



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Humorübersetzung in der Literatur am Beispiel von
Douglas Adams' *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*

Verfasserin

Mirjam Leisner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 351 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Spanisch Englisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Theoretischer Rahmen – Funktionalität	2
1.1. Von der Äquivalenz zur Funktionalität	2
1.2. Skopostheorie nach Reiß & Vermeer	6
1.2.1. Darstellung des Konzepts	7
1.2.2. Der Text als Informationsangebot	8
1.2.3. Intra- und intertextuelle Kohärenz	9
1.2.4. Kritik an der Skopostheorie	9
1.3. Der funktionale Ansatz nach Nord	12
1.3.1. Der Text als Handlungsbegriff	12
1.3.2. Funktionsgerechtigkeit und Loyalität	13
1.3.3. Skopos und literarische Übersetzung	14
1.3.3.1. Handlungsaspekte literarischer Kommunikation	15
1.3.3.2. Literarische Kommunikation und Kultur	17
1.4. Funktionales Analysemodell nach Nord	19
1.4.1. Textexterne Faktoren	19
1.4.2. Textinterne Faktoren	21
2. Humor und Übersetzung	23
2.1. Was ist Humor?	23
2.1.1. Humor	24
2.1.2. Das Komische	25
2.1.3. Komik	26
2.1.4. Witz	27
2.2. Abgrenzungen der Phänomene voneinander	28
2.3. Funktionsweisen von Humor	28
2.4. Interaktion mit konventionalisierten Gattungen	29
2.5. Relevante Humorgattungen	30
2.5.1. Ironie	31
2.5.1.1. Funktionsweisen von Ironie/Formen von Ironie	33

2.5.1.1.1. Paratextuelle Ironiemarker	34
2.5.1.1.2. Intratextuelle Ironiemarker	35
2.5.1.1.3. Anspielungsironie	37
2.5.2. Sarkasmus	38
2.6. Humor als Kulturspezifikum	38
2.7. Humorübersetzung im Allgemeinen	39
2.8. Ironieübersetzung im Besonderen	41
3. Douglas Adams und der <i>Hitchhiker</i>	43
3.1. Kurze Biographie	43
3.2. Der <i>Hitchhiker</i>	44
3.2.1. Kurze Inhaltsangabe	44
3.2.2. Parodistische Science Fiction	45
3.2.2.1. Science Fiction	45
3.2.2.2. Parodie	47
3.2.2.3. Satire	49
3.2.2.4. Parodistische Elemente im <i>Hitchhiker</i>	51
3.2.3. Der Humor im <i>Hitchhiker</i>	54
3.3. Der <i>Anhalter</i> und sein Übersetzer	54
4. Analyse	55
4.1. Textexterne Faktoren	55
4.1.1. Senderpragmatik	55
4.1.2. Senderintention	56
4.1.3. Empfängerpragmatik	57
4.1.4. Medium und Kanal	57
4.1.5. Ortspragmatik	58
4.1.6. Zeitpragmatik	58
4.1.7. Anlass der Kommunikation	59
4.1.8. Funktion des Textes	59
4.2. Textinterne Faktoren	59
4.2.1. Textthematik	59

4.2.2. Textinhalt	60
4.2.3. Präsuppositionen	60
4.2.4. Aufbau und Gliederung des untersuchten Textes	61
4.2.5. Nonverbale Textelemente	61
4.2.6. Lexik	62
4.2.7. Syntax	63
4.2.8. Suprasegmentale Merkmale	64
4.3. Analyse der Textbeispiele	64
4.3.1. Buchtitel	64
4.3.2. Figurenbeschreibungen	65
4.3.3. Situations-/Ortsbeschreibungen	70
4.3.4. Handlungsdarstellungen/Interaktion zwischen den Charakteren	78
5. Conclusio	88
6. Bibliographie	91
7. Abstract	98
8. Lebenslauf	99
9. Selbstständigkeitserklärung	100

0. Einleitung

Das Humoristische, das Komische und das Witzige stellen einen wesentlichen Teil des interaktiven und damit kommunikativen Verhaltens dar, und zwar meist unabhängig von Ort, Zeit und Situation.

In dieser Arbeit wird das Phänomen des verbalen Humors unter sprach- und translativwissenschaftlichen Aspekten betrachtet und unter Berücksichtigung der theoretischen Ansätze eine Analyse des Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* des britischen Schriftstellers Douglas Adams und der deutschen Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz durchgeführt. Der konkrete Untersuchungsgegenstand der Masterarbeit ist die Übersetzung von Humor in fiktionaler Literatur im Sprachenpaar Englisch-Deutsch. Hierbei liegt der Schwerpunkt auf der Übersetzung des Phänomens der Ironie, welches in dieser Arbeit als Äußerungsart des Humors definiert wird. Das Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, wie der Humor und somit die Ironie in ihren verschiedenen Erscheinungsbildern übersetzt wurden und ob die unter Umständen abweichende Übersetzung einen Effekt auf die komische Wirkung der jeweiligen Romanstelle ausübt.

Zunächst wird der theoretische Rahmen für die Textanalyse vorgestellt, bei welchem es sich um den funktionalen Ansatz handelt. Nach einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft von der Äquivalenz hin zu den funktionalen Strömungen werden die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) und anschließend der funktionale Ansatz nach Nord (2001) sowie ihr funktionales Analysemodell (Nord 2009⁴) erläutert.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Humor und Übersetzung. Nach der Begriffsbestimmung und Abgrenzung von ähnlichen Phänomenen werden die Funktionsweisen von Humor erläutert und die für die Analyse relevante Humorgattung der Ironie dargestellt. Hier wird ebenfalls ein für die Analyse wichtiger Kriterienkatalog erstellt. Im weiteren Verlauf wird der Zusammenhang zwischen Humor und Kultur dargestellt, um dann näher auf die Übersetzung von Humor im Allgemeinen und von Ironie im Speziellen einzugehen.

Das dritte Kapitel dieser Arbeit wird sich mit dem Roman *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams und seiner deutschen Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz beschäftigen. Neben einer kurzen Biographie des Autors werden die Hintergründe für die Entstehung eben dieses Romans dargelegt. Nach einer Zusammenfassung des Inhalts wird näher auf die Besonderheiten des Romans eingegangen. Was ist das Besondere an Adams' Schreibstil? Welcher Gattung gehört das Werk an? Was ist das Besondere an dieser Gattung? Welche Arten von Humor sind erkennbar?

Anschließend wird die Analyse durchgeführt. Hierbei werden die verschiedenen Funktionsweisen von Humor und im Speziellen von Ironie als Klassifikationsbasis verwendet und auf ihre Funktionalität hin untersucht. In der Conclusio werden die gewonnen Erkenntnisse zusammengefasst dargestellt.

1. Theoretischer Rahmen – Funktionalität

In diesem Kapitel wird zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft bezüglich der Entstehung der funktionsorientierten Ansätze zum Translationsvorgang und zur Analyse von vorhandenen Translaten gegeben. In diesem Zusammenhang wird zunächst das Konzept der Äquivalenz vorgestellt, welchem in der Übersetzungswissenschaft lange Zeit viel Bedeutung zugesprochen wurde. Im Hinblick auf die Entwicklung des funktionsorientierten Zweigs werden die Problematik des Äquivalenzbegriffs und seine Ablehnung innerhalb der funktionalen Strömungen der Übersetzungswissenschaft erläutert. Anschließend wird auf die zwei wichtigsten Strömungen verwiesen – die Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) und die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984).

Nach der anschließenden, näheren Beschäftigung mit den Inhalten und Konzepten der Skopostheorie wird zum funktionalen Ansatz von Nord (2009⁴) und ihrem Analysemodell (2001) übergeleitet, welches in dieser Arbeit verwendet wird.

1.1. Von der Äquivalenz zur Funktionalität

Bevor sich die Übersetzungswissenschaft zur einer eigenständigen wissenschaftlichen Disziplin entwickelte, befasste sich vorrangig die Linguistik mit den Herausforderungen des Übersetzens (vgl. Siever 2010:13). Daher stammen die frühesten Übersetzungstheorien beziehungsweise übersetzungswissenschaftlichen Ansätze aus dem linguistischen Bereich. Als wichtige Vertreter dieser Strömung gelten hier unter anderen Otto Kade, Albrecht Neubert, Werner Koller und Wolfram Wilss (vgl. Siever 2010:46f.).

Lange Zeit wurde die Translation also vorrangig aus linguistischer Perspektive untersucht, da der Translationsvorgang in erster Linie als sprachliche Umkodierung betrachtet wurde. Die sprachlichen Mittel wurden als Code angesehen, was zur Folge hatte, dass Übersetzung als systematisierbar begriffen wurde. Eines der Hauptschlagwörter beziehungsweise eines der grundlegenden Konzepte in der Translationslinguistik bildet die Äquivalenz (vgl. Siever 2010:81ff.).

Es stellt eine große Herausforderung dar, den Äquivalenzbegriff mit einer allgemeingültigen Definition versehen zu wollen. Um nur einige Beispiele aus der Fachsprache nennen, beschreibt Äquivalenz in der Mathematik eine „unumkehrbar eindeutige Zuordnung“ (Snell-Hornby 1986:14), während in der Aussagenlogik zwei Aussagen als äquivalent betrachtet werden, wenn ihr Wahrheitsgehalt übereinstimmt. Im alltagssprachlichen Verständnis wird Äquivalenz stets als etwas Gleiches angesehen, distanziert sich also von den genannten fachsprachlichen Auffassungen bezüglich der Präzisierung des Begriffs. Genau hier liegt das Problem. Werden alltagssprachliche oder Begriffe aus Fachsprachen von anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie der Übersetzungswissenschaft entlehnt, stellt sich die Herausforderung der eindeutigen Definition für die Verwendung des Begriffs in einem neuen Zusam-

menhang, welcher zusätzlich in verschiedenen Sprachen unterschiedlich ausfallen kann (vgl. Koller 2004:344).

Aufgrund der Schwierigkeit der eindeutigen Eingrenzung des Äquivalenzbegriffs entwerfen viele in diesem Bereich Forschende eine Art Klassifizierung von Äquivalenzbeziehungen: „So wird in der übersetzungstheoretischen Literatur von denotativer, konnotativer, inhaltlicher, dynamischer, formaler, kommunikativer, pragmatischer und wirkungsmäßiger Äquivalenz gesprochen, um nur acht Beispiele wahllos herauszugreifen“ (Gallagher 1988:1). Äquivalenz bei der Übersetzung bezieht sich nach Gallagher (1988:2) einerseits auf die Identitätsbeziehung und andererseits auf die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Ausgangssprachlichen und dem Zielsprachlichen Text.

Nach Neubert (2004:334f.) ist es zwar schwierig, die vielen verschiedenen Äquivalenzebenen bei der Übersetzung eines Textes genau und präzise zu klassifizieren, dennoch haben sich in der Übersetzungswissenschaft zwei große Äquivalenzströmungen herausgebildet. Hierbei handelt es sich zum einen um die Äquivalenz auf linguistischer Ebene und zum anderen um die Äquivalenz auf textueller Ebene. Neubert (2004:334f.) nennt außerdem noch einen dritten Typ von Äquivalenzströmung, nämlich den der kommunikativen Äquivalenz, welche sozusagen eine Kombination von linguistischer und textueller Ebene darstellt.

Unter linguistischer Äquivalenz werden die Ähnlichkeitsbeziehungen von Ausgangs- und Zieltext auf lexikalischer, syntaktischer und semantischer Ebene verstanden. Vor allem in der „linguistisch-deskriptive[n] sprachenpaarorientierte[n] Übersetzungswissenschaft“ (Koller 2004:344) wird dieses Verständnis von Äquivalenz dazu benutzt, um „Regelmäßigkeiten“ (Koller 2004:344) beschreiben zu können. Diese Regelmäßigkeiten oder Äquivalenzbeziehungen reichen jedoch nicht aus, um jegliche Arten von Übersetzungsproblemen lösen zu können, vor allem jene, die mit den sprachlichen Systemen an sich nicht zu erklären sind (vgl. Neubert 2004:335ff.).

Textuelle Äquivalenz distanziert sich schon eher von der rein sprachlichen Ebene. Ausgangs- und Zieltext werden im Ganzen in Beziehung zueinander gesetzt und nicht mehr nur allein auf die verschiedenen sprachlichen Systeme reduziert betrachtet (vgl. Neubert 2004:338).

Neubert (2004:339ff.) verwendet den Begriff der kommunikativen Äquivalenz, um die linguistische und die textuelle Ebene zu verbinden, denn die Kombination von sprachlichen Elementen und dem Text als Ganzen erfüllt stets ein kommunikatives Bedürfnis. Daraus resultiert, dass am Ende die kommunikativen Ziele den Grad der Äquivalenz beim Übersetzungsvorgang bestimmen.

Erst in den 1980er Jahren wurde der Äquivalenzbegriff immer mehr in Zweifel gezogen, wodurch sich eine Verlagerung von ausgangstextorientierten Übersetzungstheorien hin zu zieltextorientierten Übersetzungstheorien ergab. Durch das Aufkommen der neuen funktionalen Ansätze in der Übersetzungswissenschaft wurde konstatiert, dass die Auffassung von Äquivalenz als oberstes Ziel der Translation so nicht mehr gelten kann: „Ein Translator bietet

nicht mehr oder weniger Information als ein Ausgangstextproduzent; ein Translator bietet andere Information auf andere Weise an“ (Reiß & Vermeer 1984:123).

Eine der Begründungen für die Ablehnung des Äquivalenzbegriffs in der Übersetzungswissenschaft ergibt sich aus der problematischen Tatsache, dass der Terminus Äquivalenz aus der formalen Logik entlehnt wurde und so

[...] eine *umkehrbar eindeutige* Zuordnung zwischen zwei Ausdrücken [meint]. Diese Kennzeichnung als *umkehrbar eindeutig* ist wichtig [...], denn hier haben wir bereits den Kernpunkt, der eine Übertragung des Äquivalenzbegriffs in die Übersetzungstheorie so problematisch macht. Eine Viele-zu-Eins-Entsprechung z. B. ist **nicht umkehrbar eindeutig** [Hervorhebungen im Original]. (Siever 2010:80)

Es wird deutlich, dass der rein linguistische Äquivalenzbegriff sehr schnell an seine Grenzen stößt, weswegen er von vielen ÜbersetzungswissenschaftlerInnen in Zweifel gezogen und als nicht haltbar bezeichnet wurde (vgl. Koller 2004:347f.). Daher plädiert Koller für eine Dynamisierung des Äquivalenzbegriffs, da

sich Übersetzung wesensmäßig durch eine *doppelte Bindung* auszeichnet: Durch ihre spezifische Bindung an den *Ausgangstext* und zweitens die Bindung an die *kommunikativen Bedingungen* auf der Seite des Empfängers. Äquivalenzbegriffe, die sich [...] ausschließlich auf die spezifische Bindung der Übersetzung an den AS-Text konzentrieren, erscheinen in dieser Sicht als ebenso problematisch wie Konzeptionen, die die empfängerseitige Bindung verabsolutieren [...]. (Koller 2004:349)

Andere ÜbersetzungswissenschaftlerInnen wie beispielsweise Snell-Hornby (1986) lehnen strikt ab, den Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft zu verwenden. Ihrer Auffassung nach beschreibt er lediglich ein Phantasiegebilde und ist bereits sehr „vorbelastet“ (Snell-Hornby 1986:16):

Insgesamt muß man sich fragen, ob *Äquivalenz* bzw. *equivalence* als übersetzungswissenschaftliche Termini tauglich sind; einerseits ist *Äquivalenz* – als eine für einen bestimmten Zweck wissenschaftlich fixierte Konstante – zu statisch und eindimensional geraten, und andererseits ist *equivalence* bis zur Bedeutungslosigkeit verwässert worden [Hervorhebungen im Original]. (Snell-Hornby 1986:15)

Holz-Mänttari (1984:127) steht dem Äquivalenzbegriff ebenfalls kritisch gegenüber, da der zielsprachliche Text dem ausgangssprachlichen nicht notwendigerweise genau entsprechen muss. Je nach Anforderung können die Texte sehr unterschiedlich sein oder aber auch sich sehr ähneln: „Für beide Extreme und jede Form dazwischen liefert die methodische translatorische Arbeit die Argumente“ (Holz-Mänttari 1984:127). Somit ist die Verwendung des Äquivalenzbegriffs nicht mehr haltbar, denn Äquivalenz erfordert „Stabilität, Eigenwert und Verbindlichkeit, d.h. die (natürlich nur relative) *Autonomie* des Originaltextes [Hervorhebung im Original]“ (Koller 2004:347) und diese kann nicht als gegeben betrachtet werden.

Reiß und Vermeer (1984:124) sehen die Verwendung des Äquivalenzbegriffs ebenfalls problematisch. Daher plädieren sie für eine Präzisierung und Begrenzung des Begriffs: „Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (Reiß & Vermeer 1984:139f.). Äquivalenz wird somit definiert als eine spezielle Form der Adäquatheit. Adäquatheit beschreibt im Allgemeinen die Relation zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext, welche aus dem Zweck der Übersetzung resultiert und somit die verschiedensten Realisierungsformen besitzen kann. Äquivalenz als „Sondersorte von Adä-

quatheit“ beschreibt demnach die „Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext“ (Reiß & Vermeer 1984:140).

Prunč (1997:110) spricht sich zunächst für die Beibehaltung des Äquivalenzbegriffs aus, denn als „kulturspezifische Lösungen kulturspezifischer Wertekonflikte“ besitzt er eine feste Stellung, die zwar nicht zu verallgemeinern sei, aber dennoch eine gewisse Gültigkeit besitze. Nicht lange danach jedoch verwirft Prunč (2002²:201f.) diesen Gedanken und plädiert für ein neues eingeschränktes Verständnis des Äquivalenzbegriffs innerhalb der funktionalen Strömungen der Übersetzungswissenschaft. In Anlehnung an die Präzisierung des Adäquatheits- und des Äquivalenzbegriffs nach Reiß und Vermeer (1984:140) werden „die unlösbaren Dilemmata, in die Translatoren durch rigide, miteinander konkurrierende Äquivalenzpostulate unweigerlich gedrängt wurden, [...] durch eine sinnvolle und erfüllbare Forderung ersetzt“ (Prunč 2012³:158).

Nord (2001:90f.) identifiziert vier theoretische Äquivalenzforderungen für die Übersetzung insbesondere von literarischen Texten: Zunächst sollte die Textinterpretation der ÜbersetzerInnen mit der Senderabsicht identisch sein. Außerdem sollten die ÜbersetzerInnen die Senderabsicht auf eine Weise verbalisieren, dass der Zieltext in der Zielkultur die gleiche Funktion besitzt wie der Ausgangstext in der Ausgangskultur. Als dritten Punkt führt sie an, dass die ZieltextempfängerInnen die Übersetzung beziehungsweise die innertextliche Welt der Übersetzung genauso wahrnehmen sollten wie die AusgangstextempfängerInnen den Ausgangstext wahrnehmen. Zum Schluss nennt sie die Äquivalenzforderung, dass die Übersetzung die gleiche Wirkung auf ihre EmpfängerInnen haben sollte wie das Original auf seine EmpfängerInnen.

Diese Äquivalenzforderungen sind nach Nord jedoch nicht erfüllbar, denn „the equivalence requirements are rather like a request to square the circle“ (2001:91). Daher schlägt sie einen funktionalen Ansatz beziehungsweise eine zweckgerichtete Auffassung von literarischer Übersetzung vor, bei welcher der Äquivalenzbegriff an sich keine Rolle mehr spielt. Denn Äquivalenz stellt für Nord (2009⁴:24) einen der „schillerndsten und am vielfältigsten interpretierten (oder interpretierbaren) Begriffe[] der Übersetzungswissenschaft“ dar. Eingrenzende und präzisierende Varianten lehnt sie ab, da sie keine Veränderung in der Definitionsdebatte des Begriffs hervorrufen und „Äquivalenz [...] weiterhin mit Treue gleichgesetzt und Übersetzungen nach wie vor an diesem nebulösen Maßstab gemessen werden“ (Nord 2009⁴:25).

Durch die funktionale Strömung in der Übersetzungswissenschaft kommt der Auffassung von Äquivalenz, welche stark an die ausgangstextorientierte Übersetzung gebunden ist, also immer weniger Bedeutung zu (vgl. Koller 2004:347f.)

Innerhalb der funktionalen Strömung wurde darauf hingewiesen, dass bei der Translation nicht allein die Sprache eine wichtige Rolle spielt, sondern dass auch viele weitere Komponenten wie die Kommunikationssituation, die Kulturen der Ausgangs- und ZieltextempfängerInnen und die Funktion des Translats nicht außer Acht zu lassen sind. Das oberste Ziel des

funktionsorientierten Zweiges der Übersetzungswissenschaft war es, eine allgemeingültige Theorie für den Translationsvorgang und für die Translatanalyse zu entwickeln, welche jegliche Texttypen und –sorten beinhaltet, somit also auch literarische Texte inkludiert (vgl. López-Semeleder 2011:34).

So entstand eine neue Strömung von Übersetzungstheorien, bei welcher die Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) und die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) als wichtigste Ansätze zu nennen sind (vgl. Penkner 2010:6). Holz-Mänttari's Ansatz ist „kommunikations-, handlungs- und systemtheoretisch[]“ (Risku 1998:107). Ein wesentlicher Bestandteil des translatorischen Handelns ist nach Holz-Mänttari (1984:20) die Loslösung vom herkömmlichen Verständnis der Übersetzung, womit der Ausgangstext „enthronet“ wird (Vermeer 1986:42). Die Sprache allein steht nicht mehr im Vordergrund, sondern es werden auch andere wichtige Faktoren bei der Übersetzung eines Textes einbezogen. Der Translationsvorgang als Form des Handelns beinhaltet demnach Folgendes:

Den Bedarf und das Produkt *spezifizieren*,
unsere Handlung *projektieren*,
den Text *produzieren*
und den Gesamtprozeß *kontrollieren*.
Gleichzeitig müssen wir *recherchieren*,
die Funde für den vorliegenden Fall *modifizieren*,
für unsere Entscheidungen *argumentieren*
und ständig unsere Arbeitsweise *adaptieren*. [Hervorhebungen im Original] (Zusammenfassung von Holz-Mänttari 1993:308f. in Risku 1998:44)

Auch die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) orientiert sich weniger strikt am Ausgangssprachlichen Material, sondern wendet sich hin zum Skopos, also dem Zweck, den der Zielsprachliche Text in der Zielsprachlichen Kultur besitzen soll. Hierbei wird keine „in sich geschlossene und abgeschlossene Theorie“ angestrebt, sondern es werden „einige Gesichtspunkte neu angeführt“ (Reiß & Vermeer 1984:1). Die Inhalte und die Kritik an der Skopostheorie werden im folgenden Kapitel näher elaboriert.

1.2. Skopostheorie nach Reiß & Vermeer

Mit Vermeers Aufsatz *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie* (1978) wurde die Basis für die funktionale, zweckorientierte Strömung der Übersetzungswissenschaft geschaffen (vgl. Dizdar 1998:104). Diesen Aufsatz entwickelte er später mit Katharina Reiß weiter (vgl. Siever 2010:150). 1984 veröffentlichten die beiden die ausgearbeitete Fassung seines damaligen Aufsatzes in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, bei welcher der *Skopostheorie* wesentliche Bedeutung zukommt. Als Oberbegriff für die Zweige Übersetzen und Dolmetschen wählen Reiß und Vermeer darin den von Otto Kade (1968:33) geprägten Begriff „Translation“ (vgl. Reiß & Vermeer 1984:6). Der „Linguistik als Leitdisziplin“ stehen sie kritisch gegenüber und lehnen sie ab, denn „von ihr [sei] keine Antwort auf die entscheidenden Fragen zu erwarten“ (Prunč 2012³:143).

So wurde eine neue Ära in der Übersetzungswissenschaft eingeleitet, da eine Distanzierung von der Linguistik vollzogen und neue Perspektiven auf den Translationsvorgang eröffnet wurden. Es wurde nun nicht mehr zwischen den zwei großen Teilbereichen der schriftlichen Translation – der Übersetzung von fachlichen und literarischen Texten – unterschieden, sondern eine Theorie erstellt, die jegliche (schriftliche sowie mündliche) Translation inkludiert. Das Verständnis von Translation bewegte sich von einer sprachfokussierten Auffassung hin zu einer handlungsorientierten. Die Erfüllung des Zwecks wurde als oberstes Ziel bei der Übersetzung erhoben. Bei der Namensgebung der Theorie wurde das griechische Wort *Skopos*, zu Deutsch *Ziel*, *Zweck* oder *Funktion*, verwendet. Im ersten Teil des Buches von Reiß und Vermeer (1984) wird die so genannte Basistheorie vorgestellt, welche im zweiten Teil des Buches mit speziellen Theorien in einen Zusammenhang gebracht wird (vgl. Nord 2001:27). Innerhalb der funktionalen Strömung in der Übersetzungswissenschaft wird die Übersetzung als Produktion eines zielsprachlichen Textes als zweckgerichtete Handlung verstanden (vgl. Reiß & Vermeer 1984:101): „Das ‚Wozu‘ bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird“ (Reiß & Vermeer 1984:100).

1.2.1. Darstellung des Konzepts

Wie den vorherigen Kapiteln bereits zu entnehmen ist, steht bei der Skopostheorie der Zweck, für welchen eine Übersetzung angefertigt wird, im Vordergrund:

Als oberste Regel einer Translationstheorie setzen wir die „Skoposregel“ an: Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt (ist eine Funktion ihres Zwecks) [...] – Mit anderen Worten: Für Translation gilt, „Der Zweck heiligt die Mittel“ [Hervorhebungen im Original]. (Reiß & Vermeer 1984:101)

Aus dieser Hauptregel leiten sich weitere Unterregeln ab, die der Theorie ihre Gestalt geben:

- (1) Ein Translat ist skoposbedingt. [...]
- (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache. [...]
- (3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab. [...]
- (4) Ein Translat muss in sich kohärent sein. [...]
- (5) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein. [...]
- (6) Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“) [Hervorhebung im Original] (Reiß & Vermeer 1984:119)

Daraus ergibt sich für den Übersetzungsvorgang, dass es stets eine(n) InitiatorIn gibt, der/die den zielsprachlichen Text aus einem bestimmten Grund, also für einen bestimmten Zweck in Auftrag gibt. Die Übersetzung ist folglich zweckbestimmt, oder mit den Worten von Reiß und Vermeer (1984:119), die Übersetzung ist „skoposbedingt“. Dieser Skopos bestimmt die Variablen und Komponenten, die für den Übersetzungsvorgang vonnöten sind, um ein zufriedenstellendes Ergebnis liefern zu können. Es ist also nicht der Ausgangstext allein, der den Übersetzungsvorgang beeinflusst, sondern es sind vor allem die äußeren Umstände und Gegebenheiten, insbesondere der/die InitiatorIn, welche die Funktion der Übersetzung letztendlich bestimmen (vgl. Nord 2009⁴:8f.): „Die Translatfunktion ergibt sich keineswegs mehr oder weniger automatisch aus der Ausgangstextanalyse, sondern ist vielmehr pragmatisch vom Zweck der transkulturellen Kommunikation her zu definieren“ (Nord 2009⁴:9).

Nord (2001:29) merkt außerdem an, dass die Skoposregel dabei hilft, nicht enden wollende Diskussionen wie beispielsweise der über die zwei gegensätzlichen Strategien der freien oder treuen Übersetzung Einhalt zu gebieten, da allein der Skopos einer Übersetzung die Vorgehensweise bestimmt und verweist hierbei auf Vermeer:

What the skopos states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case. (Vermeer 1989:182)

Dabei ist zu beachten, dass bei einem veränderten Skopos unter Umständen eine neue Übersetzung erforderlich wird. Diese Überlegung wurde bei den bis dahin existierenden (wie bereits erwähnt eher linguistisch ausgerichteten) Übersetzungstheorien nie in Betracht bezogen oder berücksichtigt. Außerdem war eine neue Überlegung auch, dass die Funktion des Zieltextes in der Zielkultur nicht notwendigerweise die gleiche sein muss wie die des Ausgangstextes in der Ausgangskultur. Aus diesem Grund ist es für den Übersetzungsvorgang vonnöten, so viele Informationen wie möglich über den Zweck der Übersetzung zu sammeln, um ein zufriedenstellendes Ergebnis liefern zu können (vgl. Vermeer 1990²:122f.). Hierbei spielt die Unterscheidung von Ziel und Funktion der Übersetzung eine wichtige Rolle. Zwar verwendet Vermeer die Begriffe *Zweck*, *Ziel*, *Funktion* und *Intention* oder *Absicht* als Synonyme für den Begriff *Skopos*, dennoch existieren zwischen diesen Begrifflichkeiten feine definitivische Unterschiede, welche Vermeer (1990²:93ff.) folgendermaßen darstellt: Das Ziel stellt stets das angestrebte Endergebnis dar, welches mit einer bestimmten Handlung verfolgt wird. Der Zweck hingegen wird als Zwischenziel angesehen, um das Endziel zu erreichen. Die Funktion bezieht sich auf die (intendierte) Bedeutung aus der Sicht der EmpfängerInnen und die Intention oder Absicht wird mit der Handlungsfunktion gleichgesetzt.

Generell lassen sich drei verschiedene Arten von Übersetzungszwecken unterscheiden: Zunächst der Zweck, der von den ÜbersetzerInnen verfolgt wird, beispielsweise, um sich den Lebensunterhalt zu finanzieren. Des Weiteren gibt es den kommunikativen Zweck, den der Zieltext in der Zielkultur hat, und zuletzt den Zweck, der mit einer bestimmten Übersetzungsstrategie verfolgt wird (vgl. Vermeer 1990²:100-103). Nord (2001:28) merkt allerdings an, dass unter der Bezeichnung *Skopos* generell der Zweck des Zieltextes gemeint ist.

1.2.2. Der Text als Informationsangebot

Eine Übersetzung beziehungsweise ein Translat stellt in der Skopostheorie ein „Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur“ dar (Reiß & Vermeer 1984:76). Hierbei wird bewusst auf die Bezeichnung des Translats als Text verzichtet, da die Translation einen „transkulturelle[n] Transfer“ darstellt, also „die möglichste Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ beschreibt (Vermeer 1986:34). Dies bedeutet, dass bei der Übersetzung niemals generell eine bestimmte

Strategie verfolgt wird, sondern dass diese vom Skopos beziehungsweise von den Skopoi abhängt (vgl. Reiß & Vermeer 1984:100).

Es gibt der Skopostheorie zufolge also nicht die eine Bedeutung des einen Ausgangstextes für die EmpfängerInnen des zielsprachlichen Materials, sondern die ÜbersetzerInnen wählen je nach Skopos bestimmte Informationen aus und wandeln sie in ein neues Informationsangebot für die EmpfängerInnen in der Zielkultur um, aus welchem diese wiederum die für sie relevant erscheinenden Informationen herausfiltern. Somit kann der Übersetzungsvorgang als nicht umkehrbar angesehen werden (vgl. Nord 2001:32).

Da sich Texte aus verschiedenen Komponenten wie beispielsweise stilistischen, strukturellen, thematischen oder situationellen Merkmalen zusammensetzen, ergibt sich so ein bestimmtes Informationsangebot. Je nach dem, auf welchen Komponenten bei der Übersetzung der Schwerpunkt liegt, verändert sich das Informationsangebot (vgl. Aigner 2009:14). Diese „Ko-Variation“ (Vermeer 1990²:63) bestimmt also, welche Komponenten verändert werden.

1.2.3. Intra- und intertextuelle Kohärenz

Die intra- und intertextuelle Kohärenz bilden einen festen Bestandteil der Skopostheorie:

Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn („Gemeintem“) folgt: [...] Die vom Translator prouzierte [sic!] Nachricht (das Translat) muß mit der Zielrezipientensituation kohärent interpretierbar sein. Translation folgt also der gleichen Bedingung wie Interaktion überhaupt. [Hervorhebung im Original] (Reiß & Vermeer 1984:112f.)

Intratextuelle Kohärenz bezieht sich also auf das Translat an sich und die Einbettung in die Situation der EmpfängerInnen, während bei der intertextuellen Kohärenz der Bezug zum Ausgangstext im Mittelpunkt steht. Bei der Translation werden zwar beide Kohärenzebenen berücksichtigt, jedoch besitzt die intratextuelle Kohärenz gegenüber der intertextuellen stets einen höheren Stellenwert. Dies liegt darin begründet, dass es in erster Linie wichtig ist, einen in sich schlüssigen zielsprachlichen Text zu produzieren, denn die EmpfängerInnen des Zieltextes akzeptieren diesen generell als autonom und stellen lediglich in wenigen Ausnahmefällen Vergleiche mit dem Original an (vgl. Reiß & Vermeer 1984:109-115).

Beide Kohärenzebenen hängen vom jeweiligen Skopos der Übersetzung ab. Erfordert der Skopos eine Veränderung der Textfunktion für die Zielkultur, so wird statt der intertextuellen Kohärenz Adäquatheit mit dem Skopos angestrebt (vgl. Reiß & Vermeer 1984:139).

1.2.4. Kritik an der Skopostheorie

Die funktionalen Ansätze im Allgemeinen und die Skopostheorie im Besonderen wurden mit einiger Kritik konfrontiert. Nord (2001:109-122) setzt sich mit den zehn Hauptkritikpunkten auseinander:

Der erste Kritikpunkt bezieht sich auf die Auffassung, dass jeder Text mit einer bestimmten Intention oder Absicht erstellt wird. Handlungen würden nicht notwendigerweise aus einem bestimmten Impuls heraus getätigt, wobei sich die Kritik hier vorrangig auf künst-

lerische, kreative und literarische Texte bezieht (vgl. Nord 2001:109f.). Nord (2001:110) führt an dieser Stelle Vermeer (1989:177ff.) an, der bei dieser Kritik auf seine Definition von Handlungen verweist, welche die Intentionalität mit einschließt. Außerdem merkt er an, dass obwohl einige Handlungen an sich unter Umständen keinen bestimmten Zweck beziehungsweise kein bestimmtes Ziel verfolgen mögen, diese dennoch als zweckorientiert interpretiert werden können. Für die Translationstheorie bedeutet dies laut Vermeer (1990²:100-103), dass der Zweck sich auf mehrere Dinge beziehen kann: einerseits auf die translatorische Handlung allgemein, zum anderen auf das zielsprachliche Produkt als Ergebnis dieser Handlung oder drittens auf einen bestimmten Teil der Übersetzung und die verfolgte Übersetzungsstrategie.

Der zweite Kritikpunkt steht mit dem ersten in enger Verbindung, denn er besagt, dass nicht jede Translation einen Zweck besitzt, dass also nicht jedes Translat als zweckorientiert zu interpretieren ist. Für gewöhnlich liegt der Bezug hier ebenfalls vorrangig auf literarischen Texten. Daher kann hier ähnlich gegenargumentiert werden wie beim ersten Kritikpunkt. Außerdem steht beispielsweise die Entscheidung für eine bestimmte Übersetzungsstrategie bereits für die Verfolgung eines bestimmten Zwecks, ob bewusst oder unbewusst. Diese orientiert sich meist an den zielsprachlichen EmpfängerInnen oder der Vorstellung von ihnen (vgl. Nord 2001:110f.).

Beim dritten Kritikpunkt wird der Fokus auf die Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext gelegt. Einige ÜbersetzungswissenschaftlerInnen wie beispielsweise Koller (1995:193) halten die funktionalistischen Strömungen für zu vage und behaupten, dass der Funktionalismus Translation zu ausschweifend betrachte. Daher präferieren sie weiterhin das Konzept der Äquivalenz. Nord (2001:113f.) merkt jedoch an, dass das Streben nach Äquivalenz nicht bei jeglicher Art von Translation notwendigerweise erfordert oder erwünscht wird. Der funktionale Ansatz ist daher besser als theoretisches Übersetzungsmodell geeignet, da er jegliche Arten von Übersetzungsstrategien beinhaltet und damit auch jede Art von Äquivalenzbeziehungen.

Der vierte Kritikpunkt bezieht sich darauf, dass behauptet wird, die Skopostheorie sei keine neue Theorie:

[I]t is merely common sense that in order to do anything well, you have to know why you are doing it, and that if you're translating a soup advert, you won't do it in the same way as you translate a hymn. [...] but to blow this up into a theory of translational action, where the aim becomes a skopos, the translation a translatum, the occasion a commission, the reader a consumer, the translator a professional expert, to point out what Neubert pointed out in the '60s, that translations may be made for various purposes, hardly constitutes an original theory of translation [...]. (Newmark 1991:106)

Daher wird sie von vielen Gegnern als banal angesehen, was seinen Ursprung höchst wahrscheinlich in der Allgemeinheit der Theorie hat, wie Nord (2001:114) vermutet.

Bezüglich der Terminologiekritik lenkt Nord (2001:115) ein und vermutet die Gründe dafür in der deutschen Wissenschaftstradition, bei der Schaffung neuer Konzepte zwanghaft neue Termini einzuführen. Des Weiteren wird der offensichtlichen Tatsache, dass eine jede Handlung zielorientiert ist, nicht widersprochen. Dennoch kann der Kritik insofern entgegengehalten werden, als in der Skopostheorie eine Differenzierung zwischen Skopos und Zweck

gemacht wird: Während der Skopos als statisches Konzept sich größtenteils auf die Zielkultur bezieht, ist der Zweck als dynamisches Konzept in der Ausgangskultur begründet. Eben diese Pluralität des Zwecks bilde eine entscheidende Neuerung durch die Skopostheorie (vgl. Nord 2001:115).

Beim fünften Kritikpunkt wird die funktionale Strömung als zu theoretisch bemängelt. Nach Reiß und Vermeer (1984:123) „wird [der Translator] soviel Information anbieten und so, wie er dies als für den Zieltextrezipienten angesichts seiner Translation eines Ausgangstextes für optimal hält“. Koller (1995:215f.) sieht diese und weitere Aussagen der beiden AutorInnen problematisch, da keine empirischen Belege (beispielsweise in Form einer Korpusanalyse) dafür zu finden sind. Nord (2001:116) merkt allerdings an, dass Koller selbst keine auf Empirie basierenden Erkenntnisse für seine Theorien, wie beispielsweise seine fünf „Bezugsrahmen“ (Koller 1979:187) für Äquivalenz, vorweisen kann.

Der sechste Kritikpunkt bezieht sich auf die ÜbersetzerInnen, die durch den Funktionalismus unterwürfig werden, als „mercenary experts, able to fight under the flag of any purpose able to pay them“ (Pym 1996:338). Nach Nord (2001:117f.) ist diese Kritik darauf zurückzuführen, dass der Übersetzungsauftrag in der Skopostheorie eine wesentliche Rolle spielt. Hierbei ist es jedoch wichtig, zwischen dem Übersetzungsskopos als Ziel, welcher von dem/der AuftraggeberIn bestimmt wird, und den verwendeten Strategien, also der tatsächlichen Vorgehensweise des/der ÜbersetzerIn, um eben dieses Ziel zu erreichen, zu unterscheiden. Denn während der von dem/der AuftraggeberIn vorgegebene Skopos unveränderlich ist, besitzt der/die ÜbersetzerIn während der Bearbeitung des Auftrags die Freiheit, diesen Skopos mit einer nach eigenem Ermessen gewählten Übersetzungsstrategie zu realisieren.

