstext gewählte Register ist deutlich umgangssprachlich: Dies wird vor allem durch die Wahl der Adjektive erreicht, wie etwa „gobsmacked", aber auch eingebaute Interjektionen, darunter „gosh", „wow" oder „Mmm". Darüber hinaus ist die Kontraktion von Pronomen und Verb im Ausgangstext verwendet. Während im Hinblick auf die Wortwahl der ZT keine umgangssprachliche Tendenz aufweist, sorgen die enthaltenen Ausrufe, wie „Wow", „Hmmm" oder „Oh, Gott" trotzdem für einen persönlicheren Ton, wenngleich die Anzahl der Interjektionen geringer ist als im AT.

Als Stilmittel wenden Autorin und Übersetzerin die rhetorische Frage an: Hier stellt sich die Protagonistin häufig selbst Fragen, wodurch ein sehr persönlicher Einblick in die Gedanken gewährt wird.

Dass es sich um eine Art inneren Monolog hierbei handelt, kann Leserinnen und Lesern aufgrund der Interpunktion auffallen: So werden die Gedanken der Protagonistin etwa durch drei Auslassungspunkte gekennzeichnet. Dies ist im Original wie in der Übersetzung der Fall. Ansonsten gleichen sich beide Texte in ihrer syntaktischen Struktur.

Textbeispiel 15:

Ein für Chick Lit typisches humorvolles Element ist die Ungeschicktheit oder Unbeholfenheit der Protagonistinnen, wie es im folgenden Beispiel aus dem Roman von Lindsey Kelk vorkommt. Aus diesem Grund manövriert sich die Protagonisten häufig in peinliche und vor allem missverständliche Situationen, die sie meist selbst verschuldet. Unterstützt wird dies häufig durch die „innere Stimme" der Hauptfiguren, die Einblick in die Gedanken und sehr umgangssprachliche Äußerungen ermöglicht. Zur Situation: Die Protagonistin Angela unterhält sich im folgenden Auszug mit dem Concierge des Hotels, in dem sie mit ihrem Freund Alex während ihres Paris-Aufenthalts wohnt. Sie versucht, eine peinliche Situation des Vortages mit einem möglichst unverfänglichen Gespräch abzumildern. Dadurch, dass sie ihn immer wieder in ein Gespräch verwickelt und Fragen über Fragen stellt, gelingt ihr dies aber nicht sonderlich gut.

> "My best friend used to be a concierge," I blurted out. "At a hotel." "Pardon?" He stared at me from behind the safety of his desk. "Your friend works at our hotel?" Why? Why couldn't I just leave things alone? "Oh no, she lives in LA now," I carried on, ignoring the tiny voice in my head that was telling me to shut up over and over and over and over. "But she worked in a hotel for years. Have you worked here for long?" "For three years?" he replied, still looking just as confused and now ever so slightly scared.
>
> (Kelk 2010: 103f)

> „Meine beste Freundin war Concierge", sprudelte es aus mir heraus. „In einem Hotel." „Pardon?" Er stand hinter seinem Tresen und starrte mich aus sicherem Abstand an. „Ihre Freundin arbeitet in unserem Hotel?" Wieso? Wieso konnte ich nie etwas auf sich beruhen lassen? „O nein, sie lebt jetzt in L. A.", fuhr ich fort, ohne auf das kleine Stimmchen in meinem Kopf zu achten, das mir immer wieder befahl, endlich den Mund zu halten. „Aber sie hat jahrelang in einem Hotel gearbeitet. Arbeiten Sie schon lange hier?" „Seit drei Jahren", erwiderte er und sah mich dabei noch immer verwirrt und jetzt außerdem noch leicht verängstigt an.
>
> (Kelk/Peschel 2013: 126)

Auf formaler Ebene lassen sich in dieser Passage keine besonderen Aspekte in Bezug auf Absatzgestaltung oder Schriftauszeichnung feststellen. Was allerdings die Länge betrifft, so ist der Zieltext deutlich umfangreicher als der Ausgangstext. Grund dafür sind abermals die Eigenheiten der deutschen Sprache beziehungsweise die aus mehreren Zeichen bestehenden deutschen Wörter.

Humoristisch wirkt diese Passage vor allem aufgrund der Begleitsätze der direkten Reden, die die wörtliche Rede charakterisieren, beziehungsweise die weiteren Beschreibungen des Gesprächs zwischen den beiden handelnden Personen. Hierbei wird vor allem aus Sicht der Hauptfigur beschrieben, dass die „innere Stimme“ ihr zwar sagt, sie solle aufhören. Sie ist sich demnach also sehr wohl bewusst, dass es sich um eine peinliche Situation handelt. Nichtsdestotrotz „sprudelt“ es aus ihr heraus, wodurch sie das Gespräch nicht unbedingt vereinfacht oder abmildert. Beispiele hierfür sind „I blurted out“, „I carried on, ignoring the tiny voice“ beziehungsweise “sprudelte es aus mir heraus” und „fuhr ich fort, ohne auf das kleine Stimmchen in meinem Kopf zu achten“. Unterstützt wird dies auch durch rhetorische Fragen, die sich die Protagonistin selbst stellt, ohne jedoch eine Antwort darauf zu geben, da die Leserinnen und Leser die „korrekte“ Antwort wissen: „Why? Why couldn’t I just leave things alone?“ beziehungsweise „Wieso? Wieso konnte ich nie etwas auf sich beruhen lassen?“. Alle hier erwähnten Aspekte finden sich sowohl im Original als auch in der deutschsprachigen Übersetzung.

In Anbetracht der im Original verwendeten Stilmittel fällt in dieser Passage vor allem die Übertreibung beziehungsweise Wiederholung auf: So wiederholt die Autorin in Kombination mit der umgangssprachlichen Phrase „shut up“ vier Mal das Wort „over“, um näher auszudrücken, wie wenig es der Protagonistin gelingt, still zu sein. Im Zieltext hingegen ist dieses Stilmittel nicht vorhanden. Vielmehr wird die innere Stimme, die durch die Wiederholung im AT nähere beschrieben wird, definiert als eine, die der Protagonistin zwar „immer wieder“ etwas befiehlt. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dadurch allerdings nicht darauf gelenkt.

Syntaktisch zeichnet sich diese Passage durch den Dialog aus, dessen direkte Reden durch sehr kurze Sätze charakterisiert sind. Grundsätzlich handelt es sich um keine komplexen Strukturen im AT und im ZT.

4.3.5. Übersetzung von Realia: Modesprache

Die Welt der Mode gilt im Chick Lit-Genre als eines der wesentlichsten Merkmale. Die folgenden Passagen aus den verschiedenen Romanen des Untersuchungskorpus sollen nun diskutiert werden. Hier soll vor allem auf die Modesprache Bezug genommen werden, formale, lexikale und syntaktische Besonderheiten werden aufgrund der fehlenden Relevanz außen vorgelassen.

Textbeispiel 16:

Hauptfigur Becky Bloomwood befindet sich in dieser Situation gerade auf dem Weg zu einer Pressekonferenz und geht – für sie sehr typisch – in Gedanken noch einmal ihr heutiges Outfit durch.

I'm wearing my black skirt from French Connection, and a plain white T-shirt from Knickerbocker, and a little angora cardigan which I got from M&S but looks like it might be Agnès B. And my new square-toed shoes from Hobbs.	Ich habe meinen schwarzen Rock von French Connection an, ein schlichtes weißes T-Shirt von Knickerbocker und eine kurze Angora-Strickjacke von Marks & Spencer, von der man aber glatt glauben könnte, sie sei von Agnès B. Und meine neuen Schuhe mit den eckigen Vorderkappen von Hobbs.
(Kinsella 2000: 20)	(Kinsella/Heimburger 2002[25]: 20f)

Die im AT enthaltenen Markennamen, French Connection, Knickerbocker oder Agnès B. und Hobbs, sind ebenfalls im ZT vorhanden. Lediglich bei der Abkürzung des Labels M&S (Marks & Spencer) ist im Zieltext eine Veränderung ersichtlich: Hier wird nicht die Abkürzung der Marke verwendet, sondern der komplette Markenname in ausgeschriebener Form.

Die Beschreibungen der einzelnen Kleidungsstücke, darunter „a plain white T-shirt" und „little angora cardigan", werden mit dem jeweiligen zielsprachlichen Äquivalent in die Übersetzung transferiert. Sonderbar für den deutschen Sprachraum wirkt allerdings die Übersetzung von „square-toed" mit „mit den eckigen Vorderkappen", bei der es sich um eine eher unübliche Äußerung in der Zielsprache handelt.

