



# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Übertragung von Ironie in der audiovisuellen und literarischen Übersetzung - ein deskriptiver Vergleich anhand Bohumil Hrabals „Ich habe den englischen König bedient“

verfasst von

Marie Hejnys, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 060 369 345

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Tschechisch Französisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel

## **Danksagung**

An erster Stelle möchte ich mich bei Frau Professor Larisa Schippel bedanken, die mir als meine Betreuerin immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat und mich an ausweglos erscheinenden Punkten motiviert und wieder auf den richtigen Weg gebracht hat.

Einen großen Dank möchte ich auch meiner gesamten Familie und meinen Freundinnen und Freunden aussprechen, die mich mit viel Geduld auch in schwierigen Phasen unterstützt und motiviert haben.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>2. DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES .....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. DTS Allgemein .....</b>	<b>3</b>
2.1.1. Ursprung der DTS .....	4
<b>2.2. Zieltext- und Funktionsorientierung .....</b>	<b>5</b>
2.2.1. Assumed Translation und Postulate .....	5
2.2.2. Äquivalenz .....	6
<b>2.3. Polysystemtheorie.....</b>	<b>7</b>
2.3.1.Eigenschaften der Polysystemtheorie .....	8
<b>2.4. Übersetzungsnormen .....</b>	<b>9</b>
2.4. 1. Der Charakter und die Rolle von Übersetzungsnormen.....	9
2.4.2. Tourys Normen.....	10
2.4.3. Untersuchung von Übersetzungsnormen .....	11
2.4.4. Normen im Film.....	12
<b>2.5. Methode .....</b>	<b>12</b>
<b>3. DIE SPRACHE DES FILMS .....</b>	<b>14</b>
<b>3.1. Die Bedeutungsvermittlung im Film .....</b>	<b>14</b>
<b>3.2. Zeichen.....</b>	<b>15</b>
<b>3.3. Codes .....</b>	<b>16</b>
3.3.1. Mise en Scène.....	16
3.3.2. Die Montage.....	17
3.3.3. Der Ton.....	18
3.3.4. Sonstige kinematografische Codes.....	18
<b>3.4. Film und Roman .....</b>	<b>21</b>
<b>4. LITERATURADAPTION.....</b>	<b>22</b>
<b>4.1. Definitionen .....</b>	<b>22</b>
<b>4.2. Das Verhältnis von Literatur und Verfilmung.....</b>	<b>23</b>
4.2.1. Kategorien der Adaption nach Kreuzer .....	23
4.2.2. Beziehungsmöglichkeiten nach Andrew .....	25
<b>4.3. Erzählformen und ihre Umsetzung im Film .....</b>	<b>26</b>
<b>4.4. Die Übertragung von Roman zu Film .....</b>	<b>27</b>
4.4.1. Übertragung von Funktionen .....	27