Beim siebten Kritikpunkt wird der fehlende Respekt des Funktionalismus‘ gegenüber dem Ausgangstext bemängelt. Nord (2001:119) verweist hier auf das funktionaltheoretische Verständnis von Texten als soziologische Konzepte, wodurch der Ausgangstext als Kombination vieler unterschiedlicher Komponenten wie beispielsweise Zeit, Ort und EmpfängerInnen gesehen wird und somit auch das Translat von der Interpretation dieser Komponenten abhängt. Der Text wird einer neuen Rezeptionssituation ausgesetzt, weswegen sich die Komponenten automatisch verändern: „No one can claim to have *the* source text at their disposal to transform it into *the* target text [Hervorhebung im Original]“ (Nord 2001:119).

Auch der achte Kritikpunkt ist mit den beiden vorhergehenden eng verbunden: Es wird kritisiert, dass der Funktionalismus eine Theorie der Adaption sei. Durch die bereits genannte Fokussierung auf die Zielsituation, wodurch der Ausgangstext seine Rolle als einiger Bezugspunkt verliert, entsteht bei KritikerInnen der Eindruck, dass stets eine adaptierende Strategie verfolgt wird. Diese Auffassung ist jedoch ein Produkt der „selective reception“ (Nord 2001:120), wonach denjenigen Aspekten am meisten Aufmerksamkeit gewidmet wird, denen zugestimmt wird beziehungsweise welche abgelehnt werden. Die funktionale Strömung beinhaltet jedoch beide großen Übersetzungsmethoden: die dokumentarische und die instrumentelle (vgl. Nord 2001:120).

Der neunte Kritikpunkt besagt, dass Funktionalismus nicht auf die Übersetzung literarischer Texte anzuwenden sei. Während bei der Übersetzung fachlicher Texte eine stärkere Orientierung auf die zielkulturellen EmpfängerInnen durchaus akzeptiert wird, also Eingriffe ins Ausgangssprachliche Material zur Verbesserung der Verständlichkeit als legitim betrachtet werden, wird dies bei der Übersetzung literarischer Texte bemängelt, da dem Ausgangstext in diesem Bereich ein gewisser unantastbarer Status zugewiesen wird. Dem ist jedoch entgegenzusetzen, dass das Ziel der funktionalen Ansätze nicht darin besteht, das Original kategorisch zu sabotieren und in jedem Fall einzig und allein die zielkulturellen EmpfängerInnen im Sinn zu haben – im Gegenteil: Welche Strategie bei der Übersetzung verfolgt wird, hängt allein vom Zweck der Übersetzung ab. Daher kann ein potentieller Zweck auch derjenige sein, die Originalität des Ausgangstextes in der Übersetzung abzubilden, was dennoch nicht ohne Rücksicht auf die ZieltextempfängerInnen durchgeführt werden kann, denn „[t]he problem is whether this can be done by simply reproducing what is *in* the text, since what is original in one culture may be less so in another, and vice versa [Hervorhebung im Original]“ (Nord 2001:122) (vgl. Nord 2001:121f.).

Der zehnte und letzte Kritikpunkt, den Nord (2001:122) bespricht, bezieht sich auf den kulturellen Relativismus, der die funktionale Strömung kennzeichnet. Generell stellt sich Nord nicht gegen diese Auffassung, merkt jedoch an, dass der Fokus auf die kulturelle Komponente als Reaktion auf die universalistischen Tendenzen der früheren übersetzungstheoretischen Ansätze zu betrachten ist. Dies bedeutet nicht, dass die Zielkultur in diesem Zusammenhang generell eine wichtigere Rolle spielt als die Ausgangskultur, sondern dass eine einseitige Zweckorientierung durch die Betrachtung von Kulturen als dynamische und polyzentrische Systeme ausgeschlossen wird.

1.3. Der funktionale Ansatz nach Nord

Als Befürworterin und Vertreterin der funktionalen Strömung in der Übersetzungswissenschaft steht Christiane Nord voll und ganz hinter dem Konzept der Skopostheorie (vgl. Aigner 2009:21). In diesem Kapitel werden ihre Auffassungen über die Handlungskomponente bei der Translation beschrieben und ihre funktionaltheoretische Ergänzung des Loyalitätsprinzips vorgestellt. Anschließend werden ihre Ansichten zur Vereinbarung von Skopos und literarischer Übersetzung dargelegt.

1.3.1. Der Text als Handlungsbegriff

Nach Nord (2009⁴:12f.) ist Translation stets in eine Kommunikationssituation eingebettet und beschäftigt sich mit Texten. Der Unterschied zwischen einer translatorischen kommunikativen Situation und einer herkömmlichen kommunikativen Situation besteht darin, dass bei der translatorischen mehrere Kulturen und damit auch mehrere Sprachen eingebunden sind. Dadurch sind Ausgangs- und Zieltext Teile eines „kommunikativen Handlungsspiels“ (Schmidt

1976²:43) beziehungsweise eines „kommunikativen Ereignisses“ (De Beaugrande & Dressler 1981:xii).

Um ein kommunikatives Ereignis oder eine kommunikative Handlungssituation zu realisieren, wird eine räumlich und zeitlich feste Situation zwischen wenigstens zwei KommunikationsteilnehmerInnen erfordert. Hierbei ist auch die Intention der KommunikationsteilnehmerInnen nicht außer Acht zu lassen, eine zweckorientierte Kommunikation herzustellen. Im Falle der Translation bildet der Text das kommunikative Mittel und besitzt „die Funktion [...], den intendierten Zweck der Kommunikation zu erfüllen“ (Nord 2009⁴:13). Das Grundgerüst für Translation bildet „also die (kommunikative) Handlung-in-Situation“ (Nord 2009⁴:13). Nur, wenn der Text in diesem Gesamtzusammenhang gesehen wird, wird das Verständnis wirklich ermöglicht (vgl. Nord 2009⁴:13).

Die Auffassung vom „Text als kommunikativer Signalverbund in der Kommunikationssituation“ (Nord 2009⁴:16) führt bei der Übersetzung dazu, dass die Ausgangstext- und die Zieldtextsituationen bezüglich der Produktion und Rezeption zeitlich und räumlich versetzt sind. Dadurch lässt sich die Kommunikationsfunktion sender- und empfängerbezogen untersuchen. Bei dem/der SenderIn steht besonders die Intention oder Absicht im Vordergrund, welche zur Produktion eines Textes führt, da dies einen entscheidenden Einfluss auf die Vorgehensweise und die Funktion hat (vgl. Nord 2009⁴:16). Dies erkennt auch Vermeer:

Zur Kommunikation stellt sich der Sender bereits auf den Empfänger ein – genauer: er stellt sich auf eine Rolle ein, von der er erwartet, dass der Empfänger sie von ihm erwartet. Darin ist auch die Einschätzung des Empfängers durch den Sender enthalten. (Vermeer 1972:133)

Wie ein Text rezipiert wird, hängt sehr stark von der Erwartungshaltung der EmpfängerInnen in Verbindung mit verschiedenen Faktoren wie der rezeptiven Situation, dem Kommunikationshintergrund beziehungsweise dem jeweiligen Wissensstand und dem kommunikativen Bedürfnis ab (vgl. Nord 2009⁴:17).

Erst wenn ein Text von den EmpfängerInnen wahrgenommen und gelesen, also rezipiert wird, wird die kommunikative Situation vollendet, somit also die Funktion des Textes erfüllt und eine Handlung getätigt. Bis dies geschehen ist, behält der „Text als Realisat der Intention des Textproduzenten“ (Nord 2009⁴:18) eine gewisse Unvollständigkeit bei (vgl. Nord 2009⁴:18).

1.3.2. Funktionsgerechtigkeit und Loyalität

Was genau unter Translation verstanden wird, steht in engem Zusammenhang mit der respektiv geltenden Sichtweise, wie sich Situation und Text zueinander verhalten (vgl. Nord 2009⁴:30). Holz-Mänttari (1984:127) vertritt die eher radikale Auffassung, dass ein Text an sich keinen eigenen Wert besitzt und lediglich dazu dient, die angestrebte Zielfunktion zu erfüllen. Nord jedoch ist in ihrer Definition von Translation nicht so radikal:

Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieldtextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext. (Nord 2009⁴:30)

Nach Nord (2009⁴:30f.) ermöglicht Translation also eine Kommunikationshandlung über sprachliche und kulturelle Hürden hinweg. Die zielsprachliche und -kulturelle Situation setzt sich aus verschiedenen Komponenten zusammen wie Ort, Zeit und EmpfängerInnen und bestimmt so die Funktion, welche die Übersetzung erfüllen soll. Die ZieltextempfängerInnen stellen sich also auf einen zielsprachlichen Text ein, der ihren Erwartungen und der vorbestimmten Funktion entspricht. Die ÜbersetzerInnen besitzen den EmpfängerInnen gegenüber also eine bestimmte Verantwortung. Bei Nord (2009⁴:31) wird dies als „Funktionalitätsprinzip“ bezeichnet.

Das Funktionalitätsprinzip beschreibt zwar das, was bei der Übersetzung am stärksten angestrebt werden soll, nämlich die Funktionsgerechtigkeit, dennoch darf der Ausgangstext nicht vollständig vernachlässigt werden. Je nach Skopos werden einzelne Komponenten des ausgangssprachlichen Materials geändert oder beibehalten. Die qualitative und quantitative Nähe zum Ausgangstext hängt also vom Skopos der Translation ab (vgl. Nord 2009⁴:31).

Für Nord (2009⁴:31) besteht eine grundsätzliche Voraussetzung für die Realisierung von Translation darin, dass die Intention der SenderInnen und der Skopos des Translats in gewisser Weise miteinander zu vereinbaren sind. Kulturspezifität spielt hierbei eine Rolle, denn je nach Kulturkreis wird eine gewisse Loyalität dem ausgangssprachlichen Material beziehungsweise der Senderintention gegenüber erfordert.

Die Erwartungshaltung führt zu einer gewissen Verantwortung, welche die TranslatorInnen gegenüber den EmpfängerInnen haben. Dies wird bei Nord (2009⁴:31) „Loyalität“ genannt. Hierbei unterscheidet sie zwischen Loyalität als Begriff aus der Ethik, der sich auf menschliches Miteinander bezieht, und dem Begriff der Treue, der vorwiegend mit der Ähnlichkeit von Original und Übersetzung verbunden wird (vgl. Nord 2009⁴:31).

Die Verbindung von Funktionsgerechtigkeit und Loyalität bedeutet für die Translation, dass auch kleineren Komponenten des ausgangssprachlichen Materials mehr Aufmerksamkeit bei der Übersetzung geschenkt werden kann, allerdings nur, wenn dies durch den Skopos erforderlich wird (vgl. Nord 2009⁴:32).

1.3.3. Skopos und literarische Übersetzung

Die funktionalen Ansätze wie die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) oder die Theorie vom Translatorischen Handeln von Holz-Mänttari (1984) sind so aufgebaut, dass jegliche Art der Übersetzung beziehungsweise jegliche Art von Texten mit einbezogen werden. Somit ist die Übersetzung literarischer Texte bei diesen Theorien mit eingeschlossen. Dieser Aspekt wird von GegnerInnen der Funktionalität oft bemängelt und mit der Behauptung untermalt, dass literarische Texte nicht aus einer bestimmten Intention heraus entstehen, um dann einen bestimmten Zweck erfüllen zu können (vgl. Aigner 2009:20).

Nord (2009⁴:21 und 54) räumt ein, dass literarische Texte nicht in der gleichen Form zweckorientiert sind wie fachliche Text, da es sich um persönliche und kreative Schaffensprozesse handelt. Dennoch existieren auch in diesem Bereich gewisse Normen und Konventionen beispielsweise bezüglich der literarischen Gattungen, wenn auch nicht in dem Maße ausgeprägt wie bei fachlichen Texten. Die Intentionen der SenderInnen unterliegen jedoch keinen Normen und Konventionen, weswegen das Leben der AutorInnen und die Umstände der Entstehung des literarischen Werks nicht vernachlässigt werden sollten.

1.3.3.1. Handlungsaspekte literarischer Kommunikation

Bei der Analyse einer literarischen Kommunikationssituation sind folgende Handlungsaspekte hervorzuheben:

Der/die SenderIn oder AutorIn

Für gewöhnlich ist der/die SenderIn eines literarischen Textes auch gleichzeitig der/die AutorIn desselben. Den EmpfängerInnen des Textes ist er/sie oft ein Begriff (wenn es sich um Personen des öffentlichen Lebens handelt oder um AutorInnen, die bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben). Dies hat logischerweise zur Folge, dass die EmpfängerInnen eine bestimmte Erwartungshaltung haben und dass dies unter Umständen problematisch für die Übersetzung sein kann, wenn der/die AutorIn im zielkulturellen Bereich eher oder vollkommen unbekannt ist (vgl. Nord 2001:80).

Die Intention oder Absicht

Obwohl die Intention von SenderInnen oder AutorInnen nicht konventionalisiert ist, lässt sich dennoch sagen, dass in den meisten Fällen intentional nicht die wirkliche Welt, sondern eine Abbildung der Welt in Form einer alternativen Welt oder Fiktion in literarischen Werken dargestellt wird (vgl. De Beaugrande & Dressler 1981:192). Literarische Werke werden also meist mit Fiktion gleichgesetzt (vgl. Nord 2001:80).

Die EmpfängerInnen

Die Erwartungshaltung der EmpfängerInnen hängt vor allem von ihrer bisherigen Erfahrung mit Literatur ab. Daher richten sich literarische Texte vorrangig an diejenigen, welche sich durch viel Lesen bereits eine „literary competence“ (Nord 2001:81) angeeignet haben, also imstande sind, die Texte auf eine Weise zu interpretieren, um die Bedeutung für sich selbst und andere zu erkennen (vgl. Nord 2001:81).

Das Medium

Mit Ausnahme von Märchen (oder auch Hörbüchern) gilt im literarischen Bereich hauptsächlich die schriftliche Kommunikation als Norm und kann somit auch als Kulturspezifikum betrachtet werden (vgl. Nord 2001:81).

Ort, Zeit und Motiv

Die Festlegung von Ort, Zeit und Motiven eines literarischen Werks bestimmt kulturspezifische Herausforderungen hinsichtlich der Entstehungssituation des Ausgangs- sowie des Zieltextes (vgl. Nord 2001:81).

Die Botschaft

Obwohl von der Intention der AutorInnen abgeleitet werden kann, dass es sich bei literarischen Werken nicht um die Abbildung der Realität handelt, kann das Verständnis von literarischen Werken als Vermittler einer fiktiven Welt so als generelle Definition des Inhalts dennoch nicht gelten, denn dies würde beispielsweise Lügen inkludieren oder realitätsnahe Literatur nicht mit einschließen (vgl. Nord 2001:81). Rantanen definiert literarische Texte als fiktive Werke in Abgrenzung von faktischen:

Fiction may be said to differ from factual prose in that the works belonging to it represent, in the field of imagination, part of the sum total of human experience, the human macrocosm, which means that it is impossible to predict the contents of a work of fiction with any degree of the accuracy that is possible with texts in the category of factual prose [...], whose domain is always more definable and forms subcategories, microcosms, in a way different from fiction, albeit fiction has its own subcategories or genres as they are commonly called. (Rantanen 1997:541)

Die literarische Sprachverwendung unterscheidet sich ebenfalls von der Sprachverwendung in nicht-literarischen Texten. Hierbei gibt es – aus linguistischer Perspektive betrachtet – zwei Sichtweisen: literarische Sprache als eine Abweichung von den Normen und Konventionen der Alltagssprache und literarische Sprache als kreative Ausnutzung des Potentials der Alltagssprache (vgl. Coseriu 1971:183-188). Beide Betrachtungsweisen haben jedoch gemeinsam, dass sie literarische Sprache mit einer bestimmten konnotativen, expressiven und/oder ästhetischen Bedeutung verbinden. Diese Besonderheiten der Sprache können unter Umständen Hinweise auf die Absicht beziehungsweise Intentionen der SenderInnen geben (vgl. Schmidt 1970:50).

Wirkung und/oder Funktion

Ein Text kann als literarisches Werk gelten aufgrund des Inhalts, des Genres oder des Spiels mit Sprachkonventionen. Ein literarischer Text besitzt jedoch stets eine besondere, ihm eigene ästhetische oder poetische Wirkung auf die LeserInnen beziehungsweise EmpfängerInnen: „It gives the literary text a specific value of its own, affecting the interaction between writer and reader“ (Nord 2001:82).

Bezüglich literarischer Texte wird generell behauptet, dass die AutorInnen keinen bestimmten kommunikativen Zweck beim Verfassen ihres Werkes im Sinn, somit also keine bestimmte Intention haben. Bei der Übersetzung literarischer Werke jedoch kann diese Behauptung nicht mehr gelten, denn selbst wenn der Ausgangstext ohne eine bestimmte Absicht oder einen bestimmten Zweck verfasst wurde, eröffnet sich bei der Übersetzung eine komplett andere Grundsituation: Ein übersetztes literarisches Werk richtet sich stets an eine Gruppe von EmpfängerInnen und verfolgt daher notwendigerweise das Ziel, eine bestimmte Funktion zu erfüllen (vgl. Nord 2001:83).

1.3.3.2. Literarische Kommunikation und Kultur

Bezüglich der Relation zwischen literarischer Kommunikation und Kultur stellt Nord (2001:84-88) die folgenden vier Beziehungskonstellationen vor:

Die Senderintention und der Text

Unter der Annahme, dass jede(r) AutorIn mit seinem/ihrer Text eine bestimmte Wirkung hervorrufen und diese nicht dem Zufall überlassen will, folgert Nord (2001:84f.), dass die Senderintention somit eine „teleological anticipation“ (Nord 2001:84f.) dieser Wirkung beschreibt, die unter anderem durch Aufbau und sprachliche Verwendung bestimmt wird. Bezüglich des Ausgangstextes sind der/die SenderIn und der/die TextproduzentIn in der Regel in einer Person vereint, während bei der Realisierung des Zieltextes der/die ÜbersetzerIn in der Verantwortung steht, die Intention des/der SenderIn des Ausgangstextes im zielsprachlichen Text mit den zur Verfügung stehenden sprachlichen und stilistischen Mitteln herzustellen (vgl. Nord 2001:84f.): „As a rule, the translator has to infer the sender’s intention from the source text, interpreting the textual features and consulting secondary sources“ (Nord 2001:85).

Es muss jedoch angemerkt werden, dass die Intention der SenderInnen bei literarischen Texten meist schwieriger festzustellen ist als bei fachlichen Texten beziehungsweise nicht-literarischen Texten, da literarische Werk einen großen Interpretationsspielraum zulassen. Zwar können die Texte Hinweise linguistischer, stilistischer oder thematischer Art liefern, jedoch ist trotzdem nicht gewährleistet, dass diese Hinweise in jedem Fall zur originalen Senderintention führen. Daher bildet die Übersetzung eines literarischen Textes nicht die eigentliche Intention der SenderInnen ab, sondern die Intention der SenderInnen, wie die ÜbersetzerInnen sie wahrnehmen beziehungsweise interpretieren. In der Regel wird dies von den EmpfängerInnen des Zieltextes angenommen und nicht hinterfragt, denn oft nehmen sie noch nicht einmal bewusst wahr, dass es sich bei ihrer Lektüre um eine Übersetzung handelt (vgl. Nord 2001:85). Somit wird folgende Annahme aufgestellt: „*The target receiver takes the translator’s interpretation for the intention of the sender* [Hervorhebung im Original]“ (Nord 2001:85).

Senderintention und Empfängererwartung

Nach Nord (2001:85f.) wird bei der Textproduktion in der Regel der Wissensstand der EmpfängerInnen berücksichtigt, weshalb Dinge oder Inhalte, die als selbstverständlich angesehen werden, nicht notwendigerweise explizit erklärt werden müssen. Bei literarischen Texten kann es jedoch eine große Herausforderung darstellen, wenn der Ausgangstext Unmengen von diesen als selbstverständlich angesehenen Dingen beinhaltet, da die zieltextlichen EmpfängerInnen gewisse Informationen nicht verstehen können, wenn sie unverändert in den zielkulturellen Raum übertragen werden. Daher wird von den ÜbersetzerInnen in solchen Fällen erfordert, zusätzliche Informationen in den Text zu integrieren oder den Text beziehungsweise die betreffende Textstelle so weit abzuändern, dass Verständnis garantiert werden kann.

Bezüglich der Funktion literarischer Texte wird folgende Annahme formuliert: „*The function of the translated text is based on the interpretation of an interpretation of the sender’s intention and on the target-cultural background knowledge and expectation of the target receivers* [Hervorhebung im Original]“ (Nord 2001:86).

Fiktion und Realität

Die EmpfängerInnen literarischer Texte akzeptieren die mögliche Distanz der innertextlichen Welt zur realen Welt. Je größer diese Distanz ist, desto schneller wird ein Text als literarisch wahrgenommen. Hierbei ist anzumerken, dass die EmpfängerInnen nicht die stimmige Verbindung zwischen der innertextlichen Welt und der Realität erwarten, sondern die stimmige Verbindung zwischen innertextlichen Einheiten beziehungsweise Merkmalen oder Inhalten. Bei der Übersetzung muss also einerseits auf die Distanz zwischen der innertextlichen Welt und der Realität der Ausgangstextlichen EmpfängerInnen geachtet werden und andererseits auf die Distanz der innertextlichen Welt und Realität der Zieltextlichen EmpfängerInnen, da sich hierbei kulturelle Unterschiede manifestieren können. Wie wichtig die kulturellen Elemente des Ausgangstextes sind, hängt von der Intention beziehungsweise Absicht, der Funktion und der angestrebten Wirkung ab und ist sowohl für den Ausgangstext als auch für den Zieltext von Gültigkeit (vgl. Nord 2001:86f.). Die daraus abgeleitete Annahme lautet: „*In both the source and the target situations, the comprehension of the text world depends on the cultural background and the world knowledge of the receivers* [Hervorhebung im Original]“ (Nord 2001:88).

Text und EmpfängerInnen

Literarität beinhaltet neben stilistischen Merkmalen wie beispielsweise Syntax und Metaphorik unter anderem auch Charaktere und Atmosphäre. Der/die AutorIn eines Textes bestimmt hier den Grad der Literarität durch eine bestimmte Sprachverwendung und den Inhalt ihres Werkes. Die verwendeten literarischen Mittel können unter Umständen sehr kulturspezifisch sein und die Wirkung des Textes entscheidend beeinflussen. Für die Übersetzung bedeutet dies, dass dasselbe Stilmittel nicht notwendigerweise dieselben Konnotationen und damit die gleiche Wirkung hervorrufen muss. Je nach literarischer Erfahrung und Wissensstand können die EmpfängerInnen unterschiedlich darauf reagieren (vgl. Nord 2001:88). Als letzte Annahme wird formuliert: „*The elements of the target-literature code can only achieve the same effect on their receivers as the source-literature elements have on theirs if their relation to literary tradition is the same* [Hervorhebungen im Original]“ (Nord 2001:88).

1.4. Funktionales Analysemodell nach Nord

Funktionale Aspekte spielen wie gesehen nicht nur bei der Übersetzung fachlicher beziehungsweise nicht-literarischer Texte eine Rolle, sondern auch bei der Übersetzung von literarischen Texten und können somit auch in ein theoretisches Übersetzungsmodell beziehungsweise Analysemodell von Übersetzungen jeglicher Natur mit eingebunden werden (vgl. Nord 2001:103).

Die Kommunikationsfunktion von Texten spielt nach Nord (2009⁴:39) stets eine wichtigere Rolle als die semantischen oder syntaktischen Elemente, denn sie wird von den EmpfängerInnen als erstes verstanden. Für das Analysemodell betitelt Nord (2009⁴:39ff.) diejenigen Merkmale, die sich situationell auf die Kommunikationsfunktion beziehen, als „textexterne Faktoren“ (Nord 2009⁴:39) und diejenigen, die sich auf den Text an sich beziehen, als „textinterne[] Faktoren“ (Nord 2009⁴:39), wobei sich aus den textexternen Faktoren schließlich auch die Funktion ableiten lassen kann. Wenn bei der Analyse der textexternen Faktoren nicht auf alle Fragen eine zufriedenstellende Antwort gefunden werden kann, ist es möglich, dass sich diese durch die Analyse der textinternen Faktoren erschließen lässt. So stehen alle Faktoren stets miteinander in Verbindung und beeinflussen sich oft gegenseitig.

Dieses Modell wird für die spätere Analyse verwendet, da durch die Bestimmung der einzelnen textexternen und textinternen Faktoren die Verfahrensweise des Übersetzers Benjamin Schwarz mit eventuellen humorspezifischen und damit kulturspezifischen Herausforderungen herausgestellt werden kann.

Im Folgenden werden die textexternen und –internen Faktoren des funktionalen Analysemodells nach Nord (2009⁴:46-143) aufgezählt und erläutert.

1.4.1. Textexterne Faktoren

Senderpragmatik

Bei diesem Faktor gilt es, den/die SenderIn des Textes zu ermitteln und festzustellen, ob diese(r) auch zugleich der/die ProduzentIn des Textes ist. Auch das Textumfeld ist hier mit einzubeziehen, da sich dadurch unter Umständen weitere Daten über den/die SenderIn sammeln lassen. Aus diesen Informationen können Schlüsse auf andere Faktoren wie die Intention und die Funktion gezogen werden. Außerdem können Vermutungen angestellt werden, die sich auf andere textexterne Faktoren und auch auf die textinternen Faktoren beziehen (vgl. Nord 2009⁴:46-51).

Senderintention

Bezüglich der Intention des/der SenderIn können Aussagen des/der SenderIn hinzugezogen werden, die unter Umständen eine bestimmte Intention bestätigen können. Auch die Textsorte beziehungsweise Gattung kann Hinweise darauf liefern, welche Absicht mit dem Text verfolgt wird, da eventuell bestimmte Normen und Konventionen im Vordergrund stehen (vgl. Nord 2009⁴:50-55).

Empfängerpragmatik

Informationen über die EmpfängerInnen des Ausgangstextes lassen sich möglicherweise aus den Daten zum/zur SenderIn und seiner/ihrer Intention herleiten. Auch das Textumfeld kann Hinweise auf die EmpfängerInnen des Ausgangstextes liefern. Rezensionen aus der Ausgangskultur können Daten liefern, welche unter Umständen einen Einfluss auf die Übersetzung haben können (vgl. Nord 2009⁴:55-61).

Medium und Kanal

Das Medium eines Textes kann schriftlich oder mündlich sein und über verschiedene Kanäle an die EmpfängerInnen gelangen. Die Ermittlung des Medium und/oder des Kanals kann Hinweise darauf geben, welche Erwartungen dadurch bezüglich der anderen textexternen Faktoren und der textinternen Faktoren aufkommen (vgl. Nord 2009⁴:61-66).

Ortspragmatik

Dieser Punkt bezieht sich auf den Ort, von welchem aus der Text gesendet beziehungsweise produziert wurde. Die Daten können unter Umständen aus dem Umfeld des Textes ermittelt werden. Wichtig hierbei ist die Tatsache, dass von den RezipientInnen des Ausgangstextes möglicherweise vermutet wird, dass sie über weitere Kenntnisse über den Entstehungsort verfügen (vgl. Nord 2009⁴:66-69).

Zeitpragmatik

Analog zur Ortspragmatik ergibt sich hier die Frage nach dem Zeitpunkt der Veröffentlichung des Textes. Auch hier können Hinweise darauf aus dem Umfeld entnommen werden. Zu erwähnen ist auch hierbei, dass von den EmpfängerInnen angenommen wird, dass sie über weitere Informationen über den jeweiligen Zeitpunkt beziehungsweise die jeweilige Zeitspanne verfügen (vgl. Nord 2009⁴:69-74).

Anlass der Kommunikation

Der Faktor des Kommunikationsanlasses bezieht sich auf die Gründe der Entstehung beziehungsweise Veröffentlichung eines Textes. Das Umfeld des Textes kann zur Beantwortung dieser Frage herangezogen werden. Außerdem ist herauszufinden, ob die EmpfängerInnen des Ausgangstextes über den Anlass Bescheid wissen beziehungsweise ob dies als Voraussetzung angesehen werden kann. Auch die Singularität oder Pluralität des Anlasses ist zu beachten (vgl. Nord 2009⁴:74-77).

Funktion des Textes

Bei diesem Faktor gilt es, herauszufinden, ob der/die SenderIn mit seinem/ihrer Text eine bestimmte Funktion beabsichtigt. Hierzu gibt das Umfeld des Textes unter Umständen wichtige Hinweise wie beispielsweise die Textsorte (vgl. Nord 2009⁴:77-82).

1.4.2. Textinterne Faktoren

Textthematik

Bei diesem Faktor handelt es sich um die Frage, welches Thema im Text vorrangig behandelt wird beziehungsweise welche Themen im Text als Ganzes und in einzelnen Teilen des Textes angesprochen werden. Hierbei werden die Analyseergebnisse der textexternen Faktoren herangezogen, um sie im Idealfall bestätigen zu können (vgl. Nord 2009⁴:94-99).

Textinhalt

Hier wird festgestellt, inwiefern sich die textexternen Faktoren im Text manifestieren und welche Informationen durch den Text vermittelt werden. Außerdem wird der Text auf seine Kohäsion hin untersucht und geklärt, ob eventuelle Defekte zusätzliche Informationen erfordern (vgl. Nord 2009⁴:99-106).

Präsuppositionen

Bei diesem Faktor wird untersucht, ob der Text eine offensichtliche Beziehung zur außertextlichen Realität besitzt und wie dies sprachlich geäußert wird. Auch die Frage, ob gewisse „präsupponierte[] Informationen“ (Nord 2009⁴:112) für die LeserInnen des Ausgangstextes für die LeserInnen des Zieltextes sprachlich realisiert werden müssen, ist nicht zu vernachlässigen (vgl. Nord 2009⁴:106-112).

Aufbau und Gliederung

Hierbei steht die Struktur des Textes im Vordergrund, die auf die Unterteilung des Textes abzielt. Es wird unter anderem festgestellt, ob für die jeweilige Textsorte gliederungstechnische Konventionen existieren (vgl. Nord 2009⁴:112-120).

Nonverbale Textelemente

Im Falle, dass ein Text auch nonverbale Komponenten besitzt, sind diese zu klassifizieren und zu untersuchen. Der Bezug zu den verbalen Textelementen wird herausgearbeitet und ihre Funktion verdeutlicht. Auch die Kulturspezifik ist in diesem Zusammenhang keinesfalls zu vernachlässigen, da nonverbale Elemente nicht notwendigerweise in der Zielkultur in gleicher Weise existieren (vgl. Nord 2009⁴:120-124).

Lexik

Die Untersuchung der Lexik schließt die Erkenntnisse der textexternen Faktoren wie Ort und Zeit insofern mit ein, als dies Auswirkungen auf die Sprachverwendung haben kann. Es wird der Stil festgestellt, aus dem sich unter Umständen Aussagen über den/die SenderIn des Textes ableiten lassen können (vgl. Nord 2009⁴:124-131).

Syntax

Hier werden die syntaktischen Gebilde untersucht, und zwar im Hinblick auf Länge beziehungsweise Kürze und ihre Form. Bestimmte syntaktische Formen gelten als stilistische Mittel und können eine spezifische Funktion innerhalb des Textes besitzen (vgl. Nord 2009⁴:131-134).

Suprasegmentale Merkmale

Vor allem bei schriftlichen Texten ist hier herauszufinden, wie die suprasegmentalen Merkmale im Text markiert sind. Die Textsorte und in Verbindung damit auch die Funktion einer bestimmten Textsorte können Hinweise darauf geben, ob verwendete suprasegmentale Merkmale daraus abgeleitet werden können (vgl. Nord 2009⁴:134-143).

2. Humor und Übersetzung

In diesem Kapitel wird zunächst der Begriff des Humors definiert und von verwandten Phänomenen wie dem Komischen/der Komik und dem Witz abgegrenzt. Es werden die verschiedenen Funktionsweisen von Humor und die Interaktion von Humor mit konventionalisierten literarischen Gattungen dargestellt.

Anschließend wird die Ironie, die in dieser Arbeit als eine Unterkategorie von Humor verstanden wird, allgemein und als literarisches Phänomen definiert. Es werden die verschiedenen Funktionsweisen und Formen der Ironie dargestellt und auf Grundlage dessen Kriterien für die Analyse aufgezählt.

Nach der Erläuterung der Relation zwischen Humor und Kultur wird näher auf die Humorübersetzung im Allgemeinen und auf die Übersetzung von Ironie im Besonderen eingegangen.

2.1. Was ist Humor?

Das Phänomen des Humors bildet den Untersuchungsgegenstand verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen, wie beispielsweise der „Linguistik, Literaturwissenschaft, Rhetorik, Kultur- und Translationswissenschaft“ (Santana López 2006:4). Aufgrund dieser unterschiedlichen Betrachtungs- und Herangehensweisen existiert im Forschungsbereich des Humors als Gesamtheit bislang noch keine einheitliche Terminologie. In verschiedenen Theorien zum Thema Humor werden die einzelnen Termini individuell verwendet und unterliegen keiner objektiven Allgemeingültigkeit (vgl. Santana López 2006:14).

Seit den 1980er Jahren kam den sogenannten *Humour Studies*, einem Zusammenschluss von AkademikerInnen verschiedenster fachlicher Schwerpunkte, aus dem universitären Umfeld stetig mehr Aufmerksamkeit zu, sodass sie „1996 durch die Gründung der ‚International Society for Humour Studies‘ (ISHS) institutionalisiert [Hervorhebung im Original]“ wurden (Santana López 2012:15). Innerhalb der *Humour Studies* war man fortan darum bemüht, das terminologische Chaos zu beenden. Daraus resultierend wurde das englische Wort *humour* zum Oberbegriff für alles auserkoren, was das Komische, das Witzige und das Humoristische beschreibt (vgl. Santana López 2012:16).

Aufgrund der trotzdem weiterhin vorherrschenden terminologischen Uneinigkeit wird in diesem Kapitel eine Annäherung an die Definitionen der Begriffe Humor, des Komischen/der Komik und Witz vorgenommen. Es werden die Unterschiede zwischen diesen Phänomenen herausgestellt, um so zu einer Reihe von klar definierten Begrifflichkeiten zu gelangen, die in dieser Arbeit verwendet werden.

2.1.1. Humor

Innerhalb der *Humour Studies* bildet die semantische Präzisierung des Begriffs *humour* einen großen Forschungsbereich. *Humour* wird verstanden als „die als kleinster gemeinsamer Nenner vereinbarte *komische Wirkung* [Hervorhebung im Original]“ (Santana López 2012:16).

Humor beschreibt die Einstellung zum Leben, auf eine kritische und dennoch gelassene Art und Weise nachsichtig auf Probleme zu reagieren, die auch eine Selbstreflexion bezüglich eigener Schwächen nicht ausschließt. Das Alltagssprachliche Verständnis von Humor bezieht sich hauptsächlich auf die Fähigkeit oder Eigenschaft, in kritischen Situationen gelassen reagieren, sie eben ‚mit Humor nehmen‘ zu können (vgl. Träger 1986:223). Umgangssprachlich gesehen bezieht sich der Begriff Humor¹ demnach auf alles, was Lachen hervorruft. Jedoch besitzt der Begriff aus wissenschaftlicher Perspektive eine „tiefere philosophische Dimension“ (Santana López 2012:77).

Wichtig für die Entstehung von Humor sind die Einzelperson, die Kommunikationssituation und die Rezeption, wobei hier der kulturelle Rahmen, der einen entscheidenden Einfluss auf die Produktion und Wahrnehmung von Humor haben kann, nicht außer Acht zu lassen ist (mehr zu Humor als Kulturspezifikum in Kapitel 2.6.). Auch wenn es zunächst befremdlich anmutet, bezieht sich Humor vorrangig stets auf die SenderInnen. Der Fokus liegt auf der Einzelperson, die dazu fähig ist, Missstände zu erkennen und diese auf eine komische Weise zu kommunizieren (vgl. Santana López 2012:77).

Vandaele (2002:153) definiert Humor als „[...] whatever has a humorous effect“. Ihm zufolge beinhaltet der *humour*-Begriff drei wesentliche Merkmale. Zunächst besitzt er einzig und allein die genannte operationale Definition, also die der komischen Wirkung. Durch Ursache und Wirkung ergibt sich jedoch stets eine zweifache konzeptuelle Struktur und der Sinn beziehungsweise die Bedeutung ist stets potenziell vielfältig in Bezug auf weitere Auswirkungen der komischen Wirkung (vgl. Vandaele 2002:156).

Auch im deutschsprachigen Bereich wird der Begriff *Humor* als Oberbegriff für jegliche komische Gegebenheiten verwendet. Dies liegt darin begründet, dass *Humor* hier auf die ausschlaggebendste Bedeutung reduziert wird, nämlich die des ‚Nichternsten‘, und daher den gleichen Sinn trägt wie das englische Wort *humour* als Oberbegriff innerhalb der *Humour Studies* (vgl. Kotthoff 1996b:57).

¹ „Humor [lat., Feuchtigkeit]: [...] nach früher Ansicht angeblich abhängig vom richtigen Maß an „gesunden Säften“ im Menschen [...]. [Hervorhebung im Original]“ (Träger 1986:223)

2.1.2. Das Komische

Nach Träger beschreibt das Komische eine

ästhetische Kategorie, die den Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit sowie den von Schein und Sein wertet und sinnfällig macht. [...] Der Widerspruch zum Ideal erscheint im K[omischen] dadurch überwindbar, daß die negative Seite des Widerspruchs der ästhet[ischen] Kritik, d.h. dem Lachen oder Verlachen ausgeliefert wird. (Träger 1986:269)

Im alltäglichen Leben existieren unterschiedliche Realisierungsformen des Komischen, die vom Witz bis hin zur unfreiwilligen Komik reichen und unterschiedlich rezipiert werden können, vom heiteren bis hin zum spöttischen Lachen. Im Bereich der Kunst gibt es weitere Realisierungsformen des Komischen. Diese reichen von der Karikatur in der bildenden Kunst über die Grotteske in der darstellenden Kunst bis zur Satire in der Literatur (vgl. Santana López 2012:85f.). Das Komische und im Speziellen die literarische Gattung der Komödie waren für SchriftstellerInnen wie Lessing „eine Möglichkeit, zur moral[ischen] Vervollkommnung des bürgerl[ichen] Menschen beizutragen; das Lachen sollte den Blick für menschl[iche] Schwächen schärfen und deren Überwindung fördern [...]“ (Träger 1986:270).

Im 20. Jahrhundert wurde die Realität auf eine Weise betrachtet, die immer kritischer wurde, und so ergab es sich, dass die kritische Komponente des Komischen stärker hervortrat, beispielsweise durch Parodien, Travestien und auch das Absurde. Missstände wurden hervorgehoben und in einer komisch-kritischen Sicht auf verschiedenste Ausdrucksweisen dargestellt:

[Die Gestaltung des Komischen] ist somit eine Bedingung für die Lösung von Konflikten im Leben, indem sie positiv auf das Wechselverhältnis von gesellschaftl[icher] Anspannung und Entspannung einwirkt und dazu beizutragen vermag, daß sich der Rezipient als Subjekt sozialist[ischer] Lebensweise begreift. (Träger 1986:270)

Das Komische äußert sich nicht nur auf eine einzige Art, sondern besitzt viele verschiedene Erscheinungsmöglichkeiten, beschreibt folglich ein vielschichtiges Phänomen. Daher muss das Komische in seinem Gesamtzusammenhang betrachtet werden (vgl. Santana López 2012:32f.).