Folgende Annahme liegt hier nahe: Es wurde wohl davon ausgegangen, dass das Vorwissen der Zielgruppe des Zieltextes in etwa dem der Zielgruppe des Ausgangstextes entspricht, was die Kleidungsstücke Marken betrifft. In Bezug auf die Nennung von Marken kann vermutet werden, dass das Vorwissen der Zielgruppen zwar ähnlich ist, jenes der zielsprachlichen Zielgruppe aber geringer ist, vor allem was beispielsweise Abkürzungen betrifft.

Textbeispiel 17:

Ähnlich wie im vorherigen Beispiel verhält es sich mit folgender Textstelle, ebenfalls aus dem Roman von Sophie Kinsella. Auch hier beschreibt Protagonistin Becky Bloomwood ihr Outfit und nennt die dazugehörigen Markennamen.

A simple sleeveless dress from Whistles, the highest of Jimmy Choos, a pair of stunning uncut amethyst earrings.	Ein schlichtes, ärmelloses Kleid von Whistles, die höchsten Jimmy-Choo-Schuhe, ungeschliffene Amethyst-Ohrringe.
(Kinsella 2000: 194)	(Kinsella/Heimburger 2002[25]: 249)

Die Labels, im vorliegenden Fall Whistles und Jimmy Choo, sind sowohl im AT als auch im ZT enthalten. Es gibt hier keine Abkürzungen oder zusätzliche Erklärungen. Die sehr detaillierte und mit zahlreichen Adjektiven ausgeschmückte Beschreibung der einzelnen Kleidungsstücke („a simple sleeveless dress", „the highest", „a pair of stunning uncut amethyst earrings") ist auch in der Übersetzung ausgeschmückt und stark am AT orientiert, wobei die letzte Beschreibung der Ohrringe im Ausgangstext ausführlicher ist als im ZT. Auffällig ist jedoch, dass im ZT im Vergleich zum AT in Bezug auf „the highest of Jimmy Choos" eine

Beifügung im Zieltext vorgenommen wurde: Genauer gesagt ist hier die Nennung der Marke in Kombination mit dem konkreten Kleidungsstück, nämlich die Schuhe, gemeint.

Da es hier kaum zu Veränderungen im Zieltext gekommen ist, kann vermutet werden, dass ein ähnliches Wissen der beiden Zielgruppen vorausgesetzt wird.

Textbeispiel 18:

In folgender Passage aus dem Roman von Marian Keyes macht Lisa, eine der Hauptfiguren, die Unterschiede zwischen ihrem neuen Wohnort Dublin und London, ihrem ursprünglichen Wohnort, fest. Während sie in der Stadt unterwegs ist, muss sie feststellen, wie wenige Markenläden es gibt.

It was worse than she'd expected: nobody stocked La Prairie products, Stephane Kéliane shoes, Vivienne Westwood or Ozwald Boeteng. (Keyes 2000: 33)	Es war schlimmer, als sie erwartet hatte: Nirgendwo gab es La-Prairie-Produkte, Schuhe von Stephane Kéliane oder Geschäfte, die Designermode von Vivienne Westwood oder Ozwald Boeteng führten. (Keyes/Höbel 2000[2]:37)

Von La Prairie über Stephane Kéliane und Vivienne Westwood bis hin zu Boeteng – alle in der vorliegenden Textstelle des Ausgangstextes enthaltenen Markennamen sind auch im Zieltext enthalten.

Auch die Kombination mit dem jeweiligen Kleidungsstück ist im AT und ZT gleich: Dabei handelt es sich um „products" beziehungsweise „Produkte" und „shoes" beziehungsweise „Schuhe". In Bezug auf die letzten beiden Labels, Vivienne Westwood und Ozwald Boeteng, kommt es im Zieltext zu einem erklärenden Hinweis mit der Beifügung „die Designermode von …", die im Ausgangstext nicht vorhanden ist. Weshalb diese Zusatzinformation in der Übersetzung enthalten ist, kann hier nicht festgestellt werden.

Textbeispiel 19:

Protagonistin Angela Clark des Romans von Lindsey Kelk erhält in folgendem Textbeispiel per Post ein Paket mit Kleidung ihrer besten Freundin, die verschiedene Kleidungsstücke beschriftet nach Anlass und möglichen Kombinationen sortiert hat.

The Joe Jeans with the Tory Burch flats and Elizabeth and James blazer. The DVF royal blue silk romper with the YSL wedges. The beaded Balenciaga flapper dress with the Giuseppe Zanotti platforms. The Miu Miu purse with everything. After an hour and a half of playing dress up, I perched on the edge of the sofa in a pale blue silk Lanvin number, flustered, red-faced and grinning maniacally. (Kelk 2010: 38)	Die Joe-Jeans mit den flachen Schuhen von Tory Burch, dazu den Elizabeth-and-James-Blazer. Der DVF-Spielanzug aus königsblauer Seide zu den YSL-Keilabsatzschuhen. Das mit Perlen besetzte Balenciaga-Flapperkleid mit den Giuseppe-Zanotti-Plateauschuhen. Die Miu-Miu-Tasche zu allem. Nachdem ich mich anderthalb Stunden lang verkleidet hatte, hockte ich in einem blassblauen Seidenkleid von Lanvin wuschig, rot im Gesicht und wie eine Irre grinsend auf der Sofalehne. (Kelk/Peschel 2013: 50f)

Wie ersichtlich, werden alle Markennamen (Joe Jeans, Tory Burch, Elizabeth and James, DVF, YSL, Balenciaga, Giuseppe Zanotti, Miu Miu, Lanvin), die im Ausgangstext vorkommen, auch in der Übersetzung genannt. Auffallend ist, dass auch die Abkürzung aus dem Original, konkret YSL (kurz für Yves Saint Laurent) und DVF (Diane von Fürstenberg) als Abkürzung in der Übersetzung erfolgt.

Die Beschreibung der jeweiligen Kleidungsstücke, „Jeans“, „flats“, „blazer“, „romper“, „wedges“, „flapper dress“, „platforms“ und „purse“ sowie „silk number“, sind im Zieltext mit einem zielsprachlichen Äquivalent vorhanden: „Jeans“, „Blazer“, „Spielanzug“, „Keilabsatzschuhe“, „Flapperkleid“, „Plateauschuhe“, „Tasche“ und „Seidenkleid“.

<u>Textbeispiele 20a - 20c:</u>

Modesprache ist auch ein wesentliches Element im Roman von Jill Mansell, wie die vorliegenden Textbeispiele 20a bis 20c zeigen. Im Hinblick auf die Handlung befindet sich Roo, die im Laufe der Zeit zur besten Freundin der Hauptfigur wird, in einem Second-Hand-Shop, in dem sie seit kurzem beschäftigt ist. Dort versucht sie, eine Kundin zu beraten.

“Hello We’re in a charity shop, darling. This isn’t Harvey Nicks.” (Mansell 2011: 239)	“Hallo? Wir sind ein Secondhandgeschäft, Schätzchen, keine Harvey-Nichols-Edelboutique.” (Mansell/Kruse 2014: 251)
“OK.” The woman beamed, as well she might. It was a lambs-wool cardigan from Jaeger, in pristine condition. (Mansell 2011: 240)	„Ist gut.“ Die Frau strahlte, und das zu Recht. Es war eine Strickjacke aus Lammwolle von Jaeger, in hervorragendem Zustand. (Mansell/Kruse 2014: 252)
Three minutes later, glancing up as the woman was about to leave the shop, Roo saw her deftly removing a pair of Russell and Bromley stilettos from a display stand and sliding them into her tartan shopper. (Mansell 2011: 240)	Wenig später sah Roo auf, als die Frau gerade den Laden verließ und dabei geschickt ein Paar Stöckelschuhe von Russell und Bromley von einer Ablage nahm und sie in ihrer Tasche verschwinden ließ. (Mansell/Kruse 2014: 252)

Mit Ausnahme des ersten Beispiels, in dem der abgekürzte Markenname „Harvey Nicks“ aus dem Ausgangstext im Zieltext ausgeschrieben ist (Harvey Nichols), werden die anderen Nennungen von Labels (Jaeger, Russell and Bromley) beziehungsweise Modemarken 1:1 im Zieltext präsentiert. Bei „Russell and Bromley“ kommt es allerdings im Zieltext zur deutschsprachigen Übersetzung mit der Konjunktion „und“. Darüber hinaus kommt es in der Übersetzung im ersten Beispiel zu einer erklärenden Hinzufügung durch das Wort „Edelboutique“, die hier wohl den Kontrast zum zuvor erwähnten Secondhandgeschäft machen soll.