4.4.2. Technische Möglichkeiten .....	28
4.4.3. Herausforderungen .....	29
4.4.4. Untersuchungsmethoden.....	30
<b>4.5. Rezeption von Literaturadaptionen .....</b>	<b>31</b>
<b>5. AUDIOVISUELLE TRANSLATION .....</b>	<b>33</b>
<b>5.1. Formen der audiovisuellen Translation .....</b>	<b>34</b>
<b>5.2. Synchronisation.....</b>	<b>35</b>
5.2.1. Herausforderungen der Synchronisation .....	36
<b>5.3. Der deskriptive Ansatz in der AVT .....</b>	<b>38</b>
<b>6. IRONIE .....</b>	<b>42</b>
<b>6.1. Definitionen und Ansätze .....</b>	<b>42</b>
6.1.2. Arten und Techniken der Ironie .....	44
<b>6.2. Besonderheiten der Ironie.....</b>	<b>45</b>
6.2.1. Wesen und Funktionen der Ironie.....	45
6.2.2. Der kulturelle Kontext .....	46
<b>6.3. Ironiesignale.....</b>	<b>46</b>
<b>6.4. Ironie und Translation .....</b>	<b>48</b>
6.4.1. Ironie in der AVT.....	50
6.4.2. Deskriptive Analysen .....	50
<b>7. ICH HABE DEN ENGLISCHEN KÖNIG BEDIENT .....</b>	<b>52</b>
<b>7.1. Literarische Vorlage.....</b>	<b>52</b>
7.1.1. Handlung .....	52
7.1.2. Aufbau des Romans.....	54
7.1.3. Hauptcharakter .....	54
7.1.4. Erzähler und Stil.....	56
<b>7.2. Filmadaption .....</b>	<b>57</b>
<b>7.3. Rezeption .....</b>	<b>62</b>
<b>8. IRONIEANALYSE .....</b>	<b>65</b>
<b>8.1. Ironie im Roman.....</b>	<b>65</b>
8.1.1. AT Ironie wird mittels wörtlicher Übersetzung zu ZT Ironie.....	66
8.1.2. AT Ironie wird durch Wort/Ausdruck im ZT verbessert.....	78
8.1.3. Ironische Doppeldeutigkeit des AT hat nur mehr eine Bedeutung in ZT .....	79
8.1.4. Ironischer AT komplett im ZT entfernt.....	80
8.1.5. Keine Ironie in AT wird zu Ironie im ZT.....	81
8.1.6. Ironie wird im ZT abgeschwächt.....	81
<b>8.2. Ironie im Film .....</b>	<b>84</b>
8.2.1. AT Ironie wird mittels wörtlicher Übersetzung zu ZT Ironie.....	85

8.2.2. AT Ironie wird zu ZT Ironie mittels anderen Mitteln .....	95
8.2.3. Ironischer AT komplett im ZT entfernt .....	95
8.2.4. Ironie wird im ZT abgeschwächt.....	96
<b>8.3. Vergleich Film und Roman .....</b>	<b>98</b>
<b>8.4. Zusammenfassung der Ergebnisse .....</b>	<b>108</b>
<b>9. ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>110</b>
<b>10. BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>113</b>
<b>ABSTRACT (DEUTSCH) .....</b>	<b>121</b>
<b>ABSTRACT (ENGLISCH) .....</b>	<b>122</b>
<b>CURRICULUM VITAE .....</b>	<b>123</b>

# 1. Einleitung

Ironie stellt im Bereich der Translationswissenschaft eine besondere Art der Herausforderung dar. Viele Übersetzer/innen verwenden im Zusammenhang mit ironischen Elementen den Begriff der Unübersetzbarkeit.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Übertragung von Ironie in literarischen und audiovisuellen Texten. Ziel ist eine Vergleichsanalyse zwischen den angewandten Übersetzungsstrategien und Techniken der Ironie der literarischen Vorlage und ihrer Adaption, unter Berücksichtigung der Eigenschaften des jeweiligen Mediums. Diese soll dazu dienen die wesentlichsten Unterschiede in Bezug auf die geltenden Normen und Konventionen zu erfassen, sowie die Unübersetzbarkeit der Ironie widerlegen.

Als Grundlage für die Untersuchung werden die Originalversion des Romans *Ich habe den englischen König bedient* des tschechischen Autors Bohumil Hrabal und die dazugehörige deutsche Übersetzung von Karl-Heinz Jähn, sowie die Literaturverfilmung in tschechischer Originalsprache und der deutschen Synchronversion verglichen und untersucht.

Die Gliederung der Arbeit erfolgt in 9 Kapitel.