Der Begriff des Komischen ist eng mit dem Begriff der Kultur verbunden. Das Komische beschreibt keinen eigenständigen Gattungsbegriff, sondern eher einen besonderen Schreibstil, der in Abhängigkeit von den jeweiligen sozio-kulturellen Strukturen einen festen oder stetig wiederkehrenden Teil der Kommunikation bildet und so in den Gattungen einer Kultur manifestiert wird² (vgl. Santana López 2012:85):

Wichtig [...] ist der normative Aspekt der absoluten oder relativen Schreibweisen als generische Invarianten, denn sie sind historisch konstant, aber abhängig vom sozio-kulturellen System, also kulturspezifisch. (Santana López 2012:85)

² Beispielsweise ist das Komische als Schreibweise Teil der literarischen Gattung Komödie (vgl. Santana López 2012:84).

Durch das Komische wird die Erwartungshaltung der RezipientInnen gelenkt, wobei eben diese durch kulturspezifische Konventionen und Normen bedingt ist (vgl. Santana López 2012:85). Auch Träger erkennt diesen Zusammenhang zwischen dem Komischen und Kultur:

Die Fähigkeit, K[omisches] zuerkennen, zu gestalten und zu empfinden, ist sozial und z.T. national bedingt. Das schließt nicht aus, daß in der histor[ischen] und sozialen Bestimmtheit des K[omischen] allgemeinemenschl[iche] Züge sichtbar und erfaßt werden [...]. (Träger 1986:270)

2.1.3. Komik

Komik³ beschreibt die tatsächliche Realisierung des Komischen. Es wird also eine spezifische Art der Handlung oder Situation beziehungsweise ein Charakter oder eine Person oder eine verbale Äußerung beschrieben, die Lachen hervorruft (vgl. Nünning 1998:317f.):

[Komik] entspringt dem Vergleich zwischen einem vermeintlichen [sic] und dem Tatsächlichen und enthält so in sich den Widerspruch von Schein und Sein, Ideal und Wirklichkeit, Zweck und Mittel usw., der Widerspruch zwischen dem Subjekt und dem Objekt der K[omik] drängt zur Auflösung. (Träger 1986:269)

Unter anderem werden durch Komik Missstände von Erwartung und Wirklichkeit auf ästhetische Weise bewertet und die Anspannung wird durch Lachen aufgelöst. Die ästhetische Bewertung, also die Kritik oder Erkenntnis, wird von der Komik jedoch nur in dem Fall beinhaltet, wenn ein Missstand wahrhaftig erkannt wird. Nur dann ergibt sich das Gefühl der Überlegenheit, wodurch Lachen hervorgerufen wird (vgl. Träger 1986:269).

Komik äußert sich auf unterschiedlichste Weisen bezogen auf Produktion, Inhalt und Rezeption. Beispiele hierfür sind die Situations- und Charakter-Komik, die freiwillige und unfreiwillige Komik und die drastische oder groteske Komik (vgl. Träger 1986:269). Zwar werden weder ein spezielles Medium noch ein bestimmter literarischer Zusammenhang benötigt, um Komik darzustellen, dennoch ist Komik ein charakteristisches Mittel mehrerer literarischer Gattungen, wie beispielsweise der Komödie (vgl. Nünning 1998:318).

Komische Effekte können auf unterschiedlichen Ebenen hervorgerufen werden. Duale Komik beschreibt Wort- oder Sachwitz und triadische Komik, die wesentlich frequenter auftritt, äußert sich durch Sprach-, Figuren- und Situations- oder Handlungskomik. In der Linguistik wird sich auf die Analyse der sprachlichen Komik konzentriert, also auf die Funktion spezifischer Textsorten, wie beispielsweise die Funktion eines Witzes, oder auf Stilmittel wie Wortspiele oder Schüttelreime, die Komik erzeugen (vgl. Nünning 1998:318).

Figurenkomik entsteht durch die Zuweisung bestimmter Charaktereigenschaften auf eine Figur oder ihrer äußeren Erscheinungsform, welche unbedingt unkonventionell sein müssen, um eine Identifizierung der RezipientInnen mit dieser Figur auszuschließen (vgl. Nünning 1998:318).

³ „Komik (gr. komos: fröhlicher Umzug, lärmende Schar, festlicher Gesang)“ (Nünning 1998:317)

Handlungs- oder Situationskomik beschreibt das Phänomen, dass eine Situation nicht den erhofften, sondern den gegenteiligen Ausgang besitzt. Das handelnde Subjekt hat keinerlei Einfluss auf diesen Ausgang, wird folglich „fremdbestimmt“ (Stierle 1975:60). Daher beschreibt die Handlungs- oder Situationskomik, welche „eine der wirkungsvollsten Formen“ darstellt (Stierle 1975:63), stets ein Objekt-Subjekt-Verhältnis statt eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses.

Allgemein wird zwischen der Komik des Alltags und der Komik in der Literatur unterschieden. Die Komik des Alltags wird sich innerhalb einer Kultur und den ihr zugehörigen Konventionen und Normen angeeignet. Die Komik in der Literatur hingegen basiert „auf einer ästhetischen Distanz [...]: Im ästhetischen Kontext wird die entsprechende komische Kommunikationssituation erwartet“ (Santana López 2012:85). Die RezipientInnen erwarten bei der Komik in der Literatur folglich eine Inkongruenz, eine enttäuschte Erwartungshaltung (vgl. Santana López 2012:85).

2.1.4. Witz

Nach heutigem Verständnis ist der Witz⁴ definiert als „eine erzähler[ische] Kurzform mit Explosivcharakter, in der eine bewußt gesteigerte Spannung eine überraschende Auflösung erfährt“ (Träger 1986:578). Traditionell verbreitet sich der Witz durch mündliche Überlieferung. Somit beschreibt der Witz eine der ältesten Gattungen komischer Erzählungen. Die AutorInnen oder UrheberInnen eines Witzes sind nicht von Bedeutung, da sich ein Witz im Laufe der Zeit stets wandelt und immer nur in dem Moment seine volle Wirkung entfalten kann, in welchem er als Mittel der menschlichen Kommunikation und Interaktion eingesetzt wird (vgl. Träger 1986:578). Die wichtigste Funktion des Witzes definiert Plessner wie folgt:

[Der Witz] als Ausdrucksform wird häufig als Unterart des Komischen aufgefasst [...]. Leitend ist hierbei offenbar die eindeutige Beziehung aufs Lachen, das den Witz beantwortet, die erheiternde Wirkung, die von ihm ausgeht und der er dient, und schließlich eine gewisse Verwandtschaft zur Struktur des Komischen, der Doppeldeutigkeit und Gegensinnigkeit. (Plessner 1961³:123f.)

Diese komische Wirkung eines Witzes beruht auf verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten: Bei einem Wortspiel wird mit den Eigenheiten der Sprache gearbeitet, beispielsweise dass ein Wort mehrere Bedeutungen besitzen kann oder verschiedene Wörter gleich klingen. Bei der Zote entsteht der Witz dadurch, dass „die Verbindlichkeit der Moral aufgehoben“ wird (Träger 1986:578). Absurde Witze hingegen zeichnen sich durch eine enttäuschte Erwartung aus, indem beispielsweise keine Pointe vorhanden ist.

⁴ Im 18. Jahrhundert war das Wort *Witz* noch ein synonyme Begriff für das französische Wort *esprit* (deutsch: Geist) und bezog sich somit eher auf das Wortfeld *Wissen* (vgl. Träger 1986:578). Es beschrieb einen „geistreichen Einfall“ oder eine „schnelle Kombination“ (Best 1989:6).

Eben diese Pointe ist neben der Exposition das Hauptmerkmal eines Witzes. Stereotypen oder wiederkehrende Witzstrukturen sind ebenfalls typische Charakteristika (vgl. Träger 1986:578). Auch Mehrdeutigkeiten können eine komische Wirkung hervorrufen:

Das Verstehen bzw. das Erschließen durch Brückenbildung zwischen den im Witz eingelagerten Mehrdeutigkeiten ist unumgänglich für die Pointe. Sonst wird der Witz nicht als solcher wahrgenommen. Die Pointe, die bei einem Witz zu der überraschenden Erhellung führt, wird durch eine gebaute Brücke zwischen zwei Sinnen erkennbar. (Fercher 2011:28)

2.2. Abgrenzungen der Phänomene voneinander

Die Definitionen zeigen deutlich, woraus die verbreitete terminologische Uneinigkeit bezüglich des Humorbegriffs und anderen Phänomenen wie dem Komischen/der Komik und dem Witz resultieren. Viele Charakteristika wohnen allen drei beziehungsweise vier Begrifflichkeiten inne und Unterschiede äußern sich teilweise lediglich sehr subtil. Zusammenfassend lässt sich dennoch eine Abgrenzung erkennen:

Der Witz kann von Humor und dem Komischen relativ deutlich abgegrenzt werden, da er sich auf eine bestimmte Realisierungsart bezieht. Ein Witz beschreibt im Allgemeinen eine Gattungsart, in der mit dem Sinn oder der Bedeutung von Wörtern gespielt wird, und besitzt stets eine Pointe. Er ist somit eher senderbezogen. Das Komische ist vorrangig empfängerbezogen, die komische Wirkung entsteht also nur dann, wenn sie als solche von den RezipientInnen wahrgenommen wird, und kann folglich ebenfalls unfreiwillig geschehen (vgl. Jauß 1977:286ff.). Humor kann sowohl den Witz als auch das Komische beinhalten, Produktion und Rezeption erhalten somit eine Konnexion (vgl. Kotthoff 1996b:55). Als wesentlicher Unterschied zwischen Komik und Humor wird von Freund hervorgehoben, dass Komik neben der komischen ebenfalls eine kritische Komponente enthalten kann und „sich [...] auf ein Gegenüber richtet“ (Freund 1981:24), während Humor sich „mit befreiender Wirkung auf das Subjekt zurück[wendet]“ (Freund 1981:24f.).

In dieser Arbeit wird sich an den *Humour Studies* orientiert, weswegen wie bei Kotthoff (1996b) das deutsche Wort *Humor* in Anlehnung an das englische Wort *humour* im Sinne des Nichternstes als Oberbegriff verwendet wird und somit das Komische und den Witz, eben all jene Phänomene, die es voneinander abzugrenzen gilt, miteinschließt.

2.3. Funktionsweisen von Humor

Zwei für die verschiedenen Funktionsweisen von Humor wesentliche Theorien sind die Überlegenheitstheorie und die Inkongruenztheorie:

Die Überlegenheitstheorie steht in Zusammenhang mit dem Verständnis des Lachens als Form eines Gefühls der Überlegenheit eines Individuums gegenüber einem anderen, jemand wird also ausgelacht. Das Verhältnis zwischen der Humor-produzierenden und der Humor-rezipierenden Person steht dabei im Vordergrund. Schon Platon, Aristoteles und Hobbes beschäftigten sich mit dieser Theorie (vgl. Santana López 2012:17).

Die Inkongruenztheorie hingegen beschreibt eine enttäuschte Erwartungshaltung, womit sich unter anderen Hutcheon, Kant, Schopenhauer und Freud beschäftigten (vgl. Santana López 2012:17). Nach Nünning hat jegliche komische Wirkung die Inkongruenz als Ursprung, „egal ob das Lachen nun primär kognitive oder emotionale Hintergründe hat“ (Nünning 1998:318). Es handelt sich um Inkongruenz, wenn mindestens zwei Dinge, die unter gewöhnlichen Umständen in keinerlei Beziehung zueinander stehen, in einen Zusammenhang gebracht werden (vgl. Nünning 1998:318). Um Inkongruenz zu erkennen, ist es nötig, auf mehrdimensionale Weise zu denken, was Koestler (1966:25) „Bisoziation“ nennt, „ein Terminus, der die mit Humor verbundene Kreativität fokussiert“ (Kotthoff 1996a:10). Diese doppelte Assoziation bei der Wahrnehmung und dem Erkennen einer inkongruenten Aussage ist also die Voraussetzung für eine gelungene Rezeption. Der Bezugsrahmen muss daher von den RezipientInnen geändert werden (vgl. Koestler 1966:36). Bei Wenzel (1989:30-33) wird eine Differenzierung zwischen zwei Möglichkeiten gemacht. Die „Dissoziation“ (1989:30) beschreibt die Durchbrechung des Bezugsrahmens und die „Konsoziation“ (1989:30) die Herstellung desselben.

Es herrscht allgemeiner Konsens, dass Inkongruenz das Grundgerüst für jegliche Art von Humor bildet. Hierbei ist zu erwähnen, dass Inkongruenzen sich auf verschiedenste Weisen äußern können: auf textueller, lexikalischer oder semantischer Ebene (vgl. Kotthoff 1996b:60). Im Speziellen innerhalb der literarischen Komik existiert die Inkongruenz von Gattungen (vgl. Müller 1994:182), was im folgenden Kapitel näher elaboriert wird.

2.4. Interaktion mit konventionalisierten Gattungen

Ein weiterer Forschungsschwerpunkt innerhalb der *Humour Studies* bildet die „semiotische Interaktion des Komischen sowohl mit den Medien als auch mit konventionalisierten Gattungsformen“ (Santana López 2012:16). Dies bedeutet, dass bestimmte Normen und Konventionen, die einer Gattung⁵ innewohnen, bewusst verletzt werden, wodurch die Erwartungen der LeserInnen an diese Gattung enttäuscht werden (vgl. Müller 1994:182).

Die Gemeinsamkeiten und ähnlichen Funktionsweisen von komischen und poetischen Texten werden bei Antoine zusammengefasst:

[...] l'un comme l'autre [le texte humoristique et le texte poétique] „se sent“, se ressent, s'interprète sans mots ou plutôt, au-delà des mots car reposant idéalement sur un jeu polysémique, polyphonique, qui résiste à la lecture unique. L'un et l'autre porte la trace d'une relation intime entre l'auteur et son dit, d'une multiplicité d'intentions qui se lit dans le feuilletage de sens, qui se perçoit, selon l'ouverture du lecteur ou de l'auditeur, dans ses résonances multiples, dont certaines peuvent rester muettes, tellement elles sont euphonies, „privées“ ou ancrées profondément dans la culture ou s'inscrit le texte. [Hervorhebungen im Original] (Antoine 2001:20)

⁵ Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich stets um Gattungen und eine Erwartungshaltung an Gattungen innerhalb eines spezifischen kulturellen Umfelds handelt (vgl. Santana López 2012:18f.).

Sowohl bei komischen als auch bei poetischen Texten entscheiden sich die AutorInnen demnach mit Absicht dafür, eine sprachliche Ausdrucksweise in ihren Werken zu verwenden, die auf verschiedene Arten verstanden werden kann, folglich einen großen Spielraum für Interpretationen zulässt.

Die Verbindung von literarischen Gattungen mit Funktionsweisen von Humor geht zurück bis ins Mittelalter. Zu jener Zeit gab es den Schwank, eine literarische Gattung, die mit Humorelementen gepaart wurde. In den folgenden Jahrhunderten formte sich diese Vermischung immer weiter aus und „literarische Formen von Komik und Humor und ihre Rezeption [standen immer wieder] im Zentrum theoretischer und textanalytischer Interessen“ (Kotthoff 1996b:80).

Realisierungsformen der Verbindung von literarischer Gattung und Humor bilden beispielsweise die Parodie, die Karikatur und die Satire. Bei diesen Erscheinungsformen wird sich stets eines anderen Werkes bedient, auf dessen Grundlage die Vermischung mit Humorelementen geschieht, was dann bei der Rezeption Lachen hervorruft (vgl. Kotthoff 1996b:83). Als Beispiel führt Santana López *Don Quijote* an, „mit dem Cervantes automatisch eine eigenständige Gattung — den parodistischen Ritterroman — etablierte“ (Santana López 2012:19).

Es wird deutlich, dass unterschiedliche literarische Gattungen mit Humorelementen auf unterschiedliche Weise sprachlich gestaltet werden. Eine genaue Betrachtung aller Humorgattungen übersteigt den Rahmen dieser Arbeit. Daher wird im folgenden Kapitel eine Klassifizierung von Humorgattungen nach Santana López (2012) dargelegt und anschließend diejenige Humorgattung betrachtet, die für die spätere Analyse essentiell ist, nämlich die Ironie.

2.5. Relevante Humorgattungen

So wie literarische Gattungen definiert sind, müssen ebenfalls die Humorelemente definiert sein, die sie enthalten können (vgl. Kotthoff 1996b:83). Nach Santana López (2012:71f.) gibt es zunächst sechs Charakteristika, nach denen Humorgattungen klassifiziert werden können:

Als *literarische Gattung* werden beinahe sämtliche Humorgattungen verstanden. *Inhalt/Form* bezieht sich auf den Aufbau eines Textes, der für eine bestimmte Humorgattung als typisch betrachtet wird. Als Basischarakteristikum wird die *Funktion* verstanden, die von Texten einer Humorgattung verfolgt wird. *Charakteristische Züge/Verhaltenstypen* beschreiben das Phänomen, dass einige Humorgattungen bestimmte Handlungen oder ein bestimmtes Verhalten darstellen, damit die RezipientInnen sich damit identifizieren können. Wird in einer Humorgattung eine Vorlage nachgeahmt oder imitiert, handelt es sich um das Charakteristikum der *Bindung an einen Prätext*. Das Merkmal der *Dialogizität* beschreibt „die Betonung des kontextorientierten Aspektes in der Literatur [...], der auch gattungskonstitutiv sein kann“ (Santana López 2012:72).

Im weiteren Verlauf wird die für diese Arbeit relevante Humorgattung der Ironie betrachtet. Es wird der Versuch einer Definition unternommen und anschließend werden die Funktionsweisen und Formen der Ironie dargestellt. In diesem Zusammenhang wird in Anlehnung an Müller (1995) eine Auflistung textlicher Erkennungsmerkmale, so genannter Ironiemarker, erstellt, welche essentiell für die Analyse sind.

2.5.1. Ironie

Unter Ironie⁶ wird die „Abwertung eines Anspruchs [verstanden], indem unter dem Schein der Ernsthaftigkeit auf ihn eingegangen wird. Die I[ronie] nutzt den Kontrast des Komischen, um die Nichtigkeit eines angebl[ichen] Wertes mit ästhet[ischen] Mitteln vorzuführen“ (Träger 1986:243). Realisierungsmöglichkeiten sind beispielsweise Unter- oder Übertreibung, um das Verständnis der gegenteiligen Bedeutung zu erreichen. Ein charakteristisches Merkmal der Ironie ist weiterhin die Ambiguität, die sich in der Gegensätzlichkeit von Gesagtem und Gemeintem widerspiegelt (vgl. Träger 1986:243).

Bereits Sokrates verwendete Ironie, ‚sokratische Ironie‘, um durch gezielte ironische Fragestellungen Besserwisser oder Neunmalkluge zu entlarven und sie damit zu belehren. So ergibt es sich, dass die Ironie einen starken Bezug zu individuellen moralischen Werten besitzt (vgl. Träger 1986:243).

In der Epoche der Romantik erhielt die Ironie eine politische beziehungsweise moralische Dimension:

Fichte leitete alle Werte aus einem als schlechthin souverän und selbstherrlich gesetzten Ich ab, so daß alles, was gegenüber dem Ich Ansprüche — z.B. Normen und Gebote der Moral, Religion oder der feudalen Staatsdoktrin — geltend macht, als bloßer Schein durchschaut, somit der I[ronie] verfallen ist. (Träger 1986:243)

Traum und Wirklich waren nicht mehr klar voneinander zu trennen. So entstand der Begriff der ‚romantischen Ironie‘, welche eine zunächst noch eine märchenähnliche Komponente besaß. Später wandelte sich das Bild der Ironie zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Missständen. In der Schelmenliteratur ist dies deutlich sichtbar; die vorrangige Funktion der Ironie ist hier, die Trugbilder der Machtansprüche aufzudecken. Im 20. Jahrhundert gibt es zweierlei Varianten der Ironie, zunächst die der kritischen und dann ebenfalls die der amüsant-vergnügelichen. Diese beiden Formen existieren nebeneinander, können sich aber dennoch vermischen (vgl. Träger 1986:243).

Es lassen sich nach Nünning (1998:290) drei verschiedene Auffassungen des Ironiebegriffs in der Geschichte der Ironie erkennen:

1. Die Ironie als sprachlicher Ausdruck
2. Die Ironie als Lebensphilosophie
3. Die Ironie als ontologische Auffassung

⁶ „griech. eironeia: Verstellung (beim Reden)“ (Träger 1986:243)

Im Sinne der *ironia verbi* beschreibt die Ironie des ersten Typs die semantische Gegensätzlichkeit oder Andersartigkeit einer wörtlichen Aussage und ihrer beabsichtigten Bedeutung (vgl. Nünning 1998:290). In der Rhetorik wird hierbei zwischen der Ironie als Wortfigur und der Ironie als Gedankenfigur unterschieden:

[Die Ironie der Wortfigur beschreibt den] Ausdruck einer Sache durch ein deren Gegenteil bezeichnendes Wort. Sie ist eine Waffe der Parteilichkeit [...]: der Redner ist sich der Überzeugungskraft seiner eigenen Partei sowie der Sympathie des Publikums sicher, daß er [...] die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet und deren Unwahrheit durch den (sprachlichen oder situationsgemäßen) Kontext evident werden läßt. (Lausberg 1990³:302)

Nach diesem Verständnis ist die Ironie als Wortfigur stark auf die EmpfängerInnen bezogen, denen die Aufgabe zufällt, das Gesagte und Gemeinte auszuwerten und zu interpretieren. Ebenfalls ist der kommunikationssituationelle Kontext für die Ironie essentiell. Je nach Realisierungsgrad existieren unterschiedliche Merkmale, nach denen die Ironie als Wortfigur untersucht werden kann: nach dem rhetorischen Redetyp, nach Selbst- oder Fremdironie und nach der Ausprägung der Heftigkeit (vgl. Santana López 2012:81).

Die Ironie als Gedankenfigur geht zurück auf Sokrates. Die Ironie wird als dialektisches Instrument verwendet, welches sich im Wortgefecht auf zwei Arten äußern kann: als *Dissimulatio* (vertuschen der persönlichen Meinung) und als *Simulatio* (vorgeben, dass die gegnerische Meinung mit der persönlichen zusammenfällt). Während die *Dissimulatio* dazu benutzt wird, die persönliche Meinung zu verbergen, sich selbst also zu schützen, wird die *Simulatio* dafür verwendet, den Diskussions- oder Gesprächspartner vor einer Zuschauerschaft zu blamieren (vgl. Lausberg 1990³:448).

Im Sinne der *ironia vitae* beschreibt die Ironie als Lebensphilosophie die Verinnerlichung der Ironie in der eigenen Ausdrucksweise und Dialogführung und geht zurück auf die Lebensart und Dialogtaktik von Sokrates (vgl. Nünning 1998:290).

In Sinne der *ironia entis* beschreibt die Ironie als ontologische Auffassung die der romantischen Ironie, welche „in der zur Philosophie erhobenen Poesie auf[tritt], die ständig den Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Ausdruck bringt“ (Nünning 1998:290):

Wenn heute die Bezeichnung „romantische Ironie“ verwendet wird, weiß man gleich, daß es sich um jene spezifisch in der Literatur vorkommende Ironie handelt, mit welcher der Autor in seinem Werk präsent ist und alle möglichen Spiele der Verstellung treibt. Diese Ironie ist auf keine literarische Gattung eingeschränkt, sondern findet in der Erzählung, dem Drama und der Lyrik gleichweise statt. Sie unterliegt auch keiner zeitlichen Begrenzung auf bestimmte Epochen, sondern ist allgemein ein Merkmal der modernen Literatur. [Hervorhebung im Original] (Behler 1997:10)

Aus übersetzerischer Sicht wird zwischen dem Erkennen und der Interpretation von Ironie unterschieden. Die ironische Bedeutung erschließt sich mehr oder weniger unabhängig von der wörtlichen Bedeutung der Aussage, daher beschreibt Ironie ein rein pragmatisches Phänomen (vgl. Attardo 1994:110f.). Ironie stellt folglich keine eigenständige verbale Form dar, sondern symbolisiert vielmehr eine bestimmte Art und Weise, mithilfe von Sprache bestimmte Handlungen durchzuführen. Ironie ist „insofern [...] ein *Aspekt* [Hervorhebung im Original] sprachlicher Handlungen“ (Lapp 1992:12).

Die Rekonstruktion der beabsichtigten Bedeutung basiert auf einer Reihe von gemeinsamen Präsuppositionen:

[...] the hearer knows that the speaker cannot mean *p*, the proposition conveyed by his/her utterance *u*, and the speaker knows that the hearer knows that, and therefore the speaker can count on the fact that the hearer will not stop at the speaker's literal meaning of *p*, but rather look for a more suitable meaning among the infinite set of other meanings which may have been implicated by the speaker with *u*. [Hervorhebungen im Original] (Attardo 1994:111)

Durch die Einordnung der Ironie in die Pragmatik folgt, dass Ironie zwingend einen Kontext benötigt, der die Absicht und Ziele des/der Sprechenden beinhaltet. Weiterhin ist wichtig zu erwähnen, dass Ironie nicht notwendigerweise mit der gegenteiligen Bedeutung einer Aussage funktionieren muss, sondern dass auch andere Bedeutungen durchaus denkbar sind (vgl. Attardo 1994:111; Lapp 1992:13). Innerhalb dieses Rahmens, der das Sprachsystem, den Text an sich, EmpfängerInnen und die gesamte Kommunikationssituation umfasst, existiert die Ironie also als rhetorische Figur. In der Übersetzungswissenschaft wurden bisher einige Modelle zur Untersuchung von Ironie entworfen und Ironiesignale herausgearbeitet (vgl. Santana López 2012:83), welche im anschließenden Kapitel näher erläutert werden.

Die Ironie zählt dann zu Humorgattungen, wenn ihr Aufkommen eine komische Wirkung hervorruft. Dennoch geschieht dies im Vergleich zu anderen Humorgattungen sehr subtil und versteckt. Um Ironie zu erkennen, bedarf es des Scharfsinns der RezipientInnen und eine bestimmte Kommunikationssituation (vgl. Sergienko 2000:21):

Die Ironie [...] ist ein verhältnismäßig subtiles Mittel, da sie im Rahmen der Parodie die Wertmaßstäbe des Originals scheinbar beibehält, sie jedoch als letztlich unhaltbar bewußt machen möchte. Jede mit ironischen Mitteln arbeitende Parodie läuft Gefahr, daß [...] ihr intendierter ironischer Schein für die Wahrheit genommen wird. (Freund 1981:25)

Es ist jedoch zu beachten, dass Ironie allein zwar als Humorgattung, als Humorart bezeichnet werden kann, jedoch an sich keine eigenständige „literarische oder kommunikative Form“ darstellt (Lapp 1992:13). Innerhalb der humoristischen literarischen Gattungen wie beispielsweise der Parodie, Travestie oder Satire kann die Ironie allerdings als rhetorisches Stilmittel eingesetzt werden (vgl. Lapp 1992:13).

2.5.1.1. Funktionsweisen von Ironie/Formen von Ironie

Neben der in Kapitel 2.5.1. beschriebene Schwierigkeit der eindeutigen und unzweifelhaften Definition des Ironiebegriffs existiert ebenfalls keine universelle linguistische oder stilistische Formel für das Auftreten beziehungsweise Erkennen von Ironie, denn Ironie hängt stets vom Kontext ab:

Just as there are no words or expressions which are humorous per se but by reason of their semantic or syntactic use in a context and which, as Walter Nash⁷ puts it, will have to be defined “extrinsically“ by their contextual linkages and semantic relationships, so irony depends on context since it springs from the relationships of a word, expression or action with the whole text or situation. [...] The double interpretation of irony is therefore different from that of wordplay, which is the product of a linguistic structure and it is a question of different meanings rather than interpretations. [Hervorhebung im Original] (Mateo 1995:172)

⁷ Mateo bezieht sich hier auf Nash (1985:127f.).

Die Absicht einer ironischen Aussage bedarf nicht immer einer expliziten Signalisierung, da beispielsweise die gemeinsamen Werte von SchriftstellerIn und LeserIn implizieren, dass es sich an dieser oder jener Stelle auf jeden Fall um Ironie handeln muss. Diese Ironiesignale oder Ironiemarker können Teil des Kontextes sein oder Teil des Textes selbst. Wie bei jeglicher Art von Humor kann auch das subtile, unmarkierte Auftreten von Ironie dennoch zu falschen Schlussfolgerungen seitens der LeserInnen führen (vgl. Mateo 1995:172).

Nach Pugliese (2010:48) äußert sich die Komplexität und Vielschichtigkeit von Ironie auf drei Ebenen. Zunächst gibt es die extratextuelle Ebene, die durch außertextliche Gegebenheiten wie beispielsweise eine bestimmte Zeit, einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Kultur entsteht. Auf intertextueller Ebene wird Ironie durch Verweise auf die außersprachliche Welt erzeugt wie beispielsweise andere literarische Werke. Auf der intratextuellen Ebene äußert sich Ironie auf der inhaltlichen und stilistischen Ebene des Textes. Die dritte Erscheinungsart ist aus textlicher Perspektive diejenige, welche bei der Identifikation der Ironie am wenigsten Probleme bereitet.

Bezüglich der intratextuellen Ebene „spielen die lexiko-semantischen Mittel eine führende Rolle“ (Sergienko 2000:116). Sergienko (2000:116f.) nennt hierbei drei Kategorien:

Die erste Kategorie beschreibt „[d]ie Ausdrucksmittel der Ironie, die auf den paradigmatischen Beziehungen der lexikalischen Einheiten beruhen“ (Sergienko 2000:116). Sergienko führt an dieser Stelle das Wortspiel als Beispiel an, welches mit Bedeutungsverschiebungen bezüglich der Polysemie, Synonymie oder Phraseologie arbeitet und so eine ironische Wirkung besitzen kann. Die zweite Kategorie bezieht sich auf diejenigen Ausdrucksmittel, „die auf der ironischen Kontexthypersemantisierung der Wörter beruhen“ (Sergienko 2000:117). Hierbei werden, um das Beispiel des Wortspiels erneut aufzugreifen, Wörter und ihre Bedeutungen in einen weiteren Kontext gesetzt und mit neuen Konnotationen versehen. Die dritte Kategorie beschreibt die ironischen Ausdrucksmöglichkeiten, welche sich auf das Hervorrufen eines bestimmten Bildes beziehen. Hierbei wird sich bestimmter rhetorischer Stilmittel bedient wie beispielsweise Vergleichen oder Metaphern, um ein ironisches Zusammenspiel von Wort und dazugehörigem Bild zu erzeugen.

Ironie kann sich ebenfalls und/oder zusätzlich auch auf syntaktischer beziehungsweise syntaktisch-semantischer Ebene äußern kann, was eng mit dem Stil der jeweiligen AutorInnen zusammenhängt. So ergeben sich verschiedene Ebenen, auf denen Ironie existieren kann und welche im Zusammenspiel funktionieren (vgl. Sergienko 2000:117).

2.5.1.1.1. Paratextuelle Ironiemarker

In diesem Kapitel werden lediglich diejenigen paratextuellen Ironiemarker aufgezählt, die für die spätere Übersetzungsanalyse relevant sind, in diesem Fall handelt es sich nur um einen Ironiemarker. Hierbei dient die Aufzählung beziehungsweise Einteilung von Müller (1995:136ff.) als Grundlage.

Überschrift

Die Überschrift, welche in diesem Fall den Titel des Buches beschreibt, besitzt allgemein die Funktion, das Interesse der LeserInnen zu wecken. Durch die Verwendung von Ironie bekommt die Überschrift beziehungsweise der Buchtitel mehr Aufmerksamkeit, denn oft „werden [...] überraschende Kontraste semantischer Art konstruiert, deren Auflösung dem Leser nur durch das Lesen des Textes gelingen kann“ (Müller 1995:136).

2.5.1.1.2. Intratextuelle Ironiemarker

Das Ironieverstehen ist im Geschriebenen ungleich schwerer als im Gesprochenen. In der Literatur ist die intratextuelle Ironie anhand ihrer Ironiemarker als einzige literarische Ironieform objektivierbar. Ausgehend von der textuellen und kontextuellen Ironie lassen sich die intratextuellen Ironiemarker in punktuelle (formal) und strukturelle (inhaltsbezogen) gliedern. Während strukturelle Ironiemarker nur im Gesamtkontext des Werkes als ironisch auszumachen sind, sind punktuelle Ironiemarker unabhängig davon zu identifizieren. (Pugliese 2010:48)

Intratextuell kann Ironie nach Stabbert (2009:15f.) auf verschiedenen Ebenen auftreten: phonetisch oder graphemisch, morphologisch oder syntaktisch, semantisch oder logisch und pragmatisch. Im Folgenden werden die für die spätere Analyse relevanten intratextuellen Ironiemarker aufgezählt. Hierbei wird sich erneut an Müller (1995:138-173) orientiert.

Interpunktionszeichen

Bei den folgenden drei Interpunktionszeichen in einer ironischen Verwendungsart ist zu beachten, dass ein Interpunktionszeichen alleine niemals eine ironische Bedeutung besitzt, sondern immer im größeren Zusammenhang, eben im Kontext gesehen werden muss, um verstanden zu werden (vgl. Müller 1995:142).

Anführungszeichen: Werden ein Wort oder mehrere Wörter in Anführungszeichen gesetzt und es handelt sich nicht um ein Zitat, deutet dies darauf hin, dass die Bedeutung dieses Wortes oder dieser Wörter nicht ganz ernst zu nehmen ist und somit eine ironische Bedeutungserweiterung besitzt (vgl. Müller 1995:139f.):

Der Schreiber gibt durch dieses Signal zu verstehen, daß er sich mit dem betreffenden Ausdruck nicht völlig identifiziert, daß das Gesagte seiner eigentlichen Meinung oder üblichen Redeweise in irgendeiner Hinsicht nicht entspricht, daß er nicht beim Wort genommen werden möchte etc; der Leser soll aus der Äußerung nicht die Folgerungen (im weitesten Sinn des Wortes) ziehen, die er normalerweise ziehen würde. (Klockow 1980:3)

Ausrufezeichen: In seiner ironischen Funktion besitzt das Ausrufezeichen einen festen Platz, nämlich stets direkt im Anschluss an das Wort oder den Satz mit der ironischen Bedeutung, um eben diese hervorzuheben. Hierbei wird es in runde Klammern gesetzt, wenn es mitten im Satz verwendet wird (vgl. Müller 1995:140ff.).

Drei Pünktchen: Oftmals ist Ironie sehr implizit, wie beispielsweise, wenn etwas ausgelassen wird oder ein Satz nicht zu Ende gesprochen beziehungsweise geschrieben wird. Dies wird im Text durch drei aufeinanderfolgende Pünktchen verdeutlicht. Dadurch wird den RezipientInnen die Möglichkeit gegeben, das Ausgelassene selbst zu vervollständigen, um die ironische Absicht zu erschließen (vgl. Müller 1995:143).

Reim

Durch die Verwendung eines Reims in einem Roman, in dem sonst nicht gereimt wird, entsteht ein stilistischer Kontrast bezüglich der formalen Ebene, was eine ironische Wirkung erzielen kann (vgl. Müller 1995:145).

Ironische Namen

„Sprechende‘ Beinamen und naheliegende Verballhornungen sind überhaupt ein gängiges Mittel der ironischen Satire in Mittelalter und Neuzeit“ [Hervorhebung im Original] (Müller 1995:145). Oft werden Eigennamen auch als Verb, Adjektiv oder Substantiv verwendet, um bestimmte Eigenschaften, die dem Träger oder der Trägerin eines Namens eigen sind, hervorzuheben und so eine ironische Wirkung hervorzurufen (vgl. Müller 1995:146ff.).

Ironische Semantik

Prinzipiell kann jedes Wort und jede Metapher in einem geeigneten Kontext ironisch gebraucht werden. Eine Katalogisierung ironischer Semantisierungen ist somit undenkbar. Gleichwohl gibt es eine Reihe von Begriffen, die aufgrund ihrer Geschichte, ihrer Klischeehaftigkeit oder ihrer implizierten Bewertung beinahe bereits konventionalisierte Ironiesignale darstellen. (Müller 1995:148)

Adjektive und Adverbien: Vor allem diejenigen Adjektive und Adverbien, die Emotionen enthalten oder welche durch einen Zusatz wie beispielsweise *relativ* abstufbar sind, sind für die Erzeugung einer ironischen Wirkung prädestiniert (vgl. Oomen 1983:27ff.).

Superlative und bombastische Ausdrücke: Durch Übertreibung in der Ausdrucksform kann eine ironische Wirkung erzeugt werden. „Der Superlativ ist so offensichtlich ironieanfällig, daß es kaum eines Beispiels bedarf“ (Müller 1995: 151).

Ironische Metaphorik

Unkonventionelle und/oder auffällige Metaphern, welche Gegensätze in einem gemeinsamen Bild zusammenführen oder bei welchen das hervorgerufene Bild nicht zum Kontext passt, können eine ironische Wirkung hervorrufen (vgl. Müller 1995:153f.).

Ironischer Stilbruch

Ein ironischer Stilbruch kann sich durch eine unerwartete sprachliche oder stilistische Veränderung äußern, meist auf lexikalischer oder syntaktischer Ebene. Auch die oben genannte ironische Metaphorik kann als eine Art ironischer Stilbruch angesehen werden. Als weiteres Beispiel kann die Verwendung von Fachsprache in einem unpassenden Kontext angeführt werden (vgl. Müller 1995:154).

Konventionalisierte ironische Ausdrucksformen

Bestimmte Ausdrucksformen mit ironischer Wirkung sind in den festen Allgemeinwortschatz eingeflossen und werden somit stets als ironische Aussagen empfunden. „Im Gegensatz zu den meisten extrem *kontextabhängigen* Ironiesignalen erweisen sich diese formalhaften Wendungen als äußerst *kontextunabhängig* [Hervorhebung im Original]“ (Müller 1995:159). Dazu gehören beispielsweise der als Lob getarnte Tadel oder rhetorische Fragen (vgl. Müller 1995:160f.).

Übertreibung und Untertreibung

„Sowohl die Über- wie die Untertreibung weichen ab von einem neutralen, objektivierenden Stil. Beide Formen bergen somit in sich ironisch Potentiale, die intensiv genutzt werden“ (Müller 1995:164). Bei der Übertreibung werden oft das Stilmittel des Vergleichs oder bombastische oder superlativistische Ausdrücke verwendet. Die Untertreibung äußert sich oft durch das Stilmittel der Litotes, bei welcher es sich um die Verneinung des Gegenteils handelt, oder durch affektierte Bescheidenheit (vgl. Müller 1995:164ff.).

Klimax, Antiklimax, Chaos, Kürze

Ironie kann auch durch den gehäuften Gebrauch von willkürlich aneinandergereihten „Argumenten, Nomen und Attributen“ (Müller 1995:169) entstehen. Hierbei wird sich beispielsweise oft der stilistischen Elemente der Klimax und Antiklimax bedient (vgl. Müller 1995:169).