Die in den Beispielen enthaltenen Beschreibungen von Kleidungsstücken, „lambs-wool cardigan“ und „shopper“ sind mit zielsprachlichen Äquivalenten in der Übersetzung enthalten, wobei der Begriff „shopper“ im Englischen eine noch detailreichere Bedeutung innehat als „Tasche“ in der deutschen Sprache.

4.4. Kapitelzusammenfassung

Nach Betrachtung der verschiedenen Textpassagen und Untersuchungskriterien kann die Analyse mit diesem Kapitel, einer kurzen Rekapitulation der Ergebnisse, abgeschlossen werden.

4.4.1. Literarisches Feld

Begonnen mit der Einordnung des literarischen Feldes der Ausgangs- und Zieltexte konnte festgestellt werden, dass sowohl die englischsprachigen als auch deutschsprachigen Verlage sich grundsätzlich ähnlich sind: Es handelt sich bis auf eine Ausnahme um Verlagshäuser, die allesamt auf eine mitunter sehr lange und traditionsreiche Geschichte zurückblicken. Spannend ist die Tatsache, dass einige, auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Verlagsmarken, zur Random House Verlagsgruppe gehören. Die Schwerpunktsetzung auf Belletristik beziehungsweise sogar Frauenliteratur oder Chick Lit ist auf den Websites der einzelnen Marken gekennzeichnet. Zu den Autorinnen und Übersetzerinnen ist erwähnenswert, dass hier im Hinblick auf die Präsenz deutliche Unterschiede auffällig sind: Während die Autorinnen der Zielgruppe wohl sehr bekannt sind und große Präsenz aufweisen, sind die Übersetzerinnen im Vergleich dazu nur wenig bekannt. Sie werden auch beispielsweise nicht auf den Buchumschlägen erwähnt, sondern erst auf eine der ersten Seiten der Romane.

4.4.2. Buchtitel

Weiters fand auch eine deskriptive Untersuchung die Buchtitel der Romane auf formaler und stilistischer Ebene statt: Die Übersetzungsstrategien betreffend ist auffällig, dass in drei von fünf Fällen die Strategie der Anpassung (ZT III, IV, V) gewählt wurde. Darüber hinaus wurde ein Romantitel wörtlich übersetzt (ZT II), einmal fand eine Reduktion (ZT I) statt. Ein Muster kann somit nur bedingt festgestellt werden. Die Vermutung legt aber nahe, dass der Großteil der Buchtitel in den Zieltexten im Sinne der zielkulturellen Normen angepasst wird.

In Bezug auf die Funktion von Buchtiteln ist zu erwähnen, dass es zwischen den Ausgangs- und Zieltexten zu einer Verschiebung einiger Funktionen kommt:

Zunächst konnte eruiert werden, dass die distinktive Funktion in acht von zehn Fällen gegeben ist und diese Romane somit eindeutig von anderen Werken unterschieden werden können. Lediglich für den Roman von Marian Keyes sowie dessen Übersetzung kann keine distinktive Funktion festgestellt werden.

Die auffälligste Verschiebung gibt es auf metatextueller Ebene, die in allen Zieltexten, jedoch in keinem der Ausgangstexte, gegeben ist: Alle Zieltexte enthalten somit einen Verweis auf die Textsorte „Roman". Es kann angenommen werden, dass dies aufgrund der zielkulturellen Normen im deutschsprachigen Raum geschieht, da der Verweis auf die Gattung hier als üblich anzusehen ist. Weiters kann dies auch daran liegen, dass ein Hinweis auf das im deutschsprachigen Raum relativ neue Genre notwendig ist, um die Leserinnen und Leser zu leiten.

Was die phatische Funktion betrifft, so kann für den vorliegenden Korpus kein eindeutiges, repräsentatives Muster erkannt werden. Zwar weist der gesamte Untersuchungskorpus eine phatische Funktion auf, die jeweilige „Ausarbeitung" etwa in Bezug auf Länge, Struktur und Syntax unterscheidet sich jedoch. Hier können weder Gemeinsamkeiten noch Unterschiede festgemacht werden.

Informativ betrachtet ermöglicht der Großteil des Korpus (6 von 10) mit Ausnahme der Romane von Marian Keyes (sowohl im AT als auch im ZT) und Jill Mansell (ebenfalls AT und ZT) Rückschlüsse auf beispielsweise den Inhalt des Romans. Eine Funktionsverschiebung ist somit nicht feststellbar.

Zu Verschiebungen kommt es im Hinblick auf die expressive Funktion, die den Ausdruck von Gefühlen und Emotionen ermöglicht. Gegeben ist sie in insgesamt vier Romanen des Korpus, konkret in zwei Ausgangs- und zwei Zieltexten des Korpus, wobei es sich hierbei nicht um die zusammengehörigen Originale und Übersetzungen handelt: Nachzuweisen ist die expressive Funktion demnach in den Titeln des AT I und AT IV sowie ZT III und ZT V. Auffällig ist, wie erwähnt, dass die dazugehörigen Übersetzungen des AT I und AT IV sowie die Originale zu ZT III und ZT V die Funktion nicht aufweisen. Dadurch, dass aber jeweils zwei AT und zwei ZT emotionale Äußerungen beinhalten, kann kein Rückschluss auf eine genrespezifische Veränderung gezogen werden. Was die appellative Funktion betrifft, so ist auffällig, dass hier nur einer von fünf Ausgangstexten (AT V) und aber drei von fünf Zieltexten (ZT III, IV, V) zusätzliche rhetorische Mittel enthalten, um die expressive Funktion zu vertiefen. Es könnte somit argumentiert werden, dass im deutschsprachigen Raum verstärkt versucht wird, die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser zu binden, um sie zum Kauf zu bewegen.

4.4.3. Buchcover

Im Hinblick auf die Analyse von Buchcovern ist auffällig, dass sich alle Cover der Zieltexte von jenen der Ausgangstexte unterscheiden. Gemeint sind hier neben den Unterschieden innerhalb der jeweiligen Kulturen auch Verschiedenheiten zwischen den Ausgangs- und ihren jeweiligen Zieltexten. Die größten Ähnlichkeiten gibt es zwischen dem Original und der Übersetzung des Romans von Jill Mansell, die sich lediglich in geringen Nuancen der Farbgestaltung unterscheiden. Alle weiteren variieren in vielerlei Aspekten – von der Wahl der Motive und Schriften über die Anordnung und Farbgestaltung. Im Vergleich aller AT und ZT des Analysekorpus ist jedoch festzustellen, dass alle grundsätzlich der allgemeinen Chick Lit-Formel entsprechen, wie sie in Kapitel 2 erklärt wurde: So wurden in der Farbgestaltung vorrangig Pastelltöne in verschiedenen Ausprägungen, häufig in Kombination mit Farbverlaufen, gewählt. Auch die Wahl der Motive entspricht dem Genre: Es handelt sich sowohl in den Originalen als auch in den Zieltexten um sehr verspielte, gezeichnete Szenen, die meist Verweise auf den Inhalt des Buches oder die Protagonistin geben.

4.4.4. Erzähltechnik: Perspektive und Identifikation

Ein wesentliches Kriterium der vorliegenden Analyse ist die Untersuchung der in den Romanen vorherrschenden Erzähltechnik: Zur Perspektive, in der die Handlung erzählt wird, kann zusammenfassend Folgendes gesagt werden: Ob allwissender Erzähler und Erzählung in der dritten Person oder aber auch Ich-Form – wie in den vorliegenden Textpassagen der fünf Ausgangs- und Zieltexte ersichtlich, so wurde in allen Übersetzungen die im Original verwendete Erzähltechnik beibehalten. Festzuhalten ist allerdings, dass sich die einzelnen Elemente des Analysekorpus voneinander unterscheiden: Nicht alle Romane – sowohl AT als auch ZT – folgen der klassischen Chick Lit-Formel und wenden die Ich-Form an. Dies ist nur in AT und ZT I von Sophie Kinsella/Marieke Heimburger als auch AT und ZT III von Milly Johnson/Veronika Dünninger der Fall. Beide erzählen die Handlung aus Sicht der Protagonistin. Alle anderen Werke des Korpus machen Gebrauch des allwissenden Erzählers und wechseln mitunter auch im Laufe der Handlung die Perspektive. Es wird jedoch nicht als störend empfunden, wenn die Erzählung nicht in der für Chick Lit so typischen Ich-Form geschieht. Denn die Autorinnen und Übersetzerinnen schaffen es durch vor allem sehr emotionale Ausdrucksweisen und stilistische Feinheiten auf der Mikroebene, eine Nähe zur Zielgruppe aufzubauen, wie im Folgenden näher beschrieben wird.