Im Anschluss an Kapitel 1, die Einleitung, setzt sich das zweite Kapitel mit dem translationswissenschaftlichen theoretischen Rahmen dieser Arbeit, der von den Descriptive Translation Studies gebildet wird, auseinander. Nach einem kurzen Überblick der Entstehung dieser Forschungsrichtung werden die allgemeinen Merkmale der DTS mit Schwerpunkt auf Gideon Tourys Normenkonzept erläutert. Die damit zusammenhängende Polysystemtheorie bildet einen Erklärungsrahmen für die Anwendung von Normen.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit den Grundelementen der Sprache des Films. Von besonderem Interesse sind hier vor allem das Zeichensystem und die Codes der Filmsprache, da ihre Kenntnis für Translator/innen von audiovisuellen Texten von großem Vorteil ist. Desweiteren werden in diesem Zusammenhang auch die Konventionen und technischen Mittel, wie die Mise en Scène und die Montage, des Mediums Film behandelt. Diese dienen als wichtiges Werkzeug für die erfolgreiche Übertragung vom Roman zum Film.

Basierend auf den Ausführungen in Kapitel 3, befasst sich das Kapitel Literaturadaption mit der Übertragung vom literarischen in das filmische Zeichensystem. Beschrieben werden Beziehungsarten der Adaption zur Literaturvorlage, Adaptionkategorien sowie mögliche technische Umsetzungsarten literarischer Elemente. Einer näheren Betrachtung werden die Rolle der Treue des Films zur literarischen Vorlage und sowie die Auswirkung auf die Rezeption beim Publikum unterzogen

Das anschließende Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem Thema der Audiovisuellen Translation. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Synchronisation, dem Synchronisationsprozess und den damit zusammenhängenden Herausforderungen. Damit soll

ein kurzer Überblick über die Konventionen und Normen geschaffen werden, die bei der Translation audiovisueller Texte eine Rolle spielen.

Kapitel 6 ist eingehend dem Thema Ironie gewidmet. Als Grundlage der nachfolgenden Ironieanalyse werden verschiedene Begriffsdefinitionen beleuchtet und die wichtigsten Elemente der Ironie, wie ihre Entstehung, Ironietechniken und ihre Signalisierungsmöglichkeiten erläutert. Mögliche translationswissenschaftliche Untersuchungen im Rahmen der deskriptiven Analyse, aber auch Schwierigkeiten bei der Übersetzung und Übertragung von Ironie von einem Medium ins andere werden erklärt.

In Kapitel 7 wird neben einer inhaltlichen Zusammenfassung und dem Aufbau des Romans, die Literaturverfilmung und die Übertragung der Funktionen auf der Grundlage von Brian McFarlanes Funktions-Modell dargestellt. Die Rezeption von Film und literarischer Vorlage wird im Zusammenhang mit der Polsystemtheorie veranschaulicht.

Kapitel 8 widmet sich ausführlich der Analyse von Ironie. Als Hilfe für das Erkennen von Ironie werden die in Kapitel 6 beschriebenen Ironiesignale angewandt. Nach der Ausarbeitung der ironischen Textstellen in Roman und Film wird versucht die ironischen Elemente im Rahmen von Mueckes Ironietechniken zu klassifizieren. Nach der deskriptiven Methode werden mit Orientierung an Marta Mateos Übersetzungsstrategien die Textpassagen zuerst im Roman und dann im Film gesondert mittels der von Toury vorgeschlagenen coupled pairs Methode verglichen. Im darauffolgenden Unterkapitel werden ähnliche Passagen des Films mit der literarischen Vorlage in Hinsicht auf Ironie und Übertragungsstrategie verglichen.

Anschließend werden die aus der Arbeit hervorgehenden Erkenntnisse zusammengefasst.

## 2. Descriptive Translation Studies

### 2.1. DTS Allgemein

*Descriptive Translation Studies*, kurz DTS, ist ein deskriptiver, empirischer und zieltextorientierter Ansatz der Translationswissenschaft, der sich auf die Rolle in der kulturellen Geschichte und den Kontext der Zielkultur fokussiert (vgl. Hermans 2005<sup>2</sup>:96). Dieser Ansatz hat seinen Ursprung in der literarischen Übersetzung und wurde in den letzten Jahren unter anderem auch auf die audiovisuelle Translation, das Dolmetschen und die technische Übersetzung erweitert (vgl. Assis Rosa 2010:94). Hermans (1999:35) betont, dass der wichtigste Grundsatz der DTS ist, dass sie keine Vorschriften und Werturteile machen will. Ihr Ziel ist daher nicht die Erstellung von Ratschlägen und Regeln für gute Übersetzer/innen und die Bewertung von Übersetzungsqualität, sondern die Untersuchung und Erklärung einer Übersetzung im Ist-Zustand.