2.5.1.1.3. Anspielungsironie

„Die Ironie der Anspielung ist von feiner Art“ (Müller 1995:177). Hier kann die Klassifizierung nach bestimmten textuellen Ironiemarkern nicht angewendet werden, da sich diese ironischen Anspielungen sehr subtil äußern und am Text selbst kaum auszumachen sind. Für das Erkennen von Anspielungsironie ist es notwendig, dass sowohl die AutorIn als auch die LeserIn „über ein anspielungsfähiges *gemeinsames Wissen* verfügen [Hervorhebung im Original]“ (Müller 1995:177):

Die Arbeit mit *Anspielungen* ist in erster Linie Gedächtnisarbeit [Hervorhebung im Original]. Dabei werden Wissensstrukturen vorausgesetzt und reaktiviert, die in hohem Maße kulturspezifisch sind. Diesem kulturspezifischen Wissen beigeordnet ist auch ein breites Repertoire an allgemeinem enzyklopädischen Wissen, ohne daß jegliche Verständigung mißlingen würde. (Müller 1995:179)

Im Folgenden werden verschiedene Arten der Anspielungsironie nach Müller (1995:181-202) dargestellt, die für die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse relevant sind.

Syntagmatische Anspielung

Kulturell im Sprachgebrauch verfestigte Verknüpfungen von Wörtern zu Wortgruppen oder Wortverbindungen wie zum Beispiel Sprichwörter, idiomatische Ausdrücke oder Kollokationen bilden hier die Grundlage für eine ironische Anspielung (vgl. Müller 1995:181).

Intertextuelle Anspielung

Bei der intertextuellen Anspielung wird auf andere Texte verwiesen (vgl. Müller 1995:183). Hierbei wird zwischen der „ironische[n] Einzeltextreferenz“ (Müller 1995:184) und der „ironische[n] Systemreferenz“ (Müller 1995:190) unterschieden. Bei der Einzeltextreferenz wird sich auf einen einzelnen weiteren Text bezogen, wodurch ein „distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext und seiner neuen Kontextualisierung“ entsteht (Broich 1985:33). Bei der Systemreferenz hingegen handelt es sich um Verweise auf „Textkollektiva und deren allgemeine Strukturen, seien sie formaler oder semantischer Art“ (Müller 1995:190).

Des Weiteren gilt die so genannte ironische Stilreferenz als „Bindeglied zwischen der klaren Einzeltextreferenz auf der einen und der klaren Systemreferenz auf der anderen Seite“ (Müller 1995:192). Auf der Ebene des Stils ist es also möglich, auf einen Text, seine(n) AutorIn oder eine spezifische Zeitspanne anzuspielden (vgl. Müller 1995:192).

2.5.2. Sarkasmus

Zwischen Sarkasmus und Ironie existieren viele Parallelen. Daher wird der Sarkasmus oft als eine aggressive Form der Ironie betrachtet, als eine „ironie amère et insultante“ (Lausberg 1990³:942). Nach diesem Verständnis wird bei sarkastischen Aussagen die Absicht der SenderInnen verfolgt, die EmpfängerInnen zu verletzen oder verbal zu attackieren (vgl. Lapp 1992:12). Quintilian versteht den Sarkasmus als eine Art der Allegorie (vgl. Quintilian 1995:243). Folglich ist der Sarkasmus genau wie die Ironie eng verbunden mit den RezipientInnen, dem Text, dem Sprachensystem und der Kommunikationssituation (vgl. Santana López 2012:84).

2.6. Humor als Kulturspezifikum

Inwiefern hängt nun Humor mit der jeweiligen Kultur eines Landes zusammen? Um sich der Beantwortung dieser Frage anzunähern, werden zunächst drei Varianten zur Beschreibung des *Humors* nach Hickey angeführt:

- a) Verstöße gegen allgemeingültige Verhaltensregeln oder allgemeines Wissen
- b) Besonderer Bezug auf ein Kultur- oder Gesellschaftssystem
- c) Sprachbesonderheiten (Phraseologismen, u.a.) (vgl. URL: Hickey)

Während der erste Punkt eher eine Art grenzüberschreitenden Universalhumor zu beschreiben scheint, sind die beiden letzten Punkte schon sehr speziell auf einen Kulturkreis beschränkt. Nur derjenige, der die Kultur und die Sprache sehr gut kennt, kann diesen Humor verstehen, da er über genügend Wissen über Eigenheiten und Bedeutungsvielfalt verfügt.

Dass Humor eine enge Verbindung zur Kultur hat, zeigt sich unter anderem dadurch, dass „Lachen [...] immer das Lachen einer Gruppe [ist]“ (Bergson 1972:13) und „um das Lachen zu verstehen, müssen wir es wieder in sein angestammtes Element versetzen, und das ist die Gesellschaft“ (Bergson 1972:14).

In jeder Gesellschaft, und damit in jedem Kulturkreis, existieren bestimmte Verhaltensnormen, die in einer jeweiligen Situation zur Anwendung kommen. Diese beziehen sich vorwiegend auf die Denk- und Sprechweisen. Daher gibt es in jeder Gesellschaft und jedem Kulturkreis eine bestimmte Wahrnehmung der Wirklichkeit, die jedes Individuum dieser Gesellschaft beziehungsweise dieses Kulturkreises besitzt und als Normalität ansieht (vgl. Zijderveld 1976:69):

In unseren Interaktionen senden und empfangen wir Berichte vielerlei Art, und es ist diese Kommunikation, die Situationen ihren Sinn und Wirklichkeitsgrad gibt. Situationen, die zu kommunikativem Kurzschluss führen, werden ja als unwirklich und sinnlos erfahren! (Zijderveld 1976:71)

Dieser ‚Kurzschluss‘, das heißt ein Scheitern dieser Interaktion, liegt oft dann vor, wenn die Kommunikation eine humoristische Ebene erreicht, denn „in seinem Humor spielt der Mensch mit Sinneinheiten, dreht sie um und verdreht sie, kontrastiert sie mit entgegen gesetzten Sinngehalten“ (Zijderveld 1976:27).

Um den teilweise gar artistischen Akt des Jonglierens mit Sprache und ihrer Bedeutung zu verstehen, müssen die Wörter, ihre Zusammenhänge und ihre Bedeutungsvielfalt bekannt sein. Dadurch ist die Grundvoraussetzung geschaffen, Semantikverschiebungen wahrzunehmen. Somit können manche Dinge erst dann verstanden werden, wenn ein entsprechendes kulturelles Hintergrundwissen zur Verfügung steht (vgl. Zijderveld 1976:23). Zijderveld schlussfolgert, dass es „darum [...] die kulturellen Werte [sind], die in letzter Instanz bestimmen, ob eine Situation durch das Lachen als humoristisch gekennzeichnet wird“ (Zijderveld 1976:74). Dies bedeutet, dass Humor eine verbindende Wirkung hat und somit selbst als Kulturgut angesehen werden kann (vgl. Zijderveld 1976:77).

2.7. Humorübersetzung im Allgemeinen

Ebenso wie die Übersetzungswissenschaft beschreiben auch die *Humour Studies* ein interdisziplinäres Feld. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass sich Humor und Übersetzen in gewissen Punkten sehr ähnlich sind und voneinander profitieren können: „The translatability of humor, how well humor travels across languages, and the nature of barriers, these are the kinds of issues that need to be addressed from both sides of the area where humor and translation overlap“ (Zabalbeascoa 2005:186). ÜbersetzerInnen könnten auf diese Weise von HumorwissenschaftlerInnen lernen, Humormuster zu erkennen, richtig zu deuten und entsprechend in die Zielsprache umzusetzen (vgl. Zabalbeascoa 2005:186).

Die Schwierigkeit bei der Übersetzung von Texten — und vor allem von Humor — besteht hauptsächlich darin, dass Textelemente nicht immer der sprachlichen Norm folgen oder Wörter oder Ausdrücke enthalten, die in dieser Form im allgemeinen Sprachgebrauch nicht existieren. Bei einer Übersetzung gilt es, auf jegliche Variablen zu achten, von denen jedoch nicht alle offensichtlich oder auf den ersten Blick identifizierbar sind (vgl. Zabalbeascoa 2005:186). Humor zu übersetzen bedeutet, die Signifikanz eines Humorauftritts zu bewerten, um zu entscheiden, wie damit umgegangen wird. Dabei darf nicht vergessen werden, dass der Humor im zielsprachlichen Text nicht notwendigerweise den gleichen Stellenwert haben muss wie im ausgangssprachlichen Text. Auch die verwendete Humorgattung muss nicht zwingenderweise die gleiche sein (vgl. Zabalbeascoa 2005:187).

Zabalbeascoa (2005:187f.) schlägt daher die Verwendung beziehungsweise das Erstellen einer „map of humor“ (2005:187) vor, die Definitionen, Klassifizierungen und Einordnungen verschiedener Humorphänomene beinhaltet.

In der Praxis geht es oft darum, dem Ausgangstext so treu wie möglich zu bleiben und zwar bezüglich der Wortwahl, der Bedeutung, des Inhalts, der Intention und der Wirkung. Jedoch scheint dies im Hinblick auf die Übersetzung von Humor recht fragwürdig: „So common practice and general rule, when it comes to translating humor, could be summed up as ‘translate the words and/or the contents and then keep your fingers crossed and hope that the humor will somehow come across with the rest‘“ [Hervorhebung im Original] (Zabalbeascoa 2005:188).

Davon ausgehend wird die Übersetzung von Humor oft als unmöglich betrachtet. Jedoch zeigt eine nähere Beschäftigung mit den Gegebenheiten der angenommenen Unübersetzbarkeit, dass der Kontext eine entscheidende Rolle spielt (vgl. Zabalbeascoa 2005:188):

The fact is that a joke (as an instance of humor [...]) can be told in lots of different ways, so where does that leave such a fearful respect for preserving the words? The point of a joke is often far removed from its semantic value, so where does that leave the importance of meaning and contents, and what is one to do about non-sense humor? A text might resort to humor as a means of making the author’s intention clearer or more effective, but what do we do if humor is detrimental to the author’s goals in the new environment of the translated version? If, on the other hand, humor is the goal of the text (as in comedy) or social intercourse (breaking ice, gaining trust, salesmanship), what is the point in translating the contents if the humor is made to disappear in the process? (Zabalbeascoa 2005:188)

Es ist folglich wichtig, bei der Übersetzung stets den Kontext zu beachten und sich des Wesens des verwendeten Humors bewusst zu sein (vgl. Zabalbeascoa 2005:188).

Auch Santana López (2006:16) befasst sich mit der Frage nach der Übersetzbarkeit von Humor, welche in der Übersetzungswissenschaft deutlich polarisiert. Während einige WissenschaftlerInnen Humorübersetzung aufgrund der obersten Prämisse der Äquivalenz als unmöglich erachten, stehen andere WissenschaftlerInnen dem offen gegenüber und belegen die Übersetzbarkeit von Humor mit ausgewählten Beispielen, welche nach Santana López jedoch oft „praxisferne ‚Glücksfälle‘ [Hervorhebung im Original]“ (2006:16) darstellen. Wie schon Zabalbeascoa (2005:188) ist auch Santana López (2006:16) davon überzeugt, dass lediglich die Distanzierung von der Ebene von Wörtern und Sätzen und die Fokussierung auf den Text als Ganzes und den Humor im Kontext zu einem zufriedenstellenden Ergebnis bei der Übersetzung von Humor führen kann. Entscheidend ist hierbei „die Suche nach Wirkungsgleichheit“ (Santana López 2006:16).

Dies klingt jedoch einfacher als es ist, denn „[t]he question is, however: should the translator be allowed to make us laugh at his own ideas rather than at those of the author? We do not think so“ (Stackelberg 1988:12). Nach Santana López (2006:17) beschreibt dies die im Falle der Humorübersetzung zu starre Aufteilung in präskriptive und deskriptive Auffassungen. Auch sie plädiert für eine Beschäftigung mit dem Phänomen des Humors im interdisziplinären Rahmen, denn „die Kombination von mehreren Ansätzen [...] ist das Schwert, das den gordischen Knoten der Übersetzbarkeit des Komischen durchschlagen kann“ (Santana López 2006:17). Oder, wie Laurian (1989:6) es formuliert: „l’humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit.“

Da Humor sich in unzähligen Formen äußern kann und wie oben gesehen keiner allgemeingültigen Vorgehensweise bei der Übersetzung unterliegt, wird im Folgenden die für den Analyseteil dieser Arbeit relevante Übersetzung von Ironie im Besonderen betrachtet.

2.8. Ironieübersetzung im Besonderen

Die bisherige Literatur über die Übersetzung von Ironie beinhaltet die Fokussierung auf den Schwierigkeitsgrad der Übersetzung, so wie auch der Großteil der Literatur über Übersetzung von Humor im Allgemeinen. Es herrscht Übereinstimmung, dass die Übersetzung unwahrscheinlicher wird, je stärker der Humor an die Wort- oder Satzebene gebunden ist. Ironie hingegen scheint eher übersetzbar zu sein. Jedoch ist hier die kulturelle Komponente zu beachten, die den Übersetzungsvorgang erschweren kann (vgl. Mateo 1995:174).

Neben den linguistischen Schwierigkeiten wird vor allem im Zusammenhang mit Ironie die Kontextualisierung hervorgehoben. Hintergrundwissen ist daher vor allem bei der Übersetzung von beispielsweise einer Satire essentiell, um Anspielungen zu verstehen und in die Zielsprache übertragen zu können. Hierbei sind ebenfalls die Unterschiede von Ausgangs- und Zielkultur zu beachten, von denen die komische Wirkung abhängt (vgl. Mateo 1995:174).

Die Übersetzungsmethode der Sinnübertragung kann nicht ohne Einschränkungen auf die Übersetzung von Humor und im Besonderen auf die Übersetzung von Ironie angewendet werden. Ironie lebt von Komplexität, weswegen Faktoren wie die Intention der AutorInnen, das Hintergrundwissen der LeserInnen, implizite Voraussetzungen innerhalb des Textes, die konnotativen Assoziationen bestimmter Wörter und viele andere eine signifikante Rolle spielen. Weiterhin kann auch die Form von Wichtigkeit sein wie beispielsweise bei ironischen Wortspielen oder ungewöhnlichen Kollokationen (vgl. Mateo 1995:174).

Nach Mateo (1995:174) ist die Forderung nach einer äquivalenten Übersetzung nicht immer erfüllbar, weswegen in schwierigen Fällen die Erreichung einer Wirkungsäquivalenz angestrebt wird. Dabei wird die ironische Originalaussage an die Zielkultur insofern angepasst, dass bei den LeserInnen des zielsprachlichen Textes eine analoge oder zumindest ähnliche Reaktion hervorgerufen wird. Mateo merkt jedoch an, dass die Wirkungsgleichheit nicht kritiklos angesehen wird, da sie eine sehr subjektive Komponente beschreibt.

Die Frage nach der Übersetzbarkeit wird dabei niemals außer Acht gelassen. Wichtig ist weiterhin, dass Ironie in der Übersetzung niemals erklärt werden sollte, da auf diese Weise der Humor und damit die komische Wirkung zerstört wird (vgl. Mateo 1995:174). Nach Feltrin-Morris wird der Verlust der komischen Wirkung in der Übersetzung als irreparabler Schaden angesehen:

Like a flower that loses its scent when carried from the field to a vase, nothing is more pathetic than a humorous text that, in translation, no longer stirs any laughter. The issue of communication, or rather, of partial communication: even when the message comes across, its comic effect has evaporated and, as happens when one attempts to save a joke by explaining it, any effort to squeeze laughter from an audience by poking at the flimsy substance of humor only serves to deflate it even more. (Feltrin-Morris 2010:214)

Die Übersetzung von Ironie ist in der Übersetzungswissenschaft ein noch recht unerforschter Bereich und meist in der Untersuchung ähnlicher Phänomene oder von Humor allgemein mit eingeschlossen. Dies liegt hauptsächlich darin begründet, dass keine einheitliche Definition für den Begriff der Ironie existiert, was durch eine stark ausgeprägte philosophische Komponente noch verkompliziert wird (vgl. De Wilde 2010:25f.).

Auch Pugliese (2010:53ff.) beschäftigt sich mit der äquivalenten Übersetzung von Ironie, welche sie in formale und funktionale Äquivalenz aufspaltet. Hierbei betont sie, dass vor allem durch formale Äquivalenzabweichungen die Ironie im zielsprachlichen Text verstärkt oder abgeschwächt werden kann. Eine Verstärkung ergibt sich durch die Einführung neuer Ebenen von Ironie, was beispielsweise aus der Verwendung von Metaphern resultieren kann. Dennoch konkludiert sie, dass eine Abweichung von der formalen Äquivalenz häufiger zu einer Abschwächung bis hin zum vollständigen Verlust der ironischen Wirkung führen kann.

Ironie ist ein kulturspezifisches Phänomen, das in hohem Maß konventionalisiert ist und sprachabhängigen Regeln unterliegt. Deshalb lässt sie sich selten eins zu eins übertragen. Abhängig von Ausgangs- und Zielkultur sind geeignete Übersetzungsstrategien gefragt, um sich unter Berücksichtigung der Zielgruppe der ironischen Wirkung des Quelltextes bestmöglich anzunähern. So wird der Übersetzer zum Kulturtechniker, der neben der originalgetreuen Übertragung grammatikalischer, semantischer und konnotativer Elemente gegebenenfalls nach dynamischen Äquivalenten suchen muss.⁸ (Pugliese 2010:60)

Nach Sergienko (2000:118f.) ist ein ausgangssprachlicher Text stets einer bestimmten Struktur (normkonform oder individuell) unterworfen und vermittelt auf diese Weise eine implizite und eine explizite Bedeutung von Ironie im Gesamtzusammenhang. Diese Struktur „muss die gesetzmäßige Entsprechung im ZT finden“ (Sergienko 2000:118). Die implizite und die explizite ironische Bedeutung des ausgangssprachlichen Textes müssen folglich im zielsprachlichen Text genauso implizit beziehungsweise explizit sein. Je nach dem für die Ironie verwendeten Ausdrucksmittel kann dies gelingen oder auch nicht. Hierbei gelangt Sergienko zu drei Kategorien. Die erste Kategorie beschreibt universelle sprachliche Mittel, welche hauptsächlich rhetorische Stilmittel wie beispielsweise Vergleiche, Metaphern oder Aufzählungen beinhalten. Die zweite Kategorie bezieht sich auf spezielle sprachliche Mittel, „*die von dem Zeichensystem der konkreten Sprache abhängen* (z.B. Okkasionalismen, Inversion) [Hervorhebung im Original]“ (Sergienko 2000:119). Die dritte Kategorie beinhaltet schließlich jene sprachlichen Mittel, die sehr stark von der Kultur der jeweiligen Sprache geprägt sind wie beispielsweise Eigennamen.

⁸ Pugliese bezieht sich hier auf Fehlauer-Lenz (2008:51-59).

3. Douglas Adams und der *Hitchhiker*

In diesem Kapitel werden nähere Informationen und Erläuterungen zum britischen Schriftsteller Douglas Adams und seinem Roman *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (im Folgenden *Hitchhiker*) gegeben, welcher den ersten Teil einer „angeblichen Trilogie [dargestellt], die nun schon auf fünf Teile angewachsen ist“ (Antor 1998:173).

Nach einer kurzen Biographie des Autors mit Fokus auf der Entstehungsgeschichte des *Hitchhikers* und einer kurzen Inhaltsangabe des zu analysierenden Romans wird eine Gattungsbestimmung durchgeführt, welche zur Erläuterung des verwendeten Humors essentiell ist. Da es sich bei Adams' Roman um parodistische Science Fiction handelt, werden also die literarischen Gattungen *Science Fiction* und *Parodie* erläutert. Aus Abgrenzungszwecken wird hierbei auch die mit der Parodie verwandte Gattung der Satire dargestellt. Darauf folgend werden einige der parodistischen Science-Fiction-Elemente im Roman herausgearbeitet und die im Roman verwendeten Arten von Humor angesprochen.

Abschließend wird noch kurz auf die deutsche Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* (im Folgenden *Anhalter*) und den Übersetzer Benjamin Schwarz eingegangen, um die Rahmenbedingungen beziehungsweise die grundsätzlichen Informationen zu komplettieren.

3.1. Kurze Biographie

Douglas Adams wurde am 11. März 1952 in Cambridge geboren. Dass er ein besonderes Talent für das Komische hatte, zeigte sich bereits in seiner Kindheit. Schon damals besaß er einen kreativen und lustigen Schreibstil. Dies äußerte sich unter anderem dadurch, dass er sogar in Geschichtsaufsätzen Witze einfügte, was den meisten seiner Lehrer jedoch missfiel (vgl. Simpson 2003:10).

1971 beendete er die Schule und reiste durch Europa, um die freie Zeit bis zum Beginn des Studiums auszunutzen. Während dieser Europareise kam ihm — im nicht mehr ganz nüchternen Zustand, wie er später zugab (vgl. Simpson 2003:4) — die Idee zu *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*:

In the year I took off between high school and college, I travelled. I had a copy of a book called *The Hitchhiker's Guide to Europe*, which I got from someone and still have, and which probably counts as stolen by now. I was lying in a field in Innsbruck, Austria, and the stars came out, and I thought, "Oh, it looks much more interesting up there." A title fell out of the sky: *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. It seemed like a book that somebody ought to write, but it didn't occur to me that I should be the one to do it. [Hervorhebungen im Original] (Simpson 2003:29)

Nach seiner Reise begann er mit dem Studium der Englischen Literatur, ebenfalls in Cambridge. Der wahre Grund für das Studium war jedoch nicht das große Interesse für die englische Literatur, sondern der innige Wunsch, Mitglied bei Footlights zu werden, einem berühmten Comedy-Klub der Universität. Adams' große Vorbilder waren die Komiker von Monty Python, von denen auch einige Mitglieder bei Footlights waren. 1972 schaffte Adams es tatsächlich, Mitglied in dem Comedy-Klub zu werden. Infolgedessen schrieb er einige Sketche

für die Komiker-Truppe Monty Python und mehrere Hörspiele für die BBC (vgl. Simpson 2003:30ff.; 60; 86).

1978 gelang ihm der Durchbruch mit der Geschichte vom *Hitchhiker*, welche zunächst als Hörspielreihe für die BBC ausgelegt war. Erst später schrieb er den Roman beziehungsweise die Romanreihe (vgl. Simpson 2003:86-94).

1997 unterzeichnete Adams einen Vertrag mit Disney, der die Verfilmung des *Hitchhikers* vorsah. Aus diesem Grund zog er mit seiner Familie später in die USA, um das Filmprojekt vor Ort betreuen zu können. Doch am 11. Mai 2001 starb Douglas Adams überraschend an einem Herzinfarkt in einem Fitnessstudio in Santa Barbara (vgl. Simpson 2003:332-335). Die Premiere des Films fand erst vier Jahre später am 28. April 2005 in London statt (vgl. URL: BBC).

3.2. Der *Hitchhiker*

In diesem Unterkapitel wird zunächst eine kurze Inhaltsangabe des *Hitchhikers* gegeben. Anschließend wird die Gattung des Romans bestimmt. Hierbei werden die Gattungen Science Fiction und Parodie sowie Satire vorgestellt, um den Begriff der parodistischen Science Fiction erklären zu können. Dazu werden einige parodistische Science-Fiction-Elemente in Adams' Roman herausgearbeitet. Zuletzt wird der im *Hitchhiker* verwendete Humor bestimmt.

3.2.1. Kurze Inhaltsangabe

Der Engländer Arthur Dent erhält zwei Hiobsbotschaften an einem Tag: Das Bauamt will sein Haus abreißen und die Vogonen wollen die Erde zerstören. Letzteres erfährt er von seinem besten Freund Ford Prefect, der sich ebenfalls als Alien entpuppt. Nach der Flucht von der Erde per Anhalter landen die beiden im Raumschiff der Vogonen, welche nach der Entdeckung der unerwünschten Eindringlinge eben diese ins Weltall befördern.

Glück für Arthur und Ford, dass in genau diesem Moment das Raumschiff *Herz aus Gold* im Unendlichen Unwahrscheinlichkeitsdrive vorbeifliegt, die beiden Anhalter mitnimmt und sie so vor dem sicheren Tod bewahrt. An Bord treffen Arthur und Ford auf Zaphod Beeblebrox, Trillian und Marvin. Zaphod ist der Präsident der Galaxis und ein Halbcousin von Ford. Trillian kennt Arthur von einer Party in Islington, welche sie zu Arthurs Bedauern nicht mit ihm, sondern mit Zaphod verlassen hatte (und zwar nicht nur die Party, sondern auch die Erde; nicht aber ohne ihre zwei weißen Mäuse). Marvin ist ein depressiver Roboter.

Es stellt sich heraus, dass das einzigartige Raumschiff *Herz aus Gold* von Zaphod gestohlen wurde, um nach dem legendären Planeten Magrathea zu suchen. Tatsächlich finden die Reisenden den Planeten, auf welchem sie Bekanntschaft mit Slartibartfaß machen. Von diesem erfährt Arthur, dass die Erde ein Supercomputer war, der kurz davor stand, den Sinn

des Lebens zu errechnen, jedoch fünf Minuten vor dem Ende der Berechnung vernichtet wurde.

Da Arthur durch sein Leben auf der Erde quasi als Teil des Supercomputers angesehen wird, vermuten Trillions beiden weißen Mäuse, welche sich als die intelligenteste Lebensform entpuppen und den Supercomputer damals in Auftrag gegeben hatten, dass sich in seinem Gehirn der Schlüssel zu allem befindet und wollen es ihm herausoperieren.

Arthur und seine Freunde können jedoch flüchten und verlassen in der *Herz aus Gold* den Planeten Magrathea und die weißen Mäuse so schnell sie können. Der Roman endet damit, dass die hungrigen Protagonisten sich erst einmal auf den Weg in das Restaurant am Ende des Universums machen, um etwas zu essen.

3.2.2. Parodistische Science Fiction

Humorvolle Science Fiction beschreibt kein neues Phänomen. Es existiert eine ganze Reihe von humoristischen Science-Fiction-Geschichten, jedoch beinhalten die meisten einen speziellen Insider-Humor, der lediglich von eingefleischten Science-Fiction-Fans erkannt werden kann. In der Unterhaltungsliteratur für die breite Masse ist humoristische Science Fiction eher rar gesät (vgl. Simpson 2003:95).

Douglas Adams' *Hitchhiker* stellt eine neue Art humoristischer Science Fiction dar, welche bei LeserInnen von Science Fiction auf eine genauso gute Resonanz stößt wie bei LeserInnen, die generell eher andere Genres bevorzugen (vgl. Antor 1998:197f.). Simpson (2003:95) betont jedoch, dass der *Hitchhiker* niemals als Parodie auf die Science Fiction angedacht war, sondern lediglich Science Fiction mit einer guten Portion Humor darstellen sollte:

„I never saw myself as actually sending up science fiction,“ stressed Douglas. „There is only one thing that I can think of where I deliberately „sent up“ something from the science fiction genre, which was the thing about, „to boldly split infinitives that no-one has split before“. It was just one of those things where I thought, „I can't think of anything better – I'll go with that“. But otherwise, as far as I was concerned, I wasn't sending up science fiction. I was using science fiction as a vehicle for sending up everything else.“ (Simpson 2003:95)

Dennoch wird der *Hitchhiker* in dieser Arbeit der parodistischen Science Fiction zugeordnet, was in diesem Unterkapitel erläutert wird. Dazu werden die Gattungen Science Fiction und Parodie sowie Satire zunächst unabhängig voneinander betrachtet und definiert, um dann die parodistischen Science-Fiction-Elemente im *Hitchhiker* bestimmen zu können.

3.2.2.1. Science Fiction

Die literarische Gattung der Science Fiction zu definieren stellt eine große Herausforderung dar. Viele „Autoren, Herausgeber, aber auch Theoretiker und Kritiker“ (Schröder 1998:6) haben bereits den Versuch unternommen, eine alles umfassende und dennoch präzise Definition zu erstellen (vgl. Schröder 1998:6). Jedoch gibt es zwischen den vielen verschiedenen Definitionsversuchen viele Unterschiede, das heißt, dass noch keine Definition gefunden

wurde, die alles, was die Science Fiction ausmacht, abdeckt und als allgemeingültig angesehen werden kann (vgl. Friedrich 1995:3).

Nach Schröder (1998:6f.) besteht das größte Hindernis darin, dass die Definitionen meist beschreiben, „was SF sein sollte, nicht was SF tatsächlich ist“ (1998:6). Grund dafür ist, dass der Stereotyp als Trivilliteratur, welcher der Science Fiction anhaftet, dadurch wiederlegt werden soll. Friedrich (1995:3f.) weist außerdem darauf hin, dass die Schwierigkeit auch darin begründet ist, dass der Science-Fiction-Begriff stark mit der Werbung für den „amerikanischen *Pulp*-Markt [Hervorhebung im Original]“ (1995:3) assoziiert ist. Durch die Übernahme des Begriffs für eine literarische Gattung ergeben sich folglich terminologische Schwierigkeiten: „Am deutlichsten spricht sich dieses Dilemma in dem häufiger bemerkten Phänomen aus, jeder Leser könne SF intuitiv identifizieren, ohne eine wissenschaftlich haltbare Definition formulieren zu können“ (Friedrich 1995:3f.). Einen deskriptiven Definitionsversuch unternimmt Suerbaum:

Die Gattung Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft vorstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit in der Zukunft. (Suerbaum et al. 1981:10)

Schröder (1998:10) merkt an, dass diese Definition zwar den Aspekt der Fiktionalität sowohl der technologischen als auch der gesellschaftlichen Wandlungen beinhaltet, aber dennoch nicht alle Elemente der Science Fiction wie beispielsweise „kosmische Katastrophen“ (1998:10) abgedeckt werden. Eine weiter gefasste Definition bietet Steinmüller an:

Definitionsschritt 1: In der realistischen Literatur wird eine Welt vorausgesetzt, die im Prinzip unserer empirisch erfahrbaren Wirklichkeit entspricht. Die Welt der phantastischen Literatur weicht für den Leser erkenntlich von unserer Wirklichkeit ab. [...]

Definitionsschritt 2: In der Science Fiction wird im Unterschied zur „reinen“ Phantastik die Abweichung der Welt des Werkes von der Realität des Lesers unter Bezugnahme auf ein wissenschaftliches Weltbild legitimiert (als plausibel dargestellt). [Hervorhebung im Original] (Steinmüller 1995:12;14)

Durch die Formulierung „wissenschaftliches Weltbild“ inkludiert Steinmüller in seine Definition geschickt jene für die Science Fiction so typische Pseudowissenschaft, welche keine reale Grundlage besitzt, aber dennoch auf genanntem wissenschaftlichen Weltbild beruht (vgl. Schröder 1998:11). Die Diskrepanz zwischen den fiktionalen und den realen Gegebenheiten wird „Novum“ (Schröder 1998:16) genannt und beschreibt eines der Hauptmerkmale der Science Fiction, weswegen bei einer allgemeineren Definition wie der von Steinmüller auch Utopien der Science Fiction untergeordnet werden können (vgl. Schröder 1998:16).

Mit dem Novum wurde bereits ein inhaltliches Merkmal der Science Fiction angesprochen. Schröder (1998:19) merkt jedoch an, dass es sich mit den inhaltlichen Merkmalen des Genres genauso verhält wie mit seiner Definition: Es herrscht weder ein allgemeiner Konsens noch sind die einzelnen Merkmale klar voneinander zu trennen. Dennoch kann die Auflistung der wesentlichen Merkmale beziehungsweise Hauptthemen oder –motive der Science Fiction von Marzin (1982:23f.) als Orientierung genommen werden: Kontakt der Menschheit mit fremden Wesen; Entdeckungsreise durch das Sonnensystem, die Galaxis, etc.; Gegenwelt,

Parallelwelt und Alternativwelt; Zeitreise, Zeitverschiebung und Zeitmaschinen; die Katastrophe und das Danach; die wissenschaftlich-technische oder biologische Veränderung. Schröder (1998:20) ergänzt diese Liste noch durch das Merkmal „Utopien, Dystopien und gesellschaftlicher Wandel“.

Nach Antor (1998:174) geht es bei Science Fiction auch vor allem um die Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt und die Schwierigkeit, diese vollständig zu begreifen und zu dominieren:

Die beunruhigenden Seiten der ständig schneller werdenden Dynamik, mit der sich die Welt verändert, werden dabei imaginativ unter Kontrolle gebracht, wodurch der SF-Autor dem Leser sein gefährdetes oder gar bereits verlorenes Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit zurückgibt. (Antor 1998:174)

Auch Asimov unterstützt diese Ansicht:

True science fiction deals with science, with the coming advance of knowledge, with the continuing ability of human beings to make themselves better understand the universe and even to alter some parts of it for own comfort and security by the ingenuity of their ideas. (Asimov et al. 1983:10)

Neben anderen Dingen befasst sich Science-Fiction-Literatur demnach damit, eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn zu finden beziehungsweise zu suchen, damit der Mensch sein Dasein, seine Umwelt und das Universum besser begreifen und damit auch steuern kann (vgl. Antor 1998:175). Nach Kropf beinhaltet Science Fiction in den meisten Fällen „*ideational closure* [Hervorhebung im Original]“ (1988:64), also eben genau die gesuchten Antworten: „That is, it will always provide a kind of ideogram of the future towards which the present is moving“ (Kropf 1988:64).

Nach Antor (1998:175) besitzt Science Fiction außerdem die Funktion des „*wish fulfillment* [Hervorhebung im Original]“:

Traditionelle SF [...] reagiert auf menschliche Grunddispositionen und Bedürfnisse, nimmt Ängste auf und beruhigt diese, sie gibt dem Menschen das Gefühl, die Welt und ihre weitere Entwicklung besser verstehen zu können, erfüllt also hermeneutische Wünsche, und sie eröffnet optimistische Zukunftsperspektiven, die dem Menschen eine Teleologie liefern können, die ihm gerade im 20. Jahrhundert oft abhanden gekommen zu sein scheint. (Antor 1998:175)

3.2.2.2. Parodie

Nach der Klassifizierung von Santana López (2012:65) wird die Parodie als literarische Gattung aufgefasst und nach Karrer (1977:189) als eine Form der Burleske⁹ betrachtet. Die Funktionsweise des Humors der Parodie ist die der Inkongruenz zwischen Form und Inhalt. Die Parodie ist formal und stilistisch an den Prätext gebunden, der Inhalt jedoch wird variiert¹⁰.

Verweyen und Witting (1979:114f., 151f., 201ff.) gelangen nach langer Recherche und Forschung zu einer engeren Definition der Parodie, die Begriffe wie Adaption, Kontrafaktur und Satire vom Verständnis der Parodie ausschließt. Somit werden ernste Imitationen eines Prätextes, die Ausnutzung einer berühmten Vorlage und die Verspottung eines im Text darge-

⁹ Die Burleske ist „ein beliebtes komisches Stilmittel [...], das durch derb-schwankhaften Witz das scheinbar Erhabene in die niedrige Alltäglichkeit zurückholt oder wie in der trivialen Parodie den Schein einer alles beherrschenden Alltäglichkeit erweckt“ (Freund 1981:24).

¹⁰ „Bei der Travestie verhält es sich umgekehrt.“ (Nünning 1998:492)

stellten Ideals ausgeschlossen und in der Begriffsbestimmung lediglich in Form einer Abgrenzung zu verwandten Phänomenen betrachtet. Dieser Ansatz bringt eine Neuerung mit sich:

Parodie wird definiert als antithematische, gegen Sinn und Verfahren der Vorlage gerichtete Textverarbeitung. [...] Im Unterschied zu den strukturanalytischen Definitionen auf der Grundlage der Form-Inhalt-Differenz bringen die Autoren [Verweyen und Witting] eine klare funktionale Betrachtungsweise ein. Gegenstand der Parodie ist nicht mehr allein die Vorlage, sondern darüber hinaus auch ihr jeweiliger Rezeptionszusammenhang. (Freund 1981:13)

Weiterhin unterscheiden Verweyen und Witting (1979:199ff.) zwischen trivialer – „bloß komisch[er]“ (1979:200) – und seriöser – „kritisch komisch[er]“ (1979:200) Parodie. Bei der trivialen Parodie besteht die Hauptfunktion in der Erheiterung. Kritik erfolgt ohne Konsequenzen, in einer abgeschwächten Form. Unter seriöser Parodie versteht man die kritische Form, die Konfrontation mit Vorstellungsinhalten. Hierbei ergibt sich eine weitere Differenzierung zwischen totaler und instrumentaler Parodie. Die totale Parodie beschreibt den Unterschied von Original und Nachahmung bezüglich des Sinns, des Stils und der Struktur, während die Mittel und der Zweck nicht verändert werden. Die instrumentale Parodie hingegen wendet sich nicht gegen einen spezifischen Prätext auf inhaltlicher Ebene, sondern auf Prätexte dieser Form im Allgemeinen, dies bedeutet, dass lediglich die Struktur des Prätextes nicht verändert wird.

Entgegen verbreiteter Ansicht wird der komische Stil nicht als konstitutiv für die seriöse Parodie angesehen, wenn er auch, im ganzen gesehen, dominieren dürfte. Wo das Original ideologische und doktrinäre Positionen vertritt, die elementare menschliche Rechte verletzen, wie beispielsweise das Recht auf Leben, kann die Parodie nicht verlachend, vielmehr muß sie strafend reagieren. Der Gegenstand bestimmt letztendlich über die parodistische Tonart. (Freund 1981:16)

In der aktuellen Parodieforschung ist das Verständnis des Begriffs der Parodie eng mit dem Intertextualitätsbegriff verbunden. Die Parodie beschreibt also eine Art der Intertextualität, wobei der Inhalt des Prätextes zwar verändert, jedoch nicht notwendigerweise ins Gegenteil gekehrt wird (vgl. Nünning 1998:492). Es kann dadurch sowohl ein Gegen- als auch ein Nebengesang¹¹ beschrieben werden (vgl. Freund 1981:1). Hutcheon verwendet für die Beschreibung der Gattung Parodie den Begriff der „repetition with difference“ (1985:32), etwas wird also wiederholt, jedoch nicht auf die gleiche Weise. Die „difference“ entspringt der „transcontextualization“ (1985:32), also der Einbettung der Parodie in einen anderen Zusammenhang, sodass eine neue Bedeutung entsteht.

Über mehrere Epochen hinweg wurde die Parodie als zweitrangige Gattung betrachtet, eben aufgrund ihres nachahmenden Charakters, da sie nichts Eigenständiges repräsentiere. Der Grund hierfür liegt schlicht in der Tatsache, dass die Motivation für das Schreiben einer Parodie nicht die gleiche Motivation ist wie für das Schreiben des Prätextes. Die Parodie wird vielmehr als Reaktion auf bereits bestehende Vorstellungen und Ansichten betrachtet. Als literarische Gattung ist sie ein Instrument der Reaktion auf andere Gattungen, Ausdrucksarten und -stile und die Rezeption (vgl. Freund 1981:14).

¹¹ Aus etymologischer Sicht ist dies legitim: „(gr. pará: gegen, neben; gr. ode: Gesang)“ (Nünning 1998:492)

Niemals wird jedoch die Struktur als Selbstzweck aufgefaßt, sondern nur als Medium von Vorstellungsinhalten und inhaltlichen Intentionen, die über die Strukturverzerrung parodistisch verarbeitet werden und damit zur Anschauung gelangen. (Freund 1981:14)

Wichtig erscheint abschließend die in diesem Kapitel bereits angedeutete Abgrenzung zu ähnlichen Phänomenen, vor allem zur Satire beziehungsweise dem Satirischen. Innerhalb der Literaturwissenschaft gab es bereits etliche Versuche, eine klare Grenze zwischen den verwandten Begriffen zu ziehen. Der Satire wurde stets ein Bezug zur Realität zugesprochen, der Parodie ein Text, also etwas Innerweltliches. Jedoch gestaltet sich diese Unterscheidung als schwierig, da die Parodie oft nicht nur den Prätext als Vorlage nimmt, sondern auch Bezüge zur Wirklichkeit außerhalb des Prätextes herstellt (vgl. Kotthoff 1996b:85).