Im Hinblick auf formale Kriterien, konkret bezogen auf die Absatzgestaltung, konnten keine Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltexten festgestellt werde. Hier orientieren sich die Übersetzungen stark am Original. Ebenso verhält es sich, was besondere Schriftauszeichnungen betrifft: Enthält der Ausgangstext beispielsweise eine Kursivsetzung, so ist diese auch im Zieltext vorhanden. Die Länge der Passagen betreffend sind mit Ausnahme von ZT V

alle Übersetzungen länger als ihre jeweiligen Originale. Zurückzuführen ist dies unter anderem auf die im Deutschen angewendete komplexere Syntax, ausführlichere Beschreibungen und Formulierungen sowie Attribute oder Beifügungen.

Auf lexikaler beziehungsweise stilistischer Ebene ließ sich eruieren, dass sich sowohl die Ausgangs- als auch Zieltexte durch die Verwendung von Metaphern, Ellipsen und Wiederholungen als Stilmittel auszeichnen. Festzuhalten ist hierzu allerdings, dass der Großteil der Ellipsen in den Ausgangstexten und in den Übersetzungen vermehrt eine vollständige Syntax enthalten ist. Auffallend ist darüber hinaus, dass die Zieltexte häufig längere Formulierungen, Beifügungen und oftmals auch Bewertungen beinhalten, die in den Ausgangstexten nicht vorhanden sind. So werden auch öfters Situationen detaillierter und durch stärkere Emotionen beschrieben, während die Ausgangstexte auf vage, offene Beschreibungen zurückgreifen. Darüber hinaus wirken die Ausgangstexte durch die Wortwahl und das Register, das in den Originalen deutlich umgangssprachlicher und informeller ist als in den Übersetzungen, dynamischer und auch jünger.

Syntaktisch ähneln sich die Übersetzungen grundsätzlich ihren Originalen. Allerdings werden in den Ausgangstexten vermehrt kurze, prägnante Aussagesätze angewendet, in den Übersetzungen hingegen eher verbundene Hauptsatzreihen und Attributsätze.

Präsuppositionen sind mit wenigen Ausnahmen in allen Textpassagen enthalten. Sind diese in den Ausgangstexten vorhanden, so werden sie auch in der Übersetzung übernommen. In keinem der vorliegenden Textstellen wurde in der Übersetzung eine Erklärung hinzufügt. So kann davon ausgegangen werden, dass das Vorwissen zu bestimmten enthaltenen Kulturspezifika zum einen für die Handlung nicht allzu relevant ist und zum anderen es nur geringe Unterschiede zwischen den Zielgruppen gibt.

Zur Analyse des „confessional style“ beziehungsweise des „Beicht-Charakters“ wurden verschiedene Beispiele analysiert, um einen Querschnitt der vorhandenen Möglichkeiten aufzuzeigen. Neben einem sehr formellen Brief wurde auch ein persönlicher Brief, ein Auszug aus einem Magazin, ein Gedicht sowie ein Eintrag auf einem Blog untersucht. Folgendes konnte festgestellt werden: Formal heben sich diese Stellen sowohl in den AT als auch ZT vom restlichen Fließtext und somit von der Handlung ab. Dies geschieht zum einen durch spezielle Absatzgestaltungen oder Zeilenumbrüche, Texteinrückung, aber auch besondere Schriftauszeichnungen. Es zeigte sich hier jedoch, dass die formalen Besonderheiten zwar in beiden Versionen vorhanden sind, jedoch nicht zwangsweise dieselben sein müssen. In der Absatzgestaltung sind sich Übersetzungen und Originale ähnlich. Darüber hinaus fiel auf, dass die Zieltexte durchgehend länger sind als die jeweiligen Ausgangstexte. Zurückzuführen ist dies vorrangig auf die Eigenheiten der deutschen Sprache (höhere Zeichenanzahl der Wörter) und komplexere syntaktische Strukturen.

Unterschiede zwischen Original und Übersetzung konnten vor allem auf lexikaler Ebene festgemacht werden: Wie die Untersuchung zeigte, wirken die Zieltexte aufgrund der gehobeneren Wortwahl, verwendeter Fachausdrücke sowie grammatikalischer Aspekte deutlich förmlicher als ihre jeweiligen Ausgangstexte. Darüber hinaus führen umgangssprachliche Formulierungen und Begriffe, die im AT vorrangig zur Anwendung kommen, dazu, dass die Originale jung, modern und zwanglos wirken. Auch die Auslassung von Personalpronomen nimmt hier eine wesentliche Rolle ein.

In Bezug auf verwendete Stilmittel in diesen speziellen Passagen zeigt sich auch hier eine sehr bildhafte Sprache, die sich durch die Verwendung von Metaphern und Redewendungen in den Ausgangstexten auszeichnet, aber auch Wiederholungen. Großteils enthalten auch die Zieltexte zahlreiche Metaphern, sofern sie im Ausgangstext vorhanden sind. Wichtig ist hier jedoch zu erwähnen, dass es hier zu einer Anpassung an die Zielkultur kommt: So werden häufig andere sprachliche Bilder in den Übersetzungen verwendet als sie im Ausgangstext zur Anwendung kommen. Nichtsdestotrotz wird durch Metaphern sowohl im AT als auch ZT eine ähnliche Stimmung erzeugt. Ein sehr häufig eingesetztes Stilmittel in den Originalen ist jenes der Ellipsen: Diese dienen dazu, das Umgangssprachliche zu unterstützen. In den Zieltexten sind diese allerdings größtenteils nicht vorhanden, vielmehr fällt hier eher die vollständige Syntax ins Auge. Weiters werden auch rhetorische Fragen angewendet, die keine Antwort der Leserinnen und Leser erwarten. Dies dient zum einen dazu, Einblick in die Gedankengänge zu erhalten und zum anderen zur Einbindung der Zielgruppe. In Hinblick darauf können keine Unterschiede festgestellt werden.

Was den Satzbau betrifft, so zeigt sich, dass hier ähnlich wie in den Passagen zur Untersuchung der Perspektive, in den Zieltexten eine komplexere Syntax verwendet wird als in den Ausgangstexten. So zeichnen sich die Originale durch eine eher einfach gehaltene Syntax mit Hauptsatzreihen aus, während im Zieltext komplexe Hauptsatzreihen inklusive Nebensatzkonstruktion verwendet werden.

Auffällig ist weiters, dass sowohl das Original als auch die Übersetzung an die Normen der jeweils angesprochenen Kultur angepasst sind: So wird in den Zieltexten der Aufbau von Briefen an die deutschsprachigen Normen angepasst, was etwa am Layout oder auch Grußformeln, Anrede oder Ähnlichem ersichtlich ist. Betreffend Kulturspezifika in diesen Passagen kann festgehalten werden, dass enthaltene Elemente aus den Ausgangstexten auch in den Zieltexten vorhanden sind und beibehalten werden. Es kann hier also davon ausgegangen werden, dass im Sinne des vorhandenen Vorwissens der Zielgruppe kaum Unterschiede gemacht werden beziehungsweise etwaig vorhandene unterschiedliche Wissensstände für die Handlung nicht als relevant erachtet werden.

Zusammenfassend zur Erzähltechnik kann hier somit festgehalten werden, dass vor allem durch die stilistischen Feinheiten in den Ausgangstexten, die sich durch umgangssprachliche Wendungen auszeichnen, diese deutlich persönlicher wirken. Auch die einfachere Syntax spielt hier eine wesentliche Rolle.

4.4.5. Humor

In Bezug auf die Übersetzung von humorvollen Passagen wurden zunächst Ironie beziehungsweise Selbstironie, darauffolgend der humorvolle Plauderton und abschließend eine Situation, die aufgrund der Unbeholfenheit und Ungeschicktheit der Protagonistin wirkt, untersucht. Es konnte hierbei festgestellt werden, dass Humor in den Ausgangs- und Zieltexten vordergründig durch die Situation selbst entsteht beziehungsweise aufgrund der Charakterbeschreibungen der Protagonistin.

Auffällige Unterschiede zwischen Original und Übersetzung gibt es auch in den hier analysierten Textpassagen im Hinblick auf formale Kriterien: So sind die Zieltexte deutlich umfassender, was die Länge betrifft. Gründe hat diese Entwicklung mehrere: Zum einen wird in den deutschen Übersetzungen eine komplexere Syntax angewendet, zum anderen findet tendenziell eine häufigere Verwendung von Adverbien statt. Aber auch die Eigenheiten der deutschen Sprache, die sich durch längere Wörter zeigt, gilt hier als Einflussfaktor. Besondere Schriftauszeichnungen sind mit einer Ausnahme nicht auffällig: Ist diese aber im AT vorhanden, so auch im ZT.