Die Intention der DTS ist es, die für die Translation charakteristischen Vorgänge zu beschreiben, zu verstehen und zu erklären (vgl. Assis Rosa 2010:97). Die DTS bietet einen Rahmen für individuelle Untersuchungen. Den Ausgangspunkt bietet die Tatsache, dass Funktionen, Produkte und Prozesse nicht nur miteinander „verwandt“ sind, sondern ein komplexes Ganzes bilden (vgl. Toury 1995:11). Durch die deskriptive Übersetzungsforschung wird die Translation in ihrem Kontext gesehen und ihre soziale Relevanz hervorgehoben (vgl. Hermans 1999:159). Die Forschungsergebnisse der DTS sollten es ermöglichen, eine Reihe von kohärenten Regeln für alle Beziehungen der für die Translation wichtigen Variablen zu formulieren (vgl. Toury 1995:16).

Chesterman (1998:91) bewertet die Einführung des Normenkonzeptes in der Translationswissenschaft positiv, da sie eine Bewegung von der vorschreibenden Tradition weg bedeutet und dadurch in der modernen Translationswissenschaft den Akzent auf den Normen die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur vorherrschen, legt. Es herrschen zwar auch Vorschriften vor, die nur durch die Existenz von Normen bedingt sind, nicht aber von den Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen festgelegt werden. Eine Nichteinhaltung der kulturellen Normen kann für Translator/innen Kritik zu Folge haben, andererseits aber auch zur Schaffung weiterer Normen beitragen. Chesterman betont in seinem Artikel, dass eine der Haupterrungenschaften die Implikation von Normen in der Translationswissenschaft, den Untersuchungsgegenstand und den Wissensstand im Kontext Translation erweitert hat.



### 2.1.1. Ursprung der DTS

Obwohl die ersten Ursprünge der DTS durch den Amerikaner James Holmes bereits in den 70er Jahren verwurzelt sind, gewann die Forschung auf diesem Gebiet erst seit den 80er Jahren an Bedeutung. Die Vertreter der DTS Forschung werden auch als Manipulation School bezeichnet. Neben Holmes sind unter anderen der Israeli Itamar Even-Zohar, André Lefevere, Raymond van den Broeck, Gideon Toury und Theo Hermans wichtige Vertreter der DTS (vgl. Hermans 2005<sup>2</sup>:96).

Als einer der Hauptvertreter der Translationswissenschaft, sozusagen als eigene Disziplin, teilt Holmes in den 1980er Jahren die Translationswissenschaft in zwei Ansätze, den deskriptiven und den theoretischen Teil, wobei diese beiden Teile einander auch beeinflussen können (vgl. Stolze (2011<sup>6</sup>:155ff.)). Im Rahmen dieses deskriptiven Ansatzes unterscheidet Holmes (1988:73f.) drei unterschiedliche Forschungsmethoden, die funktionsorientierte, die produktorientierte und die prozessorientierte Untersuchung, welche folglich beschrieben werden. Die funktionsorientierte Methode beschränkt sich auf die Untersuchung der Übersetzungsfunktion innerhalb der soziokulturellen Rezeption, also des Kontextes und fällt damit in den Bereich der Soziologie der Translationswissenschaft. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Fragen, welche Texte unter welchen Bedingungen, wann und wo übersetzt wurden. Bei der produktorientierten Untersuchungsmethode, die geeignet ist, um bereits bestehende Übersetzungen zu untersuchen, beginnt man mit einer Beschreibung von einzelnen Übersetzungen. Als zweiter Schritt wird eine komparative Analyse verschiedener Übersetzungen desselben Textes, entweder in derselben Sprache oder in anderen Sprachen vorgeschlagen. Die produktorientierte Methode dient hauptsächlich zur Untersuchung im Rahmen größerer Korpora und findet beispielsweise bei Analyse der Translationsgeschichte Anwendung. Als dritte Möglichkeit nennt Holmes die prozessorientierte DTS, die sich, wie der Name schon sagt, mit dem Übersetzungsprozess an sich beschäftigt. Diese Art der Untersuchungen ist sehr komplex, da die Vorgänge und Entscheidungen im Kopf der Übersetzer/innen nicht besonders leicht nachvollziehbar sind. Holmes gibt an, dass es hierzu bereits entwickelte Methoden von Psychologen gibt, diese Möglichkeit ist daher Bestandteil des Bereiches der Psychologie der Translationswissenschaft. Es war Holmes der neben Even-Zohar Gideon Toury zu der These, dass Übersetzung eine normengeregelte Handlung ist, inspiriert hat.

