

Diplomarbeit über das Thema

***The Three Investigators* auf
Französisch und Deutsch**

vorgelegt von

Stephanie Köchy

29. August 2004

Inhaltsverzeichnis

1	Vorbemerkungen	5
2	Historischer Abriss zur Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche	9
3	Besonderheiten der Serienkonzeption	16
3.1	Kritik an den Serien	16
3.2	Erfolg der Serien	19
4	<i>Alfred Hitchcock and The Three Investigators</i> – eine Einführung	22
4.1	Robert Arthur, der geistige Vater der <i>Three Investigators</i>	22
4.2	Die Geschichte der <i>Three Investigators</i>	24
4.3	Die zentralen Charaktere der Serie	27
4.3.1	Die drei Detektive	27
4.3.2	Alfred Hitchcock	29
4.3.3	Tante Mathilda und Onkel Titus	30
4.3.4	Weitere wichtige Nebenfiguren	31
4.4	Das Büro – Knotenpunkt der Ermittlungstätigkeit	34
4.5	Das Konzept der Serie	34

5	Problematik des literarischen Übersetzens	37
5.1	Allgemeines zum literarischen Übersetzen	37
5.2	Besondere Aspekte des Übersetzens von Kinderliteratur	40
6	Kriterien für den Übersetzungsvergleich	42
7	Formale Aspekte	45
7.1	Optischer Eindruck	45
7.1.1	Cover und Layout	45
7.1.2	Illustrationen	46
7.1.3	Textstruktur	48
7.2	Wirkung des optischen Eindrucks	49
7.3	Sonstige Auffälligkeiten	50
8	Inhaltliche Aspekte	54
8.1	Titel	54
8.2	Eigennamen	62
8.2.1	Anthroponyme	63
8.2.2	Redende Namen	66
8.3	Kulturspezifika	81
8.4	Register	88
8.4.1	Gehobene Sprache	88
8.4.2	Gebrochene Sprache	105
8.5	Rätselverse	111
8.5.1	Die Rätselverse in <i>Stuttering Parrot</i> . . .	112
8.5.2	Die Rätselverse in <i>Screaming Clock</i> . . .	121
9	Schlusswort	131

INHALTSVERZEICHNIS

Anhang

Anhang A	134
Anhang B	136
Anhang C	138

Literaturverzeichnis	139
-----------------------------	------------

1 Vorbemerkungen

The Three Investigators – das sind Jupiter Jones, Peter Crenshaw und Bob Andrews, drei US-amerikanische Jungen im Teenageralter, die 1964 erstmals auszogen, um Rätsel und Mysterien zu lösen und Kriminalfälle aufzudecken. Zwar wurde die Serie in über fünfzehn Sprachen übersetzt¹, doch in keinem Land war und ist der Erfolg so ungebrochen wie in Deutschland. Eine eindeutige Erklärung für dieses Phänomen gibt es nicht, da gerade im Bereich der übersetzten Literatur eine ganze Reihe von Faktoren eine Rolle spielen. Einer dieser Faktoren ist die Übersetzung selbst. Daher ist es interessant, die deutschen Übersetzungen der *Three Investigators* genauer zu betrachten und mit den weniger erfolgreichen Ausgaben in einer anderen Sprache zu vergleichen, um zu prüfen, ob sich hier eine Erklärung für Erfolg bzw. Misserfolg finden lässt.

Die zweite Übersetzungssprache neben Deutsch ist im Rahmen dieser Arbeit Französisch, denn obwohl selbst die amerikanische Originalausgabe nicht mehr erscheint und die Serie in Frankreich keinen sonderlich großen Anklang fand, wurden einige französische Übersetzungen vor wenigen Jahren noch einmal neu aufgelegt und sind im Handel erhältlich.

¹Außer den hier behandelten Sprachen Deutsch und Französisch sind z.B. alle skandinavischen Sprachen vertreten, doch existieren auch polnische, slowakische und sogar indonesische Ausgaben der Serie. (Haarmann 2003)

Der hier zu untersuchende Textkorpus umfasst vier der zehn von Robert Arthur verfassten Bände, genauer gesagt die Bände 1, 2, 7 und 9. Der Einfachheit halber werden für den ausführlichen Titel nach dem Schema *Alfred Hitchcock and The Three Investigators in The Secret / Mystery of...* Kurztitel verwendet, die lediglich den letzten Teil des Titels, also den Ermittlungsgegenstand nennen. Somit lauten die im Text verwendeten Titel der vier untersuchten Bände *Terror Castle*, *Stuttering Parrot*, *Fiery Eye* und *Screaming Clock*. Analog dazu werden die entsprechenden deutschen Titel mit *Gespenserschloß*, *Super-Papagei*, *Fluch des Rubins* und *Seltsamer Wecker*² wiedergegeben. Bei den französischen Titeln wird im Fließtext die Langform beibehalten, da sie einem anderen Schema folgen³. Für die Quellenangaben der Zitate werden jedoch auch Kurztitel verwendet, wobei das erste Subjekt des jeweiligen Titels als Verweis auf das entsprechende Buch dient.

Die Textbeispiele werden immer eins zu eins wiedergegeben. Diese Anmerkung ist insofern von Bedeutung, als dass in den älteren französischen Bänden (*Au rendez-vous des revenants* und *Treize bustes pour Auguste* auf das Leerzeichen vor Satzzeichen wie Doppelpunkt, Semikolon und Ausrufezeichen verzichtet wurde, wohingegen sie in den aktuellen Auflagen (*Le perroquet qui bégayait* und *Les douze pendules de Théodule*) gesetzt sind. Je nach Band unterscheiden sich also in diesem Punkt die französischen Zitate.

²Gegebenenfalls wird eine Anpassung des Kurztitels an den durch den Kontext indizierten Kasus angepasst.

³Siehe Kapitel 8.1

Für die Eigennamen, die in den Übersetzungen in vielen Fällen geändert wurden, gilt die Regel, dass immer der Originalname verwendet wird, sofern sich die Ausführungen auf das Original oder auf die Person, die Sache oder den Ort im Allgemeinen beziehen. Der in den Übersetzungen gewählte Name wird nur dann aufgegriffen, wenn auf die jeweilige Übersetzung Bezug genommen wird.

Um sich der Thematik anzunähern, wird diese Arbeit durch einen allgemeinen Teil zur Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche eingeleitet, gefolgt von einer kurzen Betrachtung der Besonderheiten der Serienkonzeption in der Kinder- und Jugendliteratur.

Kapitel 4 beinhaltet schließlich eine Einführung in die hier behandelte Serie *The Three Investigators*, die mit der Biographie des amerikanischen Originalautors Robert Arthur beginnt. Anschließend wird die Entwicklung der Serie nachvollzogen, um dann zur Vorstellung der zentralen Charaktere überzugehen. Den Abschluss dieses Kapitels bildet die Darstellung des der Serie zugrunde liegenden Konzepts.

Bevor in den Kapiteln 7 und 8 schließlich das Original und die Übersetzungen unter verschiedenen Aspekten miteinander verglichen werden, skizziert Kapitel 5, welche Schwierigkeiten das literarische Übersetzen im Allgemeinen birgt und welche Aspekte für das Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur von besonderer Bedeutung sind. Im Anschluss daran werden in Kapitel 6 die für diesen Übersetzungsvergleich relevanten Kriterien dargelegt.

Da bei der Publikation von (übersetzter) Literatur der Gesamteindruck eine große Rolle spielt und dies besonders für die Kinder- und Jugendliteratur gilt, wird im Rahmen des Übersetzungsvergleichs „von außen nach innen“ vorgegangen, das heißt, dass neben den sprachlich-inhaltlichen Aspekten auch Cover und Layout Berücksichtigung finden.

Ziel dieser Arbeit ist es, sowohl Schwächen als auch Stärken der jeweiligen Übersetzungen aufzuzeigen und gegebenenfalls Alternativen anzubieten. Darüber hinaus wird eine Einschätzung gegeben, ob die Übersetzungen dem Original und ihrem Zielpublikum gerecht werden und ob sich vielleicht anhand der hier dargestellten Phänomene der unterschiedlich große Erfolg in den verschiedenen Ländern zumindest teilweise erklären lässt.

2 Historischer Abriss zur Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche

Innerhalb der Kriminalliteratur wird über die Abgrenzung der unterschiedlichen Kategorien noch immer viel diskutiert. Für unsere Zwecke soll jedoch eine grobe Einteilung nach Richard Alewyn (*Anatomie des Detektivromans*) und Peter Nusser (*Der Kriminalroman*) in Detektivgeschichte, Kriminalgeschichte und Thriller genügen.

Nach Alewyn erzählt der Kriminalroman „die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens“. (Alewyn 1992, 375) Nusser fügt noch eine dritte Kategorie hinzu, den Thriller. Für diese drei Typen der Kriminalliteratur ergeben sich unterschiedliche Schwerpunkte: Während es im Kriminalroman hauptsächlich darum geht, warum ein Verbrechen begangen wird, warum ein Mensch eine kriminelle Handlung begeht, steht beim Detektivroman die Feststellung des Täters im Mittelpunkt. Der Schwerpunkt des Thrillers hingegen liegt in der Jagd auf den Täter. (Vgl. Gerber 1992, 408-413 und Nusser 1992, 1-3)

Diese Einteilung ist zugegebenermaßen stark vereinfacht, und insbesondere in der Kinder- und Jugendliteratur kommt es oft zu Überschneidungen der einzelnen Kategorien oder

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

auch Genres. Besonders unscharf ist die Grenze zwischen Abenteuerbuch und Kriminalgeschichte, wie sich schon in der historischen Entwicklung der Kriminalgeschichte zeigt.

Obwohl der Roman *Oliver Twist* (1838/39) von Charles Dickens nicht als Detektivroman im heutigen Sinne gelten kann, so ist er doch für die Entwicklung der Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche von Bedeutung. Oliver agiert zwar nicht bewusst als Detektiv, jedoch geht es um die Lösung eines Rätsels: Er versucht, seine eigene Herkunft zu ergründen. Im Gegensatz zu den heutigen Kriminalgeschichten ist der Junge dem Lauf der Dinge ausgeliefert und agiert nicht ruhig und überlegt aus einer gewissen Distanz heraus, wie es bei „reinen“ Detektivgeschichten der Fall ist. Das kriminelle Element ist jedoch eindeutig vorhanden. So wird die Atmosphäre im Waisenhaus geschildert, in dem den Kindern Gewalt angetan wird, sowie das London der Diebe und Gauerner, die stehlen, in Häuser einbrechen und Kinder systematisch für ihre Zwecke ausbilden. Schließlich geschieht sogar ein Mord. Es gibt also nicht das eine „große“ Verbrechen, das es aufzuklären gilt, sondern viele Delikte, die über die gesamte Handlung verstreut sind. (Vgl. Hasubek 1974, 26-28)

Mark Twains Romane *Tom Sawyers Abenteuer* (1876) und *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* (1885) gehören ebenfalls zu den „Zwischenstufen“ auf dem Weg zur heutigen Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche. So sind Tom und Huck in *Tom Sawyers Abenteuer* wie *Oliver Twist* nicht bewusst als Detektive tätig, tragen aber durch Zufall dazu bei, dass ein Mörder überführt werden kann. (Vgl. Hasubek 1974, 28-29)

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

Diese Reihe lässt sich fortsetzen mit Robert Louis Stevenson, dessen Jugendroman *Die Schatzinsel* im Jahr 1883 erschien. In seiner Veröffentlichung *Die Detektivgeschichte für junge Leser* bezeichnet Hasubek diese Erzählung als ein Extrem, denn „sie ist die blutrünstigste, die von einem Dichter für Jugendliche geschrieben wurde“ (Hasubek 1974, 29). Der Grund, warum diese Erzählung trotz ihrer eindeutigen Tendenz zum Abenteuerroman auch zu den Detektivgeschichten im weiteren Sinne gerechnet werden kann, liegt in der Ausdeutung der Schatzkarte und der Schatzsuche selbst: Ein Geheimnis muss offen gelegt werden. (Vgl. Hasubek 1974, 30)

Zu einer Art Durchbruch in der Entwicklung des hier dargestellten Genres der Kinder- und Jugendliteratur kam es 1928: „Mit dem [...] Jugendroman von Erich Kästner *Emil und die Detektive* erreicht das Genre der Detektivgeschichte [...] einen ersten Höhepunkt und ein vorläufiges Ziel. Das Detektivmotiv ist hier zum ersten Male bewußt aufgegriffen und gestaltet worden [...]“ (Hasubek 1974, 32). Zwar handelt es sich hierbei nicht um eine Detektivgeschichte im klassischen Sinne, da der Täter von Anfang an bekannt ist, jedoch dienten die in der Gruppe agierenden Kinder, die darüber hinaus auch die anfallenden Aufgaben ihren individuellen Fähigkeiten entsprechend untereinander aufteilen, als Vorlage für eine Reihe anderer Autoren von Kinderkriminalgeschichten. Auch zeichnet sich dieses Werk mit der Darstellung der Großstadt Berlin in den 1920er Jahren durch eine große Realitätsnähe aus, die seit jeher eine der grundlegenden Anforderungen an die Kriminalgeschichte ist. (Vgl. Lange 1998, 2)

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

Als weitere Beispiele für Krimis für Kinder und Jugendliche seien an dieser Stelle genannt: *Kai aus der Kiste* (1927) von Wolf Durian, *Das rote U* (1932) von Wilhelm Matthießen, *Klick aus dem Spielzeugladen* (1933) von Friedrich Schnack, *Gepäckschein 666* (1973) von Alfred Weidenmanns sowie *Kalle Blomquist lebt gefährlich* (1952) und *Kalle Blomquist, Eva-Lotte und Rasmus* (1954) von Astrid Lindgren. In all diesen Büchern betätigen sich Kinder als Detektive und sind an der Aufklärung mehr oder weniger schwerer Verbrechen beteiligt. (Vgl. Lange 1998, 2 und Maier 1993, 181)

Die oben genannten Titel haben unter anderem gemein, dass es sich um Einzeltitel handelt. Im Falle Astrid Lindgrens und auch Erich Kästners gab es zwar ein oder zwei weitere Bände, in deren Mittelpunkt die bereits aus dem ersten Roman bekannten Figuren stehen, aber es kann nicht von einer Serie gesprochen werden. Eine Reihenkonzeption trat in diesem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur erstmals in den 1940er Jahren mit den Erzählungen Enid Blytons auf, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Den deutschen Markt eroberten die Übersetzungen ihrer *Fünf-Freunde*-, *Geheimnis*-, *Abenteuer*- und *Rätsel*-Serien ab 1955. Sie fanden viele Nachahmer, zu denen unter anderem Wolfgang Ecke (*Perry Clifton*, *Balduin Pfiff*), Rüdiger Greif (*Die Funk-Füchse*), Thomas Brezina (*Die Knickerbocker-Bande*), Stefan Wolf (*Ein Fall für TKKG*, *Tom und Locke*), Paul-Jacques Bonzon (*Les Six Compagnons*) und auch Robert Arthur (*Die drei Fragezeichen*) gehören. (Vgl. Lange 2000, 531 und Daubert 1984, 432)

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

Neben diesen ausdrücklich für Kinder und Jugendliche geschriebenen Kriminalgeschichten entwickelten sich zwei weitere Tendenzen. Zum einen begann man, eine Reihe von Krimis, die ursprünglich für Erwachsene verfasst worden waren, für junge Leser neu zu verlegen. Dies gilt insbesondere für die *Miss Marple*-Krimis von Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* und die Krimis von Edgar Wallace.

Zum anderen erschienen im deutschsprachigen Raum ab Mitte der 1970er Jahre eine steigende Zahl gesellschaftskritischer Detektiv- und Verbrechen Geschichten, die vor allem von bekannten Autoren von Erwachsenenkrimis geschrieben wurden. (Vgl. Lange 1998, 2 und Lange 2000, 535) Zu diesen Autoren gehören unter anderem Irene Rodrian (*Ein Zeuge zuviel*, 1971, *Der Mann im Schatten*, 1972, *Blöd, wenn der Typ draufgeht*, 1976) und Hansjörg Martin (*Das Krimi-Kabinett*, 1977, *Die Sache im Supermarkt*, 1977). Mit ihrer Hinwendung zu gesellschaftskritischen Themen beschäftigten sich diese Schriftsteller mit Fragen, die sich ihre Vorgänger im Rahmen ihrer Romane nicht gestellt hatten: Was treibt einen Menschen dazu, ein Verbrechen zu begehen? Welchen Anteil haben andere an seiner Tat? Was geschieht mit dem überführten Verbrecher? Was ist mit der Resozialisierung? Dies sind Aspekte, die Hannelore Daubert in ihrem Aufsatz *Detektiv- und Kriminalgeschichte* positiv bewertet. Gleichzeitig sieht sie jedoch das mögliche Risiko, dass eine zu große Fülle an möglichen gesellschaftlichen Ursachen für ein Verbrechen „zu kurzgeschlossenen, vordergründigen Erklärungsmustern“ (Daubert 1984, 436) und zur Entstehung

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

neuer Klischees führen könnte. (Vgl. Daubert 1984, 436)

Wie viel Raum es noch für innovative Ideen im Bereich der Kriminalgeschichte für Kinder und Jugendliche gibt, ist fraglich. Insbesondere bei den Serien ist lediglich eine Variation des ewig gleichen Schemas – eine meist geschlechtlich gemischte Gruppe Kinder, wahlweise mit oder ohne Hund, die fast ohne jede Hilfe von außen Verbrecher überführt – zu erkennen. Abwechslung kommt auf, wenn sich der Autor ein wenig vom Genre distanziert.

So spielt Joachim Friedrich ($4\frac{1}{2}$ *Freunde*) z.B. mit einer ganzen Reihe von Klischees. Nicht nur, dass der Kopf der Bande wie bei Lindgren Kalle heißt, seine Freunde sind von seinem geschwellenen Gerede und seiner Selbstdarstellung als großer Detektiv (siehe Jupiter Jones von den *Three Investigators*) auch reichlich genervt und gar nicht begeistert, wenn Kalle ein neues Verbrechen aufgespürt zu haben glaubt und seine Freunde auch noch für dessen Aufklärung einspannen will. Die Gruppe besteht aus vier Kindern und einem Hund, der so gar nichts Heldenhaftes an sich hat, ziemlich hässlich ist und noch nicht einmal richtig bellen kann. Deshalb zählt er auch nur zur Hälfte.

Da der Schwerpunkt auf Selbstironie und Humor liegt, bleibt die Spannung zwangsläufig auf der Strecke. Dennoch ist diese Reihe eine Abwechslung im Einerlei der Serienkrimis. (Vgl. Friedrich 2001)

Abwechslungsreiche *und* spannende Geschichten hingegen können vor allem im gesellschaftskritischen Bereich erwartet werden, da sich hier schier unendlich viele Themen anbieten. Voraussetzung muss jedoch sein, dass diese sorgfältig und

2 HISTORISCHER ABRISS ZUR KRIMINALGESCHICHTE FÜR KINDER UND JUGENDLICHE

kindgerecht aufbereitet werden, was den Autor dazu zwingt, sich mehr Zeit für ein Buch zu nehmen, als es bei der seriellen Massenproduktion der Fall ist.

3 Besonderheiten der Serienkonzeption

Kinderkrimis stellen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ein viel diskutiertes Genre dar. Die (zum Teil berechnete) Kritik, die sich vor allem gegen die Serien wendet, steht in scharfem Gegensatz zu deren Erfolg. Im Folgenden werden sowohl die Hauptkritikpunkte als auch einige Erfolgsfaktoren aufgezeigt.

3.1 Kritik an den Serien

Die Kritik an Kinderkrimiserien wird auf zwei Ebenen geübt, der formalen und der inhaltlichen. Erstere bezieht sich vor allem auf Aspekte der Literaturästhetik, letztere auf die erzieherische Wirkung dieser Art von Literatur.

„Immer dieselben!“ – schon der Titel des im *Bulletin Jugend & Literatur* erschienenen Artikels von Ursula Kreienkamp macht einen zentralen Kritikpunkt deutlich: Sowohl bei den Kinderkrimiserien als auch bei ihren Mischformen wie den Serien von Enid Blyton handelt es sich letzten Endes um Variationen des immer gleichen Schemas. Eine Gruppe von Kindern stößt mehr oder weniger zufällig auf ein Geheimnis

oder Verbrechen¹. Sie treten in Aktion und stellen Recherchen an. Dabei geraten sie in Gefahr, können sich jedoch immer wieder selbst befreien, bis sie schließlich den Fall lösen. Erwachsene spielen kaum eine Rolle, nur ab und zu stehen sie den Kindern mit Rat und Tat zur Seite. (Vgl. Lange 2000, 534) Viel Raum für Kreativität bleibt hier nicht.

Auch der Art der Darstellung der Figuren stehen die Kritiker skeptisch gegenüber, setzt sie doch meist auf Typisierung und Klischeebildung. Die Protagonisten haben keine Vergangenheit, und sie entwickeln sich auch nicht weiter. Jeder verfügt über bestimmte Charaktereigenschaften, deren Kombination zum Erfolg führt. Sie äußern sich nicht zu heiklen Themen. Ihr soziales Umfeld bleibt ebenfalls konstant. Ihre Welt ist eine künstliche, in der keine Zeitbezüge hergestellt werden. Kurz: Das Maß an Beliebigkeit ist kaum zu übertreffen. (Vgl. Kreienkamp 1998, 18 und Vollberg 1998, 16)

Die Verbrecher passen ebenfalls in eine Schablone. Sie sind meist schon allein an ihrem Äußeren zu erkennen, indem ihnen körperliche Unzulänglichkeiten wie Hakennase, eng stehende Augen oder Humpeln zugeschrieben werden. Auch ihre Sprache hebt sie von anderen ab: Umgangs- oder Gaunersprache sind oft ihnen vorbehalten.

In seinem Aufsatz *Der Kriminalroman als didaktisches Problem* fasst Malte Dahrendorf diese Aspekte in vier Punkten zu einer pädagogischen Kritik am Kriminalroman zusammen, wobei sich die letzten beiden Punkte auch auf Krimis für Erwachsene übertragen lassen:

¹Entweder handelt es sich tatsächlich um eine zufällige Entdeckung oder aber die Gruppe bekommt einen Tipp oder gar einen Auftrag, wie es bei den *Three Investigators* der Fall ist.

3 BESONDERHEITEN DER SERIENKONZEPTION

1. Es vollziehe sich eine bedenkliche Selbstaufwertung der Kinder oder Jugendlichen auf Kosten der Erwachsenen.
2. Die erfolgreiche Eigeninitiative der Kinder und Jugendlichen führe zu einer gefährlichen Selbstüberschätzung, diskriminiere zugleich die für die Verbrechensbekämpfung zuständige Polizei und bestärke die Sorge der Gesellschaft um ihre Autorität. [...]
3. die Faszination, die vom Reiz der Unordnung und des asozialen Verhaltens ausgeht und von der man eine Verinnerlichung falscher Wertmaßstäbe und eines falschen Weltbildes befürchtet (Schematisierung der Lebenssachen, Freund-Feind-Denken, Legitimierung physischer Brutalität). [...]
4. Fixierung von Vorurteilen gegen gesellschaftliche Außenseiter und abweichendes Verhalten, auf der Gegenseite Festsetzung autoritärer Leitbilder infolge Identifizierung mit omnipotenten Heldenfiguren. Weder wird die gesellschaftliche Bedingtheit des Verbrechens reflektiert, noch wird erkannt, daß die Darstellung der gesellschaftlichen Ordnung als „natürlich“ und der gesellschaftlichen Normen als fraglos und unhistorisch jeden Ansatz zur Gesellschaftskritik zunichte macht.
(Dahrendorf 1972, 312)

Natürlich treffen nicht alle angesprochenen Aspekte auf alle Serien zu, doch ist es nicht Aufgabe dieser Arbeit, die Berechtigung der Kritik im Detail zu prüfen. Die Darstellung soll lediglich verdeutlichen, wie erstaunlich es ist, dass diese Serien trotz aller „Unzulänglichkeiten“ seit Jahrzehnten erfolgreich sind. Welche Gründe und Mechanismen dafür verantwortlich sind, dass die Kritik letztlich nicht greift, wird im anschließenden Kapitel dargestellt.

3.2 Erfolg der Serien

Wenn Kinderkrimiserien also eigentlich langweilig und einfalllos sind, warum sind sie dann bei der Zielgruppe so beliebt? Die Gründe hierfür sind vielfältig, doch laufen sie alle darauf hinaus, dass der Kinderkrimi auf verschiedenen Ebenen bestimmten Bedürfnissen seiner Leser gerecht wird.

In ihrem Aufsatz *Detektiv- und Kriminalgeschichten für junge Leser* verweist Birgit Dankert auf das entwicklungspsychologische Modell Jean Piagets, der für den Zeitraum zwischen dem siebten und zwölften Lebensjahr – also dem der Zielgruppe – eine „Loslösung vom frühkindlichen Egozentrismus sozialer wie intellektueller Art und im Zusammenhang damit die deutliche Hinwendung zur Kooperation, zur Diskussion, zur Begründung, zur Rechtfertigung, zum Beweisen, zur Fähigkeit logischer Operationen“ (Dankert 1984, 148) sieht. All das bietet der Kinderkrimi, vor allem, wenn es sich um eine Detektivgeschichte handelt, in der eine Gruppe von Kindern oder Jugendlichen ermittelt.

Diese entwicklungsbedingte Empfänglichkeit der Leser für dieses Genre machen sich die Autoren zu Nutze. Nusser hat beim Detektivroman und beim Thriller für Erwachsene in Anlehnung an Alewyn zwei Unterhaltungsmechanismen ausgemacht, die aber für den Kinderkrimi von mindestens ebenso großer Bedeutung sind.

Der eine Unterhaltungsmechanismus, den Nusser anführt, ist die Möglichkeit zur Identifikation des Lesers mit dem Detektiv. Dieser verfügt über Eigenschaften, die der Leser selbst gern besäße. Darüber hinaus ist der Detektiv der Garant

für die Wiederherstellung der Ordnung. Um eine möglichst optimale Identifikation zu erzielen, muss es dem Autor gelingen, die Balance zwischen Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit von Identifikationsobjekt und Leser zu halten, damit dieser sich einerseits im Protagonisten wieder erkennt, er aber andererseits eine Projektionsfläche für seine Wünsche und Sehnsüchte hat. (Vgl. Nusser 1992, 156-157 und Lange 2002, 16)

Dieses Identifikationsangebot spielt bei Krimis für Kinder und Jugendliche eine besondere Rolle, da hier die kindlichen bzw. jugendlichen Detektive über die meist erwachsenen Täter triumphieren. So wird auf der Beziehungsebene zwischen Erwachsenen und Kindern die gewohnte Ordnung durcheinander gebracht und dem Wunsch des Kindes nach Unabhängigkeit von der Erwachsenenwelt Rechnung getragen.

Die Serienkonzeption macht es dem Leser leicht, eine Beziehung zu den Hauptakteuren im Buch aufzubauen. Da sie immer wiederkehren, sind sie den Lesern schnell vertraut und werden regelrecht zu Freunden. Außerdem: Welches Kind wünscht sich nicht, zu einer Gruppe zu gehören, die so fest zusammenhält und fast alles schafft?

Zum anderen – und dies ist der zweite Unterhaltungsmechanismus – wird durch das begangene Verbrechen das Gewohnte (vorübergehend) infrage gestellt. Gleichzeitig ist klar, dass der Täter am Ende gefasst werden und somit die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt sein wird. (Vgl. Nusser 1992, 155-156) Lange bezeichnet dies als „kalkuliertes Angstpotential“ (Lange 2002, 16). Auf diese Weise wird gerade der Kritikpunkt „Schema F“ zu einem wichtigen po-

sitiven Aspekt, denn die serielle Konzeption lässt den Leser schnell merken, dass die Geschichten immer gut ausgehen. In dem Wissen um ein Happy-End kann er die erzeugte Spannung mit Lust erleben.

Zwischen „Verunsicherung“ und Happy-End steht jedoch das Identifizieren und Aufspüren des Täters. Um die Handlung wirklich nachvollziehen zu können, muss der Leser erstens genau lesen, da jedes Detail von entscheidender Bedeutung sein kann. Zweitens müssen alle Informationen, die der Erzähler ja nur häppchenweise preisgibt, zu einem logischen Ganzen zusammengesetzt werden. Folglich wird die Erziehung zu logischem Denken immer wieder als Argument für den Kinderkrimi angeführt². Durch die Erschließbarkeit der Lösung fühlt sich der Leser außerdem angespornt, schlauer und damit schneller zu sein als der Detektiv. Dieser „geistige Wettkampf“ macht für Hasubek den intellektuellen Reiz dieser Art von Literatur aus. (Vgl. Hasubek 1974, 82-83)

Der Erfolg der Kinderkrimiserien basiert also auf einem regelrechten Cocktail, der sich aus etlichen, für die Bereiche Kinderliteratur, Kriminalroman und Serie typischen Merkmalen zusammensetzt. Inwiefern diese Zutaten auf die *Three Investigators* zutreffen, wird in Kapitel 4.5 behandelt, das sich mir der Konzeption dieser Serie befasst.