Die Abgrenzung des Parodie-Begriffs zu anderen Phänomenen, die sich ebenfalls auf einen Prätext beziehen und damit über Intertextualität verfügen, wie Travestie¹² und Pastiche¹³, gestaltet sich ebenfalls als äußerst problematisch. Eine tiefer gehende Beschäftigung mit den terminologischen Feinheiten würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Daher wird der Parodie-Begriff als Oberbegriff für jene Erscheinungen gewählt.

3.2.2.3. Satire

Unter einer Satire¹⁴ versteht man ein Spottgedicht. Sie wird als generelle literarische Gattung betrachtet, „die in iron[isch]-geistreicher bis sarkastisch zugespitzter Form den Widerspruch zwischen Wünschbarem und Realität, Ideal und Wirklichkeit thematisiert.“ (Träger 1986:457). Oft besitzt sie eine aufklärerische Intention und kritisiert die Schwachpunkte von Menschen oder gesellschaftliche Umstände auf spöttische Art und Weise. Daher wurde und wird sich regelmäßig der Satire bedient, um solch eine bitter-böse Kritik zu äußern, und zwar unabhängig von Form und Genre (vgl. Träger 1986:457). Die Aggressivität der Kritik hebt Wünsch hervor:

Eine Satire ist ein Text, der mit den Mitteln einer oft recht ausgeprägt aggressiven Komik Mißstände jeglicher Art aufdeckt und verspottet. Im wesentlichen handelt es sich demnach um eine Verbindung von Komik und Kritik, wobei die Komisierung des Gegners, ähnlich wie in der Parodie, als Waffe und Wirkungsmittel im Dienste der kritischen Intention eingesetzt wird. Komik und Kritik sind also nicht unabhängig voneinander, sondern die Komik richtet sich gegen den kritisierten Gegenstand mit dem Ziel, ihn zu verspotten und der Lächerlichkeit preiszugeben, um ihn (sozial) zu vernichten oder zu tadeln. (Wünsch 1999:25)

Trotz dieser klar erscheinenden Definitionen, beschreibt der vielschichtige Begriff der Satire ein schwer eingrenzbares Phänomen. Wie beim Humor-Begriff herrscht definitorische Uneinigkeit unter Satireforschern, die so weit geht, dass einige eine Definition für unmöglich betrachten (vgl. Arntzen 1989). In der Literaturwissenschaft bildet die Satire eine Form des

¹² „[...] ähnlich der Parodie satirische Verspottung „einer ernsten Dichtung, doch im Gegensatz zu dieser durch Beibehaltung des Inhalts und dessen Wiedergabe in einer anderen, unpassenden und durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt lächerlich wirkenden Gestalt.“ (Wilpert 1979⁶:856)

¹³ „Vom Pastiche als parodistische Verfahrensweise läßt sich nur dann sprechen, wenn die kombinatorische Stilimitation die kritische Aussage unterstützt.“ (Freund 1981:23)

¹⁴ „lat. satur: satt, voll; satura lanx: (mit verschiedenen Früchten) gefüllte (Opfer) Schale“ (Träger 1986:457)

Komischen, eine „Perspektivierung literarischen Sprechens“ (Arntzen 1989:15). „Die Satire kann, wie die Parodie, Gattung oder Schreibart sein.“ (Wünsch 1999:25)

Nach Preisendanz (1976:413) finden sich in der Satire komische Elemente, während das Komische beziehungsweise der Humor sich nicht nur in Form einer Satire äußert. Die Satire hat stets einen Bezug zur Realität, welche in veränderter Form dargestellt wird. Für Preisendanz beschreibt die Satire einen Spezialfall des Komischen beziehungsweise von Humor:

[...] das Satirische besteht in den verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren, denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen wird. Die satirische Darstellung beruht auf dem Prinzip der transparenten Einstellung. Aus solcher Relation des Präsentierten zum Repräsentierten resultiert doch hauptsächlich die Komik, und diese Komik läßt sich anstandslos mit der Ambivalenz im Sinne Plessners, mit dem Erfassen der Geltung des für den Ernst Nichtigen im Sinne Ritters vereinbaren. (Preisendanz 1976:413)

Trotz der verschiedenen Auffassungen der Satire zu verschiedenen Zeiten ist stets eine Gemeinsamkeit aller Auffassungen geblieben, und zwar die des „ontologischen Wertbewußtseins“ (Freund 1981:19). In der folgenden Definition lassen sich erste deutliche Unterschiede zur Parodie erkennen:

Das schöne Maß ist die vom Rezipienten selbst zu erstellende Identität, der als idealer Zielvorstellung ontologische Realität zukommt. Zerrbild dieses autonomen geistigen Seins ist der seinswidrige moderne Massenmensch, dessen kritischer Intellekt der geistigen Dumpfheit, den Affekten und dem Irrationalen ständig zu erliegen droht. (Freund 1981:19)

In der Parodie bildet besagtes ontologisches Wertbewusstsein nicht die Grundlage, sondern hat als Ziel die Verweigerung jeglicher Beschränktheit und „insofern steht sie nicht wie die Satire in der naturrechtlich-metaphysischen Tradition, sondern mehr in der historisch-dialektischen“ (Freund 1981:20). Die Moral spielt eine weniger wichtige Rolle als der Intellekt. Da somit keine unabdingbare inhaltliche Verbindung zu moralischen Werten besteht, nutzt die Parodie sprachliche Vorlagen als Angriffsfläche. Daher wird stets eine Originalvorlage bezüglich des Stils, der Ausdrucksweise und der Gattung benötigt, an der sich die Parodie orientieren kann. Hieran kann der Unterschied zur Parodie festgemacht werden, denn „Satire hat einen unverkennbar rekonstruktiven Charakter, während die Parodie durch und durch progressiv ist“ (Freund 1981:20). Dies bedeutet jedoch nicht, dass Satire und Parodie nicht gleichzeitig erscheinen können. Dennoch lässt sich in heutiger Zeit eine Verlagerung von der Satire zur Parodie feststellen, wenn es um die literarische Darstellung von Verhaltenskritik geht (vgl. Freund 1981:20f.).

Wie bei der Parodie lässt sich auch die Satire in zwei Arten einteilen: die scherzhafte Satire und die ernsthafte Satire. Bei der scherzhafte Satire handelt es sich um abgeschwächte Kritik, bei der die angeprangerten Missstände nicht allzu gravierende Auswirkungen haben. Bei der ernsthaften Satire verhält es sich gegenteilig (vgl. Wünsch 1999:26). In dieser Arbeit wird sich jeweils auf die scherzhafte, komische Variante der beiden Phänomene bezogen.

Das deutlichste Abgrenzungsmerkmal von Satire und Parodie ist das der Intertextualität, welches ausschließlich der Parodie zugeordnet werden kann, vor allem das Merkmal des Bezugs auf einen Prätext. Damit beschreibt die Parodie vorrangig eine Möglichkeit der Texter-

arbeitung und besitzt einen ausgeprägten Bezug zum sprachlichen Ausgangsmaterial. Dies ist auch der Fall, wenn sich die Parodie nicht auf einen spezifischen Prätext bezieht. Die Satire hingegen muss nicht zwingend einen Bezug auf einen Prätext haben, da sie thematisch nicht an schriftliche Ausgangstexte gebunden ist. Weiterhin wird in der Satire stets eine kritische Haltung gegenüber etwas Bestimmten eingenommen, während dies in der Parodie nicht zwingend erforderlich ist, da diese auch einfach ganz harmlos realisiert werden kann (vgl. Wunsch 1999:30).

Trotz der festgemachten deutlichen Unterschiede, gestaltet es sich oft schwierig, Parodie und Satire eindeutig voneinander zu differenzieren, da sie in einigen Fällen auch gleichzeitig auftreten können und somit viele Parallelen in der Darstellungsweise existieren:

Jede kritische Parodie ist zugleich satirisch, das Satirische als Schreibart mithin ein Charakteristikum der (eindeutig und bewußt) kritischen Parodie; in manchen Satiren ist die parodistische Schreibart wiederum oft Mittel der komisierenden Aggression. Welches Phänomen dem anderen in einem konkreten Text jeweils untergeordnet ist, kann nicht immer völlig eindeutig bestimmt werden; letztlich ist auch hier eine Entscheidung per Dominanzwertung oder, in sehr unklaren Fällen, eine möglichst differenzierte Beschreibung der Problematik ratsam; manchen Mal bleibt es eine Frage der Perspektive, ob man lieber von einer parodistischen Satire oder einer satirischen Parodie spricht. (Wunsch 1999:31f.)

3.2.2.4. Parodistische Elemente im Hitchhiker

Unter parodistischer oder satirischer Science Fiction versteht man die „satirische Dekonstruktion konventioneller SF“ (Antor 1998:178). Nach Kropf (1988:61) könnte der *Hitchhiker* einerseits zwar als Schelmenroman angesehen werden, da er gattungsspezifische Elemente wie die abenteuerliche Reise der Hauptcharaktere enthält. Andererseits – und das ist für Kropf die zufriedenstellendere Zuordnung – kann der Roman auch als „mock SF“ (1988:61), also im Sinne von parodistischer Science Fiction, angesehen werden, denn Adams enttäuscht in seinem Roman regelmäßig die Erwartungshaltungen der LeserInnen bezüglich traditioneller Science Fiction. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass er in seinem Werk eher Chaos und Zufall herrschen lässt und nicht wie in klassischer Science-Fiction-Literatur die Ordnung und Überlegenheit über die Dinge. Genau dieser Kontrast beziehungsweise diese Widersprüche des erwarteten Genres mit der tatsächlichen Umsetzung bestätigt nach Kropf (1988:62), dass Adams dies bewusst geschehen lässt. Der Roman enthält, auf seine Grundgeschichte reduziert, genau die Inhalte, die so typisch für die Science Fiction sind: „the Earth is threatened; the hero escapes; he meets an escaped Earth woman; he is aboard a marvelously powerful ship“ (Kropf 1988:64). Jedoch passiert die Umsetzung dieser Geschehnisse auf unkonventionelle Art. Die Funktion der Science Fiction wird umgekehrt, wodurch die Erwartung der LeserInnen immer wieder enttäuscht wird (vgl. Kropf 1988:64).

Der Großteil der konventionellen Science-Fiction-Literatur betrachtet die Erde als zentrale Position, als höchstes Gut der Menschheit. Diese Ansicht wird von Douglas Adams gleich zu Beginn des Romans zerstört: Die technologische Dominanz der Menschen über die Welt und das All wird zerschlagen, als die Erde von Außerirdischen zerstört wird (vgl. Antor 1998:178). Dadurch wird die Wichtigkeit und Überlegenheit, die der Erde von den Menschen

zugeschrieben wird, angezweifelt. Dies äußert sich im Roman nicht nur durch die bloße Tatsache der Vernichtung, sondern vor allem darin, dass der Grund dafür völlig banaler Natur ist: Es muss Platz für eine intergalaktische Umgehungsstraße geschaffen werden (vgl. Antor 1998:179).

In der Science-Fiction-Literatur steht eine Zerstörung wie die des Planeten Erde meist für einen Neuanfang. Beim *Hitchhiker* wird diese Erwartungshaltung nicht erfüllt. Obwohl es Arthur geschafft hat, vor der Vernichtung des Planeten zu flüchten und auf seiner Reise durch das All noch eine weitere ehemalige Erdbewohnerin kennenlernt, wird dennoch klar, dass die Erde schmerzhaft von ihnen vermisst wird: „Es bleibt vor allem der Eindruck der sinnlosen Zerstörung des blauen Planeten und die Frage nach der Sinnhaftigkeit“ (Antor 1998:180).

Durch den *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, dem intergalaktischen Reiseführer, den Ford ständig bei sich trägt, versucht Arthur nun, sich sein Sicherheitsgefühl wiederzubeschaffen und sich Informationen über das Weltall anzueignen. Allerdings wirkt schon der Aufdruck auf der Vorderseite des Buches ‚Don't Panic‘ wie Häme, worin sich eine starke Ironie wieder spiegelt (vgl. Antor 1998:180).

Ein weiteres parodistisches Element im *Hitchhiker* bezieht sich auf „[d]ie Befreiung des Menschen von den Gesetzen herkömmlicher Physik und die sich dadurch eröffnenden Möglichkeiten“ (Antor 1998:182). Das Raumschiff namens *Herz aus Gold*, mit dem die Protagonisten ihre Reise antreten, kann im Unendlichen Unwahrscheinlichkeitsdrive betrieben werden. Dadurch werden die unwahrscheinlichsten Dinge möglich:

Die parodistische Übertreibung der Grenzüberschreitung des scheinbar Möglichen als eines gängigen Mittels konventioneller SF ist hier kombiniert mit der Problematisierung des Begriffes der Normalität. In einem unendlichen Universum, in dem alles möglich ist und die Grenzen der Wahrscheinlichkeit nicht mehr existieren, läßt sich keine Norm mehr definieren. Was positiv als Befreiung beispielsweise von Naturgesetzen interpretiert werden könnte, entpuppt sich dabei gleichzeitig als verwirrender Orientierungsverlust, wie ihn der ehemalige Erdbewohner denn auch ganz intensiv erlebt. (Antor 1998:183)

Als Beispiel dient hier der Atombomben-Angriff des Planeten Magrathea, als sich die Protagonisten in der *Herz aus Gold* diesem nähern. Durch die Betätigung des Unendlichen Unwahrscheinlichkeitsdrive schafft es Arthur, dass sich die Atombomben in eine Blume und einen Wal verwandeln. Arthurs Reaktion in letzter Sekunde ist allerdings nicht seinem Scharfsinn zu verdanken, sondern seiner Verzweiflung (vgl. Antor 1998:183-184):

Es handelt sich hier demnach nicht um die Beherrschung seiner Umwelt durch die überragenden technologischen Fähigkeiten des Menschen, wie in traditioneller SF, sondern um einen Nachweis des Ausgeliefertseins des Menschen, dem der durchschnittliche SF-Leser im Prozeß eskapistischer Lektüre ja gerade entfliehen möchte. (Antor 1998:184)

Auch der Fortschritt der Technik bezüglich der Schaffung von perfektionierten Maschinen und Robotern, die den Menschen das Leben leichter machen, werden im *Hitchhiker* parodiert, indem dieser generell als positiv ausgelegte Fortschritt nicht immer als positiv angesehen wird. Beispielsweise steht der Roboter Marvin für eine klassische Science-Fiction-Figur, da seine Intelligenz die des Menschen weit übersteigt. Jedoch scheint ihm diese Intelligenz eher zu schaden, denn er nimmt allzu menschliche Züge an und wird depressiv, was seine Mitreisenden oft als nervig empfinden (vgl. Antor 1998:185).

Die bereits angesprochene Suche nach dem Sinn bildet ein weiteres zentrales Science-Fiction-Thema, welches im *Hitchhiker* parodistisch umgesetzt wird. Nachdem die Reisenden die Atombomben abgewehrt haben, landen sie auf Magrathea und treffen auf dessen Bewohner Slartibartfaß. Dieser stellt sich als Mitkonstrukteur der Erde heraus: „Die von Slartibartfast¹⁵ gebotene Erklärung bietet einen neuen Schöpfungsmythos, der allerdings in seiner Art auf die Struktur und Funktion traditioneller Mythen sowie auf das Sinnhaftigkeitsbedürfnis des Menschen [...] satirisch antwortet“ (Antor 1998:188).

Das häufige Science-Fiction-Motiv des menschlichen Erfolgs über das scheinbar Unmögliche, was meist durch einen mutigen Helden symbolisiert beziehungsweise personifiziert ist, wird in Adams' Roman parodiert, da es sich beim Helden der Geschichte um den einfachen Durchschnittsbürger Arthur Dent handelt, dessen größte Sorge ist, eine vernünftige Tasse Tee aufzutreiben (vgl. Kropf 1988:62).

Obwohl der *Hitchhiker* generell als dem Genre der parodistische Science Fiction zugehörig angesehen wird¹⁶, entsteht die komische Wirkung nicht allein durch die vorangehende Beschreibung der parodistischen Science-Fiction-Elemente, sondern sie funktioniert auch auf anderen Ebenen (vgl. Haslauer 2010:2):

[I]f you take a look at what makes the thing work – and what has continued to make it work for more than twenty-five years now – it becomes apparent that the so-called “plot” has almost nothing to do with the entertaining qualities of the piece. What makes the *Hitchhiker's Guide* fun [...] are the digressions: the factoids, the parenthetical commentary, the completely twisted and self-referential threads and the putative excerpts from the guidebook which cheerfully hop and skip across half-baked links to every topic under several dozen suns, along the way drawing improbable but hilarious lines of connection and causality between bad poetry, civil servants, existential philosophy and anthropomorphic mattresses. [Hervorhebung im Original] (Bethke 2004:41f.)

Der *Hitchhiker* beschreibt ein „extremely popular but enigmatic phenomenon among SF readers“ (Kropf 1988:61). Adams spricht unterschiedliche Lesergruppen an, weswegen sein Buch auch einen so großen Erfolg erzielen konnte. Science-Fiction-LeserInnen sowie Nicht-Science-Fiction-LeserInnen werden angesprochen, einmal durch den Science-Fiction-Inhalt und seine Parodie und andererseits durch den Humor, das Ironische, das Komische, was auch unabhängig von der Genreparodie existiert. Die Kritik am Status quo des irdischen Lebens und dessen sozialer Organisation wird durch Ironie und Sarkasmus geäußert und von den RezipientInnen unterschiedlich aufgenommen (Antor 1998:197f.). Dennoch zielt Adams' Roman nicht darauf ab, die Science Fiction lächerlich zu machen, sondern sie lediglich in einem anderen, neuen und komischen Licht erscheinen zu lassen. Hierbei überschneiden sich parodistische und satirische Elemente häufig, da die Kritik mal mehr und mal weniger offensichtlich und streng ist (vgl. Haslauer 2010:85f.; 103).

¹⁵ „Slartibartfast“ ist der Name des Konstrukteurs der Erde in der englischen Originalausgabe. In der deutschen Übersetzung heißt er „Slartibartfaß“.

¹⁶ So wird der Roman beispielsweise bei Gunn (1988:2) eingeordnet.

3.2.3. Der Humor im *Hitchhiker*

Vorrangig entsteht der Humor im *Hitchhiker* durch parodistische und satirische Elemente, Wortspiele und Nonsense (vgl. D’Ammassa 2005:2). Der Roman trieft beinahe vor Ironie, was vor allem an Adams’ Erzählweise liegt (vgl. Bjertner 2007:1; 3):

The so-called “Socratic irony”, as an elegant, ingenious, polite, urban way of communication, is convenient for discussing, and debating fashions and dogmas without unbalancing nor compromising. “Bantering irony”, instead, is like wit and serves to reduce the drama of a potentially tense or conflicting situation. [Hervorhebung im Original] (Anolli et al. 2002:137)

In Adams’ Roman liegt demzufolge weniger die Sokratische Ironie vor als die ‚bantering irony‘, im Sinne von scherzhaft und eher harmlos. Die ironische Erzählweise ermöglicht es Adams, den wahren Sinn gleichzeitig zu verdecken und offenzulegen (vgl. Bjertner 2007:7): „Through his consistent ironic narration, Adams shows that he has no intention of arguing for or against anything“ (Bjertner 2007:31).

Es ist jedoch zu beachten, dass verschiedene Ironie-Ebenen im Roman existieren (vgl. Bjertner 2007:3), die sich sprachlich auf unterschiedliche Art und Weise äußern, was in der an dieses Kapitel anschließenden Analyse nach den Ironie-Kriterien nach Müller (1995) (vgl. Kapitel 2.5.1.1.) hinsichtlich der Funktionalität herausgearbeitet wird.

3.3. Der *Anhalter* und sein Übersetzer

Die deutsche Übersetzung des *Hitchhikers* wurde 1981, also zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Originalromans, publiziert (vgl. URL: Phantastik Couch). Über den Übersetzer des Romans, Benjamin Schwarz, sind lediglich vage und allgemeine Informationen herauszufinden. Er wurde 1937 in Schlesien geboren und studierte in Göttingen und Berlin Germanistik und Kunst. An der Freien Universität Berlin arbeitete er auch als Wissenschaftler. Seit 1975 übersetzt er Werke von unter anderen Douglas Adams, Woody Allen und Tom Wolfe (vgl. URL: Random House).

4. Analyse

Bei der Analyse des Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams und der Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz werden die textexternen und textinternen Faktoren nach Nord (2009⁴) zunächst allgemein im Hinblick auf den Text als Ganzes untersucht, um die generelle Romanfunktion zu ermitteln und diese im gleichen Schritt mit der Funktion der Übersetzung zu vergleichen. Im Anschluss an diese eher theoretische Analyse werden mehrere Textbeispiele genauer betrachtet, wobei die Analyseergebnisse aus dem ersten Teil unter Berücksichtigung der Ironiesignale nach Müller (1995) überprüft werden. Eine Aufteilung nach Funktions- oder Ironiemerkmalen wird in diesem Zusammenhang als ungünstig erachtet, da in einem Textbeispiel meist mehrere Charakteristika aus beiden Analysemodellen auszumachen sind beziehungsweise manche Analysekriterien nicht explizit an den Textbeispielen festzumachen sind, sondern mehr mit den äußeren Umständen (wie im Falle der Feststellung des kommunikativen Anlasses) in Relation stehen. Daher wird eine thematische Unterteilung nach Buchtitel, Figurenbeschreibung, Situations-/Ortsbeschreibung und Handlungsdarstellungen beziehungsweise Interaktion zwischen den Charakteren gewählt. Auf diese Weise wird zusätzlich herausgearbeitet, wie sich die Ironie auf den verschiedenen Erzählebenen äußert und wie in der Übersetzung damit umgegangen wird.

4.1. Textexterne Faktoren

4.1.1. Senderpragmatik

Wie in Kapitel 1.4.1. bereits erwähnt, stellt der/die SenderIn eines literarischen Textes in der Regel auch gleichzeitig den/die AutorIn dar. Dies ist auch der Fall beim *Hitchhiker*. Douglas Adams ist sowohl Sender als auch Autor des Romans. Da der Roman auf Adams' erfolgreichem für die BBC produzierten Hörspiel mit dem gleichen Titel basiert, kann vermutet werden, dass Douglas Adams vielen RezipientInnen bereits ein Begriff war und dass damit bestimmte Erwartungen verknüpft waren. Auch in Deutschland war die Hörspielserie bekannt, und somit vermutlich auch sein Autor. Daher kann davon ausgegangen werden, dass viele zielkulturelle RezipientInnen sich bezüglich der Kenntnisse oder des Wissens über den Autor also in der gleichen oder einer sehr ähnlichen Ausgangslage wie die ausgangskulturellen RezipientInnen befanden: Es war bekannt, dass Douglas Adams Autor eines amüsanten Hörspiels war. Die Tatsache, dass dieses Hörspiel als Roman erhältlich war beziehungsweise ist, lässt vermuten, dass inhaltliche Konstanz und der gleiche Grad an Humor und Ironie erwartet wurden.

Auch auf die Orts- und Zeitpragmatik hat Douglas Adams als Sender und Autor einen Einfluss: Da er selbst aus England stammt, sind auch seine Charaktere EngländerInnen (zumindest diejenigen, die wirklich von der Erde kommen). Die Handlung spielt zu Beginn in England und es gibt immer wieder Bezüge zu bestimmten Orten und/oder Sehenswürdigkeiten, die vorrangig in England liegen. Da der 1979 veröffentlichte Text viele Bezüge zu technologischen Fortschritten beinhaltet, spielt auch die Zeitpragmatik eine Rolle. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass die einzelnen textexternen Faktoren eng miteinander verbunden sind und sich gegenseitig beeinflussen beziehungsweise bedingen. Die Orts- und Zeitpragmatik werden allerdings an dieser Stelle nur kurz angerissen, um die Verbindung zum Sender darzustellen, und im noch folgenden jeweiligen Unterpunkt näher erläutert (4.1.5. und 4.1.6.), sowie in Verbindung mit der Übersetzung betrachtet.

4.1.2. Senderintention

Wie in Kapitel 3.1. bereits erwähnt wurde, war Douglas Adams ein amüsanter Zeitgenosse und ein großer Fan der britischen Komikertruppe Monty Python, die für ihren Nonsense-Humor berühmt geworden war und immer noch ist. Sein Studium begann er auch vorrangig aus dem Grund, um dem universitären Comedy-Klub Footlights beitreten zu können (vgl. Kapitel 3.1.). Der Humor spielte also offenbar eine wichtige Rolle in Douglas Adams' Leben. Daher liegt die Vermutung nahe, dass seine einzige Intention für die Verfassung des Romans war, ein witziges Buch zu schreiben und die LeserInnen somit schlicht und einfach auf humorvolle Weise unterhalten zu wollen. Die Idee für den Buchtitel kam ihm, als er während einer Europareise betrunken auf einer Wiese in Innsbruck lag und den Sternenhimmel betrachtete. Dass er es sein sollte, der das Buch schreiben würde, war ihm damals noch nicht bewusst (vgl. Kapitel 3.1.).

Im Großen und Ganzen ist also vorrangig eine amüsante Unterhaltungsentention auszumachen, die auf die Humornerven der RezipientInnen abzielt. Dabei stellt sich Adams bezüglich des Wissensstands weder über noch unter die LeserInnen seines Romans, da die angesprochenen Themen als Allgemeinwissen vorausgesetzt werden können (mehr zu den Themen im dazugehörigen Analysepunkt 4.2.1. beziehungsweise 4.2.2.). Mit der Textsorte der parodistischen Science Fiction (vgl. Kapitel 3.2.2.) wird außerdem klar, dass hier in erster Linie keine starke Gesellschaftskritik beabsichtigt wird, sondern eher leichte Seitenhiebe bezüglich des Lebens und der Gesellschaft auf humorvolle und ironische Weise gegeben werden, die von den LeserInnen großteils kulturübergreifend¹⁷ verstanden werden können.

¹⁷ Kulturübergreifend ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass – obwohl die Geschichte in England spielt und natürlich unter anderem Verweise auf bestimmte Orte gemacht werden – dennoch größtenteils allgemeingültige Phänomene angesprochen werden (wie beispielsweise Politik, Religion und Bürokratie), welche sich nicht auf einen spezifischen Kulturkreis beschränken, sondern in verschiedenen Kulturkreisen auf die gleiche Weise betrachtet und kritisiert werden.

4.1.3. Empfängerpragmatik

Die literarische Gattung der parodistischen Science Fiction richtet sich sowohl an LeserInnen von Science Fiction als auch an LeserInnen, die mit Science Fiction noch nicht in Berührung gekommen sind, beziehungsweise die sich sonst nicht oder weniger für Science Fiction interessieren. Daher erwarten die EmpfängerInnen zwar Science-Fiction-Inhalt, aber keine Fokussierung darauf, sondern eine erheiternde und ironische Geschichte, wie der Titel des Romans bereits vermuten lässt¹⁸. Hierbei ergibt sich bezüglich der ausgangskulturellen und zielkulturellen EmpfängerInnen kaum ein Unterschied, denn sowohl das Genre der Parodie als auch das Genre der Science Fiction sind in beiden Kulturkreisen bekannt und besitzen einen gewissen Stellenwert in der Literatur. Da das dem Roman vorangegangene Hörspiel sowohl in England als auch in Deutschland bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, liegt es nahe, dass die Erwartungen bezüglich des Romans sich danach richteten und die gleiche Geschichte im gleichen Erzählstil erwartet wurde.

Der Roman enthält zwar technische Begriffe, diese nehmen jedoch nicht Überhand und fallen nicht zu sehr in den fachsprachlichen Bereich. Daher müssen die EmpfängerInnen nicht notwendigerweise über ein Spezialwissen auf einem bestimmten Gebiet verfügen.

Rezensionen zum Originalroman bezüglich der Erwartungshaltung der zielsprachlichen RezipientInnen können die Übersetzung lediglich insofern beeinflussen, als die Funktion des Ausgangstextes beziehungsweise dessen wesentliche Elemente oder Bestandteile, welche ihn so besonders machen, bestätigt werden: „extremely funny [...] inspired lunacy [...] [and] over much too soon.“ (Zitat der Washington Post Book World in Adams 2005:Rückseite).

4.1.4. Medium und Kanal

Das Medium des Romans ist schriftlich, wie es in der Literatur üblich ist. Die Besonderheit liegt hierbei jedoch darin, dass viele EmpfängerInnen bereits ein gewisses Vorwissen über den Romaninhalt durch das vorangegangene Hörspiel erhalten haben, welches logischerweise auditiv wahrgenommen wurde. Es ist jedoch zu erwähnen, dass es sich bei einem Hörspiel natürlich nicht um alltägliche mündliche Kommunikation handelt, sondern ein Skript oder Drehbuch den Dialogen und Zwischenerzählungen als schriftliche Grundlage dient. Daher kann ein Hörspiel als eine Mischform von schriftlicher und mündlicher Kommunikation gesehen werden (vgl. Schwamberger 2014:7ff.).

Das Medium hat hier durch den Wechsel vom auditiven Hörspiel zum schriftlichen Roman eine starke Beziehung zur Empfängererwartung. Wichtig erscheint also, dass der Inhalt und der Stil des Romans mit dem Inhalt und dem Stil des Hörspiels so gut wie möglich übereinstimmen, da sich die Empfängererwartungen danach richten. Durch viele positive Rezensionen und der Erreichung des Kultroman-Status‘ kann dies als erfüllt angenommen wer-

¹⁸ Die humoristische beziehungsweise ironische Funktionsweise und die Anspielungsironie des Titels sowie weitere Textbeispiele werden in Kapitel 4.3. ausführlich analysiert.

den (vgl. URL: Wiener Zeitung; URL: Reclam; URL: New York Times; URL: The Guardian)¹⁹.

4.1.5. Ortspragmatik

Da Douglas Adams als der Sender und Autor des Originalromans aus England stammt, ist es nicht verwunderlich, dass der anfängliche Hauptschauplatz seiner Geschichte in England liegt. Es werden Orte und Sehenswürdigkeiten in die Geschichte eingebaut, die speziell dem englischen Kulturraum angehören. Außerdem werden auch weitere dem englischen Raum zugehörige Kulturspezifika angesprochen, wie beispielsweise das Klischee des Teetrinkens (vgl. Adams 2005:120). Für die Übersetzung ist dies insofern relevant, als abgewägt werden muss, inwieweit diese Kulturspezifika das Verständnis des Textes behindern können. In den meisten Fällen jedoch besitzen die Erwähnungen der geographischen Spezifizierungen keine ausschlaggebende Relevanz für das allgemeine Textverständnis und können so schlicht übernommen werden. Außerdem kann teilweise vorausgesetzt werden, dass Orte und Sehenswürdigkeiten auch im zielsprachlichen beziehungsweise zielkulturellen Raum bekannt sind oder aus dem Kontext klar wird, worum es sich handelt.

Der Großteil des Romans spielt jedoch im Weltraum und auf fiktiven Planeten, sodass die fiktiv-kulturellen Gegebenheiten auf eben diesen Planeten und die Gepflogenheiten seiner BewohnerInnen allesamt der Kreativität des Autors zu verdanken sind. Dennoch gibt es viele Anspielungen auf irdisch-kulturelle Phänomene, welche jedoch meist nicht zu spezifisch sind und daher Kulturgrenzen überschreitend verständlich sind.

4.1.6. Zeitpragmatik

Da der Roman Ende der 1970er Jahre veröffentlicht wurde, spielt die Zeitpragmatik insofern eine Rolle, als sich die damaligen technischen Entwicklungen beziehungsweise der damalige technologische Stand in der Geschichte widerspiegeln. Zwar wird in der Geschichte nicht explizit erwähnt, dass die innertextliche Zeit die gleiche ist wie die außertextliche, jedoch liegt dieser Verdacht, denn die Beschreibungen der Welt und der Menschen sind der damaligen außertextlichen Realität sehr nahe. Da die technische Entwicklung in den verschiedenen europäischen Ländern in relativ gleichem Tempo voranschritt²⁰, kann davon ausgegangen werden, dass diesbezüglich keine Herausforderungen für die Übersetzung entstanden sind, denn die Übersetzung wurde nicht lange nach dem Originalroman veröffentlicht, der zeitliche Abstand betrug lediglich zwei Jahre.

¹⁹ An dieser Stelle wird aus Platz- und Relevanzgründen auf eine ausführliche Auflistung beziehungsweise Darstellung von englisch- und deutschsprachigen Rezensionen verzichtet. Die angegebenen Quellenverweise auf den Kultroman-Status und positive Rezensionen sind als Beispiele für unzählige ähnliche Quellen zu sehen.

²⁰ Die digitale Revolution (auch zweite industrielle Revolution genannt) hatte ihre Anfänge in den 1960er Jahren durch die Entwicklung der ersten Chips, welche den Grundstein für den technischen Erfolg legten, welcher zur Entwicklung von Computern führte (vgl. Bredemeier 2007:2f.).

4.1.7. Anlass der Kommunikation

Bezüglich der Verlagswelt bestand der Anlass für die Verfassung des Romans höchstwahrscheinlich vorrangig darin, den großen Erfolg des vorangegangenen Hörspiels für die BBC auszuweiten. Wie so oft bildeten vermutlich finanzielle beziehungsweise kommerzielle Gründe die Grundlage für die Veröffentlichung des Romans. Da das Hörspiel auf eine so positive Resonanz seitens der RezipientInnen stieß (vgl. Kapitel 3.1.), bildeten diese also auch die Zielgruppe für den Roman. Durch den großen Erfolg wurde in weiterer Folge noch mehr Profit aus dem *Hitchhiker* geschlagen: Fanartikel, eine Serie, ein Kinofilm etc.

Bezüglich der Übersetzung liegt der Verdacht nahe, dass diese vorrangig aus dem gleichen Anlass entstand: Es spielten höchst wahrscheinlich in erster Linie kommerzielle und finanzielle Gründe eine große Rolle, um auf den ‚Erfolgszug‘ *Hitchhiker* aufzuspringen zu können.

4.1.8. Funktion des Textes

Da der Roman der literarischen Gattung der parodistischen Science Fiction angehört (vgl. Kapitel 3.2.2.), handelt es sich bei der Textfunktion vorrangig darum, die EmpfängerInnen auf humorvolle Weise zu unterhalten. Besondere Literarität spielt hier keine allzu große Rolle in dem Sinne, dass keine überwiegend poetische Sprache verwendet wird, sondern auf eher nüchterne beziehungsweise schlichte Beschreibungen und Alltagssprache zurückgegriffen wird, um das Textverständnis nicht unnötig zu erschweren, was wiederum den ironischen Effekt teilweise extrem verstärkt (zum Beispiel durch Untertreibungen). Auch soll der Roman in erster Linie keine herbe Gesellschaftskritik verbreiten, sondern lediglich auf humorvolle Weise unterhalten und allgemein verbreiteten Verdruss über beispielsweise Politik oder Bürokratie mit feiner Ironie und sozusagen einem Augenzwinkern kundtun.

4.2. Textinterne Faktoren

4.2.1. Textthematik

Der *Hitchhiker* beschreibt einen thematisch kohärenten Einzeltext und ist Teil einer Romanreihe von insgesamt fünf Büchern. Das Hauptthema des Romans ist die Suche nach der Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens. Die verschiedenen Charaktere (vgl. Kapitel 3.2.1., in welchem sie im Rahmen der Inhaltsangabe vorgestellt werden) reisen zwar zusammen, sind jedoch jeder für sich auf ihre eigene Art auf der Suche nach dem Sinn ihres Daseins. Unterthemen sind unter anderem Bürokratie, Politik, technischer Fortschritt, Religion, Menschheit und Reisen per Anhalter. Hierbei steht jedoch weniger die Gesellschaftskritik im Mittelpunkt, als eine subtile und ironische Weise der Veralberung gesellschaftlicher Konzepte und Systeme, über welche sich jeder schon einmal geärgert hat. Bezüglich des technischen

Fortschritts und der Menschheit wird den LeserInnen auf ebenfalls humorvolle und ironische Weise vor Augen geführt, dass der Mensch, der sich für so überlegen, fortschrittlich und intelligent hält, in Wirklichkeit nur eine Marionette ist und dass manche Gegebenheiten oder Umstände nicht ganz ernst genommen werden sollten. Die Religion ist ein Motiv, welches innerhalb des Romans immer wieder auftaucht und ständig in Frage gestellt beziehungsweise durch Absurditäten ins Lächerliche gezogen wird. Wichtig ist auch hierbei, dass es sich um keine scharfe Kritik oder Blasphemie handelt, sondern um einen freundschaftlichen Seitenhieb, dessen Interpretation den RezipientInnen überlassen wird. Zuletzt spielt das Reisen per Anhalter eine wichtige Rolle im Roman, da die beiden Protagonisten Arthur und Ford ständig per Anhalter umherreisen und dabei stets den intergalaktischen Reiseführer mit sich führen.

Es werden also ständig Parallelen zwischen dem Leben in der Galaxis und dem Leben auf der Erde gezogen, um so zu zeigen, dass die Galaxis ebenfalls nichts anderes darstellt als einen Wohn- und Lebensraum – nur eben in einer größeren Dimension und mit größeren bürokratischen Hindernissen. Das Thema des Reisens per Anhalter wird sowohl im englischen Original als auch in der deutschen Übersetzung im Buchtitel aufgegriffen.

4.2.2. Textinhalt

Da der Romaninhalt bereits in Kapitel 3.2.1. beschrieben wurde, wird an dieser Stelle auf eine erneute Inhaltsangabe verzichtet. Wichtig zu erwähnen ist allerdings, dass der Anfang des Romans, der noch in England spielt, eine starke Parallele zur außertextlichen Realität besitzt, da es nicht unwahrscheinlich klingt, dass Häuser von Privatpersonen durch bürokratische Fehlleistungen abgerissen werden, ohne dass deren BesitzerInnen davon im Vorfeld in Kenntnis gesetzt wurden. Mit der Einführung der Figur von Ford Prefect, Arthurs bestem Freund, welcher sich als Außerirdischer entpuppt, und der Flucht von der Erde per Anhalter in die Galaxis erlangt der Roman eine fiktive Ebene, die sich zwar von der außertextlichen Realität unterscheidet, aber dennoch einige Parallelen zu realen gesellschaftlichen Gegebenheiten erkennen lässt.

4.2.3. Präsuppositionen

Die innertextliche Welt besitzt einen teilweise starken Bezug zur außertextlichen Welt, der manchmal explizit und manchmal anspielend zur Sprache kommt. Von den RezipientInnen wird angenommen, dass sie über genügend Allgemeinwissen verfügen, um diese Anspielungen verstehen zu können, sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur, denn der Großteil der Anspielungen bezieht sich auf Kulturgrenzen überschreitende und nicht ins Detail ausgeführte Phänomene wie beispielsweise die Bürokratie. Manche Anspielungen sind allerdings sehr kulturspezifisch, sodass in der Übersetzung teilweise eine zielkulturelle Anpassung vorgenommen wurde, um das Verständnis der zielsprachlichen RezipientInnen ga-

rantieren zu können. Hierbei handelt es sich jedoch meist um marginale Anspielungen, die den Verlauf der Geschichte nicht wesentlich beeinflussen.