Auch Jiří Levý (1969:25f.) hält es für angebracht, eine Übersetzung in ihrem normativen und historischen Kontext zu sehen. Die Weltanschauungen und Normen der jeweiligen Epoche beeinflussen die Arbeit und Entscheidungen der Übersetzer/innen. Es ist daher ratsam, dies bei der Untersuchung einer Übersetzung zu berücksichtigen.

„Die Methode der Übersetzung ergibt sich aus den kulturellen Bedürfnissen der Zeit und ist durch sie bedingt, und zwar nicht nur im Gesamtverhältnis zum fremden Werk und seiner Interpretation, sondern oft auch in den technischen Einzelheiten.“ (Levý 1969:76)

Levý (1969:76) betont auch, dass Übersetzungen die Nationalliteratur bereichern können, an ihre Stelle treten können, oder mit ihr in einem Konkurrenzverhältnis stehen können.

## 2.2. Zieltext- und Funktionsorientierung

Eines der wichtigsten Merkmale der *Descriptive Translation Studies* ist die Orientierung am Zieltext und der Funktion der Übersetzung. Laut Toury (1995:24) ist die Untersuchung von Gesetzmäßigkeiten zwischen Funktion, Produkt und Prozess eines der Hauptziele dieses Ansatzes. Übersetzungen sind in der jeweiligen Kultur eingebettet, gelten daher als ihre Produkte und reflektieren ihre kulturellen Konstellationen. Dieser Ansatz wird in der Translationswissenschaft als zielgerichtet oder zielorientiert bezeichnet. Hermans fasst dies folgendermaßen zusammen (2005<sup>2</sup>:97):

Daher wird der Forscher sein Interesse zunächst darauf richten, welche Texte in der Zielkultur zur Übersetzung ausgewählt werden, wie die Übersetzungen rezipiert werden und in welcher Art und Weise sich die Übersetzung in andere Formen der Textproduktion einfügt usw.

Gewisse Funktionen, die aus der Sicht des/der Empfängers/in der Übersetzung wichtig sind, sollten in der Übersetzung beibehalten und in der Zielsprache rekonstruiert werden. Die zielkulturellen Bedürfnisse müssen erfüllt werden, die zugrunde liegenden Modelle berücksichtigt. „Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, [...]“ (Toury 1995:12) Die Strategien der Textproduktion und damit auch die des Translationsprozesses werden von der zukünftigen Funktion der Übersetzung geregelt (vgl. Toury 1995:12f.).

### 2.2.1. Assumed Translation und Postulate

Unter dem Begriff ‚assumed translation‘ versteht Toury (1995:32) alle Äußerungen, die als solche in der Zielkultur gesehen oder präsentiert werden. Bei der angenommenen Translation kann man zumindest drei Postulate berücksichtigen.

Mit seinem *Ausgangstextpostulat* geht Toury (1995:33f.) davon aus, dass bezüglich Übersetzungen in einer anderen Kultur und Sprache ein anderer Text existiert, der