²Lange merkt hierzu an, dass bei diesem Argument übersehen wird, wie oft die Lösung der Fälle vom Zufall abhängt und somit gar nicht durch Logik erschließbar ist. (Vgl. Lange 2002, 16) Bei den *Three Investigators* ist dies jedoch kaum der Fall.

4 *Alfred Hitchcock and The Three Investigators* – eine Einführung

In diesem Kapitel wird zunächst der „Erfinder“ und Originalautor der *Three Investigators* Robert Arthur vorgestellt, dann die Geschichte der Serie nachgezeichnet. Im Anschluss folgt eine Charakterisierung der Protagonisten und einiger wichtiger Nebenfiguren sowie die Darstellung des Konzepts der Serie. Dies erleichtert die Orientierung im darauf folgenden Übersetzungsvergleich¹.

4.1 Robert Arthur, der geistige Vater der *Three Investigators*

Robert Arthur wurde am 11. November 1909 in Fort Mills auf Corregidor Island (Philippinen) als älterer von zwei Söhnen des Ehepaars Robert Arthur sen., einem Leutnant der US-Army, und Sarah Fee Arthur geboren.

1930 bestand Robert Arthur sein Examen an der University of Michigan im Fach Englisch mit Auszeichnung. In Ann Arbor (Michigan) machte er anschließend seinen Master in Journalismus.

¹Aufgrund der Tatsache, dass die französischen Texte im Gegensatz zu den deutschen von einer Vielzahl von Übersetzern stammen und nicht von einer einzigen Person, fallen die Informationen zu diesem Aspekt nur sehr knapp aus.

4 *Alfred Hitchcock and The Three Investigators* – EINE EINFÜHRUNG

Zwischen 1935 und 1941 war er Herausgeber des von ihm ins Leben gerufenen *Pocket Detective Magazine*. Von 1941 bis 1944 arbeitete er als Chefschreiber und Herausgeber von *Parade*, der Beilage der nationalen Zeitung. Es folgte eine Tätigkeit als Produzent und Regisseur von zwei wöchentlichen Radiosendungen (*The Mysterious Traveller* und *Adventure Into Fear*), die er 1952 beendete. Für seine Arbeit beim Rundfunk wurde Arthur 1952 und 1953 von den *Mystery Writers of America* in der Kategorie „Best Mystery Radio Show“ mit einem EDGAR ausgezeichnet.

1959 zog Robert Arthur nach Hollywood um, wo er als Herausgeber für das Magazin *Alfred Hitchcock presents* arbeitete. Doch schon drei Jahre später verließ er die Westküste wieder und ließ sich in Cape Mary (New Jersey) nieder. Kurz nach diesem Umzug präsentierte er seine Idee zu *Alfred Hitchcock and The Three Investigators* bei dem Verlag Random House, der von 1964 bis 1969 die zehn von Arthur verfassten Folgen der *Three Investigators* veröffentlichte.

Robert Arthur starb 1969 in Philadelphia (Pennsylvania), noch bevor die Serie finanziell ein Erfolg wurde. Laut seiner Tochter Elizabeth Arthur steckt in jedem der *Three Investigators* ein Stück ihres Vaters. (Vgl. *Robert Arthur*)

4.2 Die Geschichte der *Three Investigators*

Da für diese Arbeit nur die von Robert Arthur verfassten Bücher und deren Übersetzungen ins Französische und Deutsche von Belang sind, wird in diesem tabellarischen Überblick über die Geschichte der *Three Investigators* nicht näher auf die Entwicklung im Hörspielbereich eingegangen. Darüber hinaus war es auch nicht möglich, detaillierte Informationen über die Entwicklung auf dem französischen Markt zu erhalten.

- 1962** Robert Arthur stellt sein Konzept zur Serie bei Random House vor.
- 1964** Random House veröffentlicht die ersten beiden Bände (*Terror Castle* und *Stuttering Parrot*). Die Idee, Alfred Hitchcock als Autor anzugeben, stammt von Robert Arthur.
- 1967** Hachette bringt – anders als in den USA – als ersten Band *Le perroquet qui bégayait* heraus. Die Übersetzung stammt von Vladimir Volkoff, der selbst als Autor tätig ist und unter dem Pseudonym „Lieutenant X“ die ebenfalls für Kinder konzipierte Serie *Langelot* verfasst.
- 1968** In Deutschland erscheinen bei der Franckh’schen Verlagshandlung mit *Die drei ??? und das Gespensterschloß* und *Die drei ??? und die flüsternde Mumie* die ersten deutschen Übersetzungen von Leonore Puschert in veränderter Reihenfolge. Die Umschlaggestaltung übernahm Jochen Bartsch.

- 1969** Arthur kann aus gesundheitlichen Gründen der Forderung von Random House, zwei Folgen pro Jahr herauszugeben, nicht nachkommen. Unterstützung findet er bei dem amerikanischen Autor Dennis Lynds, der auch nach dem Tod Arthurs die Serie fortsetzt. Mit Mary Carey kommt schließlich eine weitere Autorin hinzu.
- 1971** Der Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv) verlegt das erste Taschenbuch (*Flüsternde Mumie*).
- 1979** Das Hamburger Hörspiellabel Europa produziert die ersten drei Hörspieladaptionen.
- 1980** Alfred Hitchcock stirbt. In den USA nimmt in den *Three Investigators*-Folgen 31 bis 43 der fiktive Charakter Hector Sebastian dessen Stelle ein. Auch in der „revised edition“ der ersten 30 Bände wird Hitchcock ersetzt.
- 1982** In Deutschland tritt Hector Sebastian nur in einer Folge (*Narbengesicht*) in Erscheinung. In den folgenden Bänden und ab der zweiten Auflage von *Narbengesicht* wird wieder Alfred Hitchcock eingesetzt.
- 1985** In den USA wird das Konzept der Serie verändert: Es erscheinen vier Bände der so genannten „Find Your Fate“-Serie. Dabei handelt es sich um interaktive Geschichten, bei denen der Leser an verschiedenen Punkten der Handlung deren Fortgang bestimmen kann. In Deutschland jedoch werden mit *Weinender Sarg* und *Volk der Winde* zwei der vier

4 *Alfred Hitchcock and The Three Investigators* –
EINE EINFÜHRUNG

Bände nach dem altbewährten Konzept übersetzt.

Die beiden anderen Folgen bleiben unübersetzt.

- 1987** In den USA erscheint mit *The Three Investigators and the Mystery of the Cranky Collector* die 43. und letzte Folge.
- 1989** Bei Franckh läuft die gebundene Ausgabe der ersten Folge nach vermutlich 17 Auflagen aus. In den USA läuft die Nachfolgeserie „The Three Investigators Crimebusters“ an. Wie schon bei den „Find Your Fate“-Bänden ist das Konzept geändert. Um einen älteren Leserkreis anzusprechen, durften Jupiter, Peter und Bob ein wenig altern. Sie sind nun 16 Jahre alt, haben, wie in Amerika möglich, einen Führerschein und sind liiert. In Deutschland werden diese Änderungen nicht übernommen. Die Bücher erscheinen nun bei Franckh-Kosmos. Alfred Hitchcock erscheint nur noch auf dem Cover.
- 1991** Das neue Konzept wird in Amerika nicht angenommen, was zur Folge hat, dass die „Crimebusters“-Serie nach 11 Folgen eingestellt wird.
- 1993** In Deutschland wird die Serie durch die Wiener Journalistin Brigitta-Johanna Henkel-Waidhofer fortgesetzt. Sie schreibt insgesamt 16 Folgen und übernimmt dabei größtenteils die Änderungen der „Crimebusters“-Serie.
- 1997** Nach dem Ausscheiden von Henkel-Waidhofer übernimmt André Marx als Autor. Als Verlag wird nur

noch Kosmos genannt. Weitere Autoren werden André Minninger und Ben Nevis.

1999 Random House bringt eine Neuauflage der ersten elf Bände der Originalserie heraus. Kosmos konzipiert für jüngere Leser *Die drei ??? Kids*, als Autor wird Ulf Blanck eingesetzt.

2000 usm bringt die ersten beiden PC-Spiele heraus.

2002 Das erste Live-Hörspiel (*Master of Chess*) geht auf Tournee. Mit Marco Sonnleitner schreiben wieder vier Autoren für den deutschen Markt. (Vgl. *Die drei ??? und ihre Geschichte*)

4.3 Die zentralen Charaktere der Serie

4.3.1 Die drei Detektive

Hinter den *Three Investigators* verbergen sich die drei Freunde Jupiter Jones, Peter Crenshaw und Bob Andrews. Sie sind 14 bis 15 Jahre alt und leben in Kalifornien, in der fiktiven Kleinstadt Rocky Beach, die in der Nähe von Los Angeles gelegen ist.

Jupiter, der „First Investigator“, wie es auf der Visitenkarte der Detektive steht, ist in doppeltem Sinne der Kopf des Trios. Er ist sowohl der Anführer als auch der klügste der drei. Schon als kleines Kind war er dicker als seine Altersgenossen und wirkte in einer Fernsehserie mit, in der er, auch bedingt durch seine Körperfülle und die daraus resultierende Unbeholfenheit, eine komische Figur mit Namen Baby Fatso

darstellen musste. Seitdem hasst er es, wenn man sich über ihn lustig macht. Um diese frühen Erfahrungen zu überwinden und endlich ernst genommen zu werden, eignete sich Jupiter sobald er lesen konnte ein umfangreiches Wissen in den Naturwissenschaften, in Psychologie, Kriminologie und vielen anderen Bereichen an. Seine oftmals geschwollene Ausdrucksweise, die seinen Freunden ab und zu gehörig auf die Nerven geht, ist vermutlich auf diese intensive Beschäftigung mit einem breiten Themenspektrum zurückzuführen. Neben seinen geistigen Fähigkeiten verfügt er auch über handwerkliches Geschick und setzt gerne alte Geräte in Stand, damit sein Onkel sie verkaufen kann oder um sie selbst für die Detektei nutzen zu können.

Jupiter, oft auch einfach Jupe genannt, wohnt bei seiner Tante Mathilda und seinem Onkel Titus auf dem Gelände des *Jones Salvage Yard*, dem Gebrauchtwarenhandel seines Onkels, da seine Eltern bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kamen, als er noch sehr klein war. Es war seine Idee, den ursprünglichen Rätselclub der drei Freunde in eine richtige Detektei umzuwandeln.

„Second Investigator“ Peter Crenshaw, der eigentlich nur Pete genannt wird, ist recht groß, muskulös und sportlich, aber „ein notorischer Skeptiker“ (Postma/Wagner 1997, 93). Sobald es gefährlich zu werden droht, würde er am liebsten die Flucht ergreifen und den Fall aufgeben. Auch ist er oft derjenige, der als letzter einen Zusammenhang begreift oder sich Begriffe erklären lassen muss. Petes Qualitäten liegen zum einen im sportlichen Bereich – er spielt Basketball und ist Ringer in der Schulmannschaft –, zum anderen ist er sehr ge-

schickt im Umgang mit Dietrichen. Darüber hinaus verfügt er über einen ausgezeichneten Orientierungssinn. Petes Vater, ein gefragter Experte für Spezialeffekte in Filmen, ist nicht nur in Hollywood sondern auch in anderen Ländern tätig.

Der Aufgabenbereich von Bob Andrews, dem Dritten im Bunde, ist schon von der Visitenkarte abzulesen: „Records and Research“. Bob ist ein Meister im Recherchieren, nicht zuletzt auch dank seines Vaters, einem Journalisten der *Los Angeles Post*, und seines Nebenjobs in der Stadtbücherei. So hat er Zugang zu vielen verschiedenen Medien, um sich über spezifische Themen zu informieren. Oft ist seine akribische Recherchearbeit unabdingbar für die Lösung der Fälle. Diese Aufgabe ist ihm jedoch eher zufällig zugeteilt worden, denn bei dem ersten Fall der drei Detektive ist er durch ein eingegipstes Bein in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt und muss oft gezwungener Maßen zu Hause bzw. im Büro bleiben.

4.3.2 Alfred Hitchcock

Nicht nur als vermeintlicher Autor der *Three Investigators*-Serie ist Alfred Hitchcock von Bedeutung, er tritt auch als reale Figur auf. Dies hat zweierlei Gründe: Zunächst bieten ihm die drei Detektive im ersten Band direkt ihre Dienste an, indem sie sich auf die Suche nach einem geeigneten Spukhaus für einen neuen Film machen. Auf diese Weise ist Hitchcock also direkt in die Handlung eingebunden.

Im besagten ersten Fall nötigen die Jungen dem berühmten Regisseur aber auch das Versprechen ab, ein Vorwort für ihre Fälle zu schreiben, die sie mit Hilfe von Bobs Vater veröffent-

lichen wollen. Daher beginnen und enden die Bücher immer mit einem Geleit- bzw. Schlusswort Hitchcocks.

Doch auch wenn er die drei Detektive – und ganz besonders Jupiter – zu Beginn äußerst penetrant und dreist findet und dies auch dem Leser gegenüber in aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt („If at this point Jupiter Jones sounds rather insufferable, I can only agree with you heartily.“² (*Terror Castle*, 61), entsteht mit der Zeit eine freundschaftliche Beziehung. Die Kontakte Hitchcocks zur Filmindustrie sowie sein Wissen in diesem Bereich verschaffen den Jungen nicht nur neue Fälle, sondern bieten ihnen auch eine wichtige Informationsquelle zu deren Lösung.

4.3.3 Tante Mathilda und Onkel Titus

Mathilda und Titus Andronicus Jones sind Jupiters nächste Verwandte und haben sich ihrem Neffen gerne angenommen.

Tante Mathilda ist eine resolute Frau und die eigentliche Chefin des Gebrauchtwarenhandels. Gerne spannt sie Jupiter und seine beiden Freunde für allerlei Arbeiten im Betrieb ein, so dass das Büro, das sich die drei in einem alten Campinganhänger eingerichtet haben, oft auch als Versteck vor Jupiters Tante dient³. Andererseits werden sie für ihre Arbeit manchmal bezahlt und können so die eine oder andere Investition für ihr eigenes Unternehmen tätigen. Trotz einer gewissen Strenge ist Tante Mathilda ein herzenguter, hilfsbereiter Mensch.

²„Wenn euch Justus Jonas nun schon ziemlich unausstehlich vorkommt, so kann ich Euch nur beipflichten.“ (*Gespenserschloß*, 8)

³Siehe Kapitel 4.4

Auch lange nach der Gründung der Detektei glaubt sie weiterhin an die Existenz des Rätselclubs.

Onkel Titus ist ein kleiner Mann mit enormem Schnurrbart. Früher einmal war er Artist beim Zirkus, doch dann heiratete er Mathilda und eröffnete mit ihr den Gebrauchtwarenhandel *Jones's Junkyard*, den er später auf Jupiters Vorschlag hin in *The Jones Salvage Yard* umbenannte. Seine Schwäche für Antiquitäten, Schrott und Trödel treibt seine Frau bisweilen zur Verzweiflung, doch hat er ein Gespür für ungewöhnliche Gegenstände, so dass sein Kundenkreis weit über Rocky Beach hinausgeht.

4.3.4 Weitere wichtige Nebenfiguren

Neben Jupiters engsten Verwandten gibt es noch einige andere Figuren, die regelmäßig in Erscheinung treten und für die Handlung von Bedeutung sind. Hierbei handelt es sich um den Chauffeur Worthington, die bayrischen Brüder Hans und Konrad, Chief Reynolds und der Kunstdieb Victor Haganay.

Worthington

Eine wichtige Rolle spielt der britische Chauffeur Worthington, stellt er doch für die drei Jungen Transporte über längere Strecken sicher. Worthington arbeitet als Fahrer für eine Autovermietung. Durch ein Preisausschreiben, dessen Gewinner Jupiter ist, trifft er erstmals auf die drei Detektive. Als Sieger dieses Preisausschreibens ist Jupiter dazu berechtigt, das Schmuckstück der Autovermietung, einen goldbeschlagenen Rolls-Royce, dreißig Tage lang zu nutzen. Worthington ist

dieser Aufgabe sehr zugetan, denn die Jungen bilden einen willkommenen Kontrast zu seiner üblichen Kundschaft. Doch obwohl er es mit Teenagern zu tun hat, bleibt der Chauffeur stets britisch-korrekt und besteht sogar drauf, Jupiter mit „Master Jones“ anzureden. Worthington ist nervenstark und durch nichts aus der Ruhe zu bringen. Damit verfügt er über Qualitäten, durch die er den Jungen oft aus brenzligen Situationen heraushelfen kann. Dank einer großzügigen Spende eines Kunden der Detektive⁴ ist es ihnen möglich, auch nach Ablauf der dreißig Tage vom Rolls-Royce samt Worthington zu profitieren.

Hans und Konrad

Zwei weitere Nebenfiguren von Bedeutung sind die aus Bayern stammenden Brüder Hans und Konrad⁵, die als Helfer bei Titus Jones' Gebrauchtwarenhandel arbeiten. Sie werden als groß und bärenstark beschrieben und können ihre Kräfte dann unter Beweis stellen, wenn es gilt, die Jungen zu verteidigen. Eigentlich sind sie jedoch sehr gutmütig. Wie Worthington betätigen auch sie sich bisweilen als Fahrer für die drei.

Chief Reynolds

Auch die Polizei ist durch eine wiederkehrende Person vertreten. Chief Reynolds ist Polizeichef von Rocky Beach und nicht immer begeistert vom Einsatz der Nachwuchsermittler, vor allem dann, wenn sich die Jungen in Gefahr bringen und/oder

⁴Gemeint ist August August aus *Fiery Eye*.

⁵In der deutschen Übersetzung wurden sie zu den irischen Brüdern Patrick und Kenneth. Im Französischen wurden die Namen beibehalten, über die Herkunft der Brüder wird jedoch keine Aussage gemacht.

ihn bzw. die Polizei außen vor lassen. Auf der anderen Seite kommt Reynolds nicht umhin, die Leistungen der Jungen anzuerkennen. Bisweilen gibt es auch eine direkte Kooperation, wenn sich Fälle auftun, der sich die Polizei nicht annehmen kann oder will⁶. Dann dürfen die drei „offiziell“ ermitteln, doch natürlich verbirgt sich hinter der zunächst harmlosen Aufgabe immer mehr als gedacht, so dass Reynolds als eine Art väterlicher Freund letztlich doch oft hinzugezogen wird oder den Jungen zu Hilfe kommt.

Victor Hukanay

Eine ambivalente Position nimmt der französische Gentleman-Dieb Victor Hukanay ein. Er kommt immer dann ins Spiel, wenn es um seine Spezialität geht, den Diebstahl von Gemälden. Hukanay ist hoch intelligent, und das ist genau der Punkt, an dem insbesondere für Jupiter der Zwiespalt beginnt. Er kommt nicht umhin, den Dieb für seine Gerissenheit zu bewundern. Doch die Bewunderung beruht auf Gegenseitigkeit: In Jupiter sieht Hukanay einen ebenbürtigen Gegner, den er gerne als „Mitarbeiter“ hätte.

Der Franzose ist nicht nur außergewöhnlich intelligent, sondern auch distinguiert, elegant und immer souverän. Er wird in vielen Ländern gesucht, aber nachweisen konnte ihm die Polizei bisher nie etwas.

⁶So zum Beispiel im Fall *Whispering Mummy*, in dem die drei Detektive das Geheimnis um eine scheinbar flüsternde Mumie ergründen, oder im Band *Stuttering Parrot*, der ganz harmlos mit der Suche nach einem verschwundenen Papagei beginnt.

Von Zeit zu Zeit kommt es zur zwangsläufigen Kooperation der drei Detektive mit dem Kunstdieb, nämlich dann, wenn letzterer über die Mittel verfügt, um den Jungen aus einer ausweglosen Situation zu helfen.

4.4 Das Büro – Knotenpunkt der Ermittlungstätigkeit

Auf dem Gelände des Gebrauchtwarenhandels von Titus Jones befindet sich das Büro der drei Detektive, ein ausrangierter Wohnwagen. Verborgен inmitten eines Berges von Schrott und Gerümpel, den die Jungen sorgfältig aufgestapelt haben, damit er von außen nicht zu sehen ist, ist der Wohnwagen nur über geheime Zugänge zu betreten. Die Ausrüstung ist in Anbetracht der Tatsache, dass die ersten Folgen Mitte der 60er Jahre erschienen, sehr modern. So haben die Jungen in ihrem Büro eine Schreibmaschine, ein Telefon, ein kleines Labor und eine Dunkelkammer. Ein Periskop ermöglicht es ihnen, die Umgebung trotz des „Sichtschutzes“ zu beobachten.

4.5 Das Konzept der Serie

Alfred Hitchcock and The Three Investigators erfüllt alle kennzeichnenden Merkmale einer Serie für Kinder. Die Zahl der Figuren ist überschaubar, die zentralen Personen treten in jeder Folge wieder auf und bieten dem Leser auf diese Weise etwas Vertrautes. Auch die Figurenkonstellation ist typisch, obwohl bei den *Three Investigators* ein sonst

oft zu findendes „Quotenmädchen“ fehlt⁷. Wie bei der Darstellung von Gruppengefügen in der Kinderliteratur üblich, verfügt jedes Gruppenmitglied über bestimmte Fähigkeiten, die sich gegenseitig ergänzen und so ein erfolgreiches Miteinander ermöglichen. Birgit Dankert konstatiert eine auffällige Häufigkeit der Konstellation „Kopf“, „Körper“ und „Helfer“, die eins zu eins auf die *Three Investigators* übertragbar ist: Jupiter ist der Denker und Kombiniierer, Pete der sportlich-athletische Typ und Bob sorgt mit gewissenhafter Hintergrundrecherche für die notwendigen Informationen. (Vgl. Dankert 1984, 144)

Das Schema ist immer gleich. Die Fälle der *Three Investigators* fangen ganz harmlos an: Da suchen sie einen verschwundenen Papagei und haben es schließlich mit Kunstraub zu tun (*Stuttering Parrot*). Ähnlich endet der Versuch, dem Geheimnis eines schreienden Weckers auf den Grund zu gehen (*Screaming Clock*), und der sprechende Totenkopf, den die Jungen in einem aus Spaß ersteigerten Koffer finden, führt sie zum Versteck der Beute aus einem Raubüberfall (*Talking Skull*). Für die Lösung des Falles kommen verschiedene technische Hilfsmittel zum Einsatz wie Walkie-Talkies, Wanzen oder eine Fotoausrüstung. Ein von Jupiter erfundenes Verfahren zur Befragung möglichst vieler Menschen („Ghost-to-Ghost Hookup“⁸), das erstmals in *Stuttering Parrot* zum

⁷Z.B. steht bei der Serie *Ein Fall für TKKG* von Stefan Wolf das G für Gabby, ein sehr klischeehaft gezeichnetes Mädchen. Zwei der *Fünf Freunde* von Enid Blyton sind ebenfalls Mädchen: die burschikose Georgina, die sich lieber George nennt, und die „mädchenhafte“ Ann. Paul-Jacques Bonzons *Six Compagnons* erhalten Unterstützung von Mady, die mit ihren typisch weiblichen Fähigkeiten wie Empathie und Intuition oft entscheidend zur Lösung der Fälle beiträgt.

⁸Siehe Kapitel 8.2.2

Einsatz kommt, liefert oft die für den Fortgang der Handlung entscheidenden Hinweise. Als Fortbewegungsmittel dienen in erster Linie die eigenen Fahrräder und der Rolls-Royce, manchmal aber auch der Lastwagen der Firma Jones, gesteuert von Hans oder Konrad.

Wie in Kapitel 3.2 bereits erwähnt, stellt die Tatsache, dass jeder Fall gelöst wird, einen besonders wichtigen Aspekt für die jungen Leser dar: In der Gewissheit, dass es ein Happy End gibt, ist es ihnen möglich, sich der Spannung und dem Grusel der Geschichten auszuliefern. Denn genau darin liegt für sie der Reiz der Serien dieser Art.

5 Problematik des literarischen Übersetzens

Bevor dargelegt wird, welchen Gesichtspunkten der Vergleich der deutschen und französischen Übersetzungen der *Three Investigators* besondere Aufmerksamkeit schenkt, sollen zunächst einige Aspekte zum literarischen Übersetzen im Allgemeinen und dem Übersetzen von Kinderliteratur im Besonderen zur Sprache kommen.

5.1 Allgemeines zum literarischen Übersetzen

Über die Art und Weise, wie Literatur idealerweise zu übersetzen ist, herrscht keine Einigkeit. Der zentrale Punkt scheint hierbei der Konflikt zwischen übersetzerischer Treue und übersetzerischer Freiheit zu sein. An dieser Stelle sollen zwei Stellungnahmen zu diesem Thema skizziert werden.

Für Jiří Levý ist das Ziel der Übersetzung die Reproduktion. Es geht nicht darum, ein neues Werk zu schaffen, das scheinbar keine Vorlage hat, sondern um die Erhaltung, Erfassung und Vermittlung dessen, was der Autor des Originals mitteilen will. Levý legt dem literarischen Übersetzen zwei Normen zu Grunde: die Norm des Reproduzierens einerseits, die der

Forderung nach der richtigen Erfassung des Originals gleichkommt, sowie die Norm des Künstlerischen andererseits, also die Forderung nach Schönheit. In technischer Hinsicht stehen diese beiden Normen für die übersetzerische Treue bzw. Freiheit. (Vgl. Levý 1969, 65-66 und 68) Die Kunst des Übersetzens besteht nun darin, mit diesem Spannungsverhältnis angemessen umzugehen. Laut Levý ist eine „Übersetzung als Ganzes umso vollkommener, je besser es ihr gelingt, ihre notwendige Widersprüchlichkeit zu überwinden“ (Levý 1969, 73).

Kohlmeyer beschreibt in seinem Aufsatz *Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt* im Prinzip den gleichen Konflikt wie Levý. Als „Diener zweier Herren“ (Kohlmeyer 1988, 5) ist der Literaturübersetzer sowohl dem Original als auch dem zielsprachigen Leser verpflichtet. Damit besteht die Aufgabe des Übersetzers darin, „durch seine Übersetzung gleichzeitig der Besonderheit des Originals möglichst gerecht zu werden, andererseits eine sprachlich anspruchsvolle Leserschaft auf einem relativ beweglichen Markt für ‚sein‘ Produkt zu gewinnen“ (Kohlmeyer 1988, 5-6). Für eine erfolgreiche Übersetzung ist somit einerseits die „Qualität des Verständnisses“ (Kohlmeyer 1988, 6) ausschlaggebend, die Kohlmeyer mit Originaltreue gleichsetzt, andererseits die „Qualität der zielsprachigen Kompetenz“ (Kohlmeyer 1988, 6).

Ein weiteres Hindernis, das sich dem Übersetzer in den Weg stellt, ist der im Gegensatz zur Gebrauchsliteratur nicht homogene Leserkreis. Dies ist gleichzeitig das Hauptargument für Kohlmeyer gegen die Anwendung der Skopostheorie auf das literarische Übersetzen. Er bezeichnet sie aufgrund

ihrer Adressatenlastigkeit als „irreführend und verhängnisvoll“ (Kohlmeyer 1988, 15). Zusammenfassend schreibt er:

Die eindimensionale Ausrichtung der Skopostheorie an den “Bedürfnissen” oder “Wünschen” des Zielpublikums verhindert nicht nur die historisch angemessene Vertiefung in Struktur und Funktion des Ausgangstextes, sie begünstigt auch eine lähmende Bevormundung des Zielpublikums und eine starre Reproduktion zielsprachlicher Klischees. (Kohlmeyer 1988, 24)

Die zentrale Forderung der Skopostheorie nach gleicher Funktion von Ausgangstext und Zieltext kann beim Übersetzen von Literatur schon aufgrund des heterogenen Zielpublikums gar nicht erfüllt werden. Der Übersetzer kann nie die tatsächliche Wirkung eines literarischen Textes im voraus generieren, ihm bleibt lediglich die Möglichkeit der Einflussnahme auf das sprachliche Wirkungspotential, also auf die Appellstruktur des Textes. Die reale Wirkung eines Textes resultiert folglich aus dem Text, kann aber nicht Bestandteil desselben sein. (Vgl. Kohlmeyer 1988, 25-26) Kurz:

Die funktionale Übersetzungstheorie wäre [...] genau dort das richtige Rezept, wo Literatur als Konsumgut für stabile, homogene Kundenbedürfnisse funktioniert: Die Skopostheorie ist die Theorie der Gebrauchs- und Trivilliteratur. (Kohlmeyer 1988, 30)

5.2 Besondere Aspekte des Übersetzens von Kinderliteratur

Auch wenn Kohlmeyer die Anwendung der Skopostheorie beim Literaturübersetzen wegen ihrer Adressatenlastigkeit kritisiert, muss bei der Übersetzung von Kinderliteratur dem zukünftigen Leserkreis mehr Beachtung geschenkt werden als bei so genannter Erwachsenenliteratur. Eine besondere Schwierigkeit liegt in der Tatsache, dass Kinderliteratur von Erwachsenen geschrieben und übersetzt wird. Das heißt, der Autor bzw. hier der Übersetzer muss in der Lage sein, Erfahrungen, Fähigkeiten und Erwartungen von Kindern einschätzen zu können, eine Eigenschaft, die sowohl von seinem Wissen über die Kinder von Heute als auch von seinem persönlichen Kindbild abhängig ist. (Vgl. Oittinen 1998, 251) Er muss sensibel sein für die Welt der Kinder, muss eine Vorstellung davon haben, was er bei seiner zukünftigen Leserschaft als bekannt voraussetzen kann und wo vielleicht Erläuterungen notwendig sind, damit es zu keiner Über- oder Unterforderung des Lesers kommt.