Veränderungen können auch auf lexikaler Ebene festgestellt werden, konkret was die im AT eher vorkommenden umgangssprachlichen Äußerungen betrifft. So sind in den Originalen deutlich umgangssprachliche Äußerungen vorhanden, die Wortwahl in den Übersetzungen ist hingegen tendenziell gehoben. Sie wirken dadurch weniger dynamisch und jung, sondern vielmehr altmodisch. Stilmittel, allen voran rhetorische Fragen, Metaphern oder auch Redewendungen, werden sowohl in den AT als auch den ZT verwendet. Auffallend ist allerdings, dass rhetorische Fragen deutlich häufiger in den Originalen Anwendung finden als in den Zieltexten. Dass es sich um umgangssprachliche Texte handelt wird in den Ausgangstexten auch durch die Kontraktion von Pronomen beziehungsweise Subjekt und Verb deutlich.

Abweichungen zu den Ausgangstexten sind, wenn auch nicht durchgehend, den Satzbau betreffend auffällig: Während sich die englischsprachigen Originale vorrangig durch kurze, knappe und zum Teil auch unvollständige Syntax auszeichnen, wird dieses wohl bewusst eingesetzte Stilmittel durch vollständig ausformulierte, syntaktisch korrekte Sätze ersetzt.

4.4.6. Spezielle Kulturspezifika: Modesprache

Die Übersetzung von Kulturspezifika, die eine große Herausforderung für Übersetzerinnen und Übersetzer darstellt, ist auch aus dem Chick Lit-Genre nicht wegzudenken. Viele Realia, in der vorliegenden Untersuchung fokussiert auf die Welt der Mode, werden tendenziell 1:1 in die Zieltexte übernommen beziehungsweise mit dem zielsprachlichen Äquivalent, vor allem was die Bezeichnung von Kleidungsstücken betrifft, beschrieben.

Es kann allerdings mitunter zu zusätzlichen Erklärungen kommen, etwa bei im Ausgangstext vorhandenen Abkürzungen von Markennamen, von denen ausgegangen werden kann, dass die zielsprachliche Zielgruppe kein Wissen darüber hat. Dass es sich dabei um Beifügungen handelt, die im Ausgangstext nicht vorhanden sind, ist für die Leserinnen und Leser nicht ersichtlich.

In Summe kann hierzu festgehalten werden, dass das in den Originalen vermittelte Lebensgefühl und der Bezug zur Modewelt erhalten bleibt. Außerdem werden durch das Beibehalten der Realia die Zieltexte in derselben Zeit verankert und die Zielgruppe kann sich wie im Original mit den handelnden Personen und Orten identifizieren.

5. CONCLUSIO

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit mit dem Titel „Genrespezifische Veränderungen im deutschsprachigen Raum“ bestand darin, das im englischsprachigen Raum entstandene Belletristik-Genre „Chick Lit“ im Hinblick auf Gemeinsamkeiten beziehungsweise Unterschiede der Übersetzungen im Vergleich zu den jeweiligen Ausgangstexten zu untersuchen. Konkret sollte der Frage nachgegangen werden, inwiefern es Unterschiede oder auch Gemeinsamkeiten zwischen den gewählten Ausgangs- und Zieltexten gibt und infolgedessen welche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen den Zieltexten vorhanden sind. Letzteres zielte darauf ab, festzustellen, ob es sich hierbei um genrespezifische Veränderungen handelt.

Zur Beantwortung der zentralen Forschungsfragen erfolgte zunächst eine Einführung in die für diese Arbeit relevanten theoretischen Grundlagen: Neben der Beschreibung der so genannten Polysystemtheorie wurde auch großes Augenmerk auf die Descriptive Translation Studies sowie das in der Übersetzungswissenschaft noch relativ junge Gebiet der Soziologie der Übersetzung gelegt, die sich vor allem mit literarischen Systemen und dem Transfer zwischen diesen beschäftigt.

Darauffolgend widmete sich das zweite Kapitel dem Chick Lit-Genre selbst. Nach dem Versuch einer Begriffsdefinition sowie eines Abrisses der historischen Entwicklung galt den wesentlichen Merkmalen und Besonderheiten auf zwei Ebenen, der inhaltlichen und formalen/stilistischen Ebene, des Genres großes Augenmerk. Eine Abgrenzung des Genres sowie eine kurze Einführung in die Rezeption im englischsprachigen sowie deutschsprachigen Raum rundete dieses Kapitel ab.

Im anschließenden Kapitel wurde der Korpus, bestehend aus fünf Chick Lit-Romanen sowie deren Übersetzungen, beschrieben:

1) „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“ von Sophie Kinsella (Dt.: „Die Schnäppchenjägerin“ von Marieke Heimburger)
2) „Sushi for Beginners“ von Marian Keyes (Dt.: „Sushi für Anfänger“ von Susanne Höbel)
3) „A Spring Affair“ von Milly Johnson (Dt.: „Frühlingsgewühle” von Veronika Dünninger)
4) „I Heart Paris“ von Lindsey Kelk (Dt.: „Gucci, Glamour und Champagner” von Elfriede Peschel)
5) „To The Moon And Back“ von Jill Mansell (Dt.: „Herz über Nacht” von Tatjana Kruse)

Der praktische Teil dieser Arbeit folgte im vierten Kapitel mit der deskriptiven Analyse. Diese wurde anhand eines in Anlehnung an die Textanalyse von Nord eigens entwickelten Analysemodells durchgeführt, das vorrangig auf den formalen und stilistischen Charakteristika des Genres basiert. Zu diesem Zweck wurden zunächst die Buchtitel und auch Buchcover einer Analyse unterzogen. Darauffolgend wurden die zentralen Aspekte Erzähltechnik, Humor und Modesprache anhand repräsentativ gewählter Textpassagen der Ausgangstexte sowie der entsprechenden Zieltexte deskriptiv analysiert. Wichtig ist festzuhalten, dass die Zieltexte nicht nur im Vergleich zu den Originalen analysiert wurden, sondern auch als Produkt der Zielkultur angesehen wurden.

Auf Basis der vorangehenden Ausführungen können nun zusammenfassend die eingangs gestellten forschungsleitenden Fragestellungen beantwortet werden:

FF1: Inwiefern unterscheiden sich deutschsprachige Übersetzungen vom englischsprachigen Original im „Chick Lit"-Genre?

Die deutschsprachigen Übersetzungen der englischsprachigen Chick Lit-Romane unterscheiden sich in mehreren Gesichtspunkten. Zunächst ließ sich anhand der Genrebeschreibung eruieren, dass das die Position des Genres im literarischen System eine andere ist: So kann vermutet werden, dass Chick Lit im deutschsprachigen literarischen System eine eher periphere Position einnimmt. Dies ist darin begründet, dass es ursprünglich im englischsprachigen Raum entstanden ist und somit erst in das hiesige System transferiert wurde. Darüber hinaus lassen sich die Übersetzungen von den Ausgangstexten auch im Hinblick auf die unterschiedliche Präsenz der Autorinnen im Vergleich zu den Übersetzerinnen unterscheiden.

Auch die Untersuchung der Buchtitel fielen Unterschiede auf, wenngleich kein einheitliches Muster festgestellt werden kann. So kam es vor allem auf metatextueller Ebene in allen Zieltexten im Vergleich zu ihren jeweiligen Ausgangstexten zu Verschiebungen. Hierzu kann angenommen werden, dass dies aufgrund der Neuartigkeit des Genres im deutschsprachigen Raum erfolgt ist.

Große Unterschiede konnten im Hinblick auf die Untersuchung der Buchcover festgemacht werden: Mit Ausnahme des Romans von Jill Mansell und dessen Übersetzung, die hier sehr ähnliche Buchumschläge veröffentlicht haben, unterscheiden sich die Umschläge der Zieltexte von jenen der Ausgangstexte in vielerlei Gesichtspunkten. Wichtig ist allerdings zu erwähnen, dass die grundsätzlichen „Richtlinien" des Genres, wie sie in Kapitel 2 beschrieben sind, eingehalten wurden.