4.2.4. Aufbau und Gliederung des untersuchten Textes

Bei dem für die Analyse gewählten Roman handelt es sich um die Ausgabe von 2005, welche im Del-Rey-Verlag erschienen ist. Der Originalroman ist in einen Prolog und 35 Kapitel auf 216 Seiten aufgeteilt. Der Prolog ist im Gegensatz zu den Kapiteln nicht explizit mit einer Überschrift gekennzeichnet. Der Prolog sowie die einzelnen Kapitel sind relativ kurz gehalten und der Text ist in viele Absätze unterteilt. Außerdem werden zusätzliche Informationen wie beispielsweise Erklärungen zu den Verhältnissen in der Galaxis in Fußnoten näher erläutert.

Die Übersetzung orientiert sich bezüglich des Aufbaus stark am Original: Der ungekennzeichnete Prolog und die 35 Kapitel sind auf 202 Seiten aufgeteilt. Die Unterteilung der Absätze und die Fußnoten sind ebenfalls wie im Original.

4.2.5. Nonverbale Textelemente

Zunächst wäre hier die typographische Gestaltung zu nennen. Beispielsweise sind der Prolog und auch Teile der 35 Kapitel in kursiver Schrift abgedruckt, um einen Wechsel des/der ErzählerIn hervorzuheben. Das Kursive beschreibt eine(n) allwissende(n) ErzählerIn, der/die das Geschehen einleitet beziehungsweise durch nützliche und informative Einwüfe ergänzt. Das Nicht-Kursive bezieht sich auf die Geschichte in ihrem chronologischen Verlauf. In der Übersetzung wurde an dieser Markierung festgehalten.

In der Originalfassung werden die einzelnen Kapitel durch den Schriftzug „Chapter“ und der jeweils zugehörigen Zahl kenntlich gemacht. Der erste Buchstabe des ersten Wortes jedes einzelnen Kapitels ist vergrößert abgedruckt (weiß mit schwarzer Umrandung) und erstreckt sich über drei Zeilen. Der Fließtext steht in den ersten drei Zeilen daher neben dem großen Anfangsbuchstaben. Ab der vierten Zeile ist die Schrift mit dem Großbuchstaben des ersten Wortes wieder bündig.

Bezüglich der äußeren Gestaltung des Buches lässt sich feststellen, dass der Name des Autors genauso groß abgedruckt ist wie der Titel des Romans.

Darüber hinaus sind auch bildliche Elemente vorhanden. Ein kleines Bild von einer grünen Kugel mit Mund und Armen, sowie mit typischen touristischen Merkmalen wie Schlapphut, Kamera um den Hals und Koffer in der Hand, grinst mit herausgestreckter Zunge im unteren rechten Bildrand. Auf der Rückseite des Buches ist neben einer kurzen Inhaltsangabe auch eine kleine Rezension der Washington Post Book World zu sehen. Wird das Buch aufgeschlagen, so sind zunächst die Titel der anderen Bücher der *Hitchhiker*-Serie zu sehen und außerdem noch vier Rezensionen diverser Zeitungen zum fünften Buch der Reihe *Mostly Harmless*. Am Ende des Buches gibt es einen Verweis auf eine Biographie über Douglas

Adams und eine kurze Zusammenfassung seines Werdegangs bezüglich der Veröffentlichung des *Hitchhiker*-Romans.

Bei der deutschen Ausgabe von 2013⁴⁰ beherrschen weniger der Titel und der Name des Autors das Cover als ein Bild einer Szene aus der Geschichte: Ein großer Vogone hält Arthur unter dem einen Arm und Ford unter dem anderen und trägt sie zur Kammer, aus der sie ins Weltall geschossen werden sollen. Im Hintergrund ist ein großes Fenster zu erkennen, aus dem die explodierende Erde zu sehen ist. Die Rückseite des Buches enthält eine kurze Inhaltsangabe. Wird das Buch aufgeschlagen, gibt es weitere Informationen zum Buch und zum Autor. Auch die weiteren Werke Adams' werden aufgezählt. Des Weiteren wird der Übersetzer der deutschen Ausgabe erwähnt. Am Ende des Buches gibt es keine weiteren Informationen zu Adams oder seiner *Hitchhiker*-Reihe, sondern Empfehlungen für andere Bücher, die im Heyne-Verlag veröffentlicht wurden.

In der Übersetzung wird die Kapitelzahl durch eine fett gedruckte schwarze Zahl dargestellt, die sich über die ersten zwei Zeilen erstreckt. Ab der dritten Zeile ist der Fließtext wieder bündig mit der Zahl. Außerdem ist am Anfang jedes einzelnen Kapitels oberhalb der Schrift ein kleines Bild abgedruckt, welches einen Planeten darstellt, der einen Ring ähnlich dem des Planeten Saturn besitzt. Unter dem Planeten stehen in gebogener, der Rundung des Planeten angepasster Schrift (weiß mit schwarzer Umrandung) die Worte *DON'T PANIC*. Hierbei handelt es sich um die Worte, die auf dem intergalaktischen Reiseführer *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* zu sehen sind. Weshalb an dieser Stelle die englische Originalformulierung und nicht die Übersetzung *Keine Panik* abgedruckt wurde, welche in der deutschen Fassung des Romans durchgehend verwendet wird, ist jedoch nicht bekannt.

Die nonverbalen Gestaltungsmittel wie das Design des Covers und der Aufbau des Buches abgesehen vom Roman an sich befinden sich in der Regel außerhalb des Einflusses des/der AutorIn oder des/der SenderIn und haben somit für die Übersetzung keine unmittelbare Relevanz. Die innertextlichen nonverbalen Gestaltungsmittel jedoch sind in der Übersetzung zu berücksichtigen. Das Stilmittel des Kursivsetzens zur Verdeutlichung der ZweierzählerInnen-Situation ist nicht kulturspezifisch und kann daher ohne Weiteres in der Übersetzung übernommen werden.

4.2.6. Lexik

Wie bereits erwähnt, ist der Sprachgebrauch modern und nicht allzu veraltet, da das Original erst Ende der 1970er Jahren veröffentlicht wurde und daher zeitlich nicht zu weit zurückliegt, als dass die Sprache sich immens verändert hätte. Auch in der Übersetzung schlägt sich dies nieder, da die Sprache nicht alt oder veraltet klingt.

Bezüglich der Eigennamen handelt es sich zum Teil um sprechende Namen. Dies ist in der Originalversion ganz eindeutig. In der Übersetzung werden die Eigennamen aus dem Englischen übernommen und verlieren daher teilweise ihre zusätzliche Aussagekraft beziehungs-

weise ironische Komponente (vgl. Kapitel 4.3.2.:Textbeispiel Kapitel 1 B). Im Falle des Namens von einem der Konstrukteure der Erde gestaltet sich jedoch eine andere Situation. Der Originalname „Slartibartfast“ besitzt an sich keine tiefere Bedeutung. Douglas Adams selbst äußerte sich in einem Interview zur dieser abstrakten Namensgebung des Charakters folgenderweise:

One thing I don't think I explained in the script book was that I was also teasing the typist, Geoffrey Perkins's secretary, because ... she'd be typing out this long and extraordinary name which would be quite an effort to type and right at the beginning he says 'My name is not important, and I'm not going to tell you what it is'. I was just being mean to Geoffrey's secretary. (Gaiman 1988:165)

An dieser Stelle kann also auch bezüglich der Namen gesagt werden, dass eine auf Humor abzielende Intention dahinter stand. In der deutschen Übersetzung wird der Charakter „Slartibartfaß“ genannt. Die orthographische Veränderung ist höchst wahrscheinlich der besseren Lesbarkeit halber vorgenommen worden.

Die Wortwahl des Autors beziehungsweise Senders (welche durch oft semantische Gegensätzlichkeiten einen durchgehenden ironischen Ton schafft, der das gesamte Buch durchzieht) bestätigt die auf der textexternen Ebene festgestellte Funktion der humorvollen Unterhaltung. Auch in der Übersetzung wurde dies stark berücksichtigt und darauf geachtet, dass der für den Roman essentielle ironische Humor nicht verloren geht, was durch die Beispielanalyse in Kapitel 4.3. noch näher gezeigt wird.

4.2.7. Syntax

Die Sätze im Originalroman sind in der Regel eher kurz und klar strukturiert. Lange und komplizierte Nebensätze oder Einschübe werden nicht verwendet. So wird das Verständnis garantiert, ohne dass die Sätze mehrmals gelesen werden müssten, um die Zusammenhänge klar zu erkennen. Dies wurde in der Übersetzung weitgehend übernommen. Syntaktische Änderungen kommen zwar vor, sind jedoch nicht von der Radikalität, dass sie nicht mit den Eigenheiten der deutschen Sprache oder der Herstellung eines reibungslosen Leseflusses beziehungsweise der Erzeugung von Idiomatizität zu erklären seien.

Bezüglich der Syntax gibt es außerdem keine auffallenden oder nennenswerten Satzstrukturen, die sich besonders hervorheben. Besondere rhetorische Stilmittel, die syntaktisch auf eine bestimmte Weise aufgebaut sind, tauchen zwar an der einen oder anderen Stelle auf, regieren den Text jedoch nicht. Hierbei handelt es sich durchgehend um Stilmittel, die nicht generell an den englischen Kulturraum gebunden sind. Rhetorische Fragen und Parallelismen sind beispielsweise im deutschen Kulturraum genauso vertreten und unterliegen bei der Übersetzung nicht der Notwendigkeit der unerlässlichen Veränderung.

Die Satzstruktur des Romans passt insofern zur Funktion des Textes, als die Empfängererwartung sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur an einen Unterhaltungsroman darin besteht, dass er nicht unnötig kompliziert verfasst und das Verständnis relativ leicht ist. Da diese Erwartungshaltung bezüglich des Genres nicht kulturgebunden ist, gilt dies ebenso für die syntaktische Gestaltung der Übersetzung, denn sowohl die Parodie als auch die

Science Fiction stellen feste Bestandteile der englischen und deutschen Literaturwelt dar und unterscheiden sich in ihren Grundzügen nicht wesentlich.

4.2.8. Suprasegmentale Merkmale

Das suprasegmentale Merkmal des Kursivdrucks hängt stark mit den nonverbalen Merkmalen des Textes zusammen. Hierdurch werden, wie bereits erwähnt, verschiedene SprecherInnen innerhalb des Textes gekennzeichnet, um Verwirrung seitens der RezipientInnen zu vermeiden. Die Ironie wird allerdings in den wenigsten Fällen gesondert gekennzeichnet, sondern es wird von den RezipientInnen erwartet, dass sie die Ironie von selbst erkennen.

Durch vollständige Großschreibung von einzelnen oder mehreren aufeinander folgenden Wörtern wird gekennzeichnet, dass hier die Intonation geändert wird. Dies wird auch durch Satzzeichen wie beispielsweise Ausrufezeichen zusätzlich betont. Drei aufeinanderfolgende Pünktchen oder Gedankenstriche stehen für Pausen während der direkten Rede.

4.3. Analyse der Textbeispiele

Durch die allgemeine Analyse der einzelnen textexternen und textinternen Merkmale wird klar, dass die einzelnen Charakteristika kaum getrennt voneinander zu betrachten sind, sondern dass sie sich gegenseitig beeinflussen und eng miteinander zusammenhängen. Im Folgenden wird dies bei der Analyse einiger Textstellen bezüglich des Humors beziehungsweise der Ironie noch deutlich herausgestellt. Die Beispiele sind thematisch nach Buchtitel, Figurenbeschreibung, Situations-/Ortsbeschreibung und Handlungsdarstellungen beziehungsweise Interaktion zwischen den Charakteren geordnet und werden tabellarisch dargestellt. Auf der linken Seite der Tabelle steht jeweils das englische Textbeispiel (aus Adams 2005) und auf der rechten Seite die deutsche Übersetzung (aus Adams 2013⁴⁰). Die Seitenzahl ist jeweils in runden Klammern hinter den Beispielen angegeben. Die für die Analyse wichtigsten Teilstellen sind gegebenenfalls fett markiert. Der Übersichtlichkeit und einfacheren Zuordnung halber besitzt jedes Textbeispiel eine titelähnliche Überschrift, die anzeigt, in welchem Teil des Romans (Prolog oder Kapitelnummer) besagtes Beispiel zu finden ist.

4.3.1. Buchtitel

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy	Per Anhalter durch die Galaxis
---	---------------------------------------

Der Buchtitel beziehungsweise die Überschrift als paratextueller Ironiemarker besitzt hier die Funktion, das Interesse der LeserInnen zu wecken. Der ungewöhnliche Titel, der zwei Begriffe verbindet, die keinen augenscheinlichen Zusammenhang besitzen, macht neugierig auf die Geschichte, die dahinter steckt.

Beim Originaltitel handelt es sich um eine ironische Anspielung. Im englischsprachlichen Raum gibt es einen Reiseführer für Rucksackreisende, die sich in der Regel per Anhalter im europäischen Raum von Ort zu Ort bewegen. Der Name dieses Reiseführers lautet *The Hitchhiker's Guide to Europe*. Diesen Reiseführer besaß auch Douglas Adams, als er vor Beginn seines Studiums durch Europa reiste. In Anlehnung an diesen Reiseführer entstand dann die Idee für den Titel des Buches (vgl. Kapitel 3.1.). Die ausgangssprachlichen EmpfängerInnen, welche diesen Reiseführer kennen, verstehen die Anspielungsironie. Diejenigen, denen er nicht bekannt ist, erkennen dennoch die ironische Verbindung zweier nicht zusammengehöriger Elemente und die Absurdität, die dahinter steckt. Die komische Wirkung wird also in jedem Fall erreicht, unabhängig davon, ob die Anspielungsironie erkannt wird oder nicht.

In der Übersetzung fällt diese Art der Anspielungsironie insofern weg, als es keinen deutschsprachigen Reiseführer für Rucksackreisende gibt, der nach einem ähnlichen Prinzip formuliert ist. Dennoch mutet auch hier der Titel wie ein Reiseführer an. Der erste Teil des Titels („Per Anhalter durch“) baut die Erwartungshaltung auf, dass darauf ein schlüssiges und logisches Element, also beispielsweise ein reales Land folgen wird. Dies geschieht allerdings nicht, die Erwartungshaltung wird also enttäuscht („die Galaxis“). Diese inkongruente Zusammenstellung der semantischen Einheiten des Originals wurde in der Übersetzung vermutlich beibehalten, um inhaltlich den gleichen amüsanten Vorgeschmack auf den Roman geben zu können wie dies beim Originaltitel der Fall ist.

4.3.2. Figurenbeschreibungen

Kapitel 1 A

<p>Mr. L. Prosser was, as they say, only human. In other words he was a carbon-based bipedal life form descended from an ape. More specifically he was forty, fat and shabby and worked for the local council. (6)</p>	<p>Mr. L. Prosser war, wie man so schön sagt, auch nur ein Mensch. Mit anderen Worten, er war eine auf Kohlenstoff basierende zweifüßige, vom Affen abstammende Bioform. Genauer gesagt, er war vierzig, fett und mies und arbeitete in der Gemeindeverwaltung. (13)</p>
---	---

In dieser Passage wird Mr. L Prosser vorgestellt, der Beamte, der den Abriss von Arthurs Haus überwachen soll. Die Ironie des ersten Satzes wird in den folgenden beiden aufgelöst beziehungsweise deutlich gemacht. Sowohl die englische Wendung „to be only human“²¹ als auch die deutsche Entsprechung „auch nur ein Mensch sein“²² verweisen auf die Unvollkommenheit, die den Menschen anhaftet, und hebt daher in den meisten Fällen etwas Negatives hervor. Diese Beschönigung für ein schlechtes Verhalten allein lässt erkennen, dass es sich

²¹ „Subject to or indicative of the weaknesses, imperfections, and fragility associated with humans“ (URL: The Free Dictionary)

²² „Mit der Gesprächsfloskel „Ich bin auch nur ein Mensch!“ wird die eigene (menschliche) Fehlbarkeit mit der Unfehlbarkeit Gottes kontrastiert.“ (URL: Redensarten)

hierbei um eine konventionalisierte ironische Ausdrucksform handelt. Die folgende Paraphrasierung mit der erneuten Anspielung auf Darwins Evolutionstheorie führt zu einem ironischen Stilbruch, bei dem Mr. L. Prosser als Mensch auf biologische Art und Weise beschrieben wird. Daraufhin wird dies im letzten Satz spezifiziert und zwar – in einem erneuten ironischen Stilbruch – auf eine sehr umgangssprachliche Art und Weise, die mit der vorhergehenden Beschreibung der menschlichen Zusammensetzung und Evolutionsrekonstruktion in keinem wirklichen Zusammenhang steht, da Mr. L. Prosser hier durch sein Alter, sein Aussehen und seinen Beruf definiert wird.

Die sich wiederholende syntaktische Anordnung der einzelnen Informationen (beinahe ein Parallelismus) spielt eine wichtige Rolle bei der Erzeugung der komischen Wirkung. Die kurzen Sätze besitzen viel Aussagekraft, da viel Information komprimiert vermittelt wird. Auch die einleitenden Floskeln „in other words“ und „more specifically“ besitzen hier eine stilistische Funktion, durch welche die Absurdität der Aussagen unterstrichen wird.

Der Humor ist in diesem Beispiel nicht kulturgebunden, da Bürokraten und Beamte im deutschen Kulturraum genauso existieren und offensichtlich mit den gleichen Vorurteilen und Klischees konnotiert sind wie im englischen. Daher ergeben sich keine kulturspezifischen Herausforderungen bezüglich des Humors. Die Syntax in der Übersetzung orientiert sich an der Syntax des Originalromans, denn wie oben beschrieben wurde besitzt der Satzbau in dieser Passage eine stilistische Funktion. Dies wurde in der Übersetzung berücksichtigt und übertragen.

Kapitel 1 B

The information he had gathered had led him to choose the name “ Ford Prefect ” as being nicely inconspicuous . (10)	Aufgrund seiner Informationen war er auf die Idee verfallen, sich den Namen „ Ford Prefect “ zuzulegen, weil er so hübsch unauffällig sei. (17)
--	---

An dieser Stelle des Romans wird Arthur Dents bester Freund Ford Prefect eingeführt und sein Charakter näher beschrieben. Ford Prefect stammt vom Planeten Beteigeuze und kam vor fünfzehn Jahren auf die Erde, um für den intergalaktischen Reiseführer *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* einen Artikel über die Erde zu verfassen. Zu diesem Zweck musste er sich natürlich an die irdische Gesellschaft anpassen und so musste ein passender Name her. Die Ironie hierbei liegt darin, dass er sich den Namen einer bekannten Automarke gibt und somit natürlich auffällt. Bezüglich des Namens spielt die Zeit- und Ortspragmatik eine entscheidende Rolle. Das Ford-Modell „Prefect“ war das erste Modell, welches nicht in den USA, sondern in Großbritannien produziert wurde. 1938 lief der erste Ford Prefect vom Band. Bereits 1953 wurde die Produktion dieses Modells jedoch wieder eingestellt, da es im Vergleich zu den anderen damaligen Autos eher altmodisch anmutete (vgl. URL: Classic and Performance Car). Ende der 1970er Jahre war dieses Automodell in England beziehungsweise Großbritannien wahrscheinlich noch dem einen oder anderen ein Begriff und die ironische Anspielung konnte so von vielen EmpfängerInnen verstanden werden.

Im Vergleich zum Original fällt auf, dass in der Übersetzung die syntaktische Ebene verändert wurde. Die verschobene Anordnung der einzelnen Elemente besitzt jedoch keine Auswirkung auf die Ironie der Textpassage. Höchst wahrscheinlich wurden einzelne lexikalische und syntaktische Komponenten verändert, um den Lesefluss zu erleichtern und eine idiomatische Wahrnehmung herzustellen.

Der Name der Figur Ford Prefect wurde in der Übersetzung ohne Änderung übernommen. Da das Automodell Ford Prefect jedoch zu jener Zeit keinen Absatzmarkt in Deutschland hatte, ist fraglich, ob vorausgesetzt werden kann, dass die zielkulturellen EmpfängerInnen diese Anspielung ebenfalls verstehen können. Die Automarke „Ford“ war in Deutschland natürlich bekannt, ob das Modell „Prefect“ ebenfalls, ist fraglich. Zwar kann den EmpfängerInnen des zielsprachlichen Textes wahrscheinlich zugetraut werden, dass sie über genügend Allgemeinwissen verfügen, um die Verbindung herstellen und die ironische Anspielung vielleicht nicht vollständig, aber dennoch ausreichend verstehen zu können, dennoch kann hier ein Verlust an ironischer Wirkung nicht ausgeschlossen werden.

Kapitel 5 A

<p>He was the way he was because billions of years ago when the Vogons had first crawled out of the sluggish primeval seas of Vogsphere, and had lain panting and heaving on the planet's virgin shores... when the first rays of the bright young Vogsol sun had shone across them that morning, it was as if forces of evolution had simply given up on them there and then, had turned aside in disgust and written them off as an ugly and unfortunate mistake. (45)</p>	<p>Er war so wie er war, weil er vor Billionen von Jahren, als die Vogonen aus den trägen Urmeeren von Vogsphäre gekrochen waren und schnaufend und keuchend an den jungfräulichen Gestaden des Planeten gelegen hatten... Als an jenem Morgen die ersten Strahlen der hellen jungen Sonne namens Vogsol sie beschien, da war es, als hätten die Mächte der Evolution sie dort und damals einfach aufgegeben, sich mit Schaudern von ihnen abgewandt und sie als einen gräßlichen und bedauerlichen Fehler abgeschrieben. (49f.)</p>
--	--

Die vorliegende Textpassage beschreibt Prostetnik Vogon Jeltz, den Kommandanten der Vogonen, derjenigen Außerirdischen, welche den Befehl, die Erde zu zerstören, ausgeführt haben, und auf wessen Raumschiff Ford und Arthur sich kurz vor der Vernichtung der Welt heimlich gerettet hatten. Der Grund für das schauderhafte Aussehen der Vogonen wird im Text erläutert.

Die komische Wirkung hierbei entsteht vorrangig durch den ironischen Stilbruch in Verbindung mit den drei Pünktchen. So poetisch die Beschreibung beginnt, so salopp endet sie. Die Stelle, an dem der/die ErzählerIn das Stilregister wechselt, wird durch drei Punkte gekennzeichnet, welche außer als Zeichen des Unausgesprochenen auch als suprasegmentales Merkmal des bewussten Zögerns und Nachdenkens gesehen werden können. Der/die ErzählerIn versucht zunächst, den Grund für das Aussehen der Vogonen auf beschönigende Weise zu beschreiben, merkt jedoch alsbald, dass dies ein beinahe unmögliches Unterfangen würde und kapituliert vor der unbequemen Wahrheit. Inkongruenzen spielen hier bei der Funktionsweise

des Humors eine entscheidende Rolle. So positiv der Satz beginnt, so negativ endet er. Auch auf die Evolutionstheorie nach Darwin wird hier angespielt und sie wird auf ironische Weise personifiziert.

In der Übersetzung wird der besondere Stil, der vorrangig durch eine poetische Lexik und Syntax realisiert wird, übernommen, sodass der Bruch, der ebenfalls durch die drei Pünktchen signalisiert wird, klar wahrzunehmen ist. Zwar vollziehen sich leichte lexikalische oder syntaktische Änderungen, diese haben jedoch keinen entscheidenden verstärkenden oder abschwächenden Effekt auf die Ironie. Funktionskonstanz ist bei diesem Beispiel auf allen Ebenen vorhanden.

Kapitel 5 B

<p><i>They wouldn't even lift a finger to save their own grandmothers from the Ravenous Bug-blower Beast of Traal without orders signed in triplicate, sent in, sent back, queried, lost, found, subjected to public inquiry, lost again, and finally buried in soft peat for three months and recycled as firelighters.</i> (53)</p>	<p><i>Sie würden nicht mal den kleinen Finger rühren, um ihre eigene Großmutter vor dem Gefräßigen Plapperkäfer von Traal zu retten, ohne daß Anweisungen in dreifacher Ausfertigung unterschrieben, eingereicht, zurückgereicht, beanstandet, verloren, gefunden, einer öffentlichen Untersuchung unterworfen, wieder verloren und schließlich drei Monate in weichen Torf gesteckt und als Feueranzünder wiederverwendet werden.</i> (57)</p>
--	---

Der vorliegende Auszug aus dem Eintrag über die Vogonen im intergalaktischen Reiseführer *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* unterstreicht den negativen Eindruck, der schon im vorhergehenden Textbeispiel vermittelt wurde. Das suprasegmentale Merkmal der Kursivsetzung verdeutlicht an dieser Stelle lediglich, dass es sich um ein Zitat aus dem intergalaktischen Reiseführer handelt, und hat keinen Einfluss auf die ironische Wirkung. In der Übersetzung besitzt die Kursivsetzung die gleiche Funktion.

Es vollzieht sich eine ironische Anspielung auf die irdische Bürokratie, innertextliche und außertextliche Welt vermischen sich an dieser Stelle. Durch die übertriebene, chaotische und immer stärker in Absurditäten ausufernde Aufzählung der einzelnen bürokratischen Schritte, welche eingeleitet werden müssen, um selbst in einer kritischen Situation, in der Eile geboten ist, überhaupt irgendetwas in Gang zu setzen, wird die komische Wirkung noch verstärkt.

Da die Bürokratie kein ausschließlich an die Ausgangskultur gebundenes Phänomen ist und in diesem Fall durch die allgemeine Beschreibung außerdem weder von Ort noch Zeit beeinflusst wird, funktioniert die ironische Anspielung in der Übersetzung auf die gleiche Weise mit den gleichen kulturungebundenen ironischen Mitteln der chaotischen Aufzählung und Übertreibung. Syntaktisch orientiert sich die Übersetzung stark am Original, wodurch die Partizipien auch in der Übersetzung in einer Reihe hintereinanderstehen und das ironische Stilmittel somit nicht verloren geht.

Kapitel 22

Arthur, a regular <i>Guardian</i> reader, was deeply shocked at this. (154)	Arthur, der regelmäßig den <i>Guardian</i> las, war darüber zutiefst empört. (147)
---	--

Während Zaphod, Trillian und Ford sich in das Innere des Planeten Magrathea begeben, bewacht Arthur zusammen mit Marvin den Eingang des Loches, durch welches die drei durchgekrochen waren. Da der depressive Marvin Arthur durch sein negatives Gerede schnell an den Rand des Wahnsinns bringt, entschließt sich dieser dazu, ohne Marvin ein wenig spazieren zu gehen. Auf diesem Spaziergang trifft er auf Slartibartfast, ein Bewohner von Magrathea und außerdem einer der Konstrukteure der Erde. Von diesem erfährt Arthur unter anderem, dass sich die ganze Bevölkerung des Planeten nach dem wirtschaftlichen Ruin schlafen legte. Zuvor verbunden sie jedoch einen Computer mit dem Index der galaktischen Börse, damit er sie wecke, sobald sich die Wirtschaft wieder so weit erholt hätte, dass es sich die Leute wieder leisten könnten, Designer-Planeten in Auftrag zu geben. Auf diese Aussage reagiert Arthur wie im Textbeispiel beschrieben.

Die Ironie entsteht hier durch eine intertextuelle Anspielung auf die außertextlich real existierende britische Tageszeitung *The Guardian*. Zur damaligen Zeit war die Zeitung noch linksliberal einzuordnen und deren LeserInnen entsprechend als liberal, intellektuell und politisch korrekt zu charakterisieren (vgl. URL: Zeit). Somit werden Arthur genau diese Attribute zugeschrieben, die jegliche weitere Erklärung, weshalb er auf Slartibartfasts profitgerichtete Aussage so entsetzt reagiert, überflüssig machen, denn von den EmpfängerInnen des Ausgangstextes kann ohne zu Zögern angenommen werden, dass sie die Konnotationen, die der Zeitung und ihren LeserInnen anhaften, kennen und die ironische Anspielung somit ohne Weiteres verstehen können.

In der Übersetzung wird der Titel der britischen Tageszeitung übernommen. Da der *Guardian* bereits Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gegründet wurde und sich zu einer der führenden britischen Tageszeitungen entwickelte (vgl. URL: Zeit), kann davon ausgegangen werden, dass der Bekanntheitsgrad sich bis Ende der 1970er Jahre auch über die Landesgrenzen hinweg bis nach Deutschland ausgeweitet hatte. Inwiefern die zieltextlichen EmpfängerInnen mit den der Zeitung anhaftenden Konnotationen vertraut waren, ist jedoch fraglich. An dieser Stelle kann also nicht mit absoluter Sicherheit gesagt werden, in welchem Maße die ironische Anspielung im zielkulturellen Raum verstanden werden konnte. Dennoch war der Titel der Zeitung wahrscheinlich vielen EmpfängerInnen ein Begriff, sodass aus dem Kontext wahrscheinlich die entsprechenden und richtigen Rückschlüsse gezogen werden konnten. Durch das stärker auf Emotionen abzielende Verb „empört“ als Übersetzung für „shocked“ wird zusätzlich angedeutet, welche politischen Werte durch die Zeitung, welche Arthur regelmäßig liest, vermittelt werden und wie die LeserInnen daher generell zu charakterisieren sind. Wäh-

rend „shocked²³“ eher eine passive Reaktion, eine Sprachlosigkeit ausdrückt, beinhaltet „empört²⁴“ die Komponente der Verärgerung und Wut, die nicht nur durch Mimik und Gestik, sondern auch durch verbale Mittel zum Ausdruck kommt.

4.3.3. Situations-/Ortsbeschreibungen

Prolog A

<p><i>Far out in the uncharted backwaters of the unfashionable end of the Western Spiral arm of the Galaxy lies a small unregarded yellow sun. Orbiting this at a distance of roughly ninety-eight million miles is an utterly insignificant little blue-green planet whose ape-descended life forms are so amazingly primitive that they still think digital watches are a pretty neat idea. (1)</i></p>	<p><i>Weit draußen in den unerforschten Einöden eines total aus der Mode gekommenen Ausläufers des westlichen Spiralarms der Galaxis leuchtet unbeachtet eine kleine gelbe Sonne. Um sie kreist in einer Entfernung von ungefähr achtundneunzig Millionen Meilen ein absolut unbedeutender, kleiner blaugrüner Planet, dessen vom Affen stammende Bioformen so erstaunlich primitiv sind, daß sie Digitaluhren noch immer für eine unwahrscheinlich tolle Erfindung halten. (7)</i></p>
--	--

Diese zwei Sätze stammen aus dem Prolog, welcher der eigentlichen Geschichte vorangeht, und bilden den Anfang der Geschichte. Die ironische Schreibweise fällt direkt ins Auge und somit wird die zentrale Funktion, welche der Humor und vor allem die Ironie in Adams' Roman besitzen, direkt zu Beginn klar und bestätigt die textextern vermutete Funktion des Textes als amüsanter Unterhaltungswerk. Die Kursivsetzung als suprasegmentales Merkmal, welche den gesamten Prolog durchzieht, weist darauf hin, dass es sich um eine(n) außenstehende(n) ErzählerIn handelt, der/die zusätzliche erklärende Informationen zur Handlung des Romans vermittelt.

Die komische Wirkung entsteht vorrangig durch den ironischen Stilbruch der wissenschaftlich anmutenden Ausdrucksweise beziehungsweise Gestaltung der Sätze mittels banaler und eher umgangssprachlicher Feststellungen. Inkongruenzen spielen hier als Funktionsweise des Humors eine wichtige Rolle.

Das Absurde der „uncharted backwaters“ wird in der Übersetzung durch die „unerforschten Einöden“ aufgegriffen, um die Banalität und Nichtigkeit der Erde darzustellen. Durch die Formulierung „unfashionable end“ wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die ironische Metapher, welche hier durch die Verbindung des Universums mit einem (modischen) Trend erzeugt wird, verknüpft zwei völlig unterschiedliche Bereiche auf komische Weise. Die Ironie liegt hier in der Simplifizierung der komplexen galaktischen Gegebenheiten, welche der Mensch so hoch preist und deren Erforschung noch lange nicht abgeschlossen ist. „Unfashionable“ als ein wertender, aber dennoch recht nüchterner Ausdruck wurde im Deutschen mit dem Idiom „total aus der Mode gekommen“ übersetzt. Es fällt auf, dass die deut-

²³ „feeling surprised and upset by something very unexpected and unpleasant [...] very offended because something seems immoral or socially unacceptable“ (URL: Longman Dictionary^a)

²⁴ „aufgebracht, wütend“ (URL: Duden^a)

sche Redewendung durch die Ergänzung von „total“ eine Verstärkung der Ironie durch Übertreibung erlangt. Bei der Übersetzung wurde an dieser Stelle also ein Zugewinn an Ironie hergestellt. Im Original vollzieht sich die Ironie hier subtiler. Auch die Übersetzung von „end²⁵“ mit „Ausläufer“ führt zu einer stärkeren Ironie in der deutschen Fassung, denn „Ausläufer“ als „etwas, worin etwas ausläuft, endet“ oder im botanischen Sinne „Seitenspross; -trieb“ (URL: Duden^b) besitzt eine starke Konnotation der Beiläufigkeit und Unwichtigkeit.

Auch die Bezeichnung der Sonne als „unregarded“ und der Erde als „utterly insignificant“ verstärken die Ironisierung der menschlichen Auffassung des Sonnensystems als Mittelpunkt des Universums. Die Übersetzung greift die ironisierenden Elemente auf. Aus „unregarded“ als partizipiales Adjektiv wird in der Übersetzung ein Adverb („unbeachtet“). Dies führt allerdings weder zu einer Verstärkung noch zu einer Abschwächung der Ironie. Genauso verhält es sich auch bei der Beschreibung der Erde als „absolut unbedeutend“, wobei hier jedoch keine grammatikalische Änderung vorliegt.

Der Mensch als oberste Lebensform, die Bedeutung der Erde und vor allem der technische Fortschritt werden auch in weiterer Folge auf ironische Weise in Frage gestellt beziehungsweise ins Lächerliche gezogen. Die Digitaluhr²⁶ als ironische Hervorhebung dessen, wie weit es der Mensch bezüglich des Technikprogresses bereits gebracht hat, wird an dieser Stelle eingeführt. Hierbei spielt die Zeitpragmatik eine Rolle, denn in den 1970er Jahren standen Digitaluhren für die technische Revolution, ihnen haftete etwas Futuristisches an. Außerdem waren sie als beinahe schon Luxusprodukt nicht für jedermann erschwinglich (vgl. URL: Spiegel^a). Daher bezieht sich die Anspielung auf die Digitaluhren im Roman tatsächlich auf den damals aktuellsten Stand der Technik. Da die Übersetzung lediglich zwei Jahre nach dem Originalroman veröffentlicht wurde, aber diese zwei Jahre bezüglich der technischen Entwicklung beinahe so viel sind wie ein Jahrzehnt oder noch länger, waren die Digitaluhren beinahe schon wieder technisch veraltet. Die Ironie funktioniert allerdings trotzdem, auch aus heutiger Sicht mit dem heutigen technischen Stand. Zwar wird sie mittlerweile wahrscheinlich auf eine etwas andere Weise verstanden, aber technologische Eintagsfliegen und das rasante Tempo in der technischen Entwicklung sind allseits bekannt, wodurch das Grundprinzip das gleiche bleibt.

In der Übersetzung wird die ironische Wirkung in diesem letzten Teil des Beispiels erneut verstärkt, wenn „pretty²⁷“ mit „unwahrscheinlich²⁸“ übertragen wird und somit mehr Aussagekraft und weniger Subtilität besitzt. Zwar sind beide Wörter als ironische Adverbien anzusehen, in der deutschen Übersetzung jedoch kommt durch das bedeutungsstärkere Wort noch die Komponente der Übertreibung hinzu, welche die Ironie deutlicher darstellt.

²⁵ „the part of a place or long object that is furthest from its beginning or centre“ (URL: Longman Dictionary^b)

²⁶ Den Gegenstand der ironischen Anspielung bilden die digitalen Armbanduhr und nicht die digitale Uhrentechnik im Allgemeinen.

²⁷ „fairly or more than a little; very“ (URL: Longman Dictionary^c)

²⁸ „in außerordentlichem Maße“ (URL: Duden^c)

Prolog B

<i>[...] lots of the people were mean, and most of them were miserable, even the ones with digital watches. (1)</i>	<i>Vielen Leuten ging es schlecht, den meisten sogar miserabel, selbst denen mit Digitaluhren. (7)</i>
--	---

Diese Passage ist ebenfalls Teil des Prologs, in dem das Leben auf der Erde kurz umrissen wird. In diesem Beispiel handelt es sich um pure Ironie in ihrer klassischen Form. Die Anmerkung, dass selbst diejenigen litten, welche eine Digitaluhr besaßen, spielt auf den menschlichen Materialismus an, dass man sich Glück zu kaufen versucht. Besitztümer allein machen jedoch nicht glücklich; und genau dies wird auf ironische Weise in dieser Textpassage dargestellt. Auch enthält der Satz eine Anspielung auf die bereits zuvor angesprochenen Digitaluhren, deren damaliger Status als technisches Novum ins Lächerliche gezogen wird. Im Verlauf des Romans wird dieses Motiv immer wieder aufgegriffen.

In der Übersetzung wurde die ironische Anspielung mit dem gleichen semantischen Inhalt übertragen, denn Digitaluhren waren zu jener Zeit schließlich auch im deutschsprachigen Raum bereits bekannt und beschrieben damit kein an den englischen Kulturraum gebundenes Phänomen. Die Zeitpragmatik spielt hier folglich keine ausschließlich dem Ausgangstext und damit der Ausgangskultur zugesprochene Rolle.

Die Funktion des Humors wird in der Übersetzung erfüllt. Hierbei gibt es zwar syntaktische Unterschiede gegenüber dem Original, welche jedoch schlicht auf die verschiedenen Sprachsysteme zurückzuführen sind. Die Übersetzung von „lots of the people were mean“ mit „vielen Leuten ging es schlecht“ wirft jedoch einige Fragen auf. Da „mean“ eher im Sinne von „gemein“ zu verstehen ist, als dass es sich auf den Gemütszustand bezieht, kann hier nur vermutet werden, dass die ironische Wirkung durch die semantische Veränderung verstärkt werden sollte. Mittels der damit hervorgehobenen Betonung der Misere der Menschen tritt der absurde Kontrast mit den Digitaluhren stärker in den Vordergrund.

Prolog C

<i>Many were increasingly of the opinion that they'd all made a big mistake in coming down from the trees in the first place. And some said that even the trees had been a bad move, and that no one should ever have left the oceans. (1)</i>	<i>Viele kamen allmählich zu der Überzeugung, einen großen Fehler gemacht zu haben, als sie von den Bäumen heruntergekommen waren. Und einige sagten, schon die Bäume wären ein Holzweg gewesen, die Ozeane hätte man niemals verlassen dürfen. (7)</i>
---	--

An dieser Textstelle, die immer noch zum Prolog gehört, werden die Menschen und ihre allgegenwärtige Unzufriedenheit beschrieben. Einerseits vollzieht sich hier eine ironische Anspielung auf Darwin und seine Evolutionstheorie und auf der anderen Seite könnte die Passage auch als Übertreibung der gerne von der älteren Generation verwendeten Aussage ‚Früher war alles besser‘ gesehen werden, dessen englisches Pendant ‚Everything was better in the past‘ inhaltlich dasselbe aussagt. Die ironische Übertreibung entsteht durch die extreme Rückführung der stets für besser und unbeschwerter erachtete Vergangenheit zu den Anfängen der

Evolution. Hierbei werden die einzelnen evolutionären Schritte durch eine saloppe und sehr umgangssprachliche Ausdrucksweise banalisiert und als bewusste (Fehl-) Entscheidungen interpretiert.