Außerdem stellt Kinderliteratur für ihre Leser nicht nur eine Form der Unterhaltung dar, sondern bietet ihnen sowohl eine Projektionsfläche für eigene Wünsche und Bedürfnisse als auch eine Möglichkeit der Identifikation. Kinder vergleichen sich mit den Protagonisten, erkennen „So bin ich“ oder „So bin ich nicht“, „So wäre ich gerne“ oder „So möchte ich nicht sein“. Die oftmals bemängelte Einfachheit von Kinderliteratur und die Kritik an den in ihr häufig auftretenden Stereotypen dienen den Kindern auch als Testfeld für das ei-

gene Verhalten. Sie können sich ihre eigene Reaktion in entsprechenden Situationen ausmalen, können sich fragen, ob sie Hilfe annehmen oder auf eigene Faust handeln würden, anderen helfen, passiv bleiben oder sich wehren würden. Es steht ihnen frei, in Gedanken in jede beliebige Rolle zu schlüpfen. (Vgl. Oittinen 1993, 24-25) Dieses Identifikations- und Projektionsbedürfnis ist bei Erwachsenen weitaus weniger ausgeprägt. Dementsprechend geringer ist der Grad, in dem diesen Phänomenen bei der Übersetzung Rechnung getragen werden muss.

Weitere Besonderheiten der Kinderliteratur, die auch für die Veröffentlichung einer Übersetzung eine Rolle spielen, sind Illustrationen, Schrifttyp, Form und Anordnung der Kapitelüberschriften, Layout, Titelseite und Bucheinband, da sie den Leser emotional beeinflussen. (Vgl. Oittinen 1998, 252)

6 Kriterien für den Übersetzungsvergleich

Welche Bedeutung haben die obigen Ausführungen also für den hier angestrebten Übersetzungsvergleich? Über welche Qualitäten müssen die deutschen und französischen Übersetzungen der *Three Investigators* verfügen, damit sie als adäquat bzw. „gelungen“ gelten können?

In *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* widmet sich Katharina Reiß in dem Teil „Grenzen der Übersetzungskritik“ dem „speziell intendierten Leserkreis“ (Reiß 1971, 102), der bei der Kinder- und Jugendliteratur eindeutig gegeben ist. In diesem Zusammenhang verweist sie auf Theodore H. Savory. Er identifiziert vier verschiedene Lesergruppen, an denen sich seiner Meinung nach die Übersetzungsmethode orientieren sollte (vgl. Reiß 1971, 102-103):

1. Der Leser kennt die Originalsprache nicht und ist nur am literarischen Stoff interessiert. Daher sei eine freie Übersetzung angebracht.
2. Der Leser möchte die Sprache des Originals erlernen und zu diesem Zweck die einschlägige Literatur teilweise in der Übersetzung lesen. Dies erfordere eine wörtliche Übersetzung.

6 KRITERIEN FÜR DEN ÜBERSETZUNGSVERGLEICH

3. Der Leser beherrschte früher einmal die Originalsprache, hat sie dann aber verlernt. In diesem Fall sei eine Übersetzung, die als solche zu erkennen ist, die richtige.
4. Der Leser beherrscht die Originalsprache. Der Übersetzung für diesen Leser dürfe man nicht anmerken, dass es sich um eine solche handelt.

An diesem Modell ist sicher einiges zu kritisieren, doch lohnt es sich, die erste Lesergruppe genauer zu betrachten, denn der bei den Übersetzungen der *Three Investigators* anvisierte Leserkreis wird die Bücher kaum bewusst als Übersetzung wahrnehmen. Dies gilt insbesondere für die deutschen Leser, da sich die Reihe in Deutschland verselbständigt hat und seit etlichen Jahren tatsächlich von deutschen Autoren fortgesetzt wird. Doch steht allgemein für Kinder der Inhalt von Büchern im Zentrum ihres Interesses und nicht deren Ursprung oder gar ein Vergleich mit dem Original. Insofern ist es auch nicht Ziel dieser Arbeit, die Übersetzungen einer vollständigen Kritik im Sinne Katharina Reiß' zu unterziehen, sie also auf alle von ihr genannten innersprachlichen Instruktionen und außersprachlichen Determinanten hin zu untersuchen. Vielmehr orientiert sich der Übersetzungsvergleich an Kohlmeyers Vorstellung vom Übersetzer als „Diener zweier Herren“ (Kohlmeyer 1988, 5). Es soll daher untersucht werden, ob die Übersetzungen für Kinder angemessen sind, ohne sich dabei weiter als nötig vom Original zu entfernen.

6 KRITERIEN FÜR DEN ÜBERSETZUNGSVERGLEICH

Da wie erwähnt insbesondere bei Kinderliteratur dem Zusammenspiel von Äußerlichkeiten wie Einband, Layout und Illustrationen eine große Bedeutung zukommt, werden die Übersetzungen zunächst unter diesen Gesichtspunkten miteinander verglichen, bevor die Inhalte und einzelne sprachliche Aspekte Berücksichtigung finden. Dabei wird überprüft, ob die Übersetzungen ebenfalls unterhaltsam und spannend sind, ob den Eigenheiten der Charaktere sowie der Handlungsorte Rechnung getragen wird und ob die Handlung selbst – und dies ist bei diesem Genre besonders wichtig – logisch und nachvollziehbar bleibt.

7 Formale Aspekte

Zu den formalen Aspekten zählen hier einerseits offensichtliche Elemente der optischen Gestaltung der Bücher in den jeweiligen Ländern, andererseits jedoch auch Phänomene, die sich eigentlich auf der Textebene bewegen, aber unabhängig vom Inhalt bereits beim Überfliegen des Textes ins Auge fallen. Daher werden sie noch diesem Kapitel zugeordnet.

7.1 Optischer Eindruck

Der optische Eindruck, den Bücher in den verschiedenen Sprachen erwecken, wird in diesem Kapitel durch die Beschreibung des Covers und des Layouts, der Illustrationen sowie der Textstruktur vermittelt.

7.1.1 Cover und Layout

Da *Alfred Hitchcock and The Three Investigators* von Random House (New York) nicht mehr aufgelegt werden, liegen für diese Arbeit lediglich die bei Armada (London) erschienenen Ausgaben vor. Dabei handelt es sich um Taschenbücher. Schriftgröße und Zeilenabstand sind relativ klein. Das Cover zeigt immer eine für die Jungen bedrohliche Situation aus der Handlung, wobei sich das Bild über den gesamten Buchdeckel erstreckt.

Die ersten Auflagen der deutschen Übersetzung erschienen als in Leinen gebundene Hardcover-Ausgaben mit Schutzumschlag bei der Franckh'schen Verlagshandlung (Stuttgart)¹. Der schwarze Einband mit einer quadratischen Illustration in der Mitte, auf der das zentrale Objekt der jeweiligen Ermittlung abgebildet ist, war seit jeher charakteristisch und wurde auch für die später folgenden Hörspiel-MCs und -CDs verwendet. Die Schriftgröße entspricht der der Armada-Ausgaben, allerdings ist der Zeilenabstand etwas größer und damit leserfreundlicher.

In Frankreich verlegt Hachette die Abenteuer der drei jugendlichen Detektive. Sie erschienen zunächst als Hardcover-Ausgaben im Rahmen der „Bibliothèque Verte“. Die Schriftgröße und der Zeilenabstand entsprechen der Armada-Ausgabe. Anders ist dies bei den heutigen Auflagen von Hachette, die als „Livre de Poche“ auf den Markt kommen. Hier wirkt das Schriftbild großzügiger, da mit zwölf Punkten eine besonders große Schrift gewählt wurde und auch der Zeilenabstand großzügiger bemessen ist.

7.1.2 Illustrationen

In den Ausgaben von Armada untermalen vier (*Terror Castle* und *Stuttering Parrot*) bis sieben (*Screaming Clock*) ganzseitige, schwarz-weiße Illustrationen die Handlung und stellen sowohl spannende bzw. entscheidende als auch belanglose Szenen dar. Begleitet wird jede Illustration von einem dem Text entnommenen, das Bild kommentierenden Satz.

¹Auf die später erschienene Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlags (München) wird an dieser Stelle nicht Bezug genommen.

Zum Bedauern der deutschen Übersetzerin Leonore Puschert hat man bei der deutschen Ausgabe gänzlich auf Illustrationen verzichtet. Puschert hätte die Übernahme der Zeichnungen aus der Originalausgabe begrüßt. (Vgl. *Interview mit Leonore Puschert*) Die einzige illustrative Unterbrechung stellen die scherenschnittartigen Portraits Hitchcocks dar, die seine Kommentare und Tipps begleiten².

Die beiden französischen Ausgaben dagegen sind illustriert. Allerdings hat man eigene Zeichnungen den Originalbildern vorgezogen. In den gebundenen Ausgaben³ finden sich jeweils mehr als 30 Schwarzweißillustrationen, die eine halbe Seite umfassen. Jedes Kapitel wird durch eine halbseitige Illustration eingeleitet. Darüber hinaus gibt es pro Band vier ganzseitige, farbige Illustrationen, die wie im amerikanischen Original von einem dem Text entnommenen Satz begleitet werden.

Die Illustrationen in den Taschenbuchausgaben⁴ sind ausnahmslos schwarz-weiß und umfassen eine halbe, eine ganze, zwei halbe oder gar eineinhalb Seiten, wobei der Schwerpunkt eindeutig auf den halbseitigen Illustrationen liegt. Eine Bildunterschrift gibt es nicht.

²Siehe Kapitel 7.1.3

³*Au rendez-vous des revenants* und *Treize bustes pour Auguste*.

⁴*Le perroquet qui bégayait* und *Les douze pendules de Théodule*

7.1.3 Textstruktur

Jeder Band umfasst ca. 20 Kapitel. Bei dem ersten Kapitel handelt es sich jeweils um ein Vorwort Alfred Hitchcocks, das letzte beinhaltet eine abschließende Besprechung bei dem Regisseur, in dem auch noch offene Fragen geklärt werden. Diese Struktur wurde in der französischen Übersetzung direkt übernommen.

Gleiches gilt auch für die deutschen Übersetzungen, doch erhält Alfred Hitchcock hier eine zusätzliche Funktion. In kursiv gedruckten Zwischentexten „kommentiert Hitchcock mit humorvoll-ironischem Unterton die Handlung, erteilt Ratschläge, stellt Fragen, gibt weitere Impulse, macht auf Widersprüche aufmerksam“ (Daubert 1984, 435). Die Häufigkeit dieser Einlassungen variiert im vorliegenden Korpus zwischen acht- (*Fluch des Rubins*) und sechzehnmal (*Gespenserschloß*). Abgesehen vom veränderten Schriftsatz werden die Kommentare Hitchcocks wie erwähnt durch eine Abbildung seines Konterfeis kenntlich gemacht, so dass sie sich deutlich vom sie umgebenden Text abheben und daher auch nach Wunsch übersprungen werden können.

Die Idee für diese Kommentare stammt von der Übersetzerin und dem Lektorat. Sie ist einem anderen Hitchcock-Buch (*Alfred Hitchcock's Solve Them Yourself Mysteries*) entlehnt, das 1963 bei Random House erschien. Es wurde ebenfalls von Puschert übersetzt und 1966 unter dem Titel *Wer war der Täter?* bei Franckh verlegt. Damals hatte der amerikanische Autor selbst Kommentare eingestreut. Da man im Verlag Gefallen an diesem Konzept fand, wurde beschlossen, es auch auf die Übersetzungen der *Three Investigators* anzu-

wenden. An welchen Stellen Kommentare gesetzt und wie diese formuliert werden sollten, lag in der alleinigen Verantwortung der Übersetzerin. (Vgl. *Interview mit Leonore Puschert*)

7.2 Wirkung des optischen Eindrucks

Obwohl die Serie in allen drei Ländern für Kinder ab zehn Jahren gedacht ist, erweckt die unterschiedliche Aufmachung einen anderen Eindruck. Jüngere Kinder bevorzugen Bücher mit Illustrationen, da der Text durch diese Unterbrechungen kürzer und damit als leichter zu bewältigen erscheint.

Schriftgröße und Zeilenabstand haben einen ähnlichen Effekt: Je größer die Schrift und je größer der Abstand zwischen den Zeilen, desto weniger Text pro Seite, desto größer das „Erfolgserlebnis“, da innerhalb eines bestimmten Zeitraums mehr Seiten gelesen werden können. Doch stellt sich hier für die aktuelle französische Ausgabe die Frage, ob es dem Leser so nicht zu leicht gemacht wird bzw. der Verlag die Zehnjährigen unterschätzt und an der Zielgruppe „vorbeiproduziert“. Denn inhaltlich entsprechen die Geschichten durchaus dem angestrebten Leserkreis, doch erscheint ihm die Optik möglicherweise als zu kindlich. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, warum die Serie in Frankreich heute kaum noch gelesen wird, obwohl Großbuchhandlungen wie fnac oder Supermärkte wie Monoprix und Carrefour meist einige Bände auf Lager haben.

Geht man nach diesen Äußerlichkeiten, scheint Deutschland die „ältesten“ Zehnjährigen zu haben. Der überwiegend schwarze Einband erhöht das Mysteriöse der Geschichten und

damit die Erwartungshaltung der Leser. Die einheitliche Gestaltung regt außerdem zum Sammeln an, da sich eine Reihe geheimnisvoller schwarzer Bücher in einem Regal deutlich von den anderen Büchern abhebt. Der Text ist nicht illustriert, er wird lediglich durch die Kommentare Hitchcocks unterbrochen, die aber wiederum auch aus Text bestehen. Insofern verwundert es nicht, dass die Serie hier zu Lande auch noch ältere Leser anspricht.

7.3 Sonstige Auffälligkeiten

Die folgenden Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf die französischen Übersetzungen und stehen an der Grenze zu den inhaltlichen Aspekten. Es handelt sich hierbei eigentlich um stilistische Auffälligkeiten. Da sie aber schon beim flüchtigen Lesen ins Auge fallen, werden sie noch in diesem Kapitel abgehandelt.

Eine Eigenheit der französischen Übersetzungen ist die Umformulierung von indirekter Rede oder indirekt formulierten Gedanken in die direkte Form sowie generell die Einführung von direkter oder indirekter Rede an Stellen, die im Original lediglich narrative Passagen sind. Dies führt bisweilen dazu, dass die betreffenden Absätze auf die doppelte Länge anwachsen, so z.B. auf der Seite 58 in *Fiery Eye* bzw. den Seiten 84 bis 85 in *Treize bustes pour Auguste*. Die betreffende Textstelle ist im Original 15 Zeilen lang und umfasst 115 Wörter, während sich die französische Übersetzung aufgrund der Einführung direkter und indirekter Rede über 34 Zeilen bzw. 239 Wörter erstreckt. Das folgende Beispiel ist jedoch kürzer:

“What?” his father asked, already watching the next programme. Pete repeated the question. His father, absorbed in an exciting Western, answered somewhat absent-mindedly. Pete blinked. This was something Jupiter didn't know. Pete couldn't see how it possibly fitted in, but Jupe liked to know everything possible about his cases. Maybe he ought to call Jupe and tell him. Even if First was in bed, he'd want to know.
(*Screaming Clock*, 135-136)

Petes Überlegungen, was zu tun ist, werden in der französischen Übersetzung durch in direkter Form formulierte Gedanken dargestellt:

— Quoi ? » fit M. Crentch.
Déjà, il regardait le western qui succédait au feuilleton policier. Peter renouvela sa question. Mais M. Crentch, accaparé par le western, lui répondit d'un ton assez vague. Peter, étonné, eut un battement de paupières. « Voilà un détail que Babal ignore ! » songeait-il. C'est peut-être important. Babal, quand il est sur une piste, aime rassembler autant de renseignements que possible. Si je lui téléphonais ? Même si je le réveille, il sera satisfait d'être au courant. . . »
(*Pendules*, 212-213)

Auch werden lange Redepassagen im Gegensatz zum Original öfter unterbrochen. Z.B. hält Alfred Hitchcock in *Screaming Clock* einen Monolog von gut einer Seite Länge. Während die wörtliche Rede im Original lediglich durch Absätze strukturiert, der Redefluss selbst aber nicht unterbrochen wird, geschieht dies in der Übersetzung zweimal durch die Einschübe „Alfred Hitchcock reprit après un silence“ und „Après un nouveau silence, Alfred Hitchcock ajouta“. (Vgl. *Screaming Clock*, 42-43 und *Pendules*, 66-67)

Eine dritte Auffälligkeit ist die recht häufig verwendete Umformulierung eines Aussagesatzes zu einer Frage und dies sowohl innerhalb wörtlicher Rede als auch in narrativen Passagen, wie die folgenden zwei Beispiele zeigen:

“[. . .] I think it was unpleasant of Bert Clock to play such a joke on my husband when he was ill and not working and worrying so much about the bills. They were very good friends once, too. I don't know why Bert Clock would want to scare us out of our wits with one of his horrible screams.”
(*Screaming Clock*, 59)

— [. . .] De la part de Théodule Tick, quelle plaisanterie de mauvais goût, alors que mon mari, déjà malade, ne travaillait plus et voyait nos dettes s'accumuler ! Je sais qu'ils avaient été très bons amis. Alors pourquoi Théodule a-t-il fait cela ? A-t-il voulu nous terrifier, mon mari et moi ? Je n'ai pas encore compris. »
(*Pendules*, 93)

Durch die Frageform wirkt die Sprecherin in der Übersetzung erregter als in der Vorlage. Allgemein erscheinen die Figuren durch diese Strategie aktiver:

He [Mr. Huganay] faded away into the darkness. If he had a car waiting, Jupiter could not see it. Possibly it was hidden at the other end of the salvage yard. Jupiter waited.
(*Screaming Clock*, 121)

Sur ces mots, Huganay disparut dans l'obscurité. Où avait-il laissé sa voiture ? Hannibal la chercha en vain du regard. Peut-être Huganay l'avait-il cachée à l'autre extrémité du dépôt ? Hannibal commença d'attendre.
(*Pendules*, 188)

Die Überlegungen zum Verbleib des Autos von Huguana erwecken im Französischen den Eindruck, als handele es sich um Fragen, die sich Hannibal in der Situation selbst stellt, während dies beim Original nicht in dieser Deutlichkeit hervortritt.

Alle drei hier dargestellten Phänomene scheinen den Zweck zu haben, den Text etwas aufzulockern und abwechslungsreicher zu gestalten.

8 Inhaltliche Aspekte

Im Zentrum des Übersetzungsvergleichs stehen jedoch vor allem die inhaltlichen Aspekte, wobei sich diese Arbeit auf die Untersuchung der Titel, Eigennamen und Kulturspezifika, des Registers sowie – und dies ist für diese Serie besonders bedeutsam – der Rätselverse beschränkt. Dennoch vermag diese Auswahl einen guten Gesamteindruck der Übersetzungen zu vermitteln.

8.1 Titel

Der Duden definiert einen Titel in der hier relevanten Bedeutung wie folgt:

kennzeichnender Name eines Buches, einer Schrift,
eines Kunstwerks o. Ä.
(Duden 1999, 3913)

Im Gegensatz dazu ist eine Überschrift „etw., was zur Kennzeichnung des Inhalts über einem Text geschrieben steht“ (Duden 1999, 4032).

Die Funktionen von Buchtiteln und Überschriften sind einander ähnlich. Beide sollen den Leser neugierig machen und Erwartungen wecken. Jedoch geht die Wirkung eines Titels der einer Überschrift voraus. Überspitzt formuliert ist sie sogar eine Vorbedingung, da der Titel gewissermaßen den ersten

Kontakt zwischen Leser und Buch herstellt. (Vgl. Nies 1994, 41 und Nord 1998, 293) Verfehlt der Titel den gewünschten Effekt, sind Überschriften unter Umständen irrelevant, nämlich dann, wenn der Leser aufgrund des Titels das Buch gar nicht erst aufschlägt. Hat der Leser mit der Lektüre aber begonnen, wird die phatische Funktion des Titels durch Zwischen- oder Kapitelüberschriften oder die Nummerierung der Kapitel fortgeführt und bekräftigt. (Vgl. Nord 1997, 41) Im Rahmen dieser Arbeit werden jedoch nur die Titel, ihre Struktur und ihre Übersetzungen behandelt.

In seinen Ausführungen zur Übersetzung von Buchtiteln stellt Levý zwei verschiedene Typen heraus: den beschreibenden Titel und den symbolisierenden Titel. Der beschreibende Titel gibt in der Regel das Thema des Buches an. Zu diesem Zweck nennt er die Hauptperson und oft auch die literarische Gattung. Hier hat die mitteilende Funktion Vorrang vor der ästhetischen Gestaltung, was die Übersetzung erleichtert. Der symbolisierende Titel hingegen stellt das Thema, die Problematik oder die Atmosphäre des betreffenden Werks in gekürzter Form durch ein typisierendes Symbol dar. (Vgl. Levý 1969, 122-123)

Aufgrund seiner formalen Eigenschaften muss die gewünschte Wirkung eines Titels auf äußerst engem Raum erzielt werden. Fußnoten oder andere Möglichkeiten der Vermittlung von zusätzlichen Informationen werden in der Regel nicht verwendet. Nach Levý folgt die künstlerische Form von Titeln mnemotechnischen Gesetzen, so dass sie sich dem Leser leichter einprägen. Ihrer Gestaltung liegen zwei Prinzipien zugrunde:

1. Titel müssen eine einprägsame Form haben. Moderne Buchtitel zeichnen sich meist durch ihre Kürze und Prägnanz aus und bestehen daher aus einem einfachen oder zusammengesetzten Ausdruck. Längere Titel weisen einen symmetrischen Aufbau auf.
2. In Bezug auf den Inhalt hat die Prägnanz oberste Priorität. Levý konstatiert, dass jede Literatur formalen Prinzipien für Buchtitel, Überschriften und Schlagzeilen folgt. Sie werden vom Sprachmaterial bestimmt sowie von den mit ihm zusammenhängenden Formkonventionen. (Vgl. Levý 1969, 123-124)

Zum zweiten Punkt führt Levý weiterhin aus, dass der Übersetzer die allgemeinen Formprinzipien zu wahren hat, jedoch die „spezifisch natürlichen Formen für Buchtitel in der Regel durch Formen ersetzen“ (Levý 1969, 124) muss, die in der Zielkultur üblich sind. Daraus ergibt sich oft zwangsläufig, dass ein Titel in der Übersetzung neu zu formulieren ist. (Vgl. Levý 1969, 124-125)

Wie wirken sich also diese theoretischen Ausführungen auf die Übersetzungen der Titel der *Three Investigators* aus? Hierzu müssen zunächst die nach Levýs Definition beschreibenden Titel der amerikanischen Originale analysiert werden, die immer dem gleichen Schema folgen:

Alfred Hitchcock and The Three Investigators in the Secret/Mystery of + Angabe des Gegenstands der Ermittlung¹

¹Z.B. *Terror Castle, the Green Ghost, the Talking Skull*. Eine vollständige Titelliste der von Robert Arthur verfassten Bände und ihrer deutschen und französischen Übersetzungen sind in Anhang A zu finden.

Diese Titelstruktur ist sehr geschickt gewählt, denn sie erzeugt in mehrfacher Hinsicht Aufmerksamkeit. Zunächst einmal ist der Name Alfred Hitchcocks natürlich sehr zugkräftig, ist er doch in seiner Eigenschaft als Regisseur von Filmen wie *Psycho*, *Vertigo* oder *Marnie* als Meister des Grusels und der Spannung bekannt. Dieser Name ist für zehnjährige Kinder wahrscheinlich von geringerer Bedeutung, wenn auch der Bekanntheitsgrad Hitchcocks in den USA allgemein sehr hoch ist. Auch darf man nicht vergessen, dass Bücher oft an Kinder verschenkt werden, also Erwachsene die eigentlichen Käufer sind. Für sie stellt der Name vielleicht ein Qualitätsmerkmal dar.

Auch die drei anderen Elemente der Titel lassen den Leser auf eine spannende Lektüre hoffen. Die Kombination *Investigators* und *Secret* bzw. *Mystery* plus die Nennung eines ungewöhnlichen Ortes oder Gegenstands ist eine sehr konzentrierte Form zur Erzeugung von Neugier. Auffällig ist ebenfalls, dass der letzte Teil des Titels immer aus zwei Teilen besteht: „Terror Castle“, „Stuttering Parrot“, „Whispering Mummy“, . . .

Doch auch die Art, wie die einzelne Elemente miteinander verknüpft sind, ist aufschlussreich. Das *and* macht Alfred Hitchcock und die drei Detektive zu Partnern, verbindet sie zu einer Gruppe, die als solche *in* die Handlung verwickelt ist. Diese Komplizenschaft wiederum spricht möglicherweise Wunschträume der Leser an, zusammen mit einer Berühmtheit Abenteuer zu bestehen, die zudem noch eine erwachsene Person ist und Kinder und Jugendliche offenbar ernst nimmt, da sie sich sonst schließlich nicht mit ihnen verbünden würde.

In der deutschen Übersetzung fällt die Verkürzung der Titel auf. Zunächst einmal steht Alfred Hitchcock als vermeintlicher Autor, wie im Deutschen üblich, isoliert vom eigentlichen Titel, wodurch die persönliche Beziehung zwischen Hitchcock und den drei Jungen anhand des Titels nicht zu erkennen ist. Dieser ist nach folgendem Schema gestaltet:

Die drei ??? und + Angabe des Gegenstands der Ermittlung

Es fällt sofort ins Auge, dass *The Three Investigators* nicht wörtlich übersetzt, sondern durch *Die drei ???* ersetzt wurde. In einem Interview erläutert die deutsche Übersetzerin der *Three Investigators* Leonore Puschert, dass es sich hier um eine von ihr und dem Lektorat getroffene Entscheidung handelt, da man einhellig befand, dass eine wörtliche Übersetzung („Die drei Detektive“) nicht gut klänge und gerade als Serientitel nicht besonders publikumswirksam sei. (Vgl. *Interview mit Leonore Puschert*) Die Idee mit den Fragezeichen leitet sich direkt aus dem ersten Band ab, in dem Jupiter verschiedenfarbige Kreide an seine Freunde verteilt, damit sie sich gegenseitig unauffällige Zeichen und Hinweise geben können. (Vgl. *Terror Castle*, 108-109) Darüber hinaus sind die Fragezeichen auch im Original auf den Visitenkarten der Detektive abgedruckt. Laut Puschert sind die Fragezeichen „unverwechselbar, und somit konnten sie gut von anderen Detektivserien unterschieden werden.“ (*Interview mit Leonore Puschert*)

Die zweite Auffälligkeit bei der deutschen Übersetzung ist der Verzicht auf den Begriff *Secret* bzw. *Mystery*. Dies erklärt sich möglicherweise dadurch, dass eine Übersetzung wie „und

das Geheimnis“ unweigerlich einen Genitiv nach sich zieht, wodurch die Formulierung etwas schwerfällig wirken würde, vor allem, wenn sich ein neutrales oder maskulines Subjekt anschließt².

Darüber hinaus vermitteln die jeweiligen Ermittlungsgegenstände etwas Geheimnisvolles. Bei fünf der zehn Titel wurde dieses Element eins zu eins übersetzt³. In den übrigen Fällen wurden andere Lösungen gewählt, was den Spannungseffekt zum Teil mindert, weil der übersetzte Titel entweder mehr verrät als das Original (z.B. „der Fluch des Rubins“ für „the Fiery Eye“, womit bereits klar ist, dass es sich bei *Fiery Eye* um einen Rubin handelt) oder die Wortwahl weniger ungewöhnlich ist (z.B. „der *seltsame* Wecker“ für „the *Screaming Clock*“⁴).

Auch wird die oben erwähnte zweigliedrige Benennung des Ermittlungsgegenstands nicht konsequent eingehalten, was sich in einigen Fällen durch die im Deutschen übliche Bildung von Komposita erklärt. So ist es zum Beispiel nur schwer möglich, *Terror Castle* dem Wortlaut nach zu übersetzen und *terror* in der eigentlichen Wortbedeutung (= (panische) Angst, Schrecken) sowie darüber hinaus in einem zweiteiligen Ausdruck wiederzugeben. Insofern ist die für die Übersetzung gewählte Lösung *Gespenterschloß* gerechtfertigt.

Insgesamt betrachtet können die deutschen Titelübersetzungen als gelungen bezeichnet werden, da sie einer-

²Beispiele hierfür wären ... *und das Geheimnis der flüsternden Mumie*, ... *und das Geheimnis des Gespenterschlosses* oder ... *und das Geheimnis des verschwundenen Schatzes*.

³„die flüsternde Mumie“ für „the Whispering Mummy“, „der grüne Geist“ für „the Green Ghost“, „der verschwundene Schatz“ für „the Vanishing Treasure“, „die silberne Spinne“ für „the Silver Spider“ und „der sprechende Totenkopf“ für „the Talking Skull“.

⁴Hervorhebungen von der Verfasserin.

seits einem festen Schema folgen und so den für eine Serie so wichtigen Wiedererkennungswert gewährleisten, andererseits aber auch den von Titeln intendierten Effekt erfüllen, Neugier und Erwartungen zu wecken.