Auffällige Differenzen zwischen Übersetzung und Original sind vor allem auf formaler und stilistischer Ebene zu konstatieren. So konnte zunächst festgestellt werden, dass die grundsätzliche Erzähltechnik, die im Ausgangstext angewendet wird, auch im Zieltext vor-

handen ist. Dementsprechend ist die Nähe zur Protagonistin, die durch die sehr persönliche Erzählung geschaffen werden soll, in den Übersetzungen wie in den Originalen vorhanden. Nichtsdestotrotz wirken die Zieltexte aufgrund der deutlichen Verschiebung des Registers, das durch die Wortwahl gehobener ist, nicht so umgangssprachlich und persönlich wie in den Ausgangstexten. Ein weiteres Kriterium ist hierzu die veränderte Syntax, die in den Zieltexten komplexer ist als in den Ausgangstexten, und geringeren Einsatz von Ellipsen, wodurch erstere an Leichtigkeit verliert. Diese Ergebnisse gelten ebenso für Briefe, Magazinauszüge oder Gedichte, die den „Beicht-Charakter" und persönlichen Stil fördern sollen. Unterschiede können hier außerdem im Hinblick auf Normen konstatiert werden: So werden diese zielsprachigen Texte an die deutschsprachigen Normen, was etwa die Gestaltung oder die Vorgaben eines Briefes betrifft, angepasst.

Im Hinblick auf die Untersuchung von Humor in ausgewählten Passagen kann zusammenfassend festgehalten werden, dass es hier lediglich auf lexikaler und syntaktischer Ebene zu Unterschieden kommt. Dies ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass es sich um humorvolle Passagen handelt.

Ein für das Genre typische Spezifikum ist die Modesprache. Hier lassen sich bedingt Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext feststellen: So kommt es hier mitunter zu zusätzlichen Erklärungen und Beifügungen in den Übersetzungen oder auch ausgeschriebenen Abkürzungen.

FF2: Inwiefern ähneln sich die deutschsprachigen Übersetzungen?

So sehr sich die Zieltexte von ihren jeweiligen Ausgangstexten unterscheiden, so vielfältig sind die Ähnlichkeiten, die die deutschsprachigen Übersetzungen zueinander aufweisen – ob die Buchcover, das literarische Feld, Erzähltechnik, Anpassung von Normen oder Umgang mit Übersetzung von Modesprache. Es kann dementsprechend argumentiert werden, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer des Chick Lit-Genres im deutschsprachigen Raum bestimmten Mustern folgen. Worin diese begründet sind, liegt außerhalb des Forschungsbereiches der vorliegenden Masterarbeit.

FF3: Kommt es dadurch zu genrespezifischen Veränderungen im deutschsprachigen Raum?

Aufgrund der Tatsache, dass die Unterschiede zwischen den Ziel- und Ausgangstexten sowie die Gemeinsamkeiten zwischen den Zieltexten auffällig sind, kann von einer genrespezifischen Veränderung im deutschsprachigen Raum gesprochen werden. Zurückzuführen ist dies vermutlich darauf, dass Genre im deutschsprachigen Raum und im Vergleich zu anderen etablierten Formen ein relativ junges Genre ist.

Abschließend ist zu vermuten, dass sich Chick Lit ob des Erfolgs in anderen Kulturen auch in Deutschland, Österreich oder der Schweiz weiter ausbreiten wird. Dementsprechend und auch aufgrund der Annahme, dass sich das Genre als Ganzes noch weiterentwickeln wird, könnten sich die Übersetzung auf verschiedenen Ebenen weiter verändern. Geschieht dies, ist es auch an den Übersetzerinnen und Übersetzern, sich hier anzupassen und dem Genre ein neues Gesicht zu geben. Denn, um mit den Worten von Suzanne Ferriss abzuschließen: Chick Lit is big business.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Johnson, Milly. 2009. *A Spring Affair*. London: Pocket Books.

Johnson, Milly. 2009. *Frühlingsgewühle* (Deutsch von Veronika Dünninger). Köln: Bastei Lübbe.

Kelk, Lindsey. 2010. *I Heart Paris*. London : HarperCollins.

Kelk, Lindsey. 2013. *Gucci, Glamour und Champagner* (Deutsch von Elfriede Peschel). München: Blanvalet.

Keyes, Marian. 2000. *Sushi for Beginners.* London: Penguin.

Keyes, Marian. 2000[2]. *Sushi für Anfänger* (Deutsch von Susanne Höbel). München: Heyne.

Kinsella, Sophie. 2000. *The Secret Dreamworld of a Shopaholic*. London: Black Swan.

Kinsella, Sophie. 2002[25]. *Die Schnäppchenjägerin* (Deutsch von Marieke Heimburger). München: Goldmann.

Mansell, Jill. 2011. *To The Moon And Back*. London: Headline Review.

Mansell, Jill. 2014. *Herz über Nacht* (Deutsch von Tatjana Kruse). Frankfurt/Main: FISCHER Taschenbuch.

Sekundärliteratur

A.C. 2012. *The death of chick lit*? In: http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/03/contemporary-fiction, Stand: 08.04.2017.

Albrecht, Jörn. 2005[2]. *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr Francke Attempo.

Assis Rosa, Alexandra. 2010. Descriptive Translation Studies (DTS). In: Gambier, Yves/ van Doorslaer, Luc. 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 94-104.

Allkemper, Allo / Eke, Norbert Otto. 2016. *Literaturwissenschaft*. Paderborn: UTB.

Bachleitner, Norbert/ Wolf, Michaela. 2004. Auf dem Weg zu einer Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Themenheft: Soziologie der literarischen Übersetzung. Volume 29 (2). Walter de Gruyter, 1-25.

Bastei Lübbe. 2017. Die Bastei Lübbe AG. In: https://www.luebbe.com, Stand: 11.07.2017.

Ben-Ari, Nitsa. An open system of systems. Itamar Even-Zohar and the polysystem theory. In: Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon/New York: Routledge, 144-150.

Benstock, Shari. 2006. Afterword: The New Woman's Fiction. In: In: Ferriss, Suzanne/ Young, Mallory. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York: Routledge, 253-256.

Bernardini, Silvia. Think-aloud protocols in translation research. *Target* 13:2, 241-263.

Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. 2016. *Buch und Buchhandel in Zahlen 2016(für 2015)*. Frankfurt/Main: MVB.

Buzelin, Hélène. 2005. Unexpected Allies. How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. *The Translator* 11:2, 193-218.

Buzelin, Hélène. 2011. Agents of translation. In: Gambier, Yves/ van Doorslaer, Luc. 2011. *Handbook of Translation Studies*. Volume 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 6-12.

Buzelin, Hélène. 2013. Sociology and translation studies. In: Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon/New York: Routledge, 186-200.

Calvani, Mayra. 2009. Interview with Lindsey Kelk, Author of I Heart New York. In: http://blogcritics.org/interview-with-lindsey-kelk-author-of1/, Stand: 14.07.2017.

Cambridge Dictionary. 2016. Chick. In: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/chick, Stand: 17.12.2016.

Casanova, Pascale. 2002. Consécration et accumulation de capital littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144:7-20.

Chang, Nam Fung. 2011. In defence of polysystem theory. *Target* 23: 2, 312-347.

Chesterman, Andrew. 2006. Questions in the sociology in translation. In: Ferreira Duarte, João/ Assis Rosa, Alexandra/ Seruya, Teresa. 2006. *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins, 9-27.

Chiaro, Delia. 2010. Translation, humour and literature 1: translation and humour. London: Continuum.

Collins Dictionary. 2016. Chick. In: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/chick, Stand: 27.12.2016.

Duden Online. 2017. Gewühl. In: http://www.duden.de/rechtschreibung/Gewuehl, Stand: 29.07.2017.

Ehriander, Helene. 2015. Chick Lit in historical Settings by Frida Skybäck. In: *Journal of Popular Romance Studies*, 5.1., 1-12.

Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11:1.

Even-Zohar, Itamar. 2009. Polysystemtheorie. In: Hagemann, Susanne. *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Berlin: SAXA, 39-61.

Ferriss, Suzanne / Young, Mallory. 2006. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge.

Gormley, Sarah. 2009. *Introduction*. In: http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/gormley.html, Stand: 20.01.2017.

Hagemann, Susanne. 2009. Einleitung. In: Hagemann, Susanne. *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Berlin: SAXA, 7-21.

Hamburger Förderpreise für Literatur und Literarische Übersetzung. 2017. Bibiographie Susanne Höbel. In: http://www.literaturpreise-hamburg.de/htm/2011/uebersetzung3_bio.htm, Stand: 03.07.2017.

Harper Collins Publishers. 2017. Company Profile. In: http://corporate.harpercollins.com/about-us/company-profile, Stand: 14.07.2017.

Headline Publishing. 2017. About Us. In: https://www.headline.co.uk/Information/About%20Us.page, Stand: 29.07.2017.