Die Übersetzung orientiert sich syntaktisch wie inhaltlich stark an der Originalfassung. Die einzelnen Informationen erscheinen in der Übersetzung also an den gleichen Stellen wie im Originalroman, die ironische Funktion wird folglich auch an den gleichen Stellen realisiert. In der Übersetzung wird die Ironie zusätzlich durch das syntaktisch und lexikalisch angepasste Wortspiel „auf dem Holzweg sein“ verstärkt, welches in Verbindung mit den Bäumen die wörtliche und übertragende Bedeutung verschmelzen lässt.

Kulturspezifische Herausforderungen bezüglich des Wissenshorizonts der Ausgangs- und ZieltextempfängerInnen entstehen an dieser Stelle nicht, da Darwins Evolutionstheorie allgemein anerkanntes Wissenschaftsgut darstellt und nicht auf den englischen Kulturkreis beschränkt ist. Daher kann auch bei der Übersetzung davon ausgegangen werden, dass die zielkulturellen EmpfängerInnen diese Anspielung ohne weitere Explikationen verstehen können.

Prolog D

<p><i>Not only is it a wholly remarkable book, it is also a highly successful one—[...], better selling than Fifty-three More Things to Do in Zero Gravity, and more controversial than Oolon Colluphid's trilogy of philosophical blockbusters, Where God Went Wrong, Some More of God's Greatest Mistakes and Who Is This God Person Anyway? (2)</i></p>	<p><i>Und dieses Buch ist nicht nur außerordentlich bemerkenswert, es ist auch außerordentlich erfolgreich – [...], es verkauft sich besser als Dreiundfünfzig neue Sachen, die man bei Schwerelosigkeit machen kann und ist streitlustiger als Oolon Coluphids drei philosophische Bombenerfolge, Wo Gott sich irrte, Noch ein paar von Gottes größten Fehlern und Wer ist denn dieser Gott überhaupt? (8)</i></p>
---	--

Etwas weiter im Prolog wird der intergalaktische Reiseführer namens *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* vorgestellt, der auf der Erde bisweilen vollständig unbekannt war. In der oben stehenden Passage werden die Vorzüge dieses Reiseführers auf ironische Weise übertrieben angepriesen, was vor allem durch die fiktive Intertextualität vonstattengeht. Es wird auf andere intergalaktische literarische Werke verwiesen, die einen immensen Erfolg hatten, jedoch ebenfalls nicht auf der Erde bekannt waren. Hierbei handelt es sich um Bücher über Freizeitbeschäftigungen und Religion. Die ironische Anspielung auf die Religion ist am stärksten ausgeprägt. Zunächst werden die erfolgreichen Bücher über Gott übertrieben als „blockbusters“, als „Bombenerfolge“ eingeführt, um im nächsten Schritt die immer absurderen Titel der Buchreihe aufzuzählen. Während der erste Titel „Where God Went Wrong“ noch relativ seriös anmutet, wird bereits beim zweiten Titel „Some More of God's Greatest Mistakes“ die subtile Ironie deutlich, bei der ebenfalls eine Anspielung auf die einfallslosen Titel mittelmäßiger bis schlechter Fortsetzungen erfolgreicher Filme oder Bücher vermutet werden kann. Spätestens der dritte Titel „Who Is This God Person Anyway?“ lässt keinen Zweifel mehr

offen, dass sich hier im Kreis der Absurditäten gedreht wird und die Philosophie als Wissenschaft der Fragenstellung zusätzlich in den Genuss ironischer Verballhornung kommt.

In der Übersetzung werden die Buchtitel semantisch unverändert übernommen. Die Kulturspezifika kann hier eher vernachlässigt werden, da Religion und Philosophie in diesem Fall keine räumlichen oder kulturellen Grenzen besitzen und sowohl bei den ausgangssprachlichen als auch zielsprachlichen EmpfängerInnen als bekannt vorausgesetzt werden können. Dies liegt vorrangig daran, dass diese beiden Wissensbereiche lediglich an der Oberfläche angekratzt werden und somit kein spezifisches Fachwissen über VertreterInnen oder KritikerInnen abgerufen werden muss.

Es erscheint an dieser Stelle außerdem sinnvoll zu erwähnen, dass die Ironisierung der Religion in der deutschsprachigen Zielkultur keiner Zensur unterliegt und somit nicht verändert oder ausgelassen werden muss.

Prolog E

<p>[...] <i>it scores over the older, more pedestrian work in two important respects. First, it is slightly cheaper; and second, it has the words DON'T PANIC inscribed in large friendly letters on its cover.</i> (3)</p>	<p>[...] <i>ist er dem älteren und viel langatmigeren Werk in zweierlei Hinsicht überlegen. Erstens ist er ein bißchen billiger, und zweitens stehen auf seinem Umschlag in großen, freundlichen Buchstaben die Worte KEINE PANIK.</i> (8)</p>
---	--

In diesem Abschnitt des Prologs werden die Gründe für den Erfolg des intergalaktischen Reiseführers im Vergleich zur „Encyclopaedia Galactica“ (Adams 2005:3), dem bisherigen Standardwerk bezüglich des Wissens über das Universum dargelegt. Es wird ein kleiner Spannungsbogen aufgebaut, in dem zwei wichtige Gründe für die Überlegenheit des *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* angekündigt werden. Diese entpuppen sich jedoch als absurde und wenig hilfreiche Begründungen. Die Inkongruenz, die enttäuschte Erwartungshaltung, dass nun nachvollziehbare auf den Inhalt bezogene Gründe folgen, erzeugt die komische Wirkung und kann als ironische Anspielung gesehen werden, dass in einer konsumorientierten Welt vorrangig der möglichst niedrige Preis und hübsches Produktdesign ausschlaggebend sind, um sich zum Kauf verleiten zu lassen.

Die Übersetzung weicht inhaltlich nicht vom Original ab, denn das angesprochene Phänomen bezüglich des Kaufverhaltens existiert im gesamten westlichen kapitalistischen Raum und daher ist eine kulturspezifische Anpassung nicht notwendig. Das suprasegmentale Merkmal der Kapitälchen, welche die Inschrift auf dem Umschlag des Buches kennzeichnen, ist in der Übersetzung durch einfache Großschreibung realisiert worden. An dieser Stelle hat dies jedoch keinen Einfluss auf die komische Wirkung, da lediglich die Inschrift hervorgehoben wird und dadurch keine veränderte Intonation symbolisiert wird.

Den syntaktischen Eigenheiten der deutschen Sprache ist es zu verdanken, dass die ausschlaggebenden Worte des zweiten Satzteils, nämlich die Worte auf dem Buchumschlag, ganz am Ende des Satzes stehen. Hierdurch wird die Spannung, die sich während der Ausführun-

gen im Vorfeld aufgebaut hat, erst am Schluss aufgelöst. Ungeachtet der Tatsache, ob dabei bewusst oder unbewusst eine bestimmte Strategie verfolgt wurde, verstärkt die Syntax in der Übersetzung die Inkongruenz und erhöht somit den komischen Effekt.

Kapitel 4

<p>Zaphod Beeblebrox was on his way from the tiny spaceport on Easter Island (the name was an entirely meaningless coincidence—in Galacticspeke, <i>easter</i> means small, flat and light-brown) to the Heart of Gold island, which by another meaningless coincidence was called France. (37)</p>	<p>Zaphod Beeblebrox befand sich auf dem Weg von dem winzigen Raumflughafen auf der Osterinsel (daß die Insel so hieß, war ein vollkommen bedeutungsloser Zufall – auf Galaktisch heißt <i>Oster</i> klein, flach und hellbraun) zur „Herz aus Gold“-Insel, die aufgrund eines weiteren vollkommen bedeutungslosen Zufalls Frankreich hieß. (41)</p>
---	--

An dieser Stelle wird die Figur des Zaphod Beeblebrox eingeführt. Der Präsident der Galaxis fährt mit seinem Boot gerade über die Meere des Planeten Damograns, auf welchem das Raumschiff *Herz aus Gold* beherbergt ist, denn an diesem Tag soll die *Herz aus Gold* der Öffentlichkeit vorgestellt werden, wobei niemand ahnen kann, dass Zaphod sie während der Präsentation stehlen wird.

Die komische Wirkung entsteht in dieser Textpassage durch die Vermischung der inner-textlichen und der außertextlichen Welt. Ortsbezeichnungen, die in der außertextlichen Welt auf schöne Gegenden verweisen, werden in der innertextlichen Welt mit negativen Konnotationen belegt. Am Beispiel der Osterinseln wird dies explizit ausgeführt, indem erklärt wird, dass „*easter*²⁹“ auf der galaktischen Sprache mit etwas Hässlichem verbunden ist, denn „small, flat and light-brown“ sind keine Attribute, die eine schöne und einladende Gegend beschreiben. Am Beispiel von Frankreich wird die negative Konnotation jedoch lediglich angedeutet und durch die logische Verknüpfung durch die EmpfängerInnen vollendet. Das Wiederaufgreifen der Formel „meaningless coincidence“ lässt syntaktische und inhaltliche Parallelen erkennen und auf eine ähnliche negative Konnotation schließen. Dies kann stark als ironisch gewertet werden, da diese Stelle höchst wahrscheinlich als Anspielung auf den englisch-französischen Konflikt zu interpretieren ist, welcher auf den hundertjährigen Krieg zwischen den beiden Ländern zurückzuführen ist.

In der Übersetzung wird die ironische Wirkung von „bedeutungsloser Zufall“ noch zusätzlich durch die Ergänzung „vollkommen“ verstärkt. Durch das Einfügen des Adverbs wird die Ironie hervorgehoben und die Formel besitzt weniger Beiläufigkeit und Subtilität als im Originalroman. Die angesprochenen Orte, auf welche sich die ironische Anspielung bezieht, beschreiben Gegenden, die als Allgemeinwissen vorausgesetzt werden können und in der

²⁹ Das suprasegmentale Merkmal des Kursivsetzens hat im Originalroman lediglich die Funktion, das Wort an sich hervorzuheben, besitzt jedoch keine Auswirkungen auf die ironische Wirkung. In der Übersetzung wird das Kursive aus dem gleichen Grund übernommen, nämlich, um das Wort optisch zu markieren. Daher wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen.

Übersetzung nicht verändert werden. Bezüglich des englisch-französischen Konflikts kann ebenfalls angenommen werden, dass die EmpfängerInnen des Zieltextes diese Tatsache verstehen können. Zwar ist unklar, inwiefern die Einzelheiten beziehungsweise Gründe für die ‚Feindschaft‘ bekannt sind, jedoch ist ein fundiertes geschichtliches Wissen in diesem Fall nicht notwendig, um die ironische Anspielung zu verstehen, da Douglas Adams hier lediglich auf die Tatsache verweist beziehungsweise anspielt, dass es einen Konflikt gibt, jedoch bilden an dieser Stelle keine geschichtlichen Details die Grundlage für die Ironie, sondern lediglich und ausschließlich die subtile Anspielung.

Kapitel 15

<p><i>And all dared to brave unknown terrors, to do mighty deeds, to boldly split infinitives that no man had split before—and thus was the Empire forged. (115)</i></p>	<p><i>Und alle wagten es noch, unbekannten Schrecken trotzig die Stirn zu bieten, große Taten zu vollbringen und Subjekt und Objekt durch lange und komplizierte Satzkonstruktionen so weit voneinander zu trennen, wie das noch niemand zuvor getan hatte – und so wuchs das Imperium zu seiner Größe heran. (113)</i></p>
---	--

In dieser Textpassage wird der sagenumwobene Planet Magrathea in einem Auszug aus dem *Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* beschrieben. Die Einwohner Magratheas bescherten dem Planeten in früheren Zeiten viel Reichtum, da sie Designer-Planeten auf Bestellung produzierten. Magrathea wurde immer reicher und der Rest des Universums immer ärmer, wodurch die Wirtschaft zusammenbrach und Magrathea unterging. In der Galaxis wird diese Schilderung als Ammenmärchen betrachtet. Lediglich Zaphod ist von der Existenz Magratheas überzeugt und will sie mithilfe der *Herz aus Gold* finden. Im vorliegenden Beispiel wird das Leben im Universum vor Magratheas stetig wachsendem Reichtum beschrieben.

Die Ironie entsteht an dieser Textstelle dadurch, dass Beispiele aufgezählt werden, weswegen die Leute damals als so mutig betrachtet wurden, welche in Absurdität enden. Die ersten zwei Aufzählungen können noch ernst genommen werden, die dritte allerdings steht in keinem logischen Zusammenhang mit „unknown terrors“ oder „mighty deeds“, da es sich lediglich um das grammatikalische Phänomen des „split infinitive“ der englischen Sprache handelt. Hierbei wird bei Infinitivkonstruktionen ein Adverb zwischen „to“ und dem Verb eingefügt, um durch die Syntax eine bestimmte Betonung hervorzurufen. Dennoch ist das syntaktische Gefüge des „split infinitive“ recht umstritten, da es zwar grammatikalisch korrekt ist, aber dennoch nicht häufig verwendet wird (vgl. URL: Oxford Dictionaries). Neben dieser ironischen Übertreibung, in dem ein umstrittenes grammatikalisches Phänomen mit wirklichen Gefahren gleichgesetzt wird, entsteht auch eine ironische Anspielung auf die Science-Fiction-Serie Star Trek. Die Serie begann meist mit einer gesprochenen Einleitung, in der die Zeile ‚to boldly go where no man has gone before‘ ebenfalls durch einen getrennten Infinitiv charakterisiert ist. Dies rief zu damaliger Zeit eine große Debatte über das grammatikalische Phänomen und seine Anwendbarkeit hervor (vgl. URL: Phrases). Bei Douglas

Adams wird dies zum einen durch die syntaktische Imitation des Star-Trek-Satzes aufgegriffen und zum anderen durch die lexikalische Imitation („to boldly [...] no man had [...] before“).

In der Übersetzung entsteht die ironische Wirkung lediglich bezüglich des nicht vorhandenen semantischen Zusammenhangs zwischen „unbekannte Schrecken“, „große Taten“ und einem grammatikalischen Phänomen, welches der deutschen Sprache eigen ist. An dieser Stelle wurde eine sprachspezifische Adaption vorgenommen, um dennoch einen komischen Effekt hervorrufen zu können. Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass die zielkulturellen EmpfängerInnen die englische Sprache in einer Dimension beherrschen, dass sie selbst unstrittene grammatikalische Phänomene kennen würden. Daher wird an dieser Stelle ein Bereich der deutschen Grammatik gewählt, welcher zwar nicht so kontrovers wie der getrennte Infinitiv im Englischen ist, jedoch zu höchst komplizierten und schwer verständlichen Satzkonstruktionen führen kann. Der übertriebene Vergleich von realen Gefahren mit der Komplexität der deutschen Syntaxkonstruktion führt zur Ironisierung der Aussage. Die Komponente der ironischen Anspielung auf die Star-Trek-Serie geht jedoch an dieser Stelle verloren. Die deutsche Übersetzung der einleitenden Passage aus der Serie („Viele Lichtjahre von der Erde entfernt dringt die Enterprise in Galaxien vor, die nie ein Mensch zuvor gesehen hat“, .URL: Fernsehserien) ist nicht durch eine bestimmte Syntax wie im Englischen gekennzeichnet, wodurch eine Parodie auf diese Sequenz im Deutschen nicht möglich scheint. Außerdem spielt hier auch die Tatsache eine Rolle, inwiefern der Übersetzer diese Anspielung überhaupt registriert und verstanden hat. Die generelle ironische Funktion in diesem Satz wird in der Übersetzung zwar auch erfüllt, durch das Wegfallen des anspielenden Elements jedoch gestaltet sich die Ironie abgeschwächt.

Kapitel 17 A

<p>He had found a Nutri-Matic machine which had provided him with a plastic cup filled with a liquid that was almost, but not quite, entirely unlike tea. (123)</p>	<p>Er hatte eine Nutri-Matic-Maschine gefunden, die ihm eine Plastik tasse mit einer Flüssigkeit verabreichte, die ein bißchen (aber eben nicht ganz) anders als Tee schmeckte. (119)</p>
--	--

Zaphods Suche nach dem legendären Planeten Magrathea ist zu Ende, er hat ihn gefunden. Er ist allerdings der einzige, der wirklich daran glaubt. Ford ist nicht davon überzeugt, dass der Planet, der vor ihnen liegt, wirklich Magrathea sein soll. Die ganze Schiffsbesatzung ist aufgrund der Entdeckung durcheinander. Arthur tritt daher ziellos umher und stößt auf eine Getränkemaschine.

Die komische Wirkung in diesem Beispiel entsteht vorrangig durch die Inkongruenz. Es wird eine Erwartung aufgebaut, die durch die kleine Vorsilbe „un“ zunichte gemacht wird. Die syntaktische Anordnung der einzelnen Satzglieder führt ebenfalls dazu, dass die Inkongruenz markierende Wort „unlike“ beinahe ganz am Ende steht. Dadurch wird die Erwartung bis zum Ende des Satzes aufrecht erhalten, um sie dann zu brechen. Als ironische

Anspielung kann hier der aufgegriffene Stereotyp gesehen werden, dass Tee das Lieblingsgetränk der Engländer darstellt und Arthur in der Galaxis unter anderem auch ständig auf der Suche nach Tee ist.

In der Übersetzung geht die komische Wirkung verloren, da die Inkongruenz aufgrund von groben lexikalischen und somit semantischen Veränderungen nicht mehr vorhanden ist. Der die Inkongruenz vermittelnde Abschnitt „almost [...] entirely unlike tea“ wird in der Übersetzung mit „ein bißchen [...] anders als Tee“ beschrieben und sagt somit das genaue Gegenteil. Während das Original den Fokus darauf legt, dass das Getränk aus der Maschine geschmacklich kaum mit Tee in Verbindung zu bringen ist, wird in der deutschen Übersetzung vermittelt, dass das Getränk einen dem Tee sehr ähnlichen Geschmack hat. Vermutlich handelt es sich hier schlicht um einen Übersetzungsfehler, da an dieser Stelle keine extremen übersetzerischen Herausforderungen auszumachen sind. Die Anspielungsironie funktioniert allerdings trotzdem, da diese lediglich auf der Assoziation von Engländern mit Tee beruht und auch in der Zielkultur bekannt ist.

4.3.4. Handlungsdarstellungen/Interaktion zwischen den Charakteren

Kapitel 1 C

<p>“Am I <i>busy</i>?” exclaimed Arthur. “Well, I’ve just got all these bulldozers and things to lie in front of because they’ll knock my house down if I don’t, but other than that... well, no, not especially, why?” (13)</p>	<p>„Ob ich viel zu <i>tun</i> habe?“ rief Arthur. „Tja, ich muß bloß vor all diesen Bulldozern und so liegen, weil sie mir sonst das Haus abreißen, aber ansonsten... nöö, nicht besonders. Warum?“ (21)</p>
--	--

An dieser Stelle des Romans liegt Arthur bereits schon längere Zeit in einer matschigen Pfütze vor seinem Haus, um es davor zu bewahren, von den Bulldozern dem Erdboden gleichgemacht zu werden. Als sein bester Freund Ford Prefect dazu stößt, der von der bevorstehenden Zerstörung der Erde bereits weiß, versucht er, Arthur aus seiner Pfütze zu locken, um ihn über das Ende der Welt in Kenntnis zu setzen und auf die bevorstehende Reise per Anhalter mit mehreren Pints Bier und einer Tüte Nüsse vorzubereiten. Daher fragt er den im Matsch liegenden Arthur, ob er nicht Zeit für ihn hätte. Die vorliegende Passage bildet die ironische Antwort, die Arthur ihm auf diese Frage gibt: Zunächst erwidert Arthur mit einer rhetorischen Frage, bei welcher er Fords Frage empört wiederholt. Das zugehörige Verb „exclaim“, welches diese Aussage begleitet, signalisiert zusätzlich die ironische Lesart, denn Arthurs Intonation wird hierdurch explizit beschrieben und lässt Rückschlüsse auf seine Perplexität ziehen, mit der er Fords Frage begegnet. Das suprasegmentale Merkmal der Kursivsetzung („busy“) verkörpert die Intonation des Gesagten zusätzlich und verstärkt die rhetorische Frage als Antwort auf Fords absurde Frage. Im weiteren Verlauf treibt Arthur die Ironie auf die Spitze, indem er das Offensichtliche untertreibend schildert („just“; „bulldozers and things“), als handle es sich um eine Aktivität, welcher er mit Regelmäßigkeit nachginge. Die drei Pünktchen am Ende des vorletzten Satzes symbolisieren die Ironie des Unausgesprochenen. Arthur

könnte seine ironische Untertreibung noch bis ins Unendliche weiterführen, was im Roman durch ironische Interpunktion verdeutlicht wird. Die drei Pünktchen am Ende seiner Schilderung deuten außerdem eine Pause an, in der Arthur vergeblich auf eine Reaktion von Ford hofft. Fords banaler und unpassender Frage steht er mit empörtem Unverständnis gegenüber, da er ja natürlich nicht ahnen kann, dass der Abriss seines Hauses im Vergleich zur Vernichtung der Erde ein eher nichtiges Ereignis darstellt. In diesem Moment kann er einfach nicht fassen, dass Ford die Brisanz seiner Lage nicht versteht und außerdem nicht ernst nimmt. Daher reagiert er mit Ironie, um ihm vor Augen zu führen, in welcher auswegloser Situation er sich befindet. Im weiteren Verlauf spricht er mit gleichbleibendem ironischen Ton weiter und stellt am Ende die ironische Frage („why?“), welche einen hohen semantischen Inhalt verkörpert, denn Arthur möchte an dieser Stelle wissen, was denn in diesem Moment wichtiger sein könnte als der bedrohlich nah bevorstehende Abriss seines Hauses.

Die Übersetzung orientiert sich in diesem Beispiel syntaktisch stark am Original. Es wurde darauf geachtet, dass auch hier das rhetorisch wichtigste Wort der Aussage („*tun*“) durch Kursivsetzung hervorgehoben wurde, um die natürliche Intonation zu imitieren und der rhetorischen Frage mehr Wirkungskraft zu verleihen. Hierbei wurden syntaktische und lexikalische Änderungen vorgenommen, deren Gründe höchst wahrscheinlich idiomatischer Natur sind, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen. Während in der Originalfassung die Betonung auf dem Adverb „*busy*“ liegt, wird in der Übersetzung das Verb „*tun*“ hervorgehoben.

Die untertreibenden ironischen Elemente im zweiten Satz von Arthurs Aussage wurden in der Übersetzung berücksichtigt und übernommen („*bloß*“; „*Bulldozern* und so“). Hierbei wurde die englische Bezeichnung des Baufahrzeugs nicht übersetzt, da die Bezeichnung wahrscheinlich schon in den 1970er Jahren in den deutschen Sprachgebrauch eingegliedert war. In der Übersetzung wurde auch das interpunktueller Ironiesignal übernommen, womit die ironische Funktion der drei Pünktchen gleichermaßen erfüllt wird. Leichte lexikalische Abweichungen fallen bezüglich des semantischen Inhalts und des ironischen Effekts nicht ins Gewicht, da diese vermutlich aus idiomatischen Gründen vollzogen wurden.

Kapitel 3

<p>“You barbarians!” he yelled. “I’ll sue the council for every penny it’s got! I’ll have you hung, drawn and quartered! And whipped! And boiled... until... until... until you’ve had enough!” [...] “And then I will do it again!” yelled Arthur. “And when I’ve finished I will take all the little bits, and I will <i>jump</i> on them!” [...]</p>	<p>„Ihr Barbaren!“ schrie er. „Ich verklage die Gemeindeverwaltung auf jeden Penny, den sie hat! Ich lasse euch hängen, strecken und vierteilen! Und auspeitschen! Und garkochen... bis... bis... bis ihr die Nase voll habt!“ [...] „Und dann mach ich’s nochmal!“ schrie Arthur. „Und wenn ich damit fertig bin, nehme ich die ganzen kleinen Stückchen und <i>trample</i> drauf rum!“ [...]</p>
--	---

<p>“And I will carry on jumping on them,” yelled Arthur, still running, “until I get blisters, or I can think of anything even more unpleasant to do, and then...” (31f.)</p>	<p>„Und ich werde darauf herumtrampeln“, schrie Arthur und lief immer weiter, „bis ich Blasen kriege oder bis mir noch was Furchtbareres einfällt, und dann werde ich...“ (36)</p>
--	---

Nachdem Ford Arthur dazu überredet hat, mit in den Pub zu kommen, da er Mr. L. Prosser durch Gedankenmanipulation dazu gebracht hatte, Arthurs Platz im Matsch während seiner Abwesenheit einzunehmen, erzählt er ihm vom nahenden Weltuntergang, der in diesem Moment in weniger als zwei Minuten bevorsteht. Arthur glaubt Ford natürlich nicht und verlässt den Pub abrupt, als er ein Geräusch wahrnimmt, das dem eines Bulldozers, der ein Haus abreißt, unwahrscheinlich ähnlich ist. Tatsächlich haben die Bauarbeiter begonnen, Arthurs Haus abzureißen. In blinder Wut und Verzweiflung lässt Arthur die oben stehende Schimpftirade von sich.

Die ironische Wirkung wird hier vor allem durch die chaotische Aufzählung der Foltermethoden erzeugt, die schließlich in vollständiger Absurdität endet („hung, drawn and quartered“, „whipped“, „boiled“). Außerdem bilden auch die wiederholten drei Pünktchen ein wichtiges Ironiesignal, welches die Stagnation Arthurs verdeutlicht, der auf der Suche nach einer aussagekräftigen Drohung lediglich zu einer abgedroschenen Phrase fähig ist. Auch im weiteren Verlauf ist die missglückte Beschimpfung deutlich spürbar, da Arthur sich in seiner Rage in immer absurdere Beleidigungen und Drohungen verstrickt. Sein Tonfall wird einerseits durch die Ausrufezeichen verdeutlicht und andererseits durch das suprasegmentale Merkmal des Kursivsetzens, welches die Hauptbetonung des Satzes in den Mittelpunkt rückt („jump“). Auch das Ende von Arthurs Schimpftirade kann von seinen Kontrahenten nicht unbedingt ernst genommen werden, da er sich ungewollt immer tiefer in den Sumpf der Absurditäten wagt und vor lauter Rage nicht in der Lage dazu ist, die unbeabsichtigte Ironie seiner Ausrufe wahrzunehmen. Es gipfelt darin, dass er die bereits absurde Drohgebärde durch ein großes Finale enden lassen will. Dies missglückt ihm jedoch wegen Kreativitätsmangels ebenfalls („until I get blisters or I can think of anything even more unpleasant to do“). Die Ironie hierbei liegt vorrangig in der Inkongruenz von Arthurs Gemütszustand und seinen tatsächlichen Aussprüchen.

In der Übersetzung werden die gleichen ironischen Signale verwendet. Da die Syntax vor allem bei der wirren Aufzählung der Foltermethoden eine wichtige Rolle für die ironische Funktion spielt, wurde dies in der Übersetzung ebenfalls als Orientierung benutzt und lediglich in den Fällen geändert, in denen es aufgrund der deutschen Grammatik keine andere Möglichkeit gab. Es fällt weiterhin auf, dass die verwendete Zeit im Original – nämlich das will-future – in der Übersetzung mit einem Präsens realisiert wurde. Dies ist jedoch einerseits nicht ausschlaggebend für die ironische Wirkung und andererseits kann im Deutschen das Präsens auch für das Zukünftige stehen (vgl. URL: Canoo). Im Falle des suprasegmentalen Merkmals des Kursivsetzens handelt es sich sowohl im Original als auch in der Übersetzung um das Verb, welches die betonte Bedeutung trägt. Bezüglich Arthurs großen Finales ist die

Ironie in der Übersetzung insofern stärker ausgeprägt, als mit „etwas Furchtbareres³⁰“ eine ironische Übertreibung stattfindet, die im Original mit „more unpleasant³¹“ subtiler und eher untertreibend vonstattengeht.

Kapitel 5 C

“ <i>Don’t Panic.</i> ” “I’m not panicking!” (55)	„ <i>Keine Panik.</i> “ „Ich bin nicht in Panik.“ (59)
---	--

Nachdem Ford sich selbst und Arthur in letzter Sekunde vor der bevorstehenden Zerstörung der Erde heimlich per Anhalter auf das Raumschiff der Vogonen gerettet hat, versucht er, Arthur begreiflich zu machen, was geschehen ist. Arthur ist mit der Situation natürlich außerordentlich überfordert, da die Geschehnisse seine Vorstellungskraft übersteigen. Daher verfällt er in Panik und schreit herum. Ford versucht, Arthur zu beruhigen, indem er ihn auf die Inschrift des intergalaktischen Reiseführers „*Don’t Panic*“ aufmerksam macht. Arthurs Antwort spiegelt eine Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem wider. Während das Gesagte dafür steht, dass er nicht panisch sei, hebt das Ausrufezeichen als intratextuelles Ironiesignal und suprasegmentales Merkmal hervor, dass die Intonation und Arthurs Aussage sich auf extremste Weise widersprechen. Die Ironie entsteht in diesem Beispiel weniger auf lexikalischer als auf suprasegmentaler Ebene, da die gedachte Lautstärke von Arthurs Aussage die ironische Lesart zum Ausdruck bringt.

In der Übersetzung wird der Titel des intergalaktischen Reiseführers „*Keine Panik*“ ebenfalls in kursiven Buchstaben geschrieben, um zu markieren, dass es sich hierbei um die Inschrift des Buches handelt. Die ironische Wirkung bleibt davon unangetastet. Bezüglich Arthurs Antwort auf Fords Hinweis auf die Inschrift, wird in der Übersetzung statt dem originalen Ausrufezeichen ein Punkt verwendet. Dies hat zur Folge, dass die Ironie abgeschwächt wird. Der starke Gegensatz von Satzinhalt und durch Interpunktionszeichen vermittelte Satzintonation geht verloren. Während im Original durch Arthurs Aussage seine Verzweiflung in Form von unkontrollierter Wut und verschobener Selbstwahrnehmung symbolisiert wird, vermittelt die Übersetzung eher eine Resignation wegen des Nicht-Erklärbaren. Daher verschwindet die Ironie in der Übersetzung beinahe vollständig.

Kapitel 6

“ Charming man, ” he said. “I wish I had a daughter so I could forbid her to marry one...” “You wouldn’t need to,” said Ford. “They’ve got as much sex appeal as a road accident. [...]” (58)	„ Reizendes Kerlchen “, sagte er,“ ich wünschte, ich hätte (61) eine Tochter, da könnte ich ihr verbieten, so einen zu heiraten...” „Das brauchst du gar nicht“, sagte Ford, „sie haben so viel Sexappeal wie ein Verkehrsunfall. [...]“ (62)
---	---

³⁰ „durch seine Art, Gewalt o.Ä. sehr schlimm, bange Beklemmung erregend“ (URL: Duden^d)

³¹ „not pleasant or enjoyable“; „not kind or friendly“ (URL: Longman Dictionary^d)

Nachdem die Vogonen bemerkt haben, dass sich zwei Anhalter auf ihr Raumschiff geschmuggelt haben, sendet der Kommandant Prostetnik Vogon Jeltz eine Drohung aus, die im ganzen Schiff zu hören ist. Das vorliegende Textbeispiel stellt Arthurs und Fords Reaktion auf diese Drohung dar.

Die ironische Wirkung entsteht hier einerseits durch Arthurs beschönigende Charakterisierung des Vogonen als „charming man“, wobei eindeutig das Gegenteil des Gesagten gemeint wird. Die Ironie in Fords bestätigender Antwort wird durch einen metaphorischen Vergleich realisiert. Es werden zwei Bilder miteinander verbunden, die nicht den kleinsten Zusammenhang besitzen und somit eine komische Wirkung hervorrufen. Etwas Positives („sex appeal“) wird mit etwas sehr Negativem („road accident“) in Verbindung gebracht, wodurch eine starke Inkongruenz entsteht.

In der deutschen Übersetzung wurde sich lexikalisch und syntaktisch erneut sehr am Originaltext orientiert. Durch den Diminutiv in Arthurs erstem Satz („Kerlchen“) wird zusätzlich noch eine ironische Untertreibung eingebaut, was die komische Wirkung noch einmal verstärkt. Der ironische Vergleich, den Ford anstellt, funktioniert mit den gleichen Bildern wie der Vergleich im Originalroman. Die verwendeten Bilder sind nicht an einen spezifischen Kulturraum gebunden und wurden daher unverändert in der Übersetzung übernommen.

Kapitel 7

<p>Desperately he grabbed for the only bit of culture he knew offhand—he hummed the first bar of Beethoven’s “Fifth”. “Da da da dum! Doesn’t that stir anything in you?” “No,” said the guard, “not really. But I’ll mention it to my aunt.” (73)</p>	<p>Verzweifelt griff er nach dem erstbesten Stück Kultur, das ihm einfiel – er summt den ersten Takt von Beethovens Fünfter. „Dádadadúmm! Berührt dich das nicht irgendwo?“ „Nein“, sagte der Posten, „nicht besonders. Aber ich werd’s meiner Tante vorsummen.“ (77)</p>
--	--

Nachdem die unwillkommenen Anhalter Arthur und Ford von den Vogonen auf ihrem Raumschiff entdeckt wurden, werden sie zunächst mit vagonischer Poesie gefoltert und anschließend von einem vagonischen Wachtposten ergriffen, der die Protagonisten jeweils unter einen Arm klemmt und sich in Richtung Luftschleuse aufmacht, von der aus die unerwünschten Eindringlinge ins Weltall befördert werden sollen. Arthur und Ford versuchen, den Wachtposten dazu zu bringen, sie frei zu lassen, haben jedoch keinen großen Erfolg, da der Wachtposten nicht auf ihr Gerede eingeht. Im vorliegenden Textbeispiel versucht Arthur vergeblich, den Wachtposten auf das kulturelle Erbe der Erde aufmerksam zu machen, welches mit seinem Tod verloren wäre. Auf die Schnelle fällt ihm als Kulturgut die Musik ein und er summt dem Wachtposten eine markante Passage aus Beethovens fünfter Sinfonie vor, um gewisse Emotionen in ihm zu wecken. Dies ist jedoch wenig von Erfolg gekrönt, da der vagonische Wachtposten nicht darauf eingeht.

Die Ironie in diesem Beispiel vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Zunächst gibt es die Anspielung auf die fünfte Sinfonie von Beethoven, deren markanteste Melodiepassage Arthur dem Wachtposten vorsummt. Unter anderen irdischen musikalischen Meisterwerken wurde diese Sinfonie nämlich 1977, also nicht lange vor Erscheinen des Romans, auf eine goldene Schallplatte gepresst und mit der Raumsonde Voyager II ins Weltall befördert (vgl. URL: BR). Die Anspielung zielt darauf ab, ob diese Schallplatte unter Umständen von außerirdischem Leben bereits inspiziert und angehört wurde. Daher hätte der vogonische Wachtposten die Melodie möglicherweise ge- und erkannt. Da dies jedoch nicht der Fall ist und er weiß, dass er seinen Befehl ordnungsgemäß ausführen muss, antwortet er relativ einsilbig und höchst wahrscheinlich unbewusst auf ironische Weise, wenn er seine Tante erwähnt („But I’ll mention it to my aunt“). Dies kann ebenfalls als ironische Anspielung auf die weitverbreitete Annahme gesehen werden, dass Frauen von Natur aus emotionalere Wesen als Männer seien (vgl. URL: ORF). Der vogonische Wachtposten geht möglicherweise davon aus, dass seine Tante einen leichteren Zugang zu der leidenschaftlichen Musik besitzt.

Das suprasegmentale Merkmal der Anführungszeichen besitzt in diesem Zusammenhang keine ironische Wirkung, sondern dient lediglich der Hervorhebung des umgangssprachlichen Namens von Beethovens fünfter Sinfonie. Das folgende Summen der charakteristischen Melodie ist nach einzelnen Silben getrennt und endet auf ein Ausrufezeichen, welches die Intensität und Lautstärke des Summens darstellt. So kann vermutet werden, dass Arthur an dieser Stelle voller Inbrunst und auf theatralische Weise versucht, den Wachtposten durch seine gesanglichen Qualitäten von der Bedeutung der irdischen Musik für die Galaxis davon zu überzeugen, ihn und Ford am Leben zu lassen.

Syntaktisch und lexikalisch orientiert sich die Übersetzung auch an dieser Textstelle stark am Ausgangssprachlichen Material. Die musikalisch-ironische Anspielung kann auch im deutschen Sprachraum verstanden werden, da die Raumsonde Voyager II nur vier Jahre vor der Veröffentlichung der Übersetzung ins All geschickt wurde. Es kann davon ausgegangen werden, dass die mediale Aufmerksamkeit auch in Deutschland groß genug war, dass dieses Ereignis so schnell nicht vergessen wurde. Bezüglich der suprasegmentalen Merkmale wurden die Anführungszeichen in der Übersetzung nicht übernommen, da der Name der Sinfonie durch einen großen Anfangsbuchstaben ausreichend gekennzeichnet ist („Fünfte“). Die vorgesummete Melodie ist in der Übersetzung nicht nach Silben aufgeteilt, sondern bildet ein zusammenhängendes ‚Wort‘. Hierbei sind die betonten Silben jeweils mit einem Akzent markiert, um die Intonation hervorzuheben. Auf die ironische Wirkung hat dies jedoch keinen Einfluss. Das Ausrufezeichen, mit dem das Summen abgeschlossen wird, hat im Gegensatz dazu sehr wohl eine ironische Funktion. Genau wie im Original wird auch in der Übersetzung durch das Ausrufezeichen Arthurs energisches und übertriebenes Auftreten symbolisiert und erfüllt somit die gleiche Funktion wie im Ausgangstext.

Die saloppe und ironische Antwort des vogonischen Wachtpostens jedoch gestaltet sich in der Übersetzung lexikalisch auf andere Weise. Aus dem allgemeinen „mention“ wird in der Übersetzung das spezifische „vorsummen“, wodurch an Ironie eingebüßt wird. Denn mit „vorsummen“³² wird eine bestimmte und konkrete Handlung beschrieben, während „mention“³³ ein beiläufiges Ansprechen vermittelt. Die Befehlsorientiertheit des Wachtpostens wird in der Originalfassung daher stärker ironisiert. In der Übersetzung findet hier eine Abschwächung statt. Die ironische Anspielung auf den Unterschied zwischen Männern und Frauen funktioniert zwar weiterhin, jedoch nicht mehr auf die subtile Weise wie im Originalroman.