Im Gegensatz zu den deutschen Übersetzungen hat man sich im Französischen von der originalen Titelstruktur vollkommen gelöst. Wie im Deutschen ist auch hier der Autor nicht in den Titel selbst eingebettet. Allerdings werden die drei Detektive – „les Trois jeunes détectives“ – gar nicht erwähnt. Die eigentlichen Titel folgen keinem festen Schema, allerdings lassen sie sich verschiedenen Gruppen zuordnen, die sich teilweise auch überschneiden.

Die häufigste Variante ist die Präzisierung des Ermittlungsgegenstands durch einen kurzen Relativsatz, z.B. *Le perroquet qui bégayait*, *La momie qui chuchotait* oder *Le chinois qui verdissait*⁵. Dieses Schema taucht auch regelmäßig bei den Übersetzungen der späteren, nicht von Robert Arthur verfassten Bände auf.

Ebenfalls beliebt sind Wortspiele, die auf Reimen (*Les douze pendules de Théodule*, *Treize bustes pour Auguste*), ähnlich klingenden Wörtern und Alliterationen (*Au rendez-vous des revenants*, *Le crâne qui crânait*) oder auf reiner Homophonie (*Une araignée appelée à régner*) beruhen⁶. Hier zeigt sich eine hohe Kreativität der Übersetzer, die für die Übersetzung von Serien dieser Art eine Ausnahme darstellt. Denn betrachtet man den von Desmaysons im Rahmen ihrer

⁵Hierbei handelt es sich um die Übersetzungen der Bände *Stuttering Parrot*, *Whispering Mummy* bzw. *Green Ghost*.

⁶Im Original: *Screaming Clock*, *Fiery Eye*, *Terror Castle*, *Talking Skull* und *Silver Spider*.

Doktorarbeit *Les séries policières dans la littérature enfantine et leur réception* verwendeten Textkorpus, so sind sowohl die Titelübersetzungen als auch die Titel original französischer Serien sehr konventionell und folgen einem einfachen Schema⁷. (Vgl. Desmaison 1987, 307) Diese Kreativität ist einerseits lobenswert, andererseits wirkt sie ab und zu etwas gewollt, wenn zum Beispiel wie im Fall von *Théodule* ein Vorname erfunden werden muss, um einen Reim bilden zu können. Darüber hinaus ist bei diesem Titel der Fokus ein anderer. Steht im Original mit *Screaming Clock* der die Nachforschungen auslösende Wecker im Vordergrund, der statt zu klingeln oder zu summen schreit, ist es in der französischen Übersetzung die Standuhrensammlung eines Mannes namens Théodule. Dabei wird der fragliche Wecker im Text griffig als „réveil hurleur“ (*Pendules*, 63) bezeichnet. Dieser Ausdruck könnte ohne weiteres im Titel aufgenommen werden, indem die Struktur des Originals weitestgehend kopiert wird: *Le mystère du réveil hurleur*.

Ähnliches gilt für die Wiedergabe von ... *and the Mystery of the Fiery Eye* mit *Treize bustes pour Auguste*. Hier ist die Übersetzung sogar etwas irreführend, da die dreizehn Gipsbüsten zwar zum Nachlass des Onkels jenes Auguste gehören, ihm aber eigentlich gar nicht zugehört sind und auch für die Lösung des Falles von untergeordneter Bedeutung ist. Zudem ist der Name des Rubins *Fiery Eye* im Text übersetzt, insofern wäre es kein Problem ihn z.B. in einen längeren Titel einzubetten (*Le mystère de l'Œil du Feu*) oder den Originaltitel auf

⁷Z.B. *Les sœurs Parker et la sorcière du lac perdu* und ... *et l'énigme de la clé rouillée* von Alice Quine oder *Les Six Compagnons et les pirates du rail* und ... *et l'avion clandestin* von Paul-Jacques Bonzon.

ein Minimum – nämlich auf den Namen des Edelsteins – zu reduzieren. Für einen höheren Wiedererkennungswert wäre der längere Titel allerdings die bessere Lösung. Andererseits könnte es zu Missverständnissen kommen, da eine Serie Enid Blytons nach genau diesem Konzept (*Le Mystère de...*) übersetzt wurde. (Vgl. Desmaison 1987, 2) Um hier eine Verwechslung auszuschließen, könnte wie im Deutschen der Name der drei Detektive in den Titel aufgenommen werden, also *Les Trois jeunes détectives et (le mystère de)...*

Will man jedoch einem bestimmten Schema folgen, ohne diese gängigste aller Lösungen zu verwenden, bliebe noch die oben erwähnte Konstruktion mit einem Relativsatz: *Le réveil qui hurlait*.

In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei den *Three Investigators* um eine Serie handelt, kann man die deutschen Titelübersetzungen als die gelungeneren bezeichnen, da sie eine feste Form besitzen und zusammen mit der prägnanten Gestaltung des Covers unverwechselbar werden.

8.2 Eigennamen

Eigennamen sind generell von großer Bedeutung, besteht ihre Hauptaufgabe doch in der „Identifizierung des Referenten im Sinne einer individuellen Entität“ (Aschenberg 1991, 46). Ein besonderes Augenmerk muss auf die Eigennamen in Kinder- und Jugendbüchern gerichtet werden, da sie hier meist noch gezielter ausgewählt werden als in der Literatur für Erwachsene.

8.2.1 Anthroponyme

Die Protagonisten

Das Detektivtrio setzt sich im Original aus Jupiter Jones, Peter Crenshaw und Bob Andrews zusammen. Alle drei haben Spitznamen: Jupiter wird – auch in den Erzählpassagen – regelmäßig *Jupe* genannt, Peter konsequent *Pete* und der Name *Bob* ist bereits eine Verkürzung von Robert. Dies ist zwar Bobs eigentlicher Name, doch so wird er nur sehr selten gerufen.

Der einzige Name, der hier Assoziationen weckt, ist Jupiter. Elisabeth Arthur, die Tochter von Robert Arthur, hat ihn nach eigener Aussage ausgewählt. Die Alternative wäre *Genius* gewesen. (Vgl. *Robert Arthur*) Diese beiden Möglichkeiten legen nahe, dass Robert Arthur die Alliteration wichtig war. Warum sich Elisabeth Arthur gegen *Genius* entschieden hat, ist nicht bekannt. Möglicherweise mochte sie es nicht, dass allein schon der Vorname das Genie des Anführers der drei Detektive verriet. Doch auch *Jupiter* ist kein willkürlich gewählter Name. Vielleicht denken nicht alle Leser sofort an den römischen Hauptgott gleichen Namens, aber es ist anzunehmen, dass zumindest der nach ihm benannte Planet bekannt ist.

Sowohl im Deutschen als auch im Französischen wurden die Namen zum Teil geändert. Einzig Bob durfte in der deutschen Fassung Bob bzw. Robert Andrews bleiben, während in der französischen sein Nachname auf *Andy* verkürzt wurde. Gleiches geschieht in beiden Sprachen mit dem Nachnamen Peters, nur dass im Französischen der erste Teil des Names – zumindest phonetisch – erhalten blieb (*Crentch*), im

Deutschen dagegen der zweite (*Shaw*). Einen Spitznamen für Peter gibt es in keiner der beiden Sprachen.

Die gravierendsten Änderungen wurden bei *Jupiter Jones* vorgenommen. Für den eingedeutschten Namen *Justus Jonas* ist/sind nach Aussage der Übersetzerin Leonore Puschert das Lektorat und/oder der Verlag verantwortlich. Sie selbst war dafür, die Namen unverändert beizubehalten, gibt aber zu, dass dies in der heutigen Zeit weitaus einfacher gewesen wäre, da englische Namen und Anglizismen mittlerweile Eingang in die deutsche Sprache gefunden haben. (Vgl. *Interview mit Leonore Puschert*) Auch das so genannte Frühenglisch, also Englischunterricht in der Grundschule, könnte heute als Argument gegen die Eindeutschung angeführt werden. Zu der Zeit jedoch, als die Übersetzungen angefertigt wurden, war man nicht – und Kinder noch weniger – nicht an englische Namen und Ausdrücke im täglichen Leben gewöhnt. Vor diesem Hintergrund ist *Justus Jonas* (Spitzname: *Just*) eine durchaus passende Lösung. Zumindest ist die Alliteration erhalten geblieben. Fraglich ist aber, ob der junge Leser bereits den Symbolcharakter des Namens (*Justus = der Gerechte*) zu erkennen vermag.

Ebenfalls symbolträchtig – und darüber hinaus bei den Lesern der Zielgruppe vermutlich bekannter – ist der Name *Hannibal* (Spitzname: *Babal*), der für die französische Übersetzung gewählt wurde. Die Geschichte des karthagischen Feldherren, der während des zweiten Punischen Krieges 218 v. Chr. mit Elefanten über die Alpen zog, um das Römische Reich anzugreifen, gehört zu den bekanntesten historischen Ereignissen jener Zeit. Leider wird durch die Beibehaltung

des Nachnamens auf die Alliteration verzichtet, was den Namen weitaus weniger klangvoll erscheinen lässt. Dabei wäre es gerade im Französischen durchaus passend gewesen, den Originalnamen beizubehalten, leitet sich doch von *Jupiter* das Adjektiv *jupitérien* ab, das laut Petit Robert „qui a un caractère impérial, dominateur“ (Petit Robert 1993, 1236) bedeutet. Eine treffende Beschreibung für den Anführer der Gruppe, der sich oft gegen seine Freunde durchsetzt. Auf einen von *Jupiter* abgeleiteten Spitznamen müsste allerdings verzichtet werden.

Die Nebenfiguren

Bei den Nebenfiguren fällt auf, dass besonders dann von den Originalnamen Abstand genommen wird, wenn das Schriftbild und/oder die aus ihr resultierende Aussprache Probleme bereiten könnte(n). Aus dem Chauffeur *Worthington* wird im Deutschen *Morton* und im Französischen *Warrington*. So wird das *th* umgangen, das an sich schon eine Schwierigkeit darstellt. Darüber hinaus neigen Kinder mangels besseren Wissens dazu, fremdsprachliche Namen nach den Regeln ihrer Muttersprache auszusprechen. Das Ergebnis bei dem Namen *Worthington* wäre sowohl im Deutschen als auch im Französischen wenig klangvoll.

Ein weiteres Beispiel für diese Strategie ist die Anpassung des Nachnamens *Jeeters* zu *Jenkins* im Deutschen bzw. *Jitters* im Französischen. Manchmal genügen auch nur geringfügige Änderungen um die Aussprache zu erleichtern, wie der Akzent bei der „französischen“ *Imogène Taylor*, die in der deutschen Fassung *Julie Taylor* heißt.

Besonders auffällig ist auch die Namensänderung bei den beiden Angestellten der Firma von Titus Jones. Im Original handelt es sich hier um die bayrischen Brüder Hans und Konrad, die trotz ihrer Herkunft sprachlich nicht auffallen, sondern ganz normales akzent- und fehlerfreies amerikanisches Englisch sprechen. Auch in der französischen Fassung bleiben die Namen gleich, allerdings wird nicht gesagt, woher sie stammen. In der deutschen Übersetzung wurden sie jedoch zu den irischen Brüdern Patrick und Kenneth, eine in Anbetracht der nicht vorhandenen sprachlichen Markierung der beiden unnötige Änderung. Vielleicht aber hätte man sich gezwungen gesehen, ihnen einen bayrischen Dialekt in den Mund zu legen und wollte dies umgehen, indem man sie ebenfalls zu englischen Muttersprachlern gemacht hat. Irritierend ist darüber hinaus, dass bei der sonst deutlichen Vermeidung von phonetischen Schwierigkeiten ausgerechnet der Name *Kenneth* gewählt wurde.

8.2.2 Redende Namen

Eine besondere Stellung unter den Eigennamen nehmen die so genannten redenden Namen ein, da sie über die Kernfunktion der Identifikation hinaus zusätzliche Inhalte, d.h. wesentliche Eigenschaften, vermitteln. Sie erleichtern dem Leser die bildliche Vorstellung der entsprechenden Person, der Sache oder des Ortes. Redende Namen werden „in der Regel durch Proprialisierung von Lexemen“ gebildet, „wobei das so gewonnene Proprium orthographisch, grammatikalisch und durch den semantischen Kontext in seinem neuen Status indiziert ist“ (Aschenberg 1991, 65).

Bei den *Three Investigators* finden sich verschiedene Kategorien von redenden Namen: Anthroponyme, unter denen die Spitznamen eine besondere Stellung einnehmen, Toponyme sowie Begriffe, die gegenständliche und nicht-gegenständliche Dinge benennen. Einige von ihnen sind für die Handlung von entscheidender Bedeutung und müssen daher besonders auf ihre Adäquatheit hin untersucht werden.

Anthroponyme

Bei den Anthroponymen gehen der an sich schon redende „normale“ Name und der Spitzname oft Hand in Hand, da sich letzterer oft aus ersterem ableitet. Dies ist z.B. bei der Figur Walter King der Fall, der in Anlehnung an seinen Nachnamen den Spitznamen *Rex* trägt. In dem Fall um den schreienden Wecker ist eine Nachricht an einen gewissen Rex der Ausgangspunkt der Ermittlungen. Um Rex zu finden, beschaffen sich die Jungen eine Auflistung der Freunde des Verfassers der Nachricht:

“I see an Imogene, and two Gerald, and three Marthas,” Bob said. “But no Rex.”
 “You’re right, no Rex,” Jupiter agreed.
 “Wait a minute, wait a minute!” Bob burst out.
 “Look, there’s a name, Walter King.”
 “What about it?” Pete asked.
 “King in Latin is Rex,” Bob said. “It might be a nickname for a man named King.”
 (*Screaming Clock*, 54)

In den Übersetzungen ist dieses Spiel mit dem Namen auf unterschiedliche Weise umgesetzt worden. In der deutschen Fassung wurde der Name Walter King beibehalten, aber zusätzlich eine unauffällige Erläuterung eingefügt, um den

Zusammenhang zwischen den Wörtern *king* und *rex* darzustellen. Auf Peters Frage, was an dem Nachnamen King so besonders sei, antwortet Bob: „Englisch ‚king‘ heißt lateinisch ‚rex‘. Vielleicht ist Rex der Spitzname für einen Mann namens King.“ (*Seltsamer Wecker*, 44) So ist diese Textstelle für den Leser auch dann verständlich, wenn er die Wortbedeutung dieser beiden Lexeme nicht kennen sollte.

Im Französischen wurde eine andere Strategie gewählt. Hier hat man den Namen in *Walter Roy* geändert, also einen Namen gewählt, der ebenso gut in das amerikanische Umfeld passt, aber aufgrund des Wortfeldes *royal* für einen Franzosen leicht erschließbar ist. Daher erklärt der „französische“ Bob: « Rex, c’est le mot latin pour Roy. Pourquoi ce Walter Roy n’aurait-il pas été surnommé Rex? » (*Pendules*, 84)

Ähnliche Strategien werden auch im folgenden Beispiel angewendet, das allerdings etwas schwieriger zu lösen ist. In demselben Band gibt es eine Figur namens Albert Clock – kurz: Bert Clock –, dessen Hobby Uhren sind. Außerdem war er einst ein Meister im Schreien, konnte dies auf die unterschiedlichsten Weisen und wurde deshalb für Hörspiele im Radio engagiert. Aus dieser Zeit stammt sein Spitzname: *Screaming Clock*. Im Englischen ist dieser Ausdruck doppeldeutig. Wörtlich genommen bedeutet er *schreiende Uhr* oder *schreiender Wecker*, als Name allerdings *schreiender Clock*. Aus diesem Grund kommt es im Original zu folgender Szene: Die Jungen wissen, dass es sich bei Bert Clock um einen ehemaligen Schauspieler handelt, und suchen deshalb Alfred Hitchcock auf, da sie hoffen, dass dieser Clock kennt und ihnen etwas über ihn berichten kann. Jupiter beginnt das

Gespräch mit einem kurzen Bericht über den Ausgangspunkt der Ermittlungen:

“[...] You see, we started out to investigate a screaming clock and—”
 “Screaming Clock!” Alfred Hitchcock interrupted in surprise. “What’s happened to him, anyway? I haven’t heard that name in years!”
 (*Screaming Clock*, 41)

Es kommt also zu einem Missverständnis, weil Hitchcock Jupiters Beschreibung des Gegenstands (*screaming clock*) als Name versteht. Dieses Wortspiel ist nicht ohne weiteres zu kopieren, und so haben auch die jeweiligen Übersetzer darauf verzichtet. Wie schon in dem vorherigen Beispiel blieb der Name in der deutschen Übersetzung unverändert erhalten. Um den Zusammenhang zwischen dem Wecker und seinem ehemaligen Besitzer herzustellen, wurde einer der für die deutsche Übersetzung charakteristischen Einwurfe Alfred Hitchcocks eingefügt, der den Namen Albert Clock bei dessen erstmaliger Nennung wie folgt kommentiert:

Anmerkung extra für meine deutschen Leser:
 „clock“ ist das englische Wort für Uhr (falls ihr es noch nicht wußtet). Ob das wohl reiner Zufall ist?
 (*Seltsamer Wecker*, 21)

Somit ist der Leser über den Zusammenhang informiert. Die Beibehaltung des Namens verhindert allerdings ein ähnliches Wortspiel wie im Original, da es nicht möglich ist, auf dieser Grundlage einen ebenso wirkungsvollen Spitznamen zu finden wie eben *Screaming Clock*. Aus diesem Grund kommt es in dem Gespräch zwischen Justus und Hitchcock zu einer anderen Art von Missverständnis:

„[...] Wir haben einen Wecker gefunden, der ganz unheimlich schreien kann, und der gehörte einem früheren Schauspieler, der ein sonderbares Hobby –“

„Du meinst wohl, der *Schauspieler* konnte so unheimlich schreien“, unterbrach ihn Alfred Hitchcock lächelnd. „Du bist anscheinend ein wenig durcheinander. Was gibt’s denn Neues von Bert Clock? Von ihm habe ich seit Jahren nichts mehr gehört.“

(*Seltsamer Wecker*, 34)

Diese Lösung ist wesentlich weniger elegant als der englische Ausgangstext, aber zweckmäßig. Einen redenden Namen zu finden, der dieselben Funktionen erfüllt wie im Original und darüber hinaus noch im Deutschen problemlos verständlich ist, ist wohl nicht möglich. Also muss zu anderen Mitteln gegriffen werden. In diesem Fall lässt man Justus in einem für ihn eher untypischen Stil sprechen. Durch den „Bandwurmsatz“ wirkt er atemlos und aufgeregt, und da er darüber hinaus von einer nicht alltäglichen Begebenheit spricht, nämlich dem schreienden Wecker, ist es durchaus verständlich, dass Alfred Hitchcock glaubt, Justus verwechsle etwas.

In der französischen Übersetzung hingegen wurde wieder der Name geändert. Bert Clock heißt hier *Théodule Tick*, sein Spitzname ist *le Hurleur*. Der Nachname *Tick* ist gut gewählt, erinnert er doch an das Ticken einer Uhr. Auf diese Assoziation wird der Leser bei der erstmaligen Nennung des Namens direkt aufmerksam gemacht:

Surpris, Bob et Peter répétèrent :

« Tick ?

— Oui, T. Tick. Comme tic-tac ! [...] »

(*Pendules*, 33)

Ein weiterer Vorteil dieses Nachnamens ist außerdem, dass er ebenso gut aus dem Original übernommen sein könnte. Der Vorname allerdings ist extravagant, aber in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen⁸. Es ist offensichtlich, dass sich der Spitzname nicht direkt von dem eigentlichen Namen ableitet, somit muss auch hier für die Übersetzung der Unterhaltung zwischen Hannibal und Hitchcock vom Original abgewichen werden:

— [...] Nous avons commencé une enquête à propos d'un réveil hurleur. Et voilà que... »
 Surpris, Alfred Hitchcock l'interrompt :
 « Réveil hurleur ? répéta-t-il. Le Hurleur ! Qu'est-ce qu'il devient, celui-là ? Voilà des années que je n'ai plus entendu parler de lui. »
 (*Pendules*, 63)

Das Gespräch schwenkt vom Gegenstand auf die Person um, da das Adjektiv *hurleur* und der Spitzname Théodule Ticks homonym sind und Hitchcock somit mehr mit diesem Wort assoziiert als lediglich dessen Grundbedeutung. Auch wenn hier – wie allgemein bei einem Großteil der Namen – auf die Übernahme aus dem Original verzichtet und eine Angleichung an die französische Sprache vorgenommen wurde, ist die Übersetzung gelungen, da sie den Wortspielcharakter der Vorlage zumindest teilweise aufrecht erhalten kann. Das Wortspiel ist zwar etwas weniger amüsant als im Original, jedoch kaum anderweitig übertragbar, will man die Übersetzung nicht völlig in die Zielkultur einpassen, indem man sich gänzlich einheimischer Namen bedient.

⁸Ein möglicher Grund für die Wahl wurde bereits in Kapitel 8.1 angeführt.

Neben diesen beiden Beispielen, bei denen der Name bzw. Spitzname und das Spiel mit ihm für die Handlung von Bedeutung sind, gibt es eine Reihe weiterer Spitznamen, deren Übertragung in andere Sprachen wesentlich einfacher ist, da sie sich auf mehr oder weniger offensichtliche Merkmale oder Eigenschaften der jeweiligen Person beziehen.

In *Fiery Eye* konkurrieren insgesamt drei Parteien um einen wertvollen Rubin: die drei Detektive und ihr Auftraggeber, eine Bande, deren Mitglieder alle mit schwarzem Schnurrbart und Sonnenbrille maskiert sind, sowie der Inder Rama Sidri Rhandur, der einer bestimmten Religionsgemeinschaft angehört und daher drei tätowierte Punkte auf der Stirn trägt. Zunächst haben es die Jungen nur mit einem der maskierten Männer zu tun. Da sie seinen Namen nicht kennen, nennen sie ihn der Einfachheit halber „Black Moustache“ (*Fiery Eye*, 47), ein Spitzname, der mit „Schwarzbart“ (*Fluch des Rubins*, 46) bzw. „Moustache-Noire“ (*Bustes*, 69) wörtlich in die beiden anderen Sprachen übersetzt wurde.

Ebenso verhält es sich mit dem Spitznamen für den Inder. Die drei Jungen haben bereits von einem Mann mit drei tätowierten Punkten auf der Stirn gehört, bevor sie diesem selbst begegnen. Hier ist ihnen die Person also ebenfalls bereits ein Begriff, bevor sie deren Namen erfahren und nennen sie dementsprechend – wiederum nach einem äußerlich deutlich sichtbaren Kennzeichen – „Three-Dots“ (*Fiery Eye*, 43). Die wörtliche Übersetzung mit „Dreipunkt“ (*Fluch des Rubins*, 42) bzw. „Trois-Points“ (*Bustes*, 62) bietet sich auch in diesem Fall an.

Zwei weitere Beispiele für die wörtliche Übersetzung sind „der Flüsterer“ (*Gespenserschloß*, 51) bzw. „le Chuchoteur“ (*Rendez-vous*, 63) für „The Whisperer“ (*Terror Castle*, 57) und „der Mann mit den tausend Gesichtern“ (*Gespenserschloß*, 30) bzw. „l’Homme au Million de visages“ (*Rendez-vous*, 34) für „The Man with a Million Faces“ (*Terror Castle*, 32).

In all den Fällen, in denen die Spitznamen wörtlich übersetzt sind, wurde die richtige Strategie gewählt. Die im Original beabsichtigten Effekte der redenden Namen bleiben in den beiden anderen Sprachen erhalten. Einzig die Übertragung des Namens Bert Clock kann diskutiert werden. Allerdings kommt hier, wie oben gezeigt, der Wortspielcharakter erschwerend hinzu, so dass zwangsläufig Kompromisse in Kauf genommen werden müssen. Doch auch wenn an jener Stelle etwas von dem Witz des Originals verloren geht, sind die entsprechenden Übersetzungen in sich logisch und nachvollziehbar.

Toponyme

Die Namen real existierender Orte wie Los Angeles, Pasadena oder Santa Monica wurden immer eins zu eins übernommen. Die erfundene Kleinstadt Rocky Beach hat man lediglich im Französischen auf *Rocky* verkürzt. Anders ist dies bei den redenden Namen, die sich auch unter den Toponymen finden. Der Sinn der redenden Namen, um Orte zu benennen, liegt ebenfalls darin, dem Leser die Vorstellung dieses Ortes zu erleichtern und eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Aus diesem Grund liegt *Terror Castle* im *Black Canyon*, einer tiefen, engen Schlucht in den Bergen von Hollywood,

in der es schon am Nachmittag dunkel wird. Ursprünglich hieß das Schloss *Terrill's Castle*, benannt nach seinem einstigen Besitzer Stephen Terrill. Dieser hat eines Tages Selbstmord begangen, seine Leiche wurde jedoch nie gefunden. Seit Terrills Verschwinden hat es niemand auch nur eine Nacht in seinem Schloss ausgehalten, da es dort spukt. So wurde aus *Terrill's Castle* *Terror Castle*. (Vgl. *Terror Castle*, 33)

Die phonetische Ähnlichkeit von *Terrill* und *terror* lassen ein Wortspiel vermuten, dem keine der beiden Übersetzungen gerecht wird. Im Deutschen ist der ursprüngliche Name des Schlosses einfach *Schloß Terrill*, das später zu *Gespenserschloß* umbenannt wurde. Es liegt im *Schwarzen Canyon*. (Vgl. *Gespenserschloß*, 29) Leider ist die Wortbedeutung des englischen *terror* mit dem deutschen *Terror* nicht absolut identisch, so dass diese Ähnlichkeit der Namen nicht erhalten werden kann.

In der französischen Fassung befindet sich das Schloss im *cañon Noir*. Der ursprüngliche Name wird erst gar nicht erwähnt, sondern lediglich der aktuelle Name *château des Epouvantes*. (Vgl. *Rendez-vous*, 34) Der Besitzer heißt jedoch auch hier Stephen Terrill, so dass die Assoziation mit dem Wort *terreur*, insbesondere vor dem Hintergrund der Handlung, nicht fern liegt. Der *Petit Robert* definiert dieses Lexem als „peur extrême qui bouleverse, paralysé“ (Petit Robert 1993, 2237) und beschreibt damit genau das, was den Besuchern des Schlosses widerfährt. Insofern wäre es vielleicht möglich, in Anlehnung an den einstigen Besitzer als ursprünglichen Namen *château de Terrill* zu wählen, der sich zu *château du Terreur* wandelt.

An anderer Stelle in demselben Band findet sich die Adresse „915 Winding Valley Road“ (*Terror Castle*, 68). Auch dies ist ein redender Name, wie die Beschreibung dieser Straße zeigt:

They turned right, and after another mile found the beginning of Winding Valley Road. At first it was a wide, attractive drive, with expensive houses on both sides. But as it continued on back up into the ridge they had just crossed, it became more narrow and winding. In places the walls were almost vertical. At other spots there was barely room for a tiny bungalow or an old shack.

Still Winding Valley Road continued, rising higher and higher, getting narrower, until finally it came to an abrupt end against a steep, rocky slope, with a small turn-round area to enable a motorist to reverse his direction.

(*Terror Castle*, 69)

Der Name der Straße ist also nicht rein zufällig gewählt, was den Übersetzer vor die Frage stellt, welcher Funktion er Vorrang geben sollte: Soll er das Kulturspezifische der Adresse erhalten, auch auf die Gefahr hin, dass der Leser sie zwar als solche erkennt, das Bildhafte in ihr aber nicht versteht? Oder soll er durch die Wahl eines redenden Namens, den der Leser versteht, dessen Vorstellung des Ortes unterstützen?

In der deutschen Übersetzung hat man sich für die zweite Möglichkeit entschieden, diese allerdings nicht konsequent durchgeführt. Die Adresse lautet hier „Obere Talstraße 915“ (*Gespenserschloß*, 62), sie wurde also vollkommen an die deutsche Zielkultur angepasst. Dies steht im Widerspruch zu der sonst angewendeten Praxis, nach der Adressen unverändert übernommen werden⁹ und so die Eigentümlichkeiten der fremden Kultur erhalten bleiben. Das wäre auch in die-

⁹Ein Beispiel hierfür ist „Baker Street“ (*Super-Papagei*, 120).

sem Kontext die sinnvollere Lösung gewesen, da die Tatsache, dass es sich um einen redenden Namen handelt, hier nicht von entscheidender Bedeutung ist. Darüber hinaus ist *Obere Talstraße* weitaus weniger aussagekräftig als *Winding Valley Road*.

Befindet der Übersetzer die Originaladresse als zu schwierig für den Leser – obwohl es in diesem Fall genügt, sie als solche zu identifizieren –, kann er auf die für die französische Übersetzung getroffene Entscheidung ausweichen. Man hat darauf verzichtet, das Bild nachzuahmen, das sich hinter der Adresse verbirgt. Gleichzeitig wurde sie auf „915, Valley Road“ (*Rendez-vous*, 75) verkürzt. Auf das für französische Anschriften übliche Komma zwischen der Hausnummer und der Straße hätte man allerdings konsequenterweise nicht setzen dürfen.