Hermans, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.

Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems*. *Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

Holmes, James S. 2009. Translationswissenschaft: Begriff und Gegenstand. In: Hagemann, Susanne (Hrsg.). *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Berlin: SAXA, 23-38.

Holmes, Lucy-Ann. 2014. *Chick lit? Hate the term. Love the genre*. In: https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jan/22/chick-lit-hate-term-love-genre-fiction-fourth-wave-feminism, Stand: 15.12.2016.

Jääskelainen, Riitta. 2005. Think-aloud protocols. In: Baker, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Taylor & Francis e-Library.

Jill Mansell Homepage. 2017. The Author. In: http://jillmansell.co.uk/the-author/, Stand: 15.07.2017.

Keuschnigg, Marc. 2011. *Das Bestseller-Phänomen. Die Entstehung von Nachfragekonzentration im Buchmarkt*. München: Springer VS.

Klarer, Mario. 2011. *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG.

Knowles, Joanne. 2008. Our foes are almost as many as our readers. Deabting the worth of women's reading and writing – the case of chick-lit. In: *Popular Narrative Media*: 1.2, 217-231.

Krimi-forum.net. 2017. Elfriede Peschel. In: http://www.krimi-forum.net/Datenbank/Autor/fa001900.html, Stand: 14.07.2017.

Korte, Hermann/ Schäfers, Bernhard (Hrsg.). 2010[8]. *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Langenscheidt Online Wörterbuch. 2017. Succumb. In: https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/succumb?term=succumb&q_cat=%2Fenglisch-deutsch%2F, Stand: 19.08.2017.

Levý, Jiří. 1967. Translation as a Decision Process. In: *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday, 11 October 1966*. Band 2. The Hague: Mouton, 1171-1182.

Lindsey Kelk Homepage. 2017. About Lindsey Kelk. In: https://lindseykelk.com/about-lindsey-kellk/, Stand: 14.07.2017.

Longman Dictionary of Contemporary English Online. 2016. Chick. In: http://www.ldoceonline.com/dictionary/chick, Stand: 27.12.2016.

López, Belén Santana. 2005. Wie wird das Komische übersetzt? Berlin: Frank und Timme.

Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas/ Bäcker, Dirk (Hrsg.). 2009. *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl Auer Verlag.

Mabry, A. Rochelle. 2006. About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary "Chick" Culture. In: In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge, 191-206.

Macmillan Dictionary. 2016. Chick. In: http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/chick, Stand: 17.12.2016.

Malmkjoer, Kirsten. 2013. Where are we? (From Holmes's map until now). In: Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon/New York: Routledge, 31-44.

Marian Keyes Homepage. 2017 [a]. Biography. In: http://www.mariankeyes.com/marian/biography, Stand: 11.07.2017.

Marian Keyes Homepage. 2017[b]. http://www.mariankeyes.com/books/sushi-for-beginners/facts, Stand: 03.07.2017.

Marieke Heimburger. 2017. Meine Übersetzungen. In: http://mh-text.com/kammer/ubersetzungen/englisch/, Stand: 02.07.2017.

Mazza, Cris. 2006. Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre. In: Ferris, Suzanne/ Young, Mallory. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York: Routledge, 17-28.

Milly Johnson Homepage. 2017 [a]. About. In: http://millyjohnson.co.uk/about/, Stand: 13.07.2017.

Milly Johnson Homepage. 2017 [b]. The Books. In: http://millyjohnson.co.uk/the-books/, Stand: 13.07.2017.

Milly Johnson Homepage. 2017[c]. A Spring Affair. In: http://millyjohnson.co.uk/the-books/a-spring-affair/, Stand: 13.07.2017.

Mißler, Heike. 2017. *The Cultural Politics of Chick Lit. Popular Fiction, Postfeminism, and Representation.* New York: Taylor & Francis.

Mlynowksi, Sarah / Jacobs, Farrin. 2006. *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit*. Philadelphia: Quirk Books.

Montoro, Rocio. 2012. *Chick Lit. The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London: Bloomsbury Academic.

Nord, Christiane. 2005[2]. *Text Analysis in Translation*. Theory, Methodology, and Didactic Applicatio of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Amsterdam, New York: Editions Rodopi.

Nord, Christiane. 2011. Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. Berlin: Frank & Timme.

Munday, Jeremy. 2012[3]. *Introducing Translation Studies. Theories and applications.* Abingdon/New York: Routledge.

Online Etymology Dictionary. 2016. Chick. In: http://etymonline.com/index.php?term=chick&allowed_in_frame=0, Stand: 17.12.2016.

Oxford Dictionaries. 2016. Chick. In: https://en.oxforddictionaries.com/definition/chick, Stand: 17.12.2016.

Oxford Dictionaries. 2017[b]. Affair. In: https://en.oxforddictionaries.com/definition/affair, Stand: 29.07.2017.

Oxford Dictionaries. 2017[c]. Heart. In: https://en.oxforddictionaries.com/definition/heart, Stand: 29.07.2017.

Penguin Random House. 2017[a]. Penguin Michael Joseph. In: https://www.penguinrandomhouse.co.uk/publishers/michael-joseph/, Stand: 15.07.2017.

Penguin Random House. 2017[b]. Black Swan. In: https://www.penguinrandomhouse.co.uk/publishers/transworld/black-swan/, Stand: 15.08.2017.

Prange, Christiane. 2009. *Organisationales Lernen und Wissensmanagement: Fallbeispiele aus der Unternehmenspraxis*. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag.

Prunč, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Selbstverlag des Insituts für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.

Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft.* Von den Asymmerien der Sprachen u den Asymmetrien der Macht. Berlin: Frank & Timme.

Random House Homepage. 2017[a]. Veronika Dünninger. In: https://www.randomhouse.de/Autor/Veronika-Duenninger/p107115.rhd, Stand: 13.07.2017.

Random House Homepage. 2017[b]. Blanvalet. In: https://www.randomhouse.de/blanvalet-Das-ist-mein-Verlag/DER-VERLAG-HEUTE/aid55916_11901.rhd, Stand: 14.07.217.

Random House Homepage. 2017[c]. Goldmann Verlag. https://www.randomhouse.de/Der-Goldmann-Verlag-in-der-Verlagsgruppe-Random-House/Verlagsgeschichte/aid55024_11655.rhd, Stand: 15.08.2017.

Random House Homepage. 2017[d].https://www.randomhouse.de/Autor/Tatjana-Kruse/p10251.rhd, Stand: 15.07.2017.

Random House Homepage. 2017[e]. Heyne. In: https://www.randomhouse.de/Verlag/Heyne/30000.rhd, Stand: 15.08.2017.

Reiß, Katharina. 1989. Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik. In: Königs, Frank G. (Hrsg.). Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema. München: Gotteswinter, 71-93.

Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J.. 1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Rende, Natalie. 2008. *Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Postfeminist Society*. In: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf, Stand: 07.08.2016.

Romance Writers of America. 2017. About the Romance Genre. In: https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578, Stand: 08.04.2017.

Romantic Novelists‘ Association. 2017. What is Romantic fiction? In: http://www.romanticnovelistsassociation.org/about/what_is_romantic_fiction, Stand: 08.04.2017.

Sapiro, Gisèle. Editorial policy and translation. In: Gambier, Yves/ van Doorslaer, Luc. 2012. *Handbook of Translation Studies*. Volume 3. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 32-38.

S.Fischer Verlag. 2017. Fischer Taschenbuch. In: http://www.fischerverlage.de/verlage/fischer_taschenbuch, Stand: 15.07.2017.

Simon and Schuster Publishing Homepage. 2017. About Us. In: http://simonandschusterpublishing.com/gallery-books/about-us.html, Stand: 13.07.2017.

Sinner, Carsten. 2012. Fictional Orality in Romance Novels: Between Linguistic Reality and Editorial Requirements. In: Brumme, Jenny / Espunva, Anna (Hrsg.). *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam / New York: Rodopi, 119-136.

Smith, Caroline J. 2008. *Cosmopolitan Culture and Consumrism in Chick Lit (Literary Criticism and Cultural Theory.* New York: Routledge.

Sophie Kinsella. 2017. Porträt. In: http://sophie-kinsella.de/portrait.php, Stand: 02.07.2017.

Stolze, Radegundis[6]. 2011. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Verlag.

Svejcer, Aleksandr. 2004. Translatability with reference to different levels of linguistic description. In: Kittel, Harald / Frank, Armin Paul / Greiner, Norbert / Hermans, Theo / Koller, Werner / Lambert, José / Paul, Fritz. *Übersetzung, Translation, Traduction*. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Berlin: Walter de Gruyter, 376-387.