Kapitel 9

„Ford!“ he said, „there’s an infinite number of monkeys outside who want to talk to us about this script for <i>Hamlet</i> they’ve worked out.“ (85)	„Ford!“ sagte er. „Da draußen sind unendlich viele Affen , die sich mit uns über ihr <i>Hamlet</i>-Drehbuch unterhalten wollen.“ (86)
--	---

Nachdem Arthur und Ford aus der Luftschleuse des vogonischen Raumschiffs ins All geschleudert wurden, entgehen sie nur knapp dem Tod, denn die *Herz aus Gold*, die sich in diesem Moment im Unendlichen Unwahrscheinlichkeitsdrive fortbewegt, identifiziert sie automatisch als Anhalter und nimmt sie an Bord, ohne dass die Besatzung des Schiffes (Zaphod, Trillian und Marvin) davon Kenntnis genommen hätte. An Bord führt der Unendliche Unwahrscheinlichkeitsdrive dazu, dass sich die Umgebung und die beiden Anhalter selbst stetig transformieren. So meinen Arthur und Ford in einem Moment, sie befänden sich wieder in England, in einem anderen Moment machen sich Arthurs Extremitäten selbstständig und Ford verwandelt sich in einen Pinguin. Die oben stehende Textstelle beschreibt den Moment, in dem Arthur die Kabinentür zuzuhalten versucht, um die Drehbuch schreibenden Affen nicht herein zu lassen.

Die Ironie entsteht an dieser Stelle ein weiteres Mal durch eine Anspielung auf eine Theorie der außertextlichen Welt. Den Inhalt dieser Anspielung beschreibt das so genannte Infinite-Monkey-Theorem: 1928 erschien in der Fachzeitschrift *The Nature of the Physical World* ein Beitrag des Astrophysikers Arthur Eddington, in welchem er die Behauptung aufstellte, dass unendliche viele Affen, die auf Schreibmaschinen tippen, letztendlich jedes Buch des Britischen Museums hervorbringen würden (vgl. URL: Spiegel^b). Eine andere Beschreibung dieser These besagt, dass durch das Tippen von unendlichen vielen Affen an unendlich vielen Schreibmaschinen am Ende jedes Buch von Shakespeare nachgeschrieben würde (vgl. URL: Telegraph). Dieses Gedankenexperiment war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des

³² (Töne, eine Melodie) mit geschlossenen Lippen summend singen (URL: Duden^e)

³³ to talk or write about something or someone, usually quickly and without saying very much or giving details (URL: Longman Dictionary^e)

Romans nicht bewiesen³⁴. Daher stellt diese ironische Anspielung, dass die „infinite number of monkeys“ bewusst ein Shakespeare-Werk reproduziert haben, eine Verballhornung nicht nur des technischen Fortschritts, sondern auch des wissenschaftlichen Fortschritts allgemein dar. Das suprasegmentale Merkmal des Kursivsetzens hat hier keine Bedeutung für die komische Wirkung, da dadurch lediglich der Titel des Shakespeare-Werkes hervorgehoben wird.

Die Übersetzung orientiert sich syntaktisch zwar am Original, es werden jedoch Auslassungen vorgenommen. Diese syntaktischen Veränderungen haben allerdings keinen Einfluss auf die inhaltliche Gesamtaussage. Die komische Wirkung entsteht in der Übersetzung ebenfalls durch die ironische Anspielung auf das Infinite-Monkey-Theorem. Inwiefern dieses Wissen bei den EmpfängerInnen des Zieltexes vorausgesetzt werden kann, ist fraglich. Für die EmpfängerInnen des Ausgangstextes stellt sich allerdings die gleiche Frage, denn bei dem Gedankenexperiment handelt es sich im Gegensatz zu den generell eher allgemein gehaltenen Anspielungen des Romans um etwas Spezifischeres. Wird diese Anspielung von den RezipientInnen nicht verstanden, geht zwar das ironische Element verloren, eine komische Wirkung entsteht jedoch durch die Absurdität der beschriebenen Situation trotzdem.

Kapitel 17 B

<p>The computer started to sing. “ When you walk through the storm... ” it whined nasally, “ ‘hold your head up high...’ ” [...] “ ‘And don’t... be afraid... of the dark!’ ” Eddie wailed. [...] “ ‘At the end of the storm...’ ” crooned Eddie. [...] “ ‘is a golden sky...’ ” [...] “ ‘And the sweet silver song of the lark.’ ... Revised impact time fifteen seconds, fellas... ,Walk on through the wind...’ ” [...] “ ‘Walk on through the rain...’ ” sang Eddie. [...] “ ‘Through your dreams be tossed and blown...’ ” sang Eddie. [...] “ ‘Walk on, walk on, with hope in your heart...’ ” [...] “ ‘And you’ll never walk alone.’ ... Impact minus five seconds, it’s been great knowing you guys, God bless. ... ,You’ll ne... ver... walk ... alone!’ ” (129f.)</p>	<p>Der Computer fing an zu singen. „<i>Oh Welt, ich muß dich lassen...</i>“, wimmerte er nasal, „<i>ich fahr dahin...</i>“ [...] „<i>Ich fahr dahin... mein Straßen... ins ewig Vaterland!</i>“ jammerte Eddie. [...] „<i>Mein Geist will ich aufgeben...</i>“, sang Eddie mit Inbrunst. [...] „... <i>dazu mein Leib und Leben...</i>“ [...] „<i>Mein Zeit ist nun vollendet... revidierte Zeit bis zum Einschlag fünfzehn Sekunden, Leute... der Tod das Leben endet...</i>“ [...] „<i>Sterben ist mein Gewinn</i>“, sang Eddie [...] „<i>Kein Bleiben ist auf Erden...</i>“, sang Eddie. [...] „... <i>das Ewge muß mir werden...</i>“ [...] „<i>Mit Fried und Freud fahr ich dahin... Einschlag in fünf Sekunden,</i> es war nett bei euch, Jungs, Gott segne... <i>Mit Fried und Freud... fahr ich... dahin!</i>“ (125ff.)</p>
--	---

Als sich die *Herz aus Gold* dem Planeten Magrathea nähert, empfängt die Besatzung eine automatische generierte Nachricht mit der freundlichen Drohung, dass eine Landung auf dem Planeten nicht erwünscht sei und bei Nichtbefolgung Atomraketen auf das Schiff geschossen würden. Natürlich hält Zaphod an seinem Plan fest, auf dem Planeten zu landen, woraufhin

³⁴ Auch bis heute ist es WissenschaftlerInnen nicht gelungen, diese These zu verifizieren. Mithilfe einer programmierten Computersimulation wurde 2011 zwar innerhalb von einem Monat ein vollständiges Werk verfasst, in realen Experimenten jedoch gab es keinen Erfolg, denn die Affen tippten willkürlich auf der Tastatur herum, verfassten kaum ein richtiges englisches Wort und zerstörten die Schreibmaschinen am Ende (vgl. URL: Telegraph).

sich entgegen aller Erwartungen tatsächlich zwei Atomraketen dem Schiff nähern. Die Situation scheint ausweglos und während Zaphod, Trillian, Ford und Arthur wild diskutieren, was nun zu tun sei, beginnt der Bordcomputer namens Eddie, mit „You never walk alone“ ein hoch-emotionales Lied anzustimmen, welches den nahenden Tod musikalisch untermalt.

Die komische Wirkung in dieser Textpassage entsteht zunächst durch die Vermenschlichung des Bordcomputers, der die nahende Zerstörung des Raumschiffs und damit den drohenden Tod aller Besatzungsmitglieder erkennt und durch ein emotionales Lied Zusammenhalt schaffen will, während alle anderen panisch nach einer Lösung suchen. Zu einem ironischen Stilbruch kommt es, wenn Eddie seinen emotionalen Gesang durch trockene und nüchterne Einschübe unterbricht, mit denen er die anderen auf die verbleibende Zeit bis zum Einschlag unterrichtet („Revised impact time fifteen seconds, fellas [...] Impact minus five seconds“). Diese Einschübe sind zusätzlich durch untertreibende ironische Elemente untermalt, die durch eine gewisse vermittelte Beiläufigkeit einen starken Gegensatz zum emotionsgeladenen Lied bilden („fellas [...] it’s been great knowing you guys, God bless“). Durch die Verwendung des Liedtextes im Roman wird zusätzlich eine ironische Anspielung vollzogen: Das Lied „You never walk alone“ stammt ursprünglich aus dem Broadway-Musical *Carousel*, welches 1945 uraufgeführt wurde (vgl. URL: Broadway Musical Home). 1963 coverte die englische Band *Gerry & the Pacemakers* das Lied mit einem immensen Erfolg. Zu der damaligen Zeit wurden vor Beginn jedes Fußballspiels in der englischen Liga die aktuellen Hits in den Stadien gespielt, so auch „You never walk alone“. Das Lied wurde von den Fußballfans außerordentlich gut angenommen und so sangen sie es auch weiterhin, obwohl es schon längst wieder aus den Charts verschwunden war. So wurde aus einem früheren Musicalhit eine Fußballhymne (vgl. URL: Welt).

In der Übersetzung werden die Liedpassagen durch Kursivsetzung hervorgehoben, was im Original durch Anführungszeichen deutlich gemacht wird. Dies hat jedoch keine Auswirkungen auf die Ironie im Textbeispiel. Wie im Original entsteht auch in der Übersetzung die komische Wirkung vorrangig durch die Personifizierung des Bordcomputers und seinen emotionalen Gesang, welcher durch nüchterne Einschübe unterbrochen wird. Die Emotionalität, die Eddie durch seinen Gesang versprüht, wird auch in der Übersetzung durch die direkte Rede begleitende Verben ausgedrückt, welche die Stimmung und Intonation von Eddie wiedergeben. Die ironische Anspielung auf die Fußballhymne geht jedoch verloren, da sich in der Übersetzung eines anderen Liedes bedient wird. Hierbei handelt es sich um die Kantate „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (BXV 125) von Johann Sebastian Bach aus dem Jahr 1725. Der Text basiert auf einem Lobesgesang aus dem Lukasevangelium, welches 1524 von Martin Luther in seiner Dichtung übernommen wurde (vgl. URL: Classical). Die Anspielung in der Übersetzung bezieht sich also weniger auf Musicals oder Fußball, sondern auf Religion. Die Ironie entsteht hier zwar aufgrund der Verbindung der Gegensätze Maschine und Gott auf eine andere Weise wie im Original. Dies führt allerdings weder zu einem Verlust noch einer Verstärkung der Ironie, sondern beschreibt eine Funktionskonstanz. Vermutlich hatte das Lied

„You never walk alone“ im deutschen Kulturkreis zu jener Zeit noch nicht den gleichen Stellenwert wie im englischen erreicht beziehungsweise war zu unbekannt, weswegen von den EmpfängerInnen des Zieltextes nicht angenommen werden konnte, dass sie die dahinterliegende Ironie erkennen würden. Durch die kulturspezifische Veränderung bezüglich des Liedes wurde somit der Verlust an Ironie in der Übersetzung vorgebeugt.

Kapitel 19

“Oh, the Paranoid Android ,” he said. “Yeah, we’ll take him.” (136)	„Ach, den paranoiden Androiden da“, sagte er. „Ja, den nehmen wir mit.“ (131)
---	--

Nachdem die zwei Atombomben kurz vor dem Zusammenstoß mit dem Raumschiff *Herz aus Gold* durch die Betätigung des Unendlichen Unwahrscheinlichkeitsdrives in einen Petunientopf und einen Pottwal verwandelt wurden, können Zaphod und die anderen schließlich doch auf dem Planeten Magrathea landen. Dort angekommen, wollen sie den Planeten erkunden. Auf Fords abfällige Frage, ob Marvin sie begleiten soll, antwortet Zaphod mit den oben stehenden Worten.

Die Ironie in dieser Textpassage entsteht durch die Verschmelzung zweier Gegensätze, denn „paranoid“ als ein dem Menschen zugeordnetes emotionales Charakteristikum erscheint als psychische Zustandsbeschreibung einer Maschine, eines „android“ verquer und absurd. Die ironische Wirkung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich die beiden Wörter reimen.

In der Übersetzung wird das gleiche gegensätzliche und damit ironische Bild erzeugt, dass einem Roboter menschliche Persönlichkeitsstörungen zugesprochen werden. Auch der Reim kann in der deutschen Fassung erhalten bleiben, da es sich in diesem Fall um zwei aus dem griechischen entlehnte Wörter handelt, die sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachgebrauch fest verankert sind (vgl. URL: Duden^f; URL: Dictionary Reference). Im Deutschen wurde lediglich eine grammatikalische Anpassung vorgenommen (Verwendung des Akkusativs), um durch die gleichen Endungen einen reinen Reim zu erzeugen.

5. Conclusio

In dieser Arbeit wurde das Phänomen des verbalen Humors und im Besonderen der Ironie unter sprach- und translationswissenschaftlichen Aspekten betrachtet und unter Berücksichtigung des funktionalen Ansatzes eine vergleichende Analyse des Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* des britischen Schriftstellers Douglas Adams und seiner deutschen Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz durchgeführt. Das Ziel dieser Arbeit war es, herauszufinden, wie der Humor und somit die Ironie in ihren verschiedenen Erscheinungsbildern übersetzt wurden und ob die unter Umständen abweichende Übersetzung einen Effekt auf die komische Funktion der jeweiligen Romanstellen ausübt.

Als theoretischer Rahmen für die Textanalyse wurde das funktionale Analysemodell nach Nord (2001; 2009⁴) gewählt, da es am besten geeignet erschien, um die Funktion des Ausgangstextes und im Vergleich dazu die Funktion des Zieltextes in Verbindung mit dem verwendeten Humor und der Ironie feststellen zu können. Denn bei der Übersetzung von Humor geht es eben nicht um die Äquivalenzbeziehungen zwischen Ausgangs- und Zieltext, sondern um die Erfüllung der Funktion der komischen Wirkung.

Bezüglich des Humors wurde ersichtlich, dass sich eine exakte Abgrenzung der verschiedenen Begrifflichkeiten Humor, das Komische/Komik und Witz voneinander als große Herausforderung gestaltet. Anlehnend an die im Jahre 1996 institutionalisierten *Humour Studies* wurde in dieser Arbeit der deutsche Terminus *Humor* in Sinne des Nichtensten — entsprechend der Bedeutung des in der englischsprachigen Wissenschaft verwendeten Begriffs *humour* — als Oberbegriff für alle Phänomene des Komischen, Witzigen und Humoristischen gewählt.

Es wurde weiterhin der starke Zusammenhang von Humor mit Kultur hervorgehoben, denn diese Verbindung ist besonders aus übersetzerischer Perspektive von Bedeutung, da Aussagen, die einem bestimmten kulturellen Umfeld eine komische Wirkung hervorrufen, in einem anderen Kulturkreis nicht notwendigerweise zur gleichen komischen Wirkung führen. Daher sind humoristische Äußerungen jeglicher Natur oft in einen festgesetzten kulturellen Kontext eingebettet.

Die vorgestellten Funktionsweisen sowie Erscheinungsarten von Humor vor allem in Interaktion mit konventionalisierten literarischen Gattungen stehen in engem Zusammenhang mit der im weiteren Verlauf der Masterarbeit dargestellten gattungsspezifischen Einordnung des untersuchten Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams. Bei Adams' Werk handelt es sich um parodistische Science Fiction. Motive wie die Zerstörung der Erde, technischer Fortschritt, Sinnsuche und Kontakt des Menschen mit außerirdischen Wesen werden in seinem Roman auf humoristische Weise behandelt.

Für die Analyse wurden Klassifizierungsarten für das Erkennen und Beschreiben von Humor und im Speziellen von Ironie nach Müller (1995) herausgearbeitet, welche die Grundlage für die spätere textinterne Untersuchung anhand konkreter Textbeispiele des Originalromans und seiner Übersetzung bilden.

Die textexterne und textinterne Analyse bezüglich des Gesamttextes nach Nord (2009⁴) ergab, dass es sich bei der vorrangigen Textfunktion des Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams um humorvolle Unterhaltung handelt und vor allem die Ironie eine entscheidende Rolle bei der Erfüllung dieser Funktion spielt. Die einzelnen textexternen und textinternen Merkmale stehen in engem Zusammenhang und ermöglichen jeweils Rückschlüsse auf andere Merkmale. So kann die Humorfunktion, welche vorrangig durch die Senderpragmatik und –intention festgestellt wurde, mittels der textinternen Merkmale bestätigt werden. Diese Erkenntnisse treffen sowohl auf den Originaltext zu als auch auf die Übersetzung.

Bei der anschließenden Analyse der Textbeispiele, welche nach Relevanz und Aussagekraft bezüglich der in Kapitel 2.5.1.1. aufgelisteten Ironiemarker nach Müller (1995) ausgewählt wurden, wurden die Ergebnisse der gesamttextlichen Analyse überprüft und verifiziert. Hierbei ergab sich die Gliederung der Textbeispiele nicht aus dem theoretischen Rahmen, sondern aus themenorientierten Gesichtspunkten des Romans. So wurden die Beispiele nach Titel des Romans, Figurenbeschreibungen, Situations-/Ortsbeschreibungen und Handlungsdarstellungen beziehungsweise Interaktion zwischen den Charakteren aufgeteilt und innerhalb dieser Gliederung untersucht.

Es wurde festgestellt, dass sich der Humor und die Ironie durch den gesamten Roman ziehen und sowohl als Teil des Titels neugierig auf das Buch machen, als auch auf den verschiedenen Erzählebenen der Beschreibung der Figuren, der Situation, der Orte und der Handlungen beziehungsweise Interaktionen zwischen den Charakteren durchgehend auftreten. Hierbei überwiegt nicht ein einziges Ironiesignal, sondern es handelt sich größtenteils stets um ein Zusammenspiel verschiedener Ironiesignale mit unterschiedlich ausgeprägter Subtilität.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Originalroman und seiner Übersetzung im Hinblick auf die Erfüllung der vorrangigen Textfunktion der humorvollen Unterhaltung besteht. Der durchgehend sehr humorvolle und ironische Stil des Ausgangstextes, welcher besagte Funktion in erster Linie ausmacht, wurde in der Übersetzung vollständig übernommen. Dennoch fällt bei der genaueren Betrachtung der Textbeispiele im Vergleich auf, dass die deutsche Version den Humor beziehungsweise die Ironie oft weniger subtil und eher offensichtlich darstellt. Die komische Wirkung wird an vielen Stellen durch zusätzlich eingefügte Attribute, eine veränderte Syntax oder semantisch stärkere Wörter deutlicher signalisiert und somit erhöht.

Ein Verlust an Ironie vollzieht sich sehr selten und ist in den meisten Fällen vermutlich auf Übersetzungsfehler zurückzuführen. Diese kleinen Fehler können jedoch nicht kategorisch als Zeichen für die Fehlbarkeit des Übersetzers gesehen werden, sondern waren unter Umständen sogar bewusste (Fehl-) Entscheidungen. Da kein Kontakt zum Übersetzer Benjamin Schwarz hergestellt werden konnte, bleibt es an dieser Stelle bei vagen Vermutungen.

Veränderungen aufgrund von kulturellen Unterschieden beziehungsweise kulturgebundenen Phänomenen oder Gegebenheiten sind zwar an manchen Stellen auszumachen, beeinflussen die Textfunktion jedoch nicht, da es sich hierbei um notwendige Veränderungen handelt, die das (komische) Verständnis seitens der zieltextlichen RezipientInnen sichern.

6. Bibliographie

Primärliteratur

Adams, Douglas. 2005. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. New York: Del Rey.

Adams, Douglas. 2013⁴⁰. *Per Anhalter durch die Galaxis*. München: Heyne.

Sekundärliteratur

Aigner, Andrea. 2009. *Kulturspezifität in der Übersetzung: Eine Übersetzungskritik anhand des Romans High Fidelity von Nick Hornby*. Universität Wien: Diplomarbeit.

Antoine, Fabrice. 2001. L'humoriste et le traducteur *ou* quand la traduction s'en mêle... In: Laurian, Anne-Marie & Szende, Thomas (Hg.). *Les mots du rire: comment les traduire?: essais de lexicologie contrastive*. Publication du Centre de Recherche LEXIQUES — CULTURES — TRADUCTIONS (INALCO). Bern [u.a.]: Lang, 19-34.

Antor, Heinz. 1998. Satire und Science Fiction in den Unterhaltungsromanen von Douglas Adams. In: Petzold, Dieter & Späth, Eberhard (Hg.). *Unterhaltungsliteratur der achtziger und neunziger Jahre*. Erlangen: Universitätsbibliothek Erlangen. Nürnberg, 173-199.

Anolli, Luigi & Ciceri, Rita & Riva, Giuseppe (Hg.). 2002. *Say Not to Say. New Perspectives on Miscommunication*. Amsterdam: IOS Press.

Arntzen, Helmut. 1989. *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Band 1. Vom 12. — 17. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung.

Asimov, Isaac & Waugh, Charles G. & Greenberg, Martin (Hg.). 1983. *Isaac Asimov Presents the Best Science Fiction of the 19th Century*. London: Gollancz.

Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

BBC. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4463797.stm>, Stand: 30.06.2014

Beaugrande, Robert-Alain. de & Dressler, Wolfgang Ulrich. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Behler, Ernst. 1997. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Bergson, Henri. 1972. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Zürich: Die Arche.

Best, Otto Ferdinand. 1989. *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bethke, Bruce. 2004. The Secret Symbiosis: The Hitchhiker's Guide to the Galaxy and Its Impact on Real Computer Science. In: Yeffeth, Glenn (Hg.). *The Anthology at the End of the Universe. Leading Science Fiction Authors on Douglas Adams' Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Dallas: Ben Bella, 35-46.

Bjertner, Mårten. 2007. *Think of a Number, Any Number. Irony as Miscommunication in The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Halmstad University College: Essay. In: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:238250/FULLTEXT01.pdf>, Stand: 10.08.2014.

- BR. <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/das-starke-stueck/starke-stuecke-beethoven-nr-5-symphonie100.html>, Stand: 07.07.2014.
- Bredemeier, Barbara. 2007. *Kommunikative Verfahrenshandlung im deutschen und europäischen Verwaltungsrecht*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Broadway Musical Home. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/carousel.htm>, Stand: 20.08.2014.
- Broich, Ulrich. 1985. Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich, Ulrich & Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer, 31-47.
- Canoo. <http://www.canoo.net/services/OnlineGrammar/Wort/Verb/Tempora/Praesens.html>, Stand: 18.08.2014.
- Classic and Performance Car. http://www.classicandperformancecar.com/front_website/octane_interact/carspecs.php/?see=3562, Stand 14.08.2014.
- Classical. <https://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDgQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.eclassical.com%2Fshop%2F17115%2Fart2%2F4754102-5369d0-4037408040396.pdf&ei=ybW7U4HkHdSw7AAu8IDACQ&usg=AFQjCNFLsmVbn5BjEXqGerAHGWXjEq-FmQ&bvm=bv.70138588,d.ZGU>, Stand: 20.08.2014.
- Coseriu, Eugenio. 1971. Thesen zum Thema Sprache und Dichtung. In: Stempel, Wolf-Dieter (Hg.). *Beiträge zur Textlinguistik*. München: Fink, 183-188.
- D'Amassa, Don. 2005. *Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Facts on File.
- De Wilde, July. 2010. The analysis of translated literary irony: some methodological issues. In: Lievois, Katrien & Schoentjes, Pierre (Hrsg.). *Translating Irony. Linguistica Antverpiensia. New Series — Themes in Translation Studies*. Band 9. Antwerpen: Artesis Univ. College Antwerp, Dep. of Translators & Interpreters, 25-44.
- Dictionary Reference. <http://dictionary.reference.com/browse/paranoia>, Stand: 20.08.2014.
- Dizdar, Dilek. 1998. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 104-107.
- ^aDuden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/empoert>, Stand: 20.08.2014.
- ^bDuden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Auslaeufer>, Stand: 20.08.2014.
- ^cDuden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/unwahrscheinlich>, Stand: 20.08.2014.
- ^dDuden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/furchtbar>, Stand: 20.08.2014.
- ^eDuden. http://www.duden.de/rechtschreibung/summen_singen_toenen_brummen, Stand: 20.08.2014.
- ^fDuden. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Paranoia>, Stand: 20.08.2014.
- Fehlauer-Lenz, Ingrid. 2008. *Von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung*. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Dissertation.
- Feltrin-Morris, Marella. 2010. The stuff irony is made of: Translators as scholars. In: Lievois, Katrien & Schoentjes, Pierre (Hrsg.). *Translating Irony. Linguistica Antverpiensia. New Series — Themes in Translation Studies*. Band 9. Antwerpen: Artesis Univ. College Antwerp, Dep. of Translators & Interpreters, 213-231.
- Fercher, Stefan. 2011. „Witz, komm raus, du bist umzingelt!“ *Die sozialen Funktionen von Witzen — eine soziologische Witzarbeits*. Universität Wien: Masterarbeit.

- Fernsehserien. <http://www.fernsehserien.de/raumschiff-enterprise>, Stand: 20.08.2014.
- Freund, Winfried. 1981. *Die literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler.
- Friedrich, Hans-Edwin. 1995. *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Gaiman, Neil. 1988. *Don't Panic: The Official Hitchhiker's Guide to the Galaxy Companion*. London: Titan Books.
- Gallagher, John D. 1988. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungsäquivalenz. In: Börner, Wolfgang & Vogel, Klaus (Hg.). *Kontrast und Äquivalenz: Beiträge zu Sprachvergleich und Übersetzung*. Tübingen: Narr, 1-29.
- Gunn, James (Hg). 1988. *The New Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Viking.
- Haslauer, Eva-Maria. 2010. *Infinite improbabilities: mechanisms of parody in Douglas Adams' comic science fiction writing*. Universität Wien: Magisterarbeit. In: http://othes.univie.ac.at/12075/1/2010-11-09_0507481.pdf, Stand: 10.08.2014.
- Hickey, Leo. o.J. *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*. In: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>, Stand: 19.02.2014.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Finnische Akademie der Wissenschaften.
- Holz-Mänttari, Justa. 1993. Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. In: Holz-Mänttari, Justa & Nord, Christiane (Hg.). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tempereen yliopisto, 301-320.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of 20th-Century Art Forms*. New York; London: Meuthen.
- Jauß, Hans Robert. 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink.
- Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verl. Enzyklopädie.
- Karrer, Wolfgang. 1977. *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Fink.
- Klockow, Reinhard. 1980. *Linguistik der Gänsefüßchen*. Frankfurt am Main: Haag + Herchen.
- Koestler, Arthur. 1966. *Der göttliche Funke*. Bern; München; Wien: Scherz.
- Koller, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Koller, Werner. 1995. The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies. *Target* 7 (2), 191-222.
- Koller, Werner. 2004. Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft. In: Kittel, Harald & Frank, Armin Paul & Greiner, Norbert & Hermans, Theo & Koller, Werner & Lambert, José & Paul, Fritz (Hg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 343-354.
- Kotthoff, Helga. 1996a. Vorwort. In: Kotthoff, Helga (Hg.). *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 7-19.

- Kotthoff, Helga. 1996b. *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Universität Wien: Habilitationsschrift.
- Kropf, Carl R. 1998. Douglas Adams's „Hitchhiker“ Novels as Mock Science Fiction. *Science Fiction* 15 (1), 61-70.
- Lapp, Edgar. 1992. *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Narr.
- Laurian, Anne-Marie & Nilsen, Don L.F. (Hg.). 1989. Humour et traduction: Humor and Translation. Spezialausgabe von *Meta* 34 (1).
- Lausberg, Heinrich. 1990³. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner.
- ^aLongman Dictionary. <http://www.ldoceonline.com/dictionary/shocked>, Stand: 20.08.2014.
- ^bLongman Dictionary. http://www.ldoceonline.com/dictionary/end_1, Stand: 20.08.2014.
- ^cLongman Dictionary. http://www.ldoceonline.com/dictionary/pretty_1, Stand: 20.08.2014.
- ^dLongman Dictionary. <http://www.ldoceonline.com/dictionary/unpleasant>, Stand: 20.08.2014.
- ^eLongman Dictionary. http://www.ldoceonline.com/dictionary/mention_1, Stand: 20.08.2014.
- López-Semeleder, Elisabeth. 2011. *Ich war Europäer. Der Roman von Benno Weiser Varon in deutscher Übersetzung. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann*. Universität Wien: Masterarbeit.
- Marzin, Florian F. 1982. SCIENCE FICTION: Eine Gattung zwischen Anspruch und Wirklichkeit. *Quarber Merkur* 58, 20-29.
- Mateo, Marta. 1995. The Translation of Irony. *Meta* 40 (1), 171-178.
- Müller, Beate. 1994. *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: WVT Horizonte.
- Müller, Marika. 1995. *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Nash, Walter. 1985. *The Language of Humour*. London: Longman.
- Neubert, Albrecht. 2004. Equivalence in translation. In: Kittel, Harald & Frank, Armin Paul & Greiner, Norbert & Hermans, Theo & Koller, Werner & Lambert, José & Paul, Fritz (Hg.). *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 329-342.
- Newmark, Peter. 1991. The Curse of Dogma in Translation Studies. *Lebende Sprachen* 36 (3), 105-108.
- New York Times. http://www.nytimes.com/2012/05/20/books/review/inside-the-list.html?_r=0, Stand: 11.09.2014
- Nord, Christiane. 2001. *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publ.
- Nord, Christiane. 2009⁴. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.
- Nünning, Ansgar (Hg.). 1998. *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Oomen, Ursula. 1983. Ironische Äußerungen: Syntax — Semantik — Pragmatik. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 11 (1). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 22-38.

- ORF. <http://sciencev1.orf.at/science/news/55685>, Stand: 19.08.2014.
- Oxford Dictionaries. <http://www.oxforddictionaries.com/words/split-infinitives>, Stand: 20.08.2014.
- Penkner, Angela. 2010. *Humor als Übersetzungsproblem bei multimedialen Texten. Am Beispiel der deutschen Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“*. Universität Wien: Magisterarbeit.
- Phantastik Couch. <http://www.phantastik-couch.de/douglas-adams-per-anhalter-durch-die-galaxis.html>, Stand: 01.07.2014
- Phrases. <http://www.phrases.org.uk/meanings/385400.html>, Stand: 20.08.2014.
- Plessner, Helmuth. 1961³. *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern; München: Franke Verlag.
- Preisendanz, Wolfgang. 1976. Das Komische, das Satirische und das Ironische. In: Preisendanz, Wolfgang & Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München: Fink, 411-415.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. *TEXTconTEXT* 11 (1), 99-127.
- Prunč, Erich. 2002². *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1. Orientierungsrahmen*. Graz: Institut für Translationswissenschaft.
- Prunč, Erich. 2012³. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Pugliese, Rossella. 2010. Ironie als interkultureller Stolperstein. Grass' Beim Häuten der Zweibel im Spiegel der italienischen Übersetzung. In: Lievois, Katrien & Schoentjes, Pierre (Hrsg.). *Translating Irony. Linguistica Antverpiensia. New Series — Themes in Translation Studies*. Band 9. Antwerpen: Artesis Univ. College Antwerp, Dep. of Translators & Interpreters, 45-62.
- Pym, Anthony. 1996. Material Text Transfer as a Key to the Purposes of Translation. In: Neubert, Albrecht & Shreve, Gregory & Gommlich, Klaus (Hg.). *Basic Issues in Translation Studies. Proceedings of the Fifth International Conference Kent Forum on Translation Studies II*. Kent: Institute of Applied Linguistics, 337-346.
- Quintilian, Marcus Fabius. 1995. *The Institutio oratoria of Quintilian*. Cambridge [u.a.]: Harvard University Press.
- Rantanen, Aulis. 1997. Translation of Fiction vs. Translation of Factual Texts. In: Fleischmann, Eberhard (Hg.). *Translationsdidaktik*. Tübingen: Narr, 541-545.
- Random House. <http://www.randomhouse.de/Taschenbuch/Per-Anhalter-durch-die-Galaxis-Roman/Douglas-Adams/e332874.rhd?mid=10&serviceAvailable=true#tabbox>, Stand: 01.07.2014
- Reclam. http://www.reclam.de/detail/978-3-15-019744-8/Adams__Douglas/The_Hitchhiker__s_Guide_to_the_Galaxy, Stand: 24.08.2014.
- Redensarten. http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~Ich+bin+auch+nur+ein+Mensch!&suchspalte%5B%5D=rart_ou, Stand: 14.08.2014.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

- Risku, Hanna. 1998. Translatorisches Handeln. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 107-111.
- Santana López, Belén. 2006. *Wie wird das Komische übersetzt?* Berlin: Frank & Timme.
- Santana López, Belén. 2012. *Lachen – Humor – Komik. Eine systematische Interkulturalitätsanalyse. Deutsch und Spanisch*. Berlin: Frank & Timme.
- Schmidt, Siegfried J. 1970. Text und Bedeutung. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Text, Bedeutung, Ästhetik*. München: Fink, 43-79.
- Schmidt, Siegfried J. 1976². *Texttheorie*. München: Fink.
- Schröder, Torben. 1998. *Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres*. Marburg: Lit.
- Schwamberger, Johannes. 2014. *Das Hörspiel. Geschichte einer Kunstform*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Sergienko, Anna. 2000. *Ironie als kulturspezifisches sprachliches Phänomen*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Siever, Holger. 2010. *Übersetzen und Interpretation*. Frankfurt, Wien [u.a.]: Lang.
- Simpson, Mike J. 2003. *Hitchhiker. A Biography of Douglas Adams*. London: Hodder & Stoughton.
- Snell-Hornby, Mary. 1986. Übersetzen, Sprache, Kultur. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 9-29.
- ^aSpiegel. <http://www.spiegel.de/einestages/historische-digitaluhren-a-947947.html>, Stand: 20.08.2014.
- ^bSpiegel. <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/skurrile-forschung-sechs-affen-ein-computer-und-keine-spur-von-shakespeare-a-248113.html>, Stand: 20.08.2014.
- Stabbert, Rebecca. 2009. *Das sprachliche Problem ‚Ironie‘: Funktion und Wirkung*. München: GRIN.
- Stackelberg, Jürgen von. 1988. Translating Comical Writing. *Translation Review* 28, 10-14.
- Steinmüller, Karlheinz. 1995. *Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction. Abschlußbericht*. Gelsenkirchen: Sekretariat für Zukunftsforschung.
- Stierle, Karlheinz. 1975. Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Stierle, Karlheinz. (Hg.). *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München: Fink, 56-97.
- Suerbaum, Ulrich & Broich, Ulrich & Borgmeier, Raimund. 1981. *Science Fiction: Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Stuttgart: Reclam.
- Telegraph. <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/8789894/Monkeys-at-typewriters-close-to-reproducing-Shakespeare.html>, Stand: 07.07.2014.
- The Free Dictionary. <http://www.thefreedictionary.com/human>, Stand: 14.08.2014.
- The Guardian. <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/oct/12/hitchhikers-guide-to-the-galaxy-douglas-adams>, Stand: 11.09.2014
- Träger, Claus. 1986. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

- Vandaele, Jeroen. 2002. Introduction. (Re-) Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator* 8 (2), 149-172.
- Vermeer, Hans J. 1972. *Allgemeine Sprachwissenschaft*. Freiburg: Rombach.
- Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23, 99-102.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.
- Vermeer, Hans J. 1989. Skopos and Commission in Translational Action. In: Chesterman, Andrew (Hg.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 173-187.
- Vermeer, Hans J. 1990². *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universitätsdruckerei.
- Verweyen, Theodor & Witting, Gunther. 1979. *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Welt. <http://www.welt.de/sport/fussball/article121935137/Bei-dieser-Fussballhymne-weinengestandene-Maenner.html>, Stand: 20.08.2014.
- Wenzel, Peter. 1989. *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur*. Heidelberg: Winter.
- Wiener Zeitung. http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_digital/digital_news/297022_Per-Anhalter-durch-die-Galaxis.html, Stand: 24.08.2014.
- Wilpert, Gero von. 1979⁶. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- Wünsch, Frank. 1999. *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*. Hamburg: Kovač.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and translation—an interdiscipline. *Humor* 18 (2), 185-207.
- Zeit. <http://www.zeit.de/2013/06/Guardian-Medien-Internet-Journalismus/komplettansicht>, Stand: 20.08.2014.
- Zijderveld, Anton C. 1976. *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz [u.a.]: Verl. Styria

7. Abstract

In dieser Arbeit wird das Phänomen des verbalen Humors unter sprach- und translationswissenschaftlichen Aspekten betrachtet und unter Berücksichtigung des funktionalen Ansatzes nach Nord eine Analyse des Romans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* des britischen Schriftstellers Douglas Adams und der deutschen Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz durchgeführt. Der konkrete Untersuchungsgegenstand der Masterarbeit ist die Übersetzung von Humor in fiktionaler Literatur im Sprachenpaar Englisch-Deutsch am Beispiel von Adams' Roman und seiner Übersetzung. Hierbei liegt der Schwerpunkt auf der Übersetzung des Phänomens der Ironie, welches in dieser Arbeit als Äußerungsart des Humors definiert wird. Das Ziel hierbei ist es, herauszufinden, wie der Humor und somit die Ironie in ihren verschiedenen Erscheinungsbildern übersetzt wurden und ob eine unter Umständen abweichende Übersetzung einen Effekt beziehungsweise einen Einfluss auf die komische Funktion der jeweiligen Romanstellen ausübt.

Als theoretischen Rahmen für die Textanalyse wird der funktionale Ansatz gewählt. Neben einem Überblick über die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft von der Äquivalenz hin zu den funktionalen Strömungen wird näher auf die 1984 in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* veröffentlichte Skopostheorie von Reiß und Vermeer und den funktionalen Ansatz nach Nord eingegangen sowie ihr funktionales Analysemodell erläutert.

Nach der Begriffsbestimmung und Abgrenzung von ähnlichen Phänomenen wie dem Komischen/der Komik und dem Witz werden die Funktionsweisen von Humor erläutert und die für die Analyse relevante Humorgattung der Ironie beschrieben. Hier wird ebenfalls ein für die Analyse wichtiger Kriterienkatalog erstellt. Im weiteren Verlauf wird der Zusammenhang zwischen Humor und Kultur dargestellt, um dann näher auf die Übersetzung von Humor im Allgemeinen und von Ironie im Speziellen einzugehen.

Zu dem in dieser Arbeit untersuchten Roman *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams und seiner deutschen Übersetzung *Per Anhalter durch die Galaxis* von Benjamin Schwarz werden anschließend Hintergrundinformation gegeben. Neben einer kurzen Biographie des Autors werden die Hintergründe für die Entstehung eben dieses Romans dargestellt. Nach einer Zusammenfassung des Inhalts wird näher auf die Besonderheiten des Romans eingegangen wie beispielsweise das Besondere an Adams' Schreibstil, die Gattungsbestimmung und den verwendeten Humor.

Im Rahmen der anschließenden Analyse werden die verschiedenen Funktionsweisen von Humor und im Speziellen von Ironie als Klassifikationsbasis verwendet und auf ihre Funktionalität hin untersucht. Die Vermutung der Funktionskonstanz wird textextern und textintern und anhand mehrerer konkreter Textbeispiele überprüft.

8. Lebenslauf

Universitärer Werdegang

- 2007 – 2011 Bachelorstudium an der Universität des Saarlandes
Hauptfach: Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaften sowie
Translation
Nebenfach: Spanisch
Ergänzungsfach: Englisch
- 2009 Auslandssemester an der Heriot-Watt University Edinburgh
- 2010 Auslandssemester an der Universidad de Valladolid, Campus de Soria
- 2012 – 2014 Masterstudium an der Universität Wien
Übersetzen (A-Sprache: Deutsch, B-Sprache Spanisch, C-Sprache Englisch)

9. Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 2014

Mirjam Leisner