Interessanter verhält es sich jedoch mit der Übersetzung von redenden Namen, wenn sie für die Handlung von entscheidender Bedeutung sind. Dies ist bei dem so genannten „Dial Canyon“ (*Fiery Eye*, 105) der Fall, der bei der Suche nach dem Rubin *Fiery Eye* eine zentrale Rolle spielt. Erst die Erklärung des Ursprungs dieses Namens bringt den Jungen den entscheidenden Hinweis. Es ist Bobs Vater, der diese Erklärung in einem Buch findet:

“Let’s see—yes, here it is. ‘An isolated little canyon, hard to reach, north of Hollywood. Formerly known as Sundial Canyon because from a certain angle one of the peaks round it looks like the gnomon of a sundial.’ A gnomon, Bob, is the upright part of the sundial that casts the shadow on the sundial itself. So that’s how your Dial Canyon got its name. Formerly Sundial Canyon, and shortened to plain Dial Canyon by everyday usage.”
(*Fiery Eye*, 106)

Wörtlich übersetzt hieß der Canyon also einst *Sonnenuhr-Canyon*, weil der Schatten eines der den Canyon umgebenden Berggipfel wie der Zeiger einer Sonnenuhr durch das Tal wandert. Es stellt sich heraus, dass der Rubin an einer Stelle vergraben ist, die durch eben diesen Schatten angezeigt wird. Somit ist es hier durchaus notwendig eine Übersetzung zu finden, die die „Funktion“ des Canyons zumindest andeutet. Im Französischen ist dies recht einfach, der Name wurde wörtlich übersetzt:

« Le cañon du Cadran? répéta-t-il. Oui... je vois où il est. C'est une gorge étroite, assez isolée, difficile à atteindre. Autrefois, on l'appelait cañon du Cadran solaire parce que, sous un certain angle, l'un des pics du coin ressemble beaucoup à l'aiguille d'un cadran solaire. C'est sans mystère, tu vois. Mais ce nom de « cañon du Cadran solaire » était assez long à prononcer. A l'usage, on l'a donc écourté. Aujourd'hui on dit simplement « cañon du Cadran. »
(*Bustes*, 152)

Eine wörtliche Übersetzung bietet sich an, da die Struktur der französischen Sprache der Namensbildung an dieser Stelle entgegenkommt. Der ursprünglich längere Name *cañon du Cadran solaire* lässt sich auf einfache Weise verkürzen, ohne dass ein befremdlicher Ausdruck entsteht. Im Gegenteil, der kurze Name *cañon du Cadran* klingt sogar aufgrund der Metrik und der Alliteration sehr melodisch.

In der deutschen Übersetzung hat man sich bei der Übertragung dieses Ortsnamens vom Original etwas entfernt. Um nicht massiv in die Handlung eingreifen zu müssen, wurde das Naturphänomen, dass sich in diesem Canyon zeigt, zwar übernommen, der Name „Mittags-Canyon“ (*Fluch des Rubins*, 99) weist jedoch nicht direkt darauf hin. Daher musste auch

die Erklärung etwas abgeändert werden:

„Wollen mal sehen – ah, hier ist es: ‚Ein abgelegener, schwer erreichbarer kleiner Canyon nördlich von Hollywood. Wahrscheinlich so genannt, weil der spitze Schatten eines Berggipfels um die Mittagsstunde im Tal sichtbar wird und dann wie der Zeiger einer Sonnenuhr bis zum Abend über die Ebene wandert.‘ Daher hat also dieser Canyon seinen Namen. Eine Mittags-Sonnenuhr als Laune der Natur.“

(*Fluch des Rubins*, 100)

Dies ist eine akzeptable Lösung, da der Clou mit der Sonnenuhr erhalten bleibt. Die vorgenommene Änderung kann damit gerechtfertigt werden, dass der wörtlichen Übersetzung von *Sundial Canyon* – also *Sonnenuhr-Canyon* – die Leichtigkeit fehlt. Auch die verkürzte Form des Namens, die analog zum Original *Uhr-Canyon* ergäbe, klingt schwerfällig. Darüber hinaus sind sowohl *dial* als auch *cadran* im Gegensatz zu *Uhr* polysem, so dass man den Kurznamen des Canyons im Englischen und im Französischen ohne das Wissen um seinen Ursprung auf mehrere Weisen verstehen kann. Die einzig mögliche klangvolle Alternative zu *Mittags-Canyon*, die sich mehr an das Original anlehnt, wäre *Sonnen-Canyon*, aber da bei einer originalgetreueren Übersetzung dennoch das Problem mit dem ursprünglichen, längeren Namen bestehen bliebe, ist die in der deutschen Übersetzung gewählte Lösung absolut legitim.

Weitere redende Namen

Auch Gegenstände und bestimmte Ermittlungsverfahren werden zum Teil mit einem redenden Namen belegt. Das Periskop zum Beispiel, das Jupiter im Campinganhänger

installiert hat, damit die Jungen auch aus ihrem Versteck heraus beobachten können, was auf dem Gelände des Gebrauchtwarenhandels vor sich geht, wurde „See-All“ (*Fiery Eye*, 38) getauft. Dies wurde im Deutschen treffend mit „Spion“ (*Fluch des Rubins*, 38) wiedergegeben, was alle möglichen Funktionen dieses Periskops umfasst, sei es das gezielte Beobachten der Umgebung, also das Ausspionieren, oder das Nachschauen, wer gerade zu ihnen will, also der kurze Blick wie durch einen Türspion. Im Französischen hingegen wurde gänzlich auf eine Namensgebung verzichtet.

Ein wichtiges Ermittlungsverfahren, das bei vielen Fällen zum Einsatz kommt, nennt sich „Ghost-to-Ghost Hookup“ (*Stuttering Parrot*, 36) und findet erstmals in *Stuttering Parrot* Anwendung. Dabei handelt es sich um ein einfaches Prinzip der Informationsbeschaffung: Jeder der drei Detektive ruft fünf Freunde an und informiert sie darüber, was die drei in Erfahrung bringen wollen. Diese fünfzehn Personen sollen dann wiederum jeweils fünf Freunde anrufen und so die Nachricht in der ganzen Gegend verbreiten. Die drei Detektive setzen dabei ausschließlich auf Kinder, da sie wissen, dass diese oft viel mehr sehen und vielen Dingen mehr Aufmerksamkeit schenken als Erwachsene. Theoretisch wäre es möglich, auf diese Weise Kinder in ganz Amerika zu kontaktieren, die Welle der Nachfrage könnte sich also von der West- bis zur Ostküste der USA ausbreiten. Daher kommt Jupiter zunächst der Begriff „Coast-to-Coast Hookup“ (*Stuttering Parrot*, 36) in den Sinn. Da diese Bezeichnung allerdings schon bei Funk und Fernsehen Verwendung findet – gemeint ist damit eine Zusammenschaltung für eine

Gemeinschaftssendung – und Jupiter seinem Charakter entsprechend nicht auf einen bereits bestehende Bezeichnung zurückgreifen möchte, nennt er dieses Verfahren *Ghost-to-Ghost Hookup*. (Vgl. *Stuttering Parrot*, 36)

In *Fiery Eye* gibt es darüber hinaus eine weitere Erklärung für die Wahl dieser Bezeichnung: Da die drei Detektive praktisch nie direkt mit ihren Informanten zu tun haben und sie meistens auch nicht kennen, nennen sie sie *ghosts*. (Vgl. *Fiery Eye*, 39-40)

Dieser Vergleich mit Geistern oder Gespenstern bleibt auch in der französischen Fassung erhalten, denn hier heißt dieses Verfahren „relais fantôme“ (*Bustes*, 56), also soviel wie *Geisterstaffel*. Die deutsche Übersetzung hingegen entfernt sich vom Original, doch ist die Lösung nicht minder gut. Die „Telefonlawine“ (*Fluch des Rubins*, 39) vermittelt sogar ein viel deutlicheres Bild von dem, was bei der Anwendung dieses Verfahrens geschieht: Die Stadt und die Umgebung werden regelrecht überrollt von einer bei jeder weiteren Stufe um das Fünffache steigenden Zahl von Anrufen. Die aus dem anderen Namen resultierenden Änderungen am Text sind problemlos vorzunehmen, wie das folgende Beispiel zeigt, in dem ein Außenstehender zum ersten Mal mit diesem Begriff konfrontiert wird:

“Ghost-to-Ghost Hookup?” Gus blinked in bewilderment. “Do you have direct contact with the other world for information?”
(*Fiery Eye*, 39)

Das Geheimnisvolle einer *Geisterstaffel*, die die Vermutung nahe legt, die drei Detektive könnten Kontakt mit dem Jen-

seits aufnehmen, kann bei der *Telefonlawine* im Gegensatz zum *relais fantôme* natürlich nicht erhalten bleiben:

„Telefonlawine?“ Gus blinzelte verwirrt. „Arbeitet ihr denn mit der Telefongesellschaft zusammen?“
(*Fluch des Rubins*, 39)

Auch wenn der Begriff *Telefonlawine* keinerlei Mystik zulässt, handelt es sich doch um eine sehr treffende Übersetzung von *Ghost-to-Ghost Hookup*, da sie kurz und prägnant das zum Ausdruck bringt, was sich hinter dem Verfahren verbirgt.

8.3 Kulturspezifika

Ein Kulturspezifikum bzw. eine Realie definiert Markstein als „Element des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik und dergleichen eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes, das keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten hat.“ (Markstein 1998, 288)

Dies ist jedoch eine sehr enge Definition, die sich für das Literaturübersetzen nicht unbedingt eignet, geht es hier doch auch darum, dem Leser der Übersetzung die Kultur und die Atmosphäre des Landes oder der Gesellschaft näher zu bringen, in der der Roman spielt. Daher soll hier Bödekers Definition gelten:

Prototypisch für Realien sind „cultural terms“, konkrete Einheiten, die an eine Kultur und/oder an einen geographischen Raum gebunden sind, also: Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellen Handlungen zusammenhängen, politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen. Neben diesen „Kulturalien“ zählen wir auch „Naturalien“ – Naturgegebenheiten wie spezielle meteorologische Phänomene, Flora und Fauna einer Region – zu unseren Untersuchungsobjekten.
(Bödeker 1989, 231)

Als Beispiele für Kulturspezifika dienen hier vor allem Anrede, Dienstgrade und Maßeinheiten, aber auch einige andere, vereinzelt auftretende Elemente.

Die englischen bzw. amerikanischen Anredeformen *Mr.*, *Mrs.* und *Miss* wurden in der Deutschen Übersetzung konsequent übernommen. Gleiches gilt für *sir*, es sei denn, der Chauffeur Worthington spricht mit den Jungen. Ebenso wie die Anrede *Master Jones* wird *sir* in diesem Fall mit *junger Herr* übersetzt. (Vgl. *Gespenserschloß*, 17-18)

Die französischen Übersetzer hingegen haben sich für die französischen Anredeformen entschieden und übersetzen analog *M.*, *Mme* und *Mlle*. Warrington spricht Hannibal vor allem in der 3. Person Singular mit *monsieur* an (z.B. „je me vois obligé de demander à monsieur [...]“ oder „je remercie monsieur“ (*Rendez-vous*, 21).

Der Nachteil hierbei ist, dass mit der Wiedergabe der Anrede durch die französischen Entsprechungen etwas vom amerikanischen Milieu verloren geht. Die Frage ist jedoch, ob es auf andere Weise zu lösen ist, da sich für die höflich-distanzierte Anrede eines Dienstherrn durch seinen Diener keine andere Möglichkeit anbietet als eben *monsieur*. Es wäre weitaus störender, an dieser Stelle zu übersetzen, aber sonst bei *Mr.*, *Mrs.* und *Miss* zu bleiben. Die deutsche Übersetzung mit *junger Herr* fügt sich dagegen unauffällig in den Text ein.

Bei Dienstgraden – hier der Polizei – wird in beiden Sprachen auf die Entsprechungen der jeweiligen Zielkultur zurückgegriffen. So wird der „officer“ (*Screaming Clock*, 72 und 79) zum „Wachtmeister“ (*Seltsamer Wecker*, 57) oder „Polizist“ (*Seltsamer Wecker*, 62) bzw. zu einem „agent en

uniforme“ (*Pendules*, 111). Chief Reynolds, der mit der Zeit zur Vertrauensperson der drei Detektive wird, ist im Deutschen „Oberkommissar“ und „Polizeichef von Rocky Beach“ (*Seltsamer Wecker*, 63), im Französischen „sergent“ (*Pendules*, 121).

In Anbetracht der Umsetzung der Anreden von Personen im Allgemeinen wäre es in der deutschen Übersetzung nur konsequent, auch die Dienstgrade beizubehalten. Für den Fall, dass man befürchtet, der deutsche Leser habe Schwierigkeiten, den Dienstgrad *Chief* einzuordnen, ließe sich immer noch die deutsche Entsprechung *Polizeichef* erläuternd einfügen. Dem Kulturspezifischen würde auf diese Weise mehr Rechnung getragen.

Der gleiche Grund, der bei der deutschen Fassung *gegen* eine Übersetzung der Dienstgrade spricht, ist in Bezug auf die französische Fassung das Argument *für* die Übersetzung, denn solange das oben beschriebene Dilemma mit den Anreden nicht anders gelöst werden kann, ist es auch nicht sinnvoll, an dieser Stelle die Originaltermini beizubehalten. Mit der Übersetzung der Dienstgrade bleibt hier die Homogenität der Übersetzung insgesamt gewahrt.

Ebenfalls charakteristisch für die amerikanische Kultur sind die Maßeinheiten. Da diese sowohl in Frankreich als auch in Deutschland völlig ungebräuchlich sind, wurden sie in beiden Übersetzungen zu Recht mehr oder weniger präzise in das metrische System umgerechnet, wobei es sich in den meisten Fällen um willkürliche Maße und Entfernungen handelt und es daher nicht auf Genauigkeit ankommt. Einzig bei der Entfernung zwischen Rocky Beach und New

York (vgl. *Screaming Clock*, 152) muss die Angabe ungefähr stimmen, was in der französischen Übersetzung mit „près de cinq mille kilomètres“ (*Pendules*, 237) der Fall ist. Der deutschen Übersetzerin ist an dieser Stelle eine Nachlässigkeit unterlaufen: Obwohl sie sonst in allen Fällen das metrische System verwendet, bleiben hier die „dreitausend Meilen“ (*Seltsamer Wecker*, 119) stehen.

Darüber hinaus fällt auf, dass in den französischen Übersetzungen häufig ganz auf eine Maßangabe verzichtet wird, wenn dies der Kontext erlaubt.

Die Übertragung der amerikanischen Maßeinheiten in das metrische ist bei der Übersetzung der *Three Investigators* die richtige Strategie, da sie sonst für die meisten Leser abstrakte Größen darstellen würden.

Neben diesen regelmäßig im Text vorkommenden Kulturspezifika gibt es noch einige vereinzelte, die eine nähere Betrachtung lohnen.

Aus dem Bereich *amerikanische Küche* stammen die *doughnuts*, die Mrs. Andrews in *Terror Castle* backt (vgl. *Terror Castle*, 9). Heute würde dieses Wort keinerlei Schwierigkeiten mehr bereiten, denn der Doughnut hat sich auch in Deutschland durchgesetzt. Man könnte den Begriff also ohne weiteres beibehalten. Die erste Auflage vom *Gespenserschloß* erschien jedoch bereits 1968, zu einer Zeit, als dieses spezifisch amerikanische Gebäckstück hier zu Lande noch (weitgehend) unbekannt war. Die gewählte neutrale Übersetzung durch die Verwendung eines Hyperonyms („Seine [Bobs] Mutter [...] war gerade beim Kuchenbacken“ (*Gespenserschloß*, 9)) ist vor diesem Hintergrund

also absolut angemessen.

Das Französische hingegen neigt grundsätzlich nicht zur Übernahme von Anglizismen in die eigene Sprache, daher ist es unabhängig vom Bekanntheitsgrad des original amerikanischen Doughnut unwahrscheinlich, dass bei einer Neuübersetzung anders mit dieser Textstelle umgegangen würde als in der Erstauflage von 1979. Dort wurde „His mother [...] was making doughnuts“ (*Terror Castle*, 9) mit “[...] sa mère [...] préparait de la pâte à beignets“ (*Rendez-vous*, 9) übersetzt, also für den kulturspezifischen Begriff *doughnut* ein einheimischer gewählt, der ein ähnliches Gebäckstück bezeichnet.

Schlussendlich findet sich in den Texten auch kulturspezifisches Liedgut. Als Jupiter und Pete eines Nachts zum ersten Mal *Terror Castle* erkunden wollen, ist Pete schon vor Betreten des unheimlichen Gebäudes angst und bange. Um dieser Angst entgegenzuwirken, schlägt er vor, das Lied *Row, row, row your boat*¹⁰ zu singen (vgl. *Terror Castle*, 41-42). Dieses Lied ist im englischen Sprachraum sehr bekannt. Es handelt sich um ein altes Volkslied, das auch heute noch zum Beispiel im Ferienlager oder allgemein bei Unternehmungen mit Kinder- oder Jugendgruppen gesungen wird.

In der deutschen Übersetzung wurde diese Stelle völlig neutralisiert. Anstatt vielleicht ein Lied zu wählen, das in der deutschen Kultur eine ähnliche Funktion hat (z.B. *Von den Blauen Bergen kommen wir*), möchte Peter lediglich gerne „etwas singen“ (*Gespenserschloß*, 37). Neutralität ist hier die richtige Strategie, denn es wäre seltsam zu lesen, wenn ame-

¹⁰Der vollständige Text lautet: Row, row, row your boat/ gently down the stream/ merrily, merrily, merrily, merrily/ life is but a dream. (*Row, row, row your boat*)

rikanische Jungen ein „typisch deutsches“ Lied sängen.

Einen anderen Weg schlägt die französische Übersetzung ein. Peter schlägt hier vor, ganz laut „Youpi aïe! aïe! Youpi, youpi, aïe!“ (*Rendez-vous*, 43) zu singen. Es handelt sich hier um ein Lied mit gleicher Funktion wie das englische. Mit der gleichen Begründung, mit der die Lösung in der deutschen Übersetzung im vorigen Absatz bestätigt wurde, ist hier die Französische zu kritisieren: Eine Verallgemeinerung wäre hier besser als die Substitution durch ein gleichwertiges Element der Zielkultur.

Ein weiteres Beispiel für nationales Kulturgut ist das Seemannslied *Asleep in the Deep*, das Jupiters Onkel Titus auf einer von ihm reparierten Heimorgel zum Besten gibt und ein Lieblingslied der bayrischen Arbeiter Hans und Konrad ist. (Vgl. *Terror Castle*, 106) Es wurde 1897 geschrieben. Der Text stammt von dem englischen Lyriker Arthur J. Lamb, der im 19. Jahrhundert lange in Amerika gelebt hat, die Melodie von dem amerikanischen Komponisten Henry Petrie. (Vgl. Petersohn und *H. W. Petrie*)

In diesem Fall wurde in beiden Übersetzungssprachen an dieser Stelle auf eine Verallgemeinerung zurückgegriffen. So spielt Onkel Titus in der deutschen Version „ein altes Seemannslied, das Patrick und Kenneth besonders gut gefiel“ (*Gespenserschloß*, 95), in der französischen „des marches militaires“ (*Rendez-vous*, 118). Es wurde also eine Gattungsbezeichnung der Nennung eines bestimmten Liedes vorgezogen. Im Deutschen geschieht dies mit Rücksichtnahme auf das Original, die Übersetzerin hat also recherchiert, um was für ein Lied es sich hier handelt. Darüber hinaus passt

ein Seemannslied auch zu der irischen Herkunft der Brüder. In den französischen Übersetzungen hingegen wird die Herkunft von Hans und Konrad nie thematisiert. Darüber hinaus wird an der zitierten Textstelle gänzlich unterschlagen, dass Titus ein Lieblingslied der Brüder spielt. Dabei würden gerade die Märsche gut in das Klischee deutscher Musik passen. Vielleicht sind für den französischen Leser die Namen Hans und Konrad an sich aussagekräftig genug, so dass eine automatische Assoziation mit Deutschland wahrscheinlich ist. Andererseits kennt auch die amerikanische Kultur militärische Märsche. Die Überlegungen der Übersetzerin Tatania Bellini sind hier also nicht eindeutig nachzuvollziehen. Es scheint jedoch festzustehen, dass sie sich nicht darüber informiert hat, um welche Art von Lied es sich handelt.

Beide Alternativen sind ohne weiteres zu vertreten, allerdings wäre es an dieser Stelle im Gegensatz zu dem vorherigen Beispiel auch möglich gewesen, den Titel des Liedes stehen zu lassen und in einer kurzen Paraphrase die Gattung anzugeben. Dass man hier mit einer anderen Strategie arbeiten kann als mit der tatsächlich gewählten, ergibt sich daraus, dass das Lied in einer narrativen Passage erwähnt wird und nicht innerhalb wörtlicher Rede, die wenig Raum für unauffällig einfließende Erklärungen bietet.

Insgesamt betrachtet zeichnet sich also ab, dass die deutsche Übersetzung mehr um den Erhalt des Kulturspezifischen bemüht ist als die französische. Wenn möglich, werden die Realien erhalten. Besteht jedoch die Gefahr, dass der Leser sie nicht einzuordnen vermag,

werden allgemeinere Begriffe gewählt, aber nichts, was für die deutsche Kultur typisch wäre. Auf diese Weise ist das amerikanische Umfeld, in dem die Serie spielt, hier immer präsenter als in der französischen Übersetzung.

8.4 Register

Den richtigen Ton zu treffen, ist eine grundsätzliche Schwierigkeit sowohl beim Schreiben als auch beim Übersetzen von Kinderbüchern. Einerseits gilt es, eine Sprache zu finden, die die Kinder anspricht und deren Vokabular sie nicht überfordert. Andererseits tut der Autor/Übersetzer gut daran, nicht zu sehr in die Jugendsprache – oder das, was er dafür hält – abzugleiten, denn kaum ein anderer Teilbereich der Sprache ist derart flüchtig und dem Wandel unterworfen.

Auch bei den *Three Investigators* finden sich verschiedene Sprachebenen. Neben der Standardsprache fallen vor allem gehobene und gebrochene Sprache auf, wohingegen auf Umgangssprache fast vollständig verzichtet wird. Diese wird daher auch nicht näher untersucht. Inwiefern aber gehobene und gebrochene Sprache in den Übersetzungen realisiert wurden, wird im Folgenden dargestellt.

8.4.1 Gehobene Sprache

Drei der in jedem Band vertretenen Figuren heben sich durch ein höheres Sprachniveau von den anderen Personen ab: Alfred Hitchcock, Jupiter und der Chauffeur Worthington. Die rhetorischen Mittel, derer sie sich bedienen, und die Gründe für ihre Ausdrucksweise sind ganz unterschiedlich, wie eine

genaue Untersuchung ihrer Sprache unter Berücksichtigung der jeweiligen Charaktereigenschaften zeigt.

Alfred Hitchcock

Der berühmte Regisseur nimmt in einigen Bänden unmittelbar an der Handlung teil, rahmt diese jedoch immer durch ein einleitendes und ein abschließendes Kapitel ein, da er sich, wie oben beschrieben, dazu verpflichtet hat, zur Veröffentlichung der Fälle der drei Detektive beizutragen. Während er sich in allen Einleitungen direkt an den Leser wendet, besteht das letzte Kapitel manchmal auch aus einem abschließenden Gespräch zwischen Hitchcock und den Jungen. Ob in schriftlicher Form oder in direkter Rede, Hitchcock drückt sich gerne gewählt aus und verwendet weniger gebräuchliche Ausdrücke, was vielleicht seiner britischen Herkunft zugeschrieben werden darf. Die folgenden Beispiele und ihre jeweiligen Übersetzungen sollen seinen Sprachstil verdeutlichen.

In *Terror Castle* vermutet er Jupiter hinter einem Plan, der einem ehemaligen Schauspieler helfen soll:

“I suspect, young Jones, that I detect your active young imagination in the plan you have just set forth.”

(*Terror Castle*, 157)

Beinahe jedes Wort ist hier ein Indikator für Hitchcocks Sprachniveau: die Anrede „young Jones“ für Jupiter, die Doppelung der beiden Verben *to suspect* und *to detect* und „the plan you have just set forth“, obwohl hier eine Formulierung wie *this plan* völlig genügt hätte, da sich der Kommentar auf etwas bezieht, was Jupiter unmittelbar vorher dargelegt hat.

Beide Übersetzungen werden hier dem im Original gezeichneten Charakter Alfred Hitchcocks gerecht. Statt sich kurz zu fassen (z.B. „Der Plan klingt ganz nach dir.“ oder „Das war wohl deine Idee.“), sagt Hitchcock in der deutschen Fassung:

„Ich gehe wohl nicht fehl in der Annahme, junger Mann, daß auch deine eigene Phantasie an diesem Plan nicht unbeteiligt ist.“
(*Gespenserschloß*, 142)

Auch wenn hier auf die Übersetzung von „that you have just set forth“ verzichtet und diese Formulierung einfach durch „diesem Plan“ ersetzt wurde, erkennt man deutlich, dass sich Hitchcock eines gehobenen Wortschatzes bedient. Außerdem bieten die beiden Verneinungen einen gewissen Ausgleich. Sie lassen die Sprache gestelzter erscheinen als die entsprechenden positiven Ausdrücke, die, was den Inhalt der Aussage betrifft, genauso gut hätten eingesetzt werden können.

Die Struktur der französischen Sprache ermöglicht eine Übersetzung, die sich noch enger am Original orientieren kann:

« Mon jeune ami, je soupçonne votre esprit inventif d'avoir largement participé à l'élaboration du plan que vous venez de m'exposer. »
(*Rendez-vous*, 177)

Der Übersetzerin Tatania Bellini gelingt es hier hervorragend, einen einfachen Sachverhalt auf möglichst komplizierte Weise auszudrücken. Ihr Kollege Vladimir Volkoff findet nicht immer so treffende Formulierungen, wie das folgende Beispiel zeigt. Jupiter hat Alfred Hitchcock soeben aufgezählt, welche (scheinbar harmlosen) Fälle nun, nachdem sie den aktuellen Auftrag abgeschlossen haben, an sie herangetragen wurden. Hitchcocks Reaktion ist diese:

“My imagination staggers,” he [Hitchcock] said, “at the thought of what these mysteries will turn into once you lads begin delving into them. But pray tell me the details which did not get into the papers. For I know you started out to find Malcolm Fentriss’s parrot. Yet there is not a word about the parrot in the newspapers.”

(*Stuttering Parrot*, 126)

« Ces mystères ont l’air tout simples, dit-il. Mais la tête me tourne à l’idée de ce que vous allez en faire. Cependant, je voudrais que vous me précisiez quelques détails que les journaux ont omis. Vous aviez commencé par rechercher le perroquet de Malcolm Fentriss. Et les journaux n’ont pas parlé de perroquets du tout. »

(*Perroquet*, 241)

Der letzte Teil des zweiten Satzes („ce que vous allez en faire“) gerät etwas knapp, da zunächst das Harmlose der anstehenden Fälle (überflüssigerweise) thematisiert wird. Um sich nicht zu wiederholen, musste demnach der darauf folgende Satz verkürzt werden. Alternativ könnte Hitchcock sagen: « La tête me tourne à l’idée ce que transpira quand vous cherchez à approfondir ces mystères. » Dass es sich in diesem Zusammenhang bei *transpirer* um einen literarischen Ausdruck handelt, stört hier nicht, da genau dies das Sprachniveau Hitchcocks ausmacht. Im Vergleich schneidet in diesem Fall die deutsche Übersetzung besser ab:

„Meine Phantasie überschlägt sich“, sagte er, „bei der Vorstellung, wohin diese rätselhaften Fakten ausufern werden, wenn ihr Burschen euch da hineinversteckt. Aber habt nun die Güte, mir die Einzelheiten zu schildern, worüber die Presse nichts berichtete. Ich weiß zwar, daß ihr ausgezogen seid, um Malcolm Fentriss’ Papagei zu finden. Doch von diesem Papagei steht kein Wort in den Zeitungen.“

(*Super-Papagei*, 141)

Zusätzlich zu der nicht alltäglichen Lexik (*ausufern*, *hineinverstecken*) und dem Gebrauch des Präteritums (*berichtete* statt

berichtet hat) erhält diese Passage eine leicht ironische Note durch die Verwendung der Ausdrücke *die Güte haben, etwas zu tun* und *ausziehen, um etwas zu tun*. Diese Nuance ist im Original nicht enthalten, doch wird Hitchcock an anderen Stellen durchaus als ironischer Mensch dargestellt. Insofern ist die Qualität der Übersetzung dadurch nicht gemindert.