The Speakers Agency. 2017. Milly Johnson. In: http://thespeakersagency.com/speaker/milly-johnson/, Stand: 13.07.2017.

Toury, Gideon. 1985. A rationale for descriptive translation studies. In: Hermans, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 16-41.

Toury, Gideon. 2009. Wesen und Rolle von Normen in der Translation (1995). In: Hagemann, Susanne (Hrsg.). *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Berlin: SAXA, 93-112.

Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies – and beyond. Revised edition.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Urban Dictionary. 2016. Chick. In: http://www.urbandictionary.com/define.php?term=chick, Stand: 17.12.2016.

Vandaele, Jeroen. 2010. Humor in translation. In: Gambier, Yves / van Doorslaer, Luc. *Handbook of Translation Studies.* Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147-152.

Vermeer, Hans J.. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23:99-102.

Wells, Juliette. 2006. Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. In: In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge, 47-70.

Wotjak, Gerd. 2007. *Quo vadis Translatologie?* Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Berlin: Frank & Timme.

Yardley, Cathy. 2006. *Will Write For Shoes: How to Write a Chick Lit Novel*. New York: St. Martin's Press.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Normenskala nach Toury (vgl. Munday 2012:172) 14
Abbildung 2: Chick Lit-Cover (vgl. Kinsella 2000: Cover, Keyes 2000: Cover, Johnson 2009: Cover, Kelk 2010: Cover, Mansell 2011: Cover) 34
Abbildung 3: Buchcover AT I, Beispiel 1 66
Abbildung 4: Buchcover AT I, Beispiel 2 66
Abbildung 5: Buchcover ZT I 66
Abbildung 6: Buchcover AT II, Beispiel 1 68
Abbildung 7: Buchcover AT II, Beispiel 2 68
Abbildung 8: Buchcover AT II, Beispiel 3 68
Abbildung 9: Buchcover ZT III 68
Abbildung 10: Buchcover AT III 69
Abbildung 11: Buchcover ZT III 69
Abbildung 12: Buchcover AT IV 70
Abbildung 13: Buchcover IV 70
Abbildung 14: Buchcover AT V, Beispiel 1 71

Abbildung 15: Buchcover AT V, Beispiel 2 71
Abbildung 16: Buchcover AT V, Beispiel 3 71
Abbildung 17: Buchcover ZT V 71
Abbildung 18:AT I, Brief der Endwich Bank an Rebecca Bloomwood (Kinsella 2000: 9) 84
Abbildung 19: ZT I, Brief der Endwich Bank an Rebecca Bloomwood (Kinsella/Heimburger 2002[25]: 7) 84
Abbildung 20: Prolog AT III (Johnson 2009: 1) 87
Abbildung 21: Prolog ZT III (Johnson/Dünninger 2009: 10) 87

ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand dieser Mastarbeit mit dem Titel „Chick Lit – Genrespezifische Veränderungen im deutschsprachigen Raum“ ist die Frage, inwiefern es Unterschiede beziehungsweise Gemeinsamkeiten ausgewählter Romane des Chick Lit-Genres und ihrer Übersetzungen und infolgedessen auch Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten zwischen den Übersetzungen gibt.

Zu diesem Zweck erfolgte zunächst eine Einführung in die theoretischen Grundlagen, die sich aus der Polysystemtheorie sowie der Descriptive Translation Studies und der Soziologie der Übersetzung zusammensetzen.

Daran anschließend wurde das Genre Chick Lit präsentiert: Neben dem Versuch einer Begriffsdefinition und einem Abriss über die Entstehungsgeschichte standen vor allem die wesentlichen Merkmale und Charakteristika des Genres im Fokus. Diese wurden unterteilt in zwei Ebenen, der formalen und der inhaltlichen, beschrieben. Die Abrundung des Kapitels schaffte die Abgrenzung des Genres zu anderen ähnlichen Gattungen sowie eine Einführung in die Rezeption im englischsprachigen und deutschsprachigen Raum.

Der Untersuchungsgegenstand, bestehend aus fünf ausgewählten Chick Lit-Romanen sowie deren Übersetzungen wurde im darauffolgenden Kapitel beschrieben. Es handelte sich hierbei um „The Secret Dreamworld of a Shopaholic“ von Sophie Kinsella (Dt.: „Die Schnäppchenjägerin“ von Marieke Heimburger), „Sushi for Beginners“ von Marian Keyes (Dt.: „Sushi für Anfänger“ von Susanne Höbel), „A Spring Affair“ von Milly Johnson (Dt.: „Frühlingsgewühle” von Veronika Dünninger), „I Heart Paris“ von Lindsey Kelk (Dt.: „Gucci, Glamour und Champagner” von Elfriede Peschel) und „To The Moon And Back“ von Jill Mansell (Dt.: „Herz über Nacht” von Tatjana Kruse).

Im vierten Kapitel der Masterarbeit erfolgte schließlich die deskriptive Analyse des Untersuchungskorpus. Diese wurde in Anlehnung an die Textanalyse von Nord sowie einem eigens entwickelten Untersuchungsmodells durchgeführt. Im Zentrum standen hier vor allem die formalen und stilistischen Merkmale des Genres, wie etwa Buchtitel, Buchcover, Erzähltechnik, Humor und Modesprache.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass deutliche Unterschiede zwischen den englischsprachigen Originalen und ihren jeweiligen deutschsprachigen Übersetzungen in mehreren Gesichtspunkten aufzufinden waren. Neben einer unterschiedlichen Position im jeweiligen literarischen Polysystem kam es auch bei der Untersuchung der Buchtitel und Buchcover zu Unterschieden. Aber auch auf inhaltlicher Ebene sowie in Bezug auf Humor und Modesprache – in unterschiedlichen Ausmaß – differenzieren sich die Ausgangstexte von ihren Zieltexten. Neben der Vielzahl an Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext lassen sich Ähnlichkeiten innerhalb der deutschsprachigen Übersetzungen eruieren, die sich in Be-

zug auf Buchcover, literarisches Feld, Erzähltechnik, Anpassung von Normen oder den Umgang mit der Übersetzung von Modesprache zeigen. Somit kann abschließend konstatiert werden, dass es sich hierbei um genrespezifische Veränderungen handelt, die vermutlich darauf zurückzuführen sind, dass das Genre im deutschsprachigen Raum und im Vergleich zu anderen etablierten Formen relativ jung ist.

ABSTRACT

The purpose of this master's thesis entitled "Chick Lit – Genrespezifische Veränderungen im deutschsprachigen Raum" is to identify whether there are differences or similarities between novels of the genre called Chick Lit and their German translations. Hence, it was also intended to ascertain if it comes to specific changes in these translations due to similarities between the translations.

First, the theoretical basis composed of the so called polysystem theory, Descriptive Translation Studies and a sociology of translation is provided.

Following this, the genre Chick Lit is presented: Apart from trying to find a definition for the term itself and a short introduction into the history of the genre, it is in the centre of attention to describe the features and characteristics. For a better structure, these are divided into two levels: formal and regarding the content. In addition, this chapter shows the delimitation of the genre in relation to others as well as a reception of the genre in the English-speaking and German-speaking world.

The next chapter intends to describe the object of investigation which is composed of five novels and their German translations: „The Secret Dreamworld of a Shopaholic" by Sophie Kinsella (Dt.: „Die Schnäppchenjägerin" by Marieke Heimburger), „Sushi for Beginners" by Marian Keyes (Dt.: „Sushi für Anfänger" by Susanne Höbel), „A Spring Affair" by Milly Johnson (Dt.: „Frühlingsgewühle" by Veronika Dünninger), „I Heart Paris" by Lindsey Kelk (Dt.: „Gucci, Glamour und Champagner" by Elfriede Peschel) und „To The Moon And Back" by Jill Mansell (Dt.: „Herz über Nacht" by Tatjana Kruse).

Having presented the theoretical part of this master's thesis, the next chapter deals with the descriptive analysis of the corpus. It is realized on the basis of a specifically developed model following the model of text analysis by Nord and the most central characteristics of the genre.

The analysis shows that there are obvious differences between the English originals and their German translations in several aspects like the position of the genre in the polysystem of literature, book cover, book title as well as in regards of stylistics, humour and fashion language. Besides, it can be concluded that there are similarities between the translations such as the presentation of book covers, narrative technique, the adaptation of norms or fashion language. In summary it can be said, therefore, that it comes to specific changes in terms of the genre Chick Lit when it comes to the translation from English novels which are mostly referred to the fact that the genre is a very young one in the German-speaking world.