Jupiter

Wie oben bereits erwähnt, hat sich Jupiter seinen Wortschatz und seine Art, sich auszudrücken, ganz bewusst angeeignet, um seinen Minderwertigkeitskomplex zu kompensieren und nach seiner Karriere als tolpatschig-trotteler Kinderstar endlich ernst genommen zu werden. Er spricht meist sehr erwachsen, oft dozierend oder geschwollen und strahlt in diesen Momenten Arroganz und Überlegenheit aus. Im folgenden Beispiel, entnommen aus dem ersten Band, wollen die drei Jungen Alfred Hitchcock ihre Dienste anbieten und versuchen zu diesem Zweck, auf das Gelände der Filmfirma in Hollywood zu gelangen, wo Hitchcock sein Büro hat. Da der goldbeschlagene Rolls-Royce samt Worthington nicht ausreicht, um den Wachtposten am Eingangstor zu beeindrucken, greift Jupiter zu rhetorischen und mimischen Mitteln, um den Posten glauben zu machen, er sei der Neffe des berühmten Regisseurs, ohne dies jedoch tatsächlich zu behaupten. Als der Posten versucht, ihn aufzuhalten, reagiert Jupiter mit ausgewählter Höflichkeit:

“My good man,” he said, and Pete almost jumped, because Jupe was speaking in a rich, English accent he had never used before but must have practised in secret. “My good man, what seems to be the delay?”

“Gleeps!” Pete whispered to himself. He knew that Jupe had been an actor in television when he was just a tiny kid, and he had a real talent for impersonations, but Pete had never seen him do this one before.

By puffing out his cheeks and lips a bit and looking down his nose, Jupe had turned into a dead ringer for Alfred Hitchcock himself! A rather impertinent young Alfred Hitchcock, of course, but nobody could miss the resemblance.

(Terror Castle, 22)

Die überaus korrekte Wortwahl Jupiters unterstreicht hier die Dreistigkeit, mit der er zu Hitchcock vorzudringen versucht. Es ist schon verblüffend genug, dass Jupiter dies überhaupt wagt, schließlich wollte der Regisseur noch nicht einmal am Telefon mit ihm sprechen. Auch der Glaube daran, dass er zu Hitchcock vorgelassen werden wird, zeugt von einem ausgeprägten Selbstbewusstsein. Doch letztlich ist es die Art, wie er an sein Ziel kommt, die dem Unterfangen die Krone aufsetzt. In der deutschen Übersetzung wird dies wie folgt umgesetzt:

„Guter Mann“, sagte er, und Peter war starr vor Staunen, denn Justus sprach so gepflegt und gewählt, wie er es bei ihm noch niemals gehört hatte – sicher hatte Justus heimlich geübt.

„Guter Mann, was hemmt unseren Fortgang?“

„Au Backe“, flüsterte Peter vor sich hin. Er wußte, daß Justus schon als Kind in Theateraufführungen mitgewirkt hatte und ein begabter Imitator war, aber in dieser Rolle hatte Peter seinen Freund noch nicht erlebt.

Justus hatte die Backen aufgeblasen und die Lippen vorgestülpt – eine zweite Ausgabe von Alfred Hitchcock! Ein ziemlich dreister Alfred Hitchcock zwar, aber unverkennbar ähnlich.

(Gespensterschloß, 20)

Inhaltlich fällt zunächst einmal auf, dass im Deutschen aus nicht bekannten Gründen die Filmkarriere verschwiegen

wird. Sein schauspielerisches Talent durfte Justus im Rahmen von Theateraufführungen unter Beweis stellen; seine Aversion dagegen, verspottet und ausgelacht zu werden – ein wichtiger Grund für seine Ausdrucksweise –, resultiert in der deutschen Übersetzung daraus, dass er schon als Kind wegen seiner Fülligkeit aufgezogen und „Dickerchen“ (*Gespenserschloß*, 8) genannt wurde. Ebenfalls nicht ersichtlich ist, warum man Justus im Deutschen nicht schielen, sondern die Lippen vorstülpen lässt, was eher zu den französischen Illustrationen von Jacques Poirier passen würde, aber kein herausragendes Merkmal des schablonenhaften, schwarz-weißen Konterfeis Hitchcocks in der deutschen Übersetzung ist.

Dennoch zählt diese Textstelle in Fankreisen zu den Klassikern. Der Ausspruch „Guter Mann, was hemmt unseren Fortgang?“ wurde auf der Fanpage in die Liste der beliebtesten Sprüche aufgenommen. (Vgl. *Sprüche und Gespräche aus den Büchern*) Zugegeben, eine ungewöhnliche Wortwahl, an der man mit einiger Berechtigung kritisieren kann, dass *Fortgang* in diesem Zusammenhang nicht kollokiert, da dieses Wort im Deutschen entweder im Sinne von *weiterer Verlauf* oder von *Weggehen* verwendet wird (Stilwörterbuch 2001, 324). In dieser Szene geht es aber nicht um weg-, sondern um weitergehen. Dennoch vermittelt sie einen deutlichen Eindruck von der Dreistigkeit, mit der Jupiter des Öfteren vorgeht. Wenn schon nicht körperlich, so ist er den meisten zumindest rhetorisch überlegen.

Dieses rhetorische Geschick kommt in der französischen Übersetzung wie folgt zum Ausdruck:

« Eh bien, mon brave, demanda-t-il au gardien, de son accent le plus britannique et le plus distingué, pourquoi me fait-on attendre? »

Peter retint son souffle. Hannibal avait gonflé ses joues déjà volumineuses et, louchant vers le bout de son nez, il s'était composé une tête à la Hitchcock! La ressemblance était frappante.

(*Rendez-vous*, 24)

Im Vergleich zum Original wurde diese Textstelle deutlich verkürzt. Die schaupielerische Vorerfahrung des Anführers des Trios fehlt hier vollkommen und damit auch die Unterstellung, heimlich verschiedene Rollen zu üben. Doch auch wenn die Anrede *mon brave* nicht wiederholt wird und die Wortwahl weniger ausgefallen ist als im Deutschen, so ist die Überheblichkeit Hannibals gut getroffen, da man ihn nicht wie im Original fragen lässt, wo das Problem liegt bzw. warum es zu dieser Verzögerung kommt, sondern warum man *ihn* warten lässt – ganz so als ob er in den Filmstudios ein und aus ginge und der Wachtposten dies eigentlich wissen müsste.

Die Verwendung ungewöhnlicher Ausdrücke und Formulierungen ist ein Markenzeichen Jupiters, das er oft ganz gezielt einsetzt, um zu beeindrucken, zu verunsichern oder die Kontrolle über eine Situation zu gewinnen bzw. wiederzuerlangen. In dem folgenden Beispiel wird Jupiter von drei Männern überwältigt. Nach kurzer Gegenwehr muss er einsehen, dass er keine Chance hat, was aber noch lange nicht heißt, dass er nun eingeschüchtert wäre und sich unterwürfig zeigte:

They [Bob und August, der Auftraggeber der drei] heard Jupe's voice, muffled by the closed door. "All right, gentlemen, I'll go quietly. I am outnumbered and struggle will only prolong the inevitable sequence of events."
 "Huh?" they heard Rough Voice answer. "What'd you say?"
 "He said he's giving up because he knows he can't win," Deep Voice answered.
 (*Fiery Eye*, 84)

Jupiter drückt sich hier derart umständlich aus, dass einer der Gegner sogar einen Dolmetscher braucht, um den Sinn der Worte zu erfassen. Natürlich handelt es sich hier um eine Übertreibung, die das in Kinderkrimiserien gängige Klischee der klugen Kinder und der dummen Erwachsenen bedient, doch unterstreichen solches Verhalten und solche Rhetorik einmal mehr den Charakter Jupiters. Auch in den beiden Übersetzungen kommt dies zum Ausdruck:

Durch die geschlossene Tür drang Justs Stimme gedämpft zu ihnen.
 „Also gut, ich komme mit. Sie sind in der Überzahl, und Widerstand würde den unvermeidlichen Ausgang nur hinauszögern.“
 „Wie?“ hörten sie den Heiseren. „Was sagst du da?“
 „Er sagt, er gibt auf, weil er weiß, daß er's nicht schafft“, erklärte ihm der Brummige.
 (*Fluch des Rubins*, 79)

La voix d'Hannibal leur parvint, étouffée :
 « Très bien, messieurs. Je vous suivrai sans résistance. Vous êtes trop nombreux contre moi. Il serait outrecuidant de ma part d'espérer, fût-ce une seule seconde, me libérer d'un adversaire supérieur en forces. » (Il arrivait à Babal de faire des phrases ronflantes ou tarasbiscotées [sic!].)
 « Heu. . . Quoi? grommela Voix-Sèche. Que dit-il?
 — Il dit qu'il renonce à gigoter comme un ver enragé, expliqua Grosse-Voix.
 (*Bustes*, 123)

Hier übertrifft die französische Übersetzung die deutsche. Das hohe Niveau der Ausdrucksweise Hannibals zeigt sich

in der Verwendung des Futur simple und des Imperfekts des Subjonctif von *être* sowie des literarischen Ausdrucks *outré-cuidant*. Der Übersetzer hat gut daran getan, sich von der amerikanischen Vorlage zu entfernen, auch wenn es schade ist, dass in einer Klammer explizit darauf hingewiesen wird, dass diese Art zu reden ein Teil von Hannibals Persönlichkeit ist. Ebenso wie im Original ist dieser Zug in den deutschen Übersetzungen selbstverständlich, ja sogar zentral.

Wichtig ist aber auch, dass Jupiter durchaus in der Lage ist, sich normal oder umgangssprachlich auszudrücken, z.B. wenn seine Freunde wegen seiner verschrobenen Redeweise genervt reagieren:

Jupe spread out the message Bob had handed him.
 “It is equally incomprehensible,” he said.
 “Can’t you just say it’s a skullbuster?” Pete groaned.
 “Why be a walking dictionary?”
 “All right,” Jupiter agreed, with a slight grin. “It’s a ring-tailed, double-barrelled skullbuster. Is that better?”
 “Now you’re talking my language!” Pete said.
 (*Screaming Clock*, 84)

Wörtlich übersetzen lässt sich die Wortschöpfung „ring-tailed, double-barrelled skullbuster“ nicht, dennoch hat sich aus dieser Textstelle im Deutschen für die Fangemeinde eine Art Kulturausdruck ergeben:

Justus entfaltete das Blatt Papier, das ihm Bob gegeben hatte. „Sie ist gleichermaßen unverständlich“, erklärte er.
 „Kannst du nicht sagen: Sie ist total verworren – oder so was?“ stöhnte Peter. „Warum bloß immer so hochgestochen?“

„Na schön.“ Justus grinste. „Sie ist total verworren. Menschskinder, das ist ein spezialgelagerter Sonderfall!“
 „So, jetzt reden wir wieder die gleiche Sprache“, sagte Peter zufrieden.
 (*Seltsamer Wecker*, 65)

Justus ist also durchaus in der Lage, seinen Hang zu gewählter und/oder komplizierter Ausdrucksweise selbstironisch zu betrachten und – wenn auch wiederum in überspitzter Form – in ein anderes Register zu wechseln. Der *spezialgelagerte Sonderfall* ist auch in den heutigen Hörspielen nicht nur aktuell, er wird sogar regelrecht eingefordert, wie man an der Reaktion des Publikums bei den Aufführungen des ersten Live-Hörspiels *Master of Chess* erkennt: Als Justus endlich zugibt, dass der Fall kompliziert ist, und ihn zum „spezialgelagerten Sonderfall“ deklariert, gibt es Szenenapplaus und Rufe der Begeisterung (vgl. *Master of Chess*).

In der französischen Übersetzung wird diese durchaus positive Eigenschaft der Selbstironie leider unterschlagen:

Hannibal déplia sur la table, devant lui, le message de Bob, le parcourut du regard et déclara :
 « Tout aussi incompréhensible.
 — Une casse-tête, quoi ! fit Peter.
 — Si tu veux, admit Hannibal.
 (*Pendules*, 128)

Über die Gründe für die Änderungen an dieser Stelle kann nur gemutmaßt werden. Die im Original verwendeten Wörter (*it, is, equally, incomprehensible*) gehören – jedes für sich genommen – der Standardsprache an. Weder im *Longman Dictionary of Contemporary English* noch im *Oxford Duden* sind sie besonders markiert. Ihre Kombination bestimmt das Register. So sagt Jupiter „it is“ und nicht „it’s“ sowie „equally

incomprehensible“ an Stelle von z.B. „as incomprehensible as the other/first message“. Dies hat der Übersetzer möglicherweise übersehen. Dabei bietet auch das Französische mehrere Möglichkeiten, die Ratlosigkeit mit einer ungewöhnlicheren Wendung auszudrücken. Es ist ganz natürlich, dass sich aufgrund der abgesehen vom Akzent identischen Schreibung die Verwendung des Wortes *incompréhensible* für die Übersetzung aufdrängt. Schlägt man dieses Wort im *Petit Robert* nach, findet man unter anderem aber auch den als literarisch gekennzeichneten Ausdruck *incompréhensible à (qqn)*. Somit hätte man den Kommentar Jupiters zu „Cela m’est (tout aussi) incompréhensible“ erweitern können. Eine andere Möglichkeit bietet die figürliche Verwendung von Begriffen wie z.B. *impénétrable*: „Encore un mystère impénétrable“ oder „Un mystère tout aussi impénétrable“ wären hier mögliche Lösungen, an die sich auch eine genervte Reaktion Petes problemlos anschließen ließe. In Anlehnung an eine ähnliche Situation in *Au rendez-vous des revenants*¹¹ könnte es heißen:

« Toujours des mots de dictionnaire! s’indigna Peter.
 Pourquoi ne dis-tu pas comme tout le monde : c’est
 une casse-tête?
 — D’accord, répondit Hannibal, souriant. C’est un
 véritable sac de nœuds.
 — Voilà qui est mieux!

Die hier angebotene Lösung wird dem Ausgangstext eher gerecht, da die verschiedenen Facetten des Originalcharakters zum Ausdruck kommen und Hannibal nicht auf Intelligenz und Überheblichkeit reduziert wird.

¹¹Hannibal und Peter wurden durch einen Erdbeben in einer Höhle verschüttet und können nicht mehr hinaus. Hannibal kommentiert die Situation mit den Worten: „Issue impropre à l’utilisation.“ Daraufhin beklagt Peter: „Toujours des mots de dictionnaire, même dans un moment pareil!“ (*Rendez-vous*, 71)

Worthington

Der Chauffeur Worthington zeichnet sich aus zwei Gründen durch ein hohes Sprachniveau aus: Erstens erfüllt er das Klischee des distinguiert sprechenden Briten, zweitens muss er von Berufs wegen ausgewählt höflich sein. Auch wenn es für die Jungen zunächst ungewohnt ist, wie reiche, adlige Erwachsene behandelt zu werden, besteht Worthington von Beginn an auf die Wahrung aller Förmlichkeiten:

“Master Jones?” he [Worthington] said. “I am Worthington, the chauffeur.”

“Uh—glad to meet you, Mr. Worthington,” Jupiter said. “But call me Jupiter, like everybody else.”

“Please, sir.” Worthington looked pained. “You must address me simply as Worthington. That is customary. It is also customary for me to address my employers in a somewhat formal manner. You are now my employer, as it were, and I would prefer to adhere to custom.”

“Well, all right, Worthington,” Jupiter said. “If it’s customary.”

“Thank you, sir. Now the car and I are at your service for thirty days.”

(*Terror Castle*, 19)

Durch die Anreden *Master Jones* und *sir* ordnet sich Worthington Jupiter unter. Er verzichtet auf die gerade in der gesprochenen Sprache übliche Zusammenziehung von *I am* zu *I’m* und *it is* zu *it’s*, doch vor allem verdeutlicht die Lexik durch Ausdrücke wie „I would prefer to adhere to custom“ und „the car and I are at your service“ das hohe Sprachniveau Worthingtons. Diese sprachlichen Eigenheiten wurden wie folgt ins Deutsche bzw. Französische übersetzt:

„Mr. Jonas?“ fragte er. „Ich bin der Chauffeur, Morton.“

„Hm – guten Tag, Mr. Morton“, sagte Justus. „Aber nennen Sie mich ruhig Justus.“

„Bitte, junger Herr –“ Morton sah ganz betrübt drein. „Sie müssen mich einfach Morton nennen, das gehört sich so. Und es gehört sich auch, daß ich meine Dienstherrschaft anrede, wie es dem guten Ton entspricht. Sie sind ja nun meine Herrschaft, und ich möchte die Form wahren.“

„Na ja, dann eben Morton“, sagte Justus. „Wenn es sich so gehört.“

„Besten Dank, junger Herr. Der Wagen und ich stehen für dreißig Tage zu Ihren Diensten.“

(*Gespenserschloß*, 17-18)

« Monsieur Hannibal, je pense, fit-il. Je suis Warrington, le chauffeur.

— Euh..., enchanté de faire votre connaissance, monsieur Warrington. Appelez-moi donc Hannibal. »

Le chauffeur parut choqué.

« Au contraire, je me vois obligé de demander à monsieur de bien vouloir m'appeler seulement Warrington. C'est l'usage. Je dois, de mon côté, m'adresser à mes employeurs avec toutes les marques extérieures du respect. C'est aussi l'usage. Comme monsieur se trouve être actuellement, en quelque sorte, mon employeur... »

— Bon, bon, parfait, Warrington, dit Hannibal. Puisque c'est l'usage.

— Je remercie monsieur. Le véhicule et moi-même sommes à la disposition de monsieur pour trente jours.

(*Rendez-vous*, 21-22)

Im Vergleich der beiden Übersetzungen mit dem Original fällt wiederum der französische Text positiv auf. Wortwahl und Satzbau sichern ein durchgehend hohes Sprachniveau. Jupiter wird nicht einfach gesiezt, sondern konsequent mit *monsieur*, also in der dritten Person angesprochen. Formulierungen wie „je me vois obligé de“ und „toutes les marques extérieures du respect“ oder die Verwendung von *véhicule* statt *voiture* unterstreichen den stets würdevollen Auftritt Worthingtons.

Auch im Deutschen finden sich adäquate Lösungen, z.B. die Bezeichnung von Jupiter als (*Dienst*)*Herrschaft* oder die Anrede *junger Herr*, obwohl dies noch konsequenter durchgehalten werden könnte. Etwas störend allerdings sind die Formulierungen „das gehört sich so“ und „Sie sind ja nun meine Herrschaft“, da der erste Fall der Standardsprache angehört, im zweiten Fall die Wirkung des gehobeneren *Herrschaft* durch das Füllwort *ja* gemindert wird. Beides lässt sich jedoch auch in gehobenerer Sprache ausdrücken, das erste Zitat z.B. durch „so entspricht es der Tradition“. Im zweiten Fall genügt es bereits, das Füllwort *ja* zu streichen, auch wenn es hier feststellend gebraucht wird.

Worthingtons Rolle beschränkt sich jedoch nicht darauf, für Abwechslung in Bezug auf die in den Büchern verwendeten Sprache zu sorgen. Seine stoische Ruhe in allen Lebenslagen führt bisweilen zu Situationskomik, die es in die anderen Sprachen zu übertragen gilt. In der folgenden Szene fliehen Bob und Jupiter panisch aus dem Gespensterschloss, das sie im ersten Band für Alfred Hitchcock erforschen:

They reached the big, waiting Rolls-Royce, its golden door handles and metal parts gleaming in the starlight. Somebody flung the door open, and Pete fell into the rear, where Bob was waiting for them. Bob pulled Pete up into the seat as Jupiter piled in behind him.

“Worthington!” Jupiter shouted. “Take us back home.”

“Very good, Master Jones,” the tall, dignified chauffeur said, and the big car purred into life.

(*Terror Castle*, 49-50)

Während sich Jupiter und Pete kaum unter Kontrolle haben und ihnen das blanke Entsetzen ins Gesicht geschrieben

steht, bleibt Worthington souverän und sieht keinen Grund, von seiner üblichen Routine abzuweichen. Diese Textstelle wurde wie folgt übersetzt:

Sie erreichten den wartenden großen Wagen, dessen goldene Türgriffe und Beschläge im Sternenlicht glänzten. Die Tür flog auf, und Peter taumelte auf den Rücksitz, wo Bob saß. Bob zog Peter herein, Justus drängte nach.

„Morton!“ schrie Justus. „Fahren Sie uns nach Hause!“

„Sehr wohl, junger Herr“, sagte der große, würdevolle Mann, und der starke Motor erwachte zum Leben.

(*Gespenserschloß*, 45)

Accélérant de nouveau, les garçons atteignirent la voiture dont les garnitures dorées rougeoyaient à la lumière des étoiles. Personne ne se préoccupa de savoir qui ouvrait la portière. Peter s'écroula sur le siège arrière, Hannibal à côté de lui.

« Warrington! cria le détective en chef. Ramenez-nous à la maison.

— Bien, monsieur Hannibal », répondit le chauffeur sans perdre son flegme britannique.

(*Rendez-vous*, 54)

Der Witz der Situation ist in beiden Übersetzungen erhalten geblieben. Allerdings enthält die deutsche Übersetzung hier einen logischen Fehler, denn als Bob Peter in das Auto zieht, befindet sich dieser bereits auf dem Rücksitz. Im Original fällt Peter jedoch in den Fußraum *vor* der Rückbank, was bei einem so großzügig geschnittenen Fahrzeug wie einem Rolls-Royce ohne weiteres möglich ist. Diese Klippe wurde im Französischen umschifft, indem Bob nicht in die Handlung eingebunden wird.

An anderer Stelle gibt es dagegen mehr zu bemängeln. Die drei Jungen wollen eines Abends Nachforschungen anstellen, wissen aber, dass sie beobachtet werden. Deshalb rufen

sie Worthington an, damit dieser zur Ablenkung der Verfolger mit drei Schaufensterpuppen auf dem Rücksitz durch die Gegend fährt und die Detektive unbemerkt das Gelände des Gebrauchtwarenhandels verlassen können:

“Here I am, Master Jupiter,” he said. “Awaiting orders.”

“These are your passengers, Worthington,” Jupiter said. “They are our stand-ins.”

“Very good,” the chauffeur answered. “Let me help them into the car.”

(*Fiery Eye*, 115)

„Da bin ich, Herrschaften“, meldete er sich. „Zu eurer Verfügung.“

„Hier sind Ihre Insassen, Morton“, sagte Justus.

„Sie sind unsere Doubles.“

„Ausgezeichnet“, erwiderte der Chauffeur. „Ich werde ihnen beim Einsteigen behilflich sein.“

(*Fluch des Rubins*, 108)

« Me voici, monsieur Hannibal, dit le chauffeur. A vos ordres, comme toujours.

— Je vous amène des passagers, Warrington, annonça le jeune garçon. Ils sont censés nous représenter.

— Très bien! répondit Warrington qui ne s’émouvait jamais de rien. Laissez-moi vous aider à les installer. »

(*Bustes*, 166)

In der deutschen Übersetzung fällt auf, dass der Ton zwischen Morton und den drei Detektiven vertraulicher ist. Die ursprüngliche Distanz ist verringert, da er „zu *eurer* Verfügung“ statt „zu *Ihrer* Verfügung“ sagt, die Jungen in diesem Augenblick also duzt. Betrachtet man die Handlung insgesamt, ist jedoch festzustellen, dass sich am Verhältnis nichts geändert hat, auch wenn dieses Beispiel dem siebten Fall entnommen ist, also ein größeres Vertrauen durchaus möglich wäre. Doch Morton bleibt sonst immer höflich-korrekt und distanziert. Dafür bleibt die Komik der Situation erhalten, da

Morton die drei Puppen ebenso behandelt wie lebendige Fahrgäste.

Diese Komik geht im Französischen leider verloren, da Warrington die Puppen als leblose Objekte behandelt, indem er Hannibal anbietet, ihm dabei zu helfen, sie in den Wagen zu setzen. Es ist nicht ersichtlich, warum diese Änderung vorgenommen wurde, denn das amerikanische Original ist eindeutig. Der Witz der Situation wurde hier schlichtweg nicht erkannt. Auch im Französischen lässt sich die Situation problemlos wiedergeben, z.B. mit „Laissez-moi les aider à monter dans le véhicule.“ oder mit „Très bien! répondit Warrington et prit un des mannequins. Laissez-moi vous aider à monter dans le véhicule.“ Doch ist die erste angebotene Alternative zu bevorzugen, da die zweite das Wesen Warringtons durch die direkte Ansprache der Puppen überspitzt darstellt. Darüber hinaus ist der Zusatz „qui ne s’émouvait jamais de rien“ überflüssig, da diese Eigenschaft des Chauffeurs bei jedem seiner Auftritte durch die Situation hinreichend deutlich wird.

8.4.2 Gebrochene Sprache

Immer wieder treten Personen auf, deren Muttersprache – im Gegensatz zu Hans und Konrad – merklich nicht Englisch ist. Im Allgemeinen ist die Übertragung von gebrochener Sprache weniger problematisch als die eines Dialekts oder Soziolekts, gerade weil hier zwei verschiedene Sprachsysteme aufeinander treffen. Wichtig ist jedoch, die Fehler zu kennen, die ein Sprecher der Muttersprache A typischerweise macht, wenn er in der Fremdsprache B spricht, wobei die Fremdsprache natürlich je nach Übersetzung „variiert“, da

es unmöglich ist z.B. in einer deutschen Übersetzung Fehler darzustellen, die einem Franzosen typischerweise unterlaufen, wenn er Englisch spricht, und umgekehrt. Somit wird gebrochene Sprache immer so übersetzt, als sei die Sprache der Übersetzung die Fremdsprache, die die betreffende Person spricht. Am Beispiel des Mexikaners Carlos aus dem Band *Stuttering Parrot* soll untersucht werden, wie gebrochene Sprache in den Übersetzungen der *Three Investigators* realisiert wurde.

Carlos ist ein mexikanischer Einwanderer, der zusammen mit seinem schwer kranken Onkel Ramos in sehr ärmlichen Verhältnissen lebt. Das Haus, in dem sie leben, ist kaum mehr als eine Baracke, und aufgrund der Krankheit des Onkels muss der Junge – der noch jünger ist als die drei Detektive – so gut wie allein für den Lebensunterhalt für sich und seinen Onkel aufkommen. Im Fall um die sprechenden Papageien spielt er jedoch eine wichtige Rolle, da die Vögel einem Mann gehörten, den er und Ramos bei sich aufgenommen hatten. Dementsprechend häufig kommt Carlos in diesem Band zu Wort. Er ist derjenige, der den Kontakt zu den drei Detektiven aufnimmt, weil er gehört hat, dass sie den Fahrer eines bestimmten Wagens suchen. Sie haben einen Aufruf an alle Kinder in der Gegend gestartet und als Belohnung für entsprechende Hinweise eine Fahrt im Rolls-Royce ausgesetzt. Bei der ersten Begegnung des Mexikaners mit den drei Jungen wird der Akzent zusätzlich beschrieben:

“Señor Jupiter?” he asked.
 “I’m Jupiter Jones,” Jupiter said.
 “I am Carlos,” the boy said. He had a liquid Mexican accent, which sounded almost musical. “The au-to, it is where? May I see it?”
 “The au-to?” Jupiter didn’t get it, but Pete did.
 “He wants to know where the Rolls-Royce is,” he said.
 (*Stuttering Parrot*, 43-44)

„Señor Justus?“ fragte der Junge.
 „Ja, Justus Jonas“, sagte der Erste Detektiv.
 „Ich bin Carlos“, sagte der Junge. Er sprach mit weichem, singendem mexikanischem Akzent. „Das Au-to, es ist wo? Kann ich es sehen?“
 „Das Au-to?“ Justus begriff nicht, dafür aber Peter.
 „Er will wissen, wo der Rolls-Royce ist“, erklärte er.
 (*Super-Papagei*, 49)

« Señor Hannibal ? questionna le Mexicain.
 — Je suis Hannibal Jones, répondit le gros garçon.
 — Et moi je m’appelle Carlos », fit l’autre.
 Son accent mexicain ne manquait pas de charme.
 « Est-ce que je pourrais *admirar* l’auto ? demanda-t-il.
 — Quelle auto ? s’étonna Hannibal. — Il veut parler de la Rolls, expliqua Peter.
 (*Perroquet*, 78)

Schon in diesem kurzen Auszug deuten sich unterschiedliche Strategien für die Übertragung der gebrochenen Sprache an. Die deutsche Übersetzung bleibt in Struktur und Wahl der Mittel eng am Original, das in erster Linie auf Fehler in der Syntax setzt. Auch mit der abgehackten Aussprache von *auto* bzw. *Auto* wird die gebrochene Sprache markiert, wobei anzumerken ist, dass dieses Wort im Englischen – im Gegensatz zum Deutschen – ungebräuchlich ist. Die gängige Vokabel wäre *car*. Im Französischen hingegen ist die Syntax fehlerfrei, Carlos verwendet mit dem Konditional *pourrais* sogar die Höflichkeitsform. Nur fehlt es ihm an einigen Vokabeln, so dass er sich mit den entsprechenden spanischen Wörtern

behelfen muss. Die spanische Anrede *señor* ist jedoch in allen drei Sprachen enthalten.

Noch deutlicher werden die Unterschiede der jeweiligen Strategien im folgenden Beispiel:

“*Si, si, si, Señor Jupiter,*” he said. “Last night my friend Esteban come to my house. He say a Señor Jupiter Jones wish to know about a Ranger car with a licence number that ends in one—three.”
(*Stuttering Parrot*, 44)

„*Sí, sí, sí, Señor Justus*“, sagte er. „Gestern abend mein Freund Esteban kommt zu meinem Haus. Er sagt, ein Señor Justus wünscht zu hören von Ranger-Auto mit Nummer am Ende eins-drei.“
(*Super-Papagei*, 50)

« *Si, si, señor Hannibal ! Hier, à la noche, mon ami Esteban est venu à la casa. Il a raconté qu'un señor Hannibal Jones voulait des renseignements sur une Ranger negra avec une numéro finissant par tres.* »
(*Perroquet*, 79)

Auch hier fallen sofort die spanische Anrede und natürlich das Bejahen der vorher gestellten Frage mit *si* bzw. *sí* auf¹². Allerdings ist die Syntax im Englischen an sich korrekt, lediglich das Tempus ist falsch. Dass es sich um ein Ereignis in der Vergangenheit handelt, wird nur durch *last night* zum Ausdruck gebracht. Auf die Vergangenheitsform der (unregelmäßigen) Verben wird verzichtet. Gleiches geschieht im Deutschen, doch finden sich zusätzlich auffällige Fehler in der Syntax. Dies ist jedoch nur logisch, da sich die deutsche und die spanische Satzstruktur deutlich unterscheiden und in der Übersetzung deutsche Sätze nach der Logik des Spanischen

¹²Erstaunlich ist hier, dass einzig für die deutsche Übersetzung geprüft wurde, wie sich *sí* korrekterweise schreibt, denn nur mit Akzent über dem i heißt es *ja*, andernfalls *wenn*.

gebildet wurden. So entstehen Fehler, wie sie vermutlich jeder Fremdsprachenlerner von sich selbst kennt.

Die französische Fassung hingegen verfolgt eine andere Strategie. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei Französisch und Spanisch um zwei romanische Sprachen handelt, bei denen es unter anderem auch in der Syntax große Überschneidungen gibt, werden Fehler im Satzbau vermutlich deutlich seltener gemacht. Auffällig ist auch, dass die Vergangenheitsformen und die indirekte Rede keine Schwierigkeiten zu bereiten scheinen. Auch wird der elegantere *Gérondif finissant* dem Relativsatz *qui finit* vorgezogen. Im Vergleich dazu mutet es etwas seltsam an, dass Carlos einfache Wörter wie *maison* für *casa* oder die französischen Zahlen nicht kennt.

Oft gibt es bei Nicht-Muttersprachlern qualitative Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache. Wenn man spricht, muss man sich sofort entscheiden, wie man etwas ausdrücken möchte. Auf der anderen Seite spielt die Orthographie keine Rolle. Sie kommt in der geschriebenen Sprache erschwerend hinzu. Carlos schickt den drei Detektiven auch eine kurze schriftliche Mitteilung:

Dear Señor Jupiter,
 Here is Señor Blackbeard. He come home at dinner
 time. I send him to you. I wish you to have him, for
 he is my friend and you are my friend. Besides, I
 have fear the fat man try to steal him. We now have
 nice house and I thank you one thousand times.
 Carlos Sanchez.
 (*Stuttering Parrot*, 65)

Lieber Señor Justus!
 Hier ist Señor Blackbeard. Er kommt nach Hause
 am Abend. Ich schicke ihn Dir. Bitte behalte ihn,
 denn er ist mein Freund und Du bist mein Freund.
 Ich habe auch Furcht, der dicke Mann versucht ihn
 zu stehlen. Wir haben nun schönes Haus und ich
 danke Dir tausendmal.
 Carlos Gomez.
 (*Super-Papagei*, 73)

Cher señor Hannibal,
 Voilà Barbenoire. Il est rentré pour dîner. Je vous
 l'envoie. Je veux qu'il soit à vous parce qu'il est mon
 amigo et vous êtes mon amigo. Maintenant la casa
 tient debout et je vous dis gracias.
 Carlos Sanchez.
 (*Perroquet*, 116)

Wiederum hat der Autor des Originals auf die Vergangenheitsformen verzichtet. Darüber hinaus sind die Verben auch im Präsens nicht immer richtig konjugiert, bei der dritten Person Singular fehlt konsequent das *s*. Auch die Syntax ist wieder fehlerhaft, z.B. bei dem Satz „We now have nice house“, in dem das *a* vor *nice* fehlt. Carlos macht also schriftlich wie mündlich die gleichen Fehler und dies sowohl im Original als auch in der deutschen Übersetzung.

Wiederum ist es die französische Fassung, die sich von den anderen abhebt. In diesem Beispiel hat Carlos sogar den (unregelmäßigen!) Subjonctif von *être* korrekt gebildet und benutzt eine Wendung wie *tenir debout*. Er macht so viel richtig, dass man ihm die Vokabelfehler nicht so recht abnehmen mag.

Insgesamt betrachtet, scheint der „französische“ Carlos der beste Fremdsprachenlerner zu sein. Aufgrund der erwähnten strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Spanisch und Französisch mag es schwieriger sein, Fehler zu erfinden, doch

hätte man wie im Original und im Deutschen ebenso auf Vergangenheitsformen verzichten können, um die Sprachbarriere zwischen Carlos und den drei Detektiven deutlicher zu machen. Es ist jedoch möglich, dass bei der Wahl der Übersetzungsstrategie der edukative Aspekt eine Rolle spielte und man befürchtete, dass die Leser sich so ein schlechtes Französisch angewöhnen könnten.

8.5 Rätselverse

Bei den *Three Investigators* liegt die Lösung des Falls oft in der Entschlüsselung von Rätselversen. Damit steht und fällt die gesamte Handlung, und nirgendwo sonst tritt die Bedeutung des Primats des Funktionserhalts in der Übersetzung so deutlich hervor wie hier. Der Leser muss den zur Lösung führenden Denkprozess zumindest nachvollziehen, besser noch eigenständig durchführen können. Üblicherweise handelt es sich bei den Versen um verschlüsselte Wörter, die, in der richtigen Reihenfolge zusammengesetzt, zur Lösung des gesamten Falles führen. Diese Worträtsel bringen natürlicherweise starke Änderungen der Übersetzungen mit sich und zählen damit im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs zu den interessantesten Textstellen. Inwiefern die entsprechenden Übersetzungen als adäquat zu bezeichnen sind, wird im Folgenden anhand von zwei Beispielen gezeigt.

8.5.1 Die Rätselverse in *Stuttering Parrot*

In *Stuttering Parrot* müssen die Jungen ein wertvolles Bild finden. Hinweise auf das Versteck erhalten sie über insgesamt sieben Zitate bzw. Sprüche, die ein Brite, der sich in Anlehnung an *Die Schatzinsel* von Robert Louis Stevenson John Silver nannte und das Bild einst versteckte, sieben Papageien beigebracht hat. Obwohl alle Papageien klar und deutlich und mit britischem Akzent sprechen, machen einige von ihnen kleine Fehler in ihren Versen, die natürlich beabsichtigt und für die Lösung des Rätsels von entscheidender Bedeutung sind. Drei der sieben Äußerungen wurden in den Übersetzungssprachen analog wiedergegeben. Interessanter sind natürlich die Beispiele, in denen die Übersetzungen mehr oder weniger deutlich vom Original abweichen, wie dies bei den Papageien Little Bo-Peep, Billy Shakespeare, Sherlock Holmes und Scarface der Fall ist¹³.

Little Bo-Peeps Sprüchlein gibt den Hinweis, um welches Kunstwerk es sich überhaupt handelt:

Little Bo-Peep has lost her sheep and doesn't know
where to find it. Call on Sherlock Holmes!
(*Stuttering Parrot*, 100)

Der erste Satz stammt aus dem Kinderbuch *Mother Goose* und ist die erste Zeile des folgenden Kinderreims:

Little Bo-Peep has lost her sheep,
And can't tell where to find them.
Leave them alone,
and they'll come home
Bringing their tails behind them.
(*Rebus Rhymes*)

¹³Eine vollständige Auflistung der Zitate und Sprüche sowie ihrer Übersetzungen ist in Anhang B zu finden.

Wie bereits erwähnt, beschreibt die Zeile, die der Papagei zitiert, das gesuchte Bild, auf dem eine junge Schäferin abgebildet ist, die ein Lamm im Arm hält. Daher auch die kleine Änderung von der Mehrzahl *them* zur Einzahl *it*. Dass sie dieses verloren hat und nicht weiß, wo es ist, bedeutet lediglich, dass das Bild verschwunden ist. „Call on Sherlock Holmes“ spielt einerseits auf den Papagei gleichen Namens an, der durch seinen Spruch ebenfalls zur Lösung des Rätsels beiträgt, andererseits gibt diese Aufforderung einen konkreten Hinweis auf den Ort, an dem das Bild versteckt ist. Jupiter fällt auf, dass der Papagei nicht „Call *in* Sherlock Holmes“ (Zieh Sherlock Holmes hinzu/zurate) sagt, sondern „Call *on* Sherlock Holmes“ (Schau bei Sherlock Holmes vorbei). Sherlock Holmes wohnt in London in der Baker Street. Da bereits klar ist, dass sich das Bild auf keinen Fall in Europa befindet, schließen die Jungen aus diesem Hinweis, dass es in der Baker Street in einer Stadt in der Nähe versteckt sein muss.

Was also macht man als Übersetzer mit diesem Kinderreim? Der Inhalt spielt letztlich keine Rolle, da er nur ein fiktives Bild beschreibt. Mit dem Reim wird also auf kein real existierendes Kunstwerk verwiesen. Dennoch ist es dem französischen Übersetzer Vladimir Volkoff gelungen, das Bild der Schäferin aufrecht zu erhalten, indem er auf das französische Kinderlied *Il était une bergère*¹⁴ anspielt, in dem es – wie der Titel schon sagt – ebenfalls um eine Schäferin geht:

¹⁴Siehe Anhang C

Petit Patapon a perdu ses moutons. Il faut aller voir
Sherlock Holmes.
(*Perroquet*, 187)

Der Verweis auf die Baker Street bereitet keinerlei Schwierigkeiten.

Im Deutschen gibt es weder einen entsprechenden Kinderreim noch ein Kinderlied, das sich für diesen Zweck eignet. Daher muss hier eine andere Lösung gefunden werden. Die Übersetzerin hat sich in diesem Fall für das Märchen *Schneewittchen* entschieden und lässt den gleichnamigen Papagei bewusst falsch zitieren:

Weiß wie Schnee – rot wie Blut – braun wie Zedernholz.
Ist Sherlock Holmes zu Hause?
(*Super-Papagei*, 112)

Richtig muss es heißen „schwarz wie Ebenholz“, doch wurde dieser Fehler bewusst eingeflochten, um deutlich zu machen, dass sich hinter diesem Satz mehr als bloß ein Zitat verbirgt. Das Bild, das hier gesucht wird, zeigt das „Portrait eines jungen Mädchens mit langem braunem Haar“ (*Super-Papagei*, 92). Da es sich lediglich um die Beschreibung des verschwundenen Bildes handelt und nicht um konkrete Hinweise auf das Versteck, kann das Zitat nahezu willkürlich gewählt werden. Auch der Hinweis auf die Adresse ist eindeutig. Daher kann die Lösung in der deutschen Übersetzung als adäquat gelten.

Der Papagei Billy Shakespeare vervollständigt die Adresse mit dem aus dem Drama *Hamlet* bekannten Shakespeare-Zitat:

To-to-to be or not to-to-to be, that is the question.
(*Stuttering Parrot*, 100)

Auffällig ist hier natürlich, dass der Papagei stottert¹⁵. Da ein Papagei keinen angeborenen Sprachfehler haben kann – schließlich plappert er nur nach, was man ihm beigebracht hat –, muss das Stottern eine besondere Bedeutung haben. Wiederum ist es Jupiter, dem die zündende Idee kommt: Er erkennt, dass es sich hier um ein auf Homophonie basierendes Wortspiel handelt. *To* klingt wie die Zahl *two* und *be* wie der zweite Buchstabe des englischen Alphabets. So ergibt sich die in der Baker Street aufzusuchende Hausnummer 222 B, die fast der tatsächlichen Hausnummer Sherlock Holmes' 221 b (Vgl. Adler) entspricht. Der auf Shakespeare folgende Spruch Blackbeards¹⁶ verweist eindeutig auf einen Friedhof. Also müssen die Jungen einen Friedhof in der Nähe finden, dessen Adresse Baker Street 222 B ist.

Die Schwierigkeit für den Übersetzer liegt hier eindeutig bei der Umsetzung des Stotterns, das in diesem Fall von entscheidender Bedeutung ist. Volkoff ist es gelungen, sowohl bei Shakespeare zu bleiben als auch das Stottern beizubehalten. ‚Sein‘ Shakespeare krächzt:

Être ou ne pas être. Beaucoup de-de-de-b-bruit pour rien. (*Perroquet*, 187)

Das ursprüngliche Zitat wurde beibehalten, mit dem allerdings der Trick mit der gestotterten Hausnummer nicht funktioniert. Er greift daher zu einem anderen, fast ebenso bekannten Zitat, nämlich zum französischen Titel von Shakespeares Komödie *Much Ado About Nothing*, und nutzt die lautliche Ähnlichkeit von *de* und *deux*. Dies ist zwar nicht

¹⁵Er ist damit auch derjenige, auf den der Titel des Originals und der der französischen Übersetzung verweist.

¹⁶Siehe Anhang B

ganz so offensichtlich wie im Original, aber die Lösung ist dennoch kreativ und geschickt gewählt, zumal sich an *de* ein mit *b* beginnendes Wort anschließt, das ebenfalls mit Stottern vorgetragen wird, so dass die Adresse exakt dem Original entsprechend nachgeahmt werden kann.

Wie schon bei dem ersten Rätselvers weicht auch hier die deutsche Übersetzung vollständig von der Vorlage ab. Das Problem ist, dass sich im Deutschen keine Zahl auf ähnliche Weise stottern lässt wie im Original, denn jede deutsche Ziffer besteht im Gegensatz zum Englischen bzw. Französischen aus mehr als zwei Lauten. Damit ist das Stottern einer Ziffer grundsätzlich problematischer als in den beiden anderen Sprachen, es dann aber auch noch in ein bekanntes Shakespeare-Zitat zu kleiden, ist schwer. Um den Papagei aber zumindest ebenso gebildet erscheinen zu lassen, hat Leonore Puschert ihm lateinische Worte in den Schnabel gelegt:

Lucius et Licinius et Lucullus. Kopf oder Zahl?
Errare humanum est.
(*Super-Papagei*, 112)

Dass hier im ersten Teil der Botschaft vermutlich wichtige Informationen verborgen sind, erschließt sich den Jungen aus den beiden *et*. Sie wissen, dass es korrekterweise schlicht Lucius Licinius Lucullus heißen müsste, da es sich hier um den Namen eines römischen Feldherren handelt. Die Frage „Kopf oder Zahl?“ bringt Justus auf die Idee, den „Köpfen“ der drei Namensbestandteile – also ihren Anfangsbuchstaben – besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Der Satz „Errare humanum est“ lässt ihn, weniger wegen des Bedeutungsinhalts als wegen der schlichten Tatsache, dass es sich um

Latein handelt, vermuten, dass die drei L jeweils für die römische Zahl 50 stehen. Somit ergibt sich aus dem ersten Teil der Botschaft die Addition $50+50+50$ und damit die Hausnummer 150.

Diese Lösung ist weniger elegant als das Original oder die französische Übersetzung und darüber hinaus auch nicht so leicht zu dechiffrieren. Außerdem weicht die sich ergebende Hausnummer deutlich von der Originaladresse von Sherlock Holmes ab, was aber von untergeordneter Bedeutung ist, da die wichtigste, sich auf den Detektiv beziehende Information der Straßename ist.

Will man jedoch unbedingt Shakespeare beibehalten, könnte man z.B. mit „Es war die Nachtigall und nicht die Lerche“ aus *Romeo und Julia* zitieren. Hätte man dem Papagei nun beigebracht, „N-n-nacht-achtigall“ zu sagen, könnte man auf die Zahl 88 schließen. Der Vorteil dieser Alternative ist, dass man bei der deutschen Sprache bleiben kann und somit weniger Erklärungsbedarf im Zuge der Entschlüsselung der Bedeutung dieses Hinweises besteht.

Der folgende Hinweis bezieht sich auf den Friedhof selbst. Er dient der Orientierung und soll dem Suchenden einen Teil des Weges zum Versteck weisen. Einleitend wird wiederum ein bekannter Satz zitiert, und diesmal ist es besagter Sherlock Holmes, der spricht:

You know my methods, Watson. Three sevens lead
to thirteen.
(*Stuttering Parrot*, 101)

Die Jungen erkennen, dass ihnen dieser Hinweis erst vor Ort – also auf dem Friedhof – von Nutzen sein kann,

und tatsächlich finden Jupiter und Pete dank Robin Hoods Botschaft¹⁷ ein Grab, in dem drei Mitglieder einer Familie namens Severn bestattet wurden. *Severn* klingt so ähnlich wie *seven*, womit die Jungen die „three sevens“ gefunden hätten. Sie folgen den Grabsteinen und gelangen so zu einem auffälligen Gedenkstein, der an dreizehn unbekannte Reisende erinnert, die einst von Indianern getötet wurden.

Mit „Vous connaissez mes méthodes, mon cher Watson. Trois sept conduisent au treize.“ (*Perroquet*, 188) wurde Holmes' Spruch wörtlich übersetzt. Das Ergebnis ist letztlich das gleiche, kann aber nur durch eine Änderung des Familiennamens der drei Toten erreicht werden, der der französischen Zahl *sept* lautlich zumindest sehr ähnlich sein muss. Daher stoßen die beiden Jungen auf das Grab der Familie Seth¹⁸. Für den verbleibenden Teil des Hinweises sind keine Änderungen notwendig.

In der deutschen Übersetzung kommt es im Zusammenhang mit diesem Spruch zu einer Nachlässigkeit. Als die Jungen zum ersten Mal hören, was Sherlock Holmes zu sagen hat, heißt es:

„Du kennst meine Methoden, Watson. Drei Rosen
und¹⁹ die Dreizehn.“
(*Super-Papagei*, 112)

Auf dem Friedhof jedoch liest Justus von dem Zettel, auf dem er sich alle Sprüche notiert hat, die Worte „Du kennst

¹⁷Siehe Anhang B

¹⁸Seth ist ein biblischer Name. In den drei hier relevanten Sprachen heißt so der Sohn Adams im Alten Testament. Auch wenn dies für den Leser kaum von Belang sein dürfte, so ist es doch von Vorteil, dass dieser Name als sprachlich universell gelten kann.

¹⁹Hervorhebung durch die Verfasserin.

meine Methoden, Watson. Drei Rosen *weisen uns*²⁰ die Dreizehn.“ (*Super-Papagei*, 125) ab, womit der Sinn der Botschaft wesentlich leichter zu erschließen ist. Vermutlich wurde an dieser Stelle einfach neu übersetzt, ohne auf die erste Übersetzung zu achten, weil es gar nicht notwendig gewesen wäre, den Ausdruck *lead to* im Deutschen zu ändern.

Mit den Rosen ist ebenfalls ein Familiengrab gemeint, jedoch handelt es sich hier um die Familie Rosewood, deren Familienwappen eine Rose zeigt. Diese Lösung ist absolut adäquat, denn sie erfüllt ihren Zweck innerhalb der Handlung und ist dabei wesentlich klangvoller als die wörtliche Übersetzung „drei Siebenen weisen uns die Dreizehn“. Darüber hinaus würde sich aus dieser Übersetzung kaum ein amerikanisch klingender Name ableiten lassen.

Den letzten Spruch gibt der Papagei Scarface zum besten:

I never give a sucker an even break, and that's a
lead pipe cinch!
(*Stuttering Parrot*, 101)

John Silver macht sich hier über den Suchenden lustig, denn er ist sich sicher, dass das Bild nicht auf Anhieb gefunden wird. An der Stelle, wo das Kunstwerk versteckt sein müsste, hat er nämlich eine falsche Fährte gelegt: Er hat dort eine Metallkassette deponiert, in der sich lediglich ein Zettel befindet, auf dem steht, dass derjenige, der diese Kassette findet, die Hinweise wohl nicht richtig zu deuten gewusst habe. Schließlich musste man das Schloss der Kassette aufbrechen, um sie öffnen zu können, obwohl der Papagei Captain Kidd²¹

²⁰Hervorhebung durch die Verfasserin.

²¹Siehe Anhang B

von „the box that has no locks“ (*Stuttering Parrot*, 101) gesprochen hatte, also von einem Behältnis ohne Schloss.

Ein Problem stellt sich dem Übersetzer durch den zweiten Teil der Botschaft, weil dieser doppeldeutig ist. Zum einen handelt es sich, wie Bob erklärt, um eine alte umgangssprachliche Wendung, die ausdrückt, dass etwas ganz sicher oder klar ist (vgl. *Stuttering Parrot*, 123). Zum anderen nennt dieser Teil des Spruchs das Behältnis, in dem das Bild tatsächlich versteckt ist: ein Bleirohr mit Schraubverschluss. Es liegt ganz in der Nähe der Metallkassette, wird aber bei der Suche für Schrott gehalten. Pete nimmt dieses Rohr eher zufällig an sich, denn er benutzt es als Waffe gegen den Kunstdieb Haganay und seine Männer, welche die beiden Jungen bei der Suche nach dem Bild auf dem Friedhof überraschen. Als Jupiter und Pete schließlich fliehen können, vergisst Pete ganz einfach, das Rohr fallen zu lassen und nimmt es mit.

Glücklicherweise gibt es in beiden Übersetzungssprachen eine Wendung, die das Wort Rohr enthält und sich gleichzeitig in den Kontext einbetten lässt. Der französische Scarface feixt:

Petit malin, ne te monte pas le bourrichon. Je te passerais bien le tuyau mais tu ne saurais pas qu'en faire.
(*Perroquet*, 188)

Das Wort *tuyau* kann hier auf zweierlei Weise verstanden werden, entweder ganz konkret als Rohr („Ich würde dir ja gerne das (Blei-)Rohr geben, aber du wüsstest gar nichts damit anzufangen.“) oder im übertragenen Sinne als Tipp oder Hinweis. Einziger Nachteil ist, dass der Satz zwangsläufig

etwas lang und komplex gerät und es somit fraglich ist, ob ein Papagei ihn aussprechen könnte.

In der deutschen Übersetzung ist es Al Capone²², der mit folgendem Ausspruch triumphiert:

Ich hab' noch jeden reingelegt! Da guckste in die
Röhre, was? Ha-ha-ha!
(*Super-Papagei*, 113)

Komprimierter und treffender als mit „Da guckste in die Röhre“ kann man die Situation gar nicht ausdrücken. Genau das macht an dieser Stelle die Qualität der Übersetzung aus.

Insgesamt wurden für die sieben Sprüche bzw. Zitate adäquate Lösungen gefunden. Die zuletzt vorgestellte Übersetzung übertrifft sogar durch seine Prägnanz das Original. Dort, wo deutliche Abweichungen von der Vorlage zu erkennen sind, können diese gerechtfertigt werden. Dies gilt besonders für das Zitat aus Schneewittchen. Auch das, was der Papagei Lucullus zum Besten gibt, ist letztlich logisch, doch sind andere Lösungen, wie gezeigt werden konnte, nicht nur möglich, sondern vielleicht auch leichter nachzuvollziehen.

8.5.2 Die Rätselverse in *Screaming Clock*

Ausgangspunkt der Ermittlungen in diesem Fall ist ein schreiender Wecker, den Jupiter in einer Schachtel voll altem Krempel findet, den sein Onkel ihm überlassen hat. Er entdeckt eine Botschaft, die an dem Wecker befestigt war. Diese enthält die Aufforderung: „Dear Rex: Ask Imogene. Ask

²²Al Capone ist der bürgerliche Name des legendären Gangsters Scarface, der in den 1920er Jahren während der Prohibitionszeit sein Unwesen in Chicaco trieb. (Vgl. *Gangster – Al Capone*)

Gerald. Ask Martha. Then act! The result will surprise even you.“ (*Screaming Clock*, 16) Es gelingt den Jungen, die betreffenden Personen ausfindig zu machen, und so gelangen sie in den Besitz von zwei weiteren rätselhaften Botschaften. Die erste lautet:

It's quiet there even in a hurricane.
 Just a word of advice, politely given.
 Old English bowmen loved it.
 Bigger than a raindrop; smaller than an ocean.
 I'm 26. How old are you?
 It sits on a shelf like a well-fed elf.
 (*Screaming Clock*, 62)

In der zweiten steht:

Take one lily; kill my friend Eli.
 Positively number one.
 Take a broom and swat a bee.
 What you do with clothes, almost.
 Not Mother, not Sister, not Brother; but perhaps
 Father.
 Hymns? Hams? Homes? Almost, not quite.
 (*Screaming Clock*, 77)

Schnell kommen die Jungen auf den Gedanken, dass jede Zeile ein Wort verschlüsselt²³. Die Lösungen beruhen primär auf Homophonie. So steht Zeile 1/1 für *eye*, jedoch macht dieses Wort in Zusammenhang mit den anderen Wörtern keinen Sinn. Statt dessen muss das gleich klingende *I* eingesetzt werden. Nach dem gleichen Prinzip funktionieren die Zeilen 3/1 (die eigentliche Lösung ist *yew*, also Eibenholz, gemeint ist aber *you*) und 4/1 (*sea*, einzusetzen ist *see*) sowie die Zeile 4/2 (*wear*, gemeint ist *where*).

²³Der Einfachheit halber werden die Zeilenangaben, die sich auf die beiden Botschaften beziehen, im Folgenden durch Zahlen wiedergegeben. Die erste Zahl bezieht sich immer auf die Zeile selbst, die zweite auf die Botschaft. Ist also z.B. von der dritten Zeile der ersten Botschaft die Rede, wird diese mit 3/1 wiedergegeben.

An ein auf Homophonie beruhendes Wortspiel grenzt auch die Zeile 5/1. Die Zahl 26 deuten die Jungen als Hinweis auf den letzten Buchstaben des Alphabets und schließen aufgrund einer gewissen lautlichen Ähnlichkeit auf *the*.

In den Zeilen 1/2 und 3/2 wird mit einer anderen Art von Rätsel operiert. Es geht darum, bestimmte Buchstaben zu streichen, um zur Lösung zu gelangen. So muss in Zeile 1/2 zunächst *one lily* isoliert, dann *Eli* ausgestrichen werden, um das Lösungswort *only* zu erhalten. In Zeile 3/1 hingegen darf *bee* nicht wörtlich im Sinne von *Biene* verstanden werden. Gemeint ist der zweite Buchstabe des Alphabets, der auf Englisch homophon mit *bee* ist. Somit ist mit dieser Zeile nicht gemeint, dass man sich einen Besen nehmen („take a broom“) und eine Biene damit schlagen soll („and swat a bee“) – was die wörtliche Übersetzung wäre –, sondern dass von dem Wort *broom* das *b* gestrichen werden muss, so dass *room* (= Raum) übrig bleibt.

Die verbleibenden Zeilen sind mehr oder weniger direkte Beschreibungen der bzw. Hinweise auf die gesuchten Wörter. Damit lautet die „Rohfassung“ der Lösung für die erste Botschaft „eye-suggestion-yew-sea-z-book“, woraus sich der Satz „I suggest you see the book“ (*Screaming Clock*, 97) ergibt. Die zweite Botschaft lautet: „Only a room where Father Time hums“ (*Screaming Clock*, 103), ein Hinweis auf einen Raum voller Uhren, der den Detektiven (und dem Leser) bereits bekannt ist.

Zur Darstellung des Lösungsprozesses im Buch sei angemerkt, dass der Autor von seinen Protagonisten nicht

erwartet, dass sie die Botschaften ohne jegliche Hilfsmittel lösen. So schlägt Bob in der Bibliothek nach und erfährt auf diese Weise, dass das Zentrum eines Hurrikans auch Auge (engl. *eye*) genannt wird und dass die Bogenschützen (engl. *bowmen*) früher gerne Eibenholz (engl. *yew*) für ihre Bögen verwendet haben. Die Jungen entschlüsseln die Botschaften also durch Kreativität, eigenes Wissen und Recherche.

Im Deutschen finden sich für die Botschaften folgende übersetzerische Lösungen:

Zwischen Rhein und Flughafen.
Eitle Vögel können's so gut wie übermütige
Akrobaten.
Im Namen des alten Jägers verwisch die Blutspur.
Nicht Moll – bis aufs i-Tüpfelchen.
Wann? Dann. Warum? Darum. Also: Was?
Such es im Wald, wenn die Nacht zum Tage wird.
Eine Festung – schnell, sag's laut!
(*Seltsamer Wecker*, 50)

Frag nur nach dem Ort!
Eins und tausend mit zwei Zeichen.
Einer gegen vier – Kopf und Fuß verlier!
Neuen Kopf – was gilt's? Ri Ra Rumpelstilz!
So bunt sind die Bäume im Herbst, Laura, bunt!
Nimmt der Wind den zwei letzten das Laub –
was bleibt?
Schwur im Spiegel.
Ebbe und Flut – zwischen taG und Nacht.
(*Seltsamer Wecker*, 61)

Im Vergleich zum Original nehmen auf Homophonie basierende Rätsel eine eher untergeordnete Rolle ein. Nach diesem Prinzip funktionieren nur die Zeilen 1/1 und 1/7 sowie mit Einschränkung die Zeile 2/1. In den letzten beiden Fällen ist die Lösung relativ einfach. Der gesuchte Begriff der Zeile 2/1 ist *Rad schlagen*, wovon sich das Wort *Ratschlag* ableitet. Die Zeile 7/1 umschreibt den Begriff *Fort*, der ebenso klingt wie

vor. Hier gibt es für den Leser eine Hilfestellung, da nicht unbedingt erwartet werden kann, dass ein zehnjähriges Kind die korrekte Aussprache kennt:

„Festung – sagt man nicht auch Fort? Geschrieben F–o–r–t, aber gesprochen ohne t“, schlug Peter vor.
 „Das klingt genau wie ‚vor‘! Paßt das?“
 „Ausgezeichnet!“ rief Bob. „Nimm dir das Buch vor – und natürlich nicht: nimm dir das Buch fort. Deshalb hieß es bei dem Wort ‚sag’s laut!‘“
 (*Seltsamer Wecker*, 75)

Etwas problematisch ist die Zeile 1/1. Die Umschreibung „Zwischen Rhein und Flughafen“ zielt auf den Rhein-Main-Flughafen ab, wie der Frankfurter Flughafen auch genannt wird. Zwischen den Wörtern *Rhein* und *Flughafen* steht *Main*, homophon zu *mein*. Das mag für den deutschen Leser so schwer nicht sein, und ein Kind wird sich vermutlich gar nicht fragen, wie die betreffende Textstelle im Original lauten könnte. Aber es wäre ungewöhnlich, wenn der amerikanische Verfasser dieser Botschaft ausgerechnet einen so speziellen Ausdruck wählen würde.

Diesem Problem wird zwar dadurch Abhilfe geschaffen, dass Bob in der Bibliothek in einem Verzeichnis der Flughäfen Europas nachschlägt und dort eben auf den Rhein-Main-Flughafen stößt, doch gibt es neutralere Lösungen, um das Wort *mein* zu beschreiben, als ausgerechnet etwas spezifisch Deutsches zu wählen. Eine einfache Alternative wäre, nach dem Schema der fünften Zeile zu verfahren: „Wen? Mich. Wem? Mir. Also: Wessen?“ – Antwort: Mein. Zugegebenermaßen eine wenig kreative Lösung, aber neutral. Etwas schwieriger zu lösen wäre die Verwendung eines Anagramms. Aus *mein* lässt sich das Wort *Mine* bilden. Daher könnte man

die erste Zeile z.B. auch so formulieren: „Verzieh eine Mine“. Oder aber: „Lies mit bewegter Mine“. Die eingebauten Fehler in diesen Lösungen – in beiden Fällen die in diesen Zusammenhängen falsche Orthographie von Mine und im ersten Fall zusätzlich die Änderung der Wendung ‚keine Miene verziehen‘ zu ‚eine Miene verziehen‘ – machen deutlich, dass das Wort *Mine* von zentraler Bedeutung ist. *Verziehen* bzw. *bewegt* können als Aufforderung zur Umformung von *Mine* verstanden werden. Die einzige andere Buchstabenkombination, die einen Sinn ergibt, ist *mein*.

Ganz direkt zu den gesuchten Wörtern führen die Zeilen 5/1 (Lösung: *das*) und 1/2 (Lösung: *wo*). Relativ einfach gestalten sich auch die Lösungen Zeilen 4/1 (nicht Moll = *Dur*, durch das i-Tüpfelchen wird *Dir* daraus) und 2/1 (gemeint sind hier römische Zahlen, woraus sich das Wort *im* ergibt) sowie der Zeile 7/2 (ein Schwur ist ein Eid, „spiegelt“ man das Wort, erhält man *die*).

Deutlich mehr Gehirnakrobatik erfordern allerdings die anderen Zeilen. Im Allgemeinen geht um das Streichen und Ersetzen von Buchstaben. Zwei Beispiele sollen hier genügen. Das erste bezieht sich auf Zeile 3/1, das zweite auf die miteinander zusammenhängenden Zeilen 3/2 und 4/2:

„Dann habe ich noch ‚Jagd‘ und ‚Jäger‘ nachgelesen und besonders auf Namen aus Geschichten und Sagen geachtet – wegen dem ‚alten Jäger‘. Da gibt es tatsächlich einen gewaltigen sagenhaften Jäger namens Nimrod. Na, und da hab‘ ich auf einem Zettel an dem Namen rumprobiert, und dabei kam ich darauf, daß ‚verwischen‘ bei etwas Geschriebenem soviel wie ausmerzen oder ausstreichen

heißen könnte. Und eine Blutspur ist rot – also fällt von Nimrod der zweite Teil weg, und übrig bleibt ‚Nim‘ – sicher meint er ‚nimm‘.“

(*Seltsamer Wecker*, 74)

Nach einem kurzen Blick auf die nächste Umschreibung, den sinnlos erscheinenden Kinderreim, löste er das Rätsel im Kopf und schrieb gleich das Lösungswort hin. Einer gegen vier – das war der Daumen an der Hand (der Abzählreim hatte ihn an Fingerspiele mit kleinen Kindern erinnert). Kopf und Fuß weg: blieb „aume“. Und der neue Kopf – klar, das mußte ein R sein – R wie Rumpelstilz!

(*Seltsamer Wecker*, 79-80)

Um also zum dem Sinn nach gleichen Ergebnis wie im Original zu gelangen – die Lösungen der Botschaften lauteten letztendlich: „Mein Ratschlag: Nimm dir das Buch vor.“ (*Seltsamer Wecker*, 75) und „Wo im Raume raunt die Zeit.“ (*Seltsamer Wecker*, 80) –, wurden durchaus durch Logik erschließbare Rätselverse kreierte. Der Schwierigkeitsgrad ist jedoch höher, da die entsprechenden Lösungen größere gedankliche Umwege erfordern. Und dies, obwohl Alfred Hitchcock in der deutschen Übersetzung mittels eines Kommentars direkt zum aktiven Miträtseln auffordert:

Schwierig, solche Knobelei!* Manches ist strikt wörtlich zu nehmen, dann wieder wird kurzerhand aus Radschlagen ein Ratschlag. Diese Lösung findet ihr mittels schweifender Phantasie, jene wiederum nur dank sklavischer Buchstabentreue.

(*Seltsamer Wecker*, 69)

Das Sternchen verweist auf eine Fußnote der Übersetzerin:

Damit euch das Knobeln mit Worten auch in der Übersetzung richtig Spaß macht, haben wir bei den Rätsel-Botschaften in ähnlicher Weise mit der deutschen Sprache gespielt wie Bert Clock mit seiner englischen Muttersprache. Einverstanden?

(Anmerkung d. Übers.)

(*Seltsamer Wecker*, 69-70)

Trotz der Diskrepanz in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad für eine eigenständige Lösungsfindung muss festgehalten werden, dass die Gedankengänge, die zum gesuchten Wort und schließlich zur gesuchten Botschaft führen, sehr detailliert beschrieben und damit für den Leser zumindest nachvollziehbar sind, auch wenn er in vielen Fällen wohl nicht selbst darauf kommen kann. Hervorgehoben werden sollte auch der Lösungssatz der zweiten Botschaft: „Wo im Raume raunt die Zeit.“ Durch die Alliteration und die Metrik übertrifft dieser Satz das Original.

Wie stellen sich diese kniffligen Textstellen nun im Französischen dar? Auch hier muss letztlich der Hinweis auf das Buch bzw. den Raum mit den Uhren das Ziel sein. Dies wird mit folgenden Versen realisiert:

Ô deuxième personne, parfois si nombreuse !
 Il trône sur une étagère, gonflé à craquer.
 Les avocats se disent ainsi, les assureurs souvent.
 Ce que peut un sourd, même un paralytique.
 Un bon moyen de s'amuser.
 (*Pendules*, 97)

Exactement la première de cent.
 Souvent c'est la nuit qu'elle fait mal.
 C'est la seule où ronronne... Quoi ?
 L'orgue ? Le chat ? Le glissement des années ?
 Ce gamin aurait bien besoin
 D'une pièce à sa culotte !
 Mais pas avant août...
 (*Pendules*, 119)

Wie schon in den beiden anderen Sprachen ist auch in der französischen Adaptation der Rätselverse die Homophonie ein beliebtes Mittel für Wortspiele. So lautet die Lösung der Zeile 5/1 *jeu*, das als das phonetisch nahe *je* in die Lösung einfließt. Aus eigener leidvoller Erfahrung mit nächtlichen

Zahnschmerzen kommt Hannibal auf die Idee, dass das gesuchte Wort der Zeile 2/2 *dent* sein könnte, welches homophon zu *dans* ist. Ähnlich verhält es sich mit Zeile 7/2, deren entscheidendes Wort *août* ist, doch macht es nur Sinn, wenn man in den Lösungssatz das gleich klingende *où* einsetzt.

Diese Lösungswörter sind recht einfach herauszufinden. Noch einfacher, weil ganz direkt, sind fünf andere Verse zu lösen, nämlich die Zeilen 1/1 bis 4/1 sowie die Zeile 1/2. Aus ihnen ergeben sich die Wörter *vous* (der Vers umschreibt die 2. Person Plural), *livre*, *conseil*, *voir*²⁴ und zu guter Letzt *une*.

Die verbleibenden Verse dagegen sind schwieriger. Leider bleibt dabei die Logik etwas auf der Strecke und überlässt der Intuition und dem Zufall das Feld, wie das folgende Beispiel zeigt, in dem sich Hannibal mit den Zeilen 5/2 und 6/2 befasst:

Hannibal savait qu'il ne fallait pas prendre à la lettre un texte dû à l'excentrique Théodule Tick. Par exemple, cette ridicule histoire de pièce à une culotte... Était-ce le mot culotte qu'il fallait retenir ou le mot gamin ? Tout était possible. À moins que le mot pièce pris dans un autre sens...

Hannibal se décida, plus par intuition que par raisonnement. Il nota « pièce » et s'attaqua à la dernière ligne du message: [...]
(*Pendules*, 159)

Ähnlich intuitiv werden auch die übrigen Rätsel gelöst, so dass sich schließlich aus den Wörtern der ersten Botschaft (*vous*, *livre*, *conseil*, *voir* und *jeu*) der Satz „Je vous conseille de voir le livre“ (*Pendules*, 149) ergibt, aus denen der zweiten (*une*, *dent*, *temps*, *pièce* und *août*) der Hinweis „Dans une seule pièce où ronronne le temps“ (*Pendules*, 162).

²⁴Hier gilt das Ausschlussverfahren: Sowohl Gehörlose als auch Gelähmte können denken, sehen, vielleicht auch bedingt sprechen, doch nur *sehen*, also *voir*, ergibt in diesem Kontext einen Sinn.

Diese Lösungen zeigen große qualitative Unterschiede sowohl zwischen den beiden Botschaften als auch im Vergleich zum Original. Während die erste Botschaft in dieser Übersetzung sehr einfach zu lösen ist – die einzigen Schwierigkeiten liegen im Erkennen der lautlichen Nähe von *jeu* und *je* sowie der richtigen Reihenfolge der Wörter –, müssen aus der zweiten außer den durch Logik, Intuition und Zufall gefundenen Lösungswörtern auch andere, im Text bereits enthaltene Bindeglieder (*seule* und *ronronne*) extrahiert werden, was dem Leser das eigenständige Lösen der einzelnen Verse schwer macht.

Damit lässt sich abschließend zu den drei Varianten der Rätsel Folgendes sagen: Sowohl in sich logisch als auch vom Schwierigkeitsgrad her angemessen ist nur das Original. Die deutsche Adaptation ist zwar durch die Darstellung der Gedankengänge bei der Lösungsfindung nachvollziehbar, doch sind die Worträtsel größtenteils zu kompliziert für Zehnjährige. Die französischen Verse sind weder formal noch in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad homogen. Die erste Botschaft ist zwar lösbar, aber etwas einfach, die zweite nicht immer logisch. Somit fällt diese Variante im Vergleich zu den beiden anderen deutlich ab.

9 Schlusswort

Abschließend kann festgestellt werden, dass die deutschen Übersetzungen insgesamt mehr um Originaltreue bemüht sind als die französischen. Sowohl in Bezug auf die Vermittlung der Besonderheiten des amerikanischen Umfeldes als auch in der Darstellung der Charaktere bleiben sie enger am Original. Ersteres zeigt sich z.B. in der Übernahme der Anredeformen, letzteres in der originalgetreuen Wiedergabe der die verschiedenen Personen charakterisierenden Textstellen. So bleiben, wie in Kapitel 8.4.1 gezeigt werden konnte, Jupiters Selbstironie und Worthingtons bis ins Komische reichende Korrektheit erhalten – Charakterzüge, die für diese Figuren wesentlich sind, aber in den französischen Fassungen leider vernachlässigt wurden. Dabei liegen deren Stärken gleichzeitig in der Umsetzung des gehobenen, manchmal an Arroganz grenzenden Sprachstils der im entsprechenden Kapitel behandelten Personen. Es ist bedauerlich, dass auf die Darstellung der in diesem Zusammenhang positiven Eigenschaften verzichtet wurde.

In Bezug auf die Eigennamen sind beide Übersetzungen als gleichwertig anzusehen. Es wurden adäquate Lösungen gefunden. Die Änderungen der Anthroponyme sind vor allem dort nachvollziehbar, wo die Orthographie des Englischen und damit die Aussprache Probleme bereiten könnten. Der Argu-

mentation Leonore Puscherts muss stattgegeben werden, dass englische Namen zu der Zeit, als die *Three Investigators* übersetzt wurden, noch in einem wesentlich geringeren Maße in der deutschen Sprache vertreten waren, als dies heute der Fall ist¹. Doch selbst bei einer Neuübersetzung müsste man nun auf die für die deutsche Version gewählten Namen zurückgreifen, weil die Figuren hier zu Lande etabliert sind. Für die französischen Übersetzungen sieht dies etwas anders aus, da sie von vornherein weniger gut angenommen wurden.

Die deutlichsten Unterschiede zeigten sich jedoch in der Umsetzung der Rätselserse, die in der deutschen Fassung etwas zu anspruchsvoll und konstruiert sind, in der Französischen dagegen einfacher, aber auch willkürlicher, was den Lösungsweg betrifft. Hier gäbe es in beiden Fällen Verbesserungsbedarf.

Zusammengenommen mit der in Kapitel 7.2 beschriebenen Wirkung der optischen Gestaltung der Bücher erfüllen die deutschen Übersetzungen also eher die Forderung Kohlmeyers, sowohl dem Anspruch des Originals als auch dem des Lesers gerecht zu werden, auch wenn sie den Eindruck erwecken, für ältere Kinder gemacht zu sein, und damit unter Umständen den einen oder anderen unter den Zehnjährigen zu überfordern, die ja als jüngste Leser anvisiert sind. Die französischen Versionen dagegen laufen Gefahr, ihre Leserschaft sowohl durch die Optik als auch durch die inhaltlichen Änderungen zu unterfordern.

¹Siehe Kapitel 8.2.1

Damit können die Übersetzungen auch als ein Grund dafür gelten, warum die Serie in Frankreich schlecht angenommen wurde, in Deutschland aber außergewöhnlich langlebig und erfolgreich ist, und dieser Erfolg sicher noch einige Jahre anhalten wird.

Anhang

Anhang A

Die Titel der von Robert Arthur verfassten Bände und ihre Übersetzungen

1. The Secret of Terror Castle
... und das Gespensterschloß
Au rendez-vous des revenants
2. The Mystery of the Stuttering Parrot
... und der Super-Papagei
Le perroquet qui bégayait
3. The Mystery of the Whispering Mummy
... und die flüsternde Mumie
La momie qui chuchotait
4. The Mystery of the Green Ghost
... und der grüne Geist
Le chinois qui verdissait
5. The Mystery of the Vanishing Treasure
... und der verschwundene Schatz
L'arc-en-ciel a pris la fuite
6. The Secret of Skeleton Island
... und die Geisterinsel
Le spectre des chevaux de bois

7. The Mystery of the Fiery Eye
... und der Fluch des Rubins
Treize bustes pour Auguste
8. The Mystery of the Silver Spider
... und die silberne Spinne
Une araignée appelée à régner
9. The Mystery of the Screaming Clock
... und der seltsame Wecker
Les douze pendules de Théodule
10. The Mystery of the Talking Skull
... und der sprechende Totenkopf
Le crâne qui crânait

(Haarmann 2003)

Anhang B

Die Zitate und Sprüche der Papageien

Little Bo-Peep: Little Bo-Peep has lost her sheep
and doesn't know where to find it. Call on
Sherlock Holmes!

(Stuttering Parrot, 100)

Schneewittchen: Weiß wie Schnee – rot wie Blut –
braun wie Zedernholz. Ist Sherlock Holmes zu
Hause?

(Super-Papagei, 112)

Petit Patapon: Petit Patapon a perdu ses moutons.
Il faut aller voir Sherlock Holmes.

(Perroquet, 187)

Billy Shakespeare: To-to-to be or not to-to-to be,
that is the question.

(Stuttering Parrot, 100)

Lucullus: Lucius et Licinius et Lucullus. Kopf oder
Zahl? Errare humanum est.

(Super-Papagei, 112)

Shakespeare: Être ou ne pas être. Beaucoup
de-de-de-b-bruit pour rien.

(Perroquet, 187)

Blackbeard: I'm Blackbeard the Pirate, and I've
buried my treasure where dead men guard it
ever. Yo-ho-ho and a bottle of rum!

(Stuttering Parrot, 101)

Blackbeard: Ich bin Blackbeard der Pirat! Mei-
nen Schatz vergrub ich in finst'rer Nacht, wo
die Toten halten ewig Wacht. Johoo – und 'ne
Buddel Rum!

(Super-Papagei, 112)

Barbenoire: Je suis Barbenoire le Pirate. J'ai
enterré mon trésor pour qu'il soit gardé par des
morts. Yo ho ho ! et une bouteille de rhum !

(Perroquet, 187)

Robin Hood: I shot an arrow as a test, a hundred paces shot it west.
(*Stuttering Parrot*, 101)

Robin Hood: Ich nahm den Bogen, meinen besten – mein Pfeil flog hundert Schritt gen Westen.
(*Super-Papagei*, 112)

Robin des Bois: Je suis Robin des Bois, souple et preste. J'ai tiré une flèche à cent pas à l'ouest.
(*Perroquet*, 187)

Sherlock Holmes: You know my methods, Watson. Three sevens lead to thirteen.
(*Stuttering Parrot*, 101)

Sherlock Holmes: Du kennst meine Methoden, Watson. Drei Rosen und die Dreizehn.
(*Super-Papagei*, 112)

Sherlock Holmes: Vous connaissez mes méthodes, mon cher Watson. Trois sept conduisent au treize.
(*Perroquet*, 188)

Captain Kidd: Look under the stones beyond the bones for the box that has no locks.
(*Stuttering Parrot*, 101)

Käpt'n Kidd: Schau unter die Steine jenseits der Gebeine. Hol den Schatz ans Licht! Ein Schloß wehrt dir nicht.
(*Super-Papagei*, 113)

Capitaine Kidd: Je suis le capitaine Kidd. Cherchez soigneusement, derrière les ossements, sous les pierres, dans le trou, une boîte sans verrous.
(*Perroquet*, 188)

Scarface: I never give a sucker an even break, and that's a lead pipe cinch!
(*Stuttering Parrot*, 101)

Al Capone: Ich hab' noch jeden reingelegt! Da guckste in die Röhre, was? Ha-ha-ha!
(*Super-Papagei*, 113)

Scarface: Petit malin, ne te monte pas le bourrichon. Je te passerais bien le tuyau mais tu ne saurais pas qu'en faire.
(*Perroquet*, 188)

Anhang C

Il était une bergère

Il était une bergère,
 Et ron et ron, petit patapon,
 Il était une bergère,
 Qui gardait ses moutons,
 Ron ron, qui gardait ses moutons.

Elle fit un fromage,
 Et ron et ron, petit patapon,
 Elle fit un fromage,
 Du lait de ses moutons,
 Ron ron, du lait de ses moutons.

Le chat qui la regarde,
 Et ron et ron, petit patapon,
 Le chat qui la regarde,
 D'un petit air fripon,
 Ron ron, d'un petit air fripon.

Si tu y mets la patte,
 Et ron et ron, petit patapon,
 Si tu y mets la patte,
 Tu auras du bâton,
 Ron, ron, tu auras du bâtons.

Il n'y mit la patte,
 Et ron et ron, petit patapon,
 Il n'y mit la patte,
 Il y mit le menton,
 Ron ron, il y mit le menton.

La bergère en colère,
 Et ron et ron, petit patapon,
 La bergère en colère,
 Battit le p'tit chaton,
 Ron ron, battit le p'tit chaton.

(Il était une bergère)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hitchcock, Alfred. *Alfred Hitchcock and The Three Investigators in The Secret of Terror Castle*. Text by Robert Arthur. London: Armada, 1986.

Hitchcock, Alfred. *Alfred Hitchcock and The Three Investigators in The Mystery of the Stuttering Parrot*. Text by Robert Arthur. London: Armada, 1971.

Hitchcock, Alfred. *Alfred Hitchcock and The Three Investigators in The Mystery of the Screaming Clock*. Text by Robert Arthur. London: Armada, 1974.

Hitchcock, Alfred. *Alfred Hitchcock and The Three Investigators in The Mystery of the Fiery Eye*. Text by Robert Arthur. London: Armada, 1987.

Puschert, Leonore, Übers. *Die drei ??? und das Gespensterschloß*. By Alfred Hitchcock. 16. Auflage. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1985.

Puschert, Leonore, Übers. *Die drei ??? und der Super-Papagei*. By Alfred Hitchcock. 11. Auflage. Stuttgart: Franckh, 1983.

Puschert, Leonore, Übers. *Die drei ??? und der seltsame Wecker*. By Alfred Hitchcock. 8. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Puschert, Leonore, Übers. *Die drei ??? und der Fluch des Rubins*. By Alfred Hitchcock. 12. Auflage. Stuttgart: Franckh, 1982.

Bellini, Tatania, Übers. *Au rendez-vous des revenants*. By Alfred Hitchcock. Paris: Hachette, 1979.

Murray, Jean, Übers. *Les douze pendules de Théodule*. By Alfred Hitchcock. Paris: Hachette, 2002.

Voilier, Claude, Übers. *Treize bustes pour Auguste*. By Alfred Hitchcock. Paris: Hachette, 1971.

Volkoff, Vladimir, Übers. *Le perroquet qui bégayait*. By Alfred Hitchcock. Paris: Hachette, 2002.

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard. „Anatomie des Detektivromans“. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). *Der Kriminalroman: zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. 2. Band. 2., unveränderter Nachdruck. München: Fink, 1992. 372-404.

Aschenberg, Heidi. *Eigennamen im Kinderbuch*. Tübingen: Narr, 1991.

- Bödeker, Birgit. „Elemente des Spezifischen: Sachlich-sprachlich Fremdes“. In: Frank, Armin Paul (Hrsg.). *Die literarische Übersetzung. Der lange Schatten kurzer Geschichten*. Berlin: Erich Schmidt, 1989. 231-239.
- Dahrendorf, Malte. „Der Kriminalroman als didaktisches Problem“. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Heft 44, 1972. 310-314.
- Dankert, Birgit. „Detektiv- und Kriminalgeschichten für junge Leser“. In: Haas, Gerhard (Hrsg.). *Kinder- und Jugendliteratur: ein Handbuch*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Reclam, 1984. 139-151.
- Daubert, Hannelore. „Detektiv- und Kriminalgeschichte“. In: Grünewald, Dietrich und Kaminski, Winfred (Hrsg.). bearbeitete Auflage. *Kinder- und Jugendmedien*. Weinheim und Basel: Beltz, 1984. 431-439.
- Desmaisons, Christiane. *Les séries policières dans la littérature enfantine et leur réception*. Thèse de doctorat en lettres. Université Lyon III, 1987.
- Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverlag, 1999. Bd. 9
- Duden. Das Stilwörterbuch*. 8., völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverlag, 2001.
- Friedrich, Joachim. $4\frac{1}{2}$ *Freunde und das Geheimnis der siebten Gurke*. Stuttgart u.a.: Omnibus, 2001.

Gerber, Richard: „Verbrechensdichtung und Kriminalroman“. In: Vogt, Jochen (Hrsg.). *Der Kriminalroman: zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. 2. Band. 2., unveränderter Nachdruck. München: Fink, 1992. 404-420.

Hasubek, Peter. *Die Detektivgeschichte für junge Leser*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1974.

Kohlmeyer, Rainer. „Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien“. In: *Die Schnake* 13/14, 1988. 1-45.

Kreienkamp, Ursula. „Immer dieselben! Serienkrimis“. In: *Bulletin Jugend und Literatur*. Heft 12, 1998. 18-21.

Lange, Günter. „Krimis für Kinder und Jugendliche - eine Einführung“. In: Stiftung Lesen (Hrsg.). *Themenheft Krimis für Kinder und Jugendliche. Arbeitshilfen für Schule und Jugendbildung*. Heft 14, 1998. 1-5.

Lange, Günter. „Krimis für Kinder und Jugendliche“. In: Lange, Günter (Hrsg.). *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Band 1: Grundlagen - Gattungen. 2., korrigierte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider, 2000. 525-546.

Lange, Günter. „Krimi - Analyse eines Genres“. In: Josting, Petra und Gudrun Stenzel (Hrsg.). *Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken*. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 54. Jg., 13. Beiheft 2002. Weinheim: Juventa, 2002. 7-20.

Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Übers. Walter Schamschula. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1969.

Maier, Karl Ernst. *Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. 10. Auflage. Bad Heilbrunn, 1993.

Markstein, Elisabeth. „Realia“. In: Snell-Hornby et. al. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 288-291.

Nies, Fritz. „Erotischer Schnee. Übersetzte Bücher und ihre Titel“. In: Roloff, Volker (Hrsg.): *Übersetzungen und ihre Geschichte*. Tübingen: Narr, 1994. 41-54.

Nord, Christiane. „Buchtitel und Überschriften“. In: Snell-Hornby et. al. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 292-294.

Nord, Christiane. „So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte“. In: Keller, Rudi (Hrsg.). *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 1997. 35-59.

Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1992.

Oittinen, Riita. *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere, 1993.

Oittinen, Riita. „Kinderliteratur“. Übers. Paul Kußmaul. In: Snell-Hornby et. al. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 250-253.

Le nouveau Petit Robert. Édition entièrement revue et amplifiée du *Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.

Postma, Heiko und Rainer Wagner. *Galerie der Detektive. 123 Portraits von Sherlock Holmes bis Nero Wolfe*. Hannover: Revonna Verlag, 1997.

Reiß, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber Verlag, 1971.

Vollberg, Susanne. „Der Stoff, aus dem die Spannung ist. Krimis für (fast) alle Altersstufen“. In: *Bulletin Jugend und Literatur*. Heft 12, 1998. 15-16.

Internetquellen

Adler, Olivia. *Baker Street 221 B*. 29. Oktober 2004
<<http://www.bakerstreet221b.de>>

Haarmann, Sven und www.rocky-beach.com. *Die drei ??? und ihr Coverarchiv*. 27. November 2004. 1. Dezember 2004.
<<http://www.rocky-beach.com/cover/coverueber.html>>

Haarmann, Sven und www.rocky-beach.com. *Die multilinguale drei ???-Liste*. 4. September 2003. 1. Dezember 2004. <http://www.rocky-beach.com/cover/flags/multi_language.html>

Petersohn, Frank. *Asleep in the Deep*. 4. November 2004.

<<http://ingeb.org/songs/stormyth.html>>

Die drei ??? und ihre Geschichte. 31. März 2004.

rocky-beach.com. 1. Dezember 2004.

<<http://www.rocky-beach.com/misc/ddf-geschichte.html>>

Gangster – Al Capone. 13. Dezember 2000. sonde.de.vu

29. Oktober 2004

<<http://home.eplus-online.de/page/gang02.htm>>

H. W. Petrie. 4. November 2004

<http://www.brainyencyclopedia.com/encyclopedia/h/he/henry_w__petrie.html>

Il était une bergère. 29. Oktober 2004

<<http://dispourquoipapa.free.fr/comptine/ct0010.htm>>

Interview mit Leonore Puschert. 15. Juni 2004.

rocky-beach.com. 1. Dezember 2004. <http://www.rocky-beach.com/special/l_puschert/puschert_leonore2004.html>

Rebus Rhymes. 1996. Ed. EnchantedLearning.com.

27. September 2004

<<http://www.enchantedlearning.com/rhymes/Boopeep.shtml>>.

Robert Arthur. 14. März 2003. rocky-beach.com.

1. Dezember 2004. <http://www.rocky-beach.com/special/r_arthur/arthur11-11-1999.html>

Sprüche und Gespräche aus den Büchern. 23. Februar 2003.

rocky-beach.com. 1. Dezember 2004.

<<http://www.rocky-beach.com/misc/sprueche.html>>

Row, row, row your boat. 27. April 2004. National Institute of Environmental Health Sciences (NIEHS).

4. November 2004.

<<http://www.niehs.nih.gov/kids/lyrics/row.htm>>

Hörspiel

Hitchcock, Alfred. *Die drei ??? Master of Chess.*

CinemaxX-Colosseum, Berlin. Aufgenommen am

30.09.2002. 2 Audiokassetten. BMG Ariola Miller, 2002.

Ich versichere hiermit, dass ich zur Anfertigung vorliegender Arbeit keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und keine fremde Hilfe in Anspruch genommen habe.

Germersheim, den 06.12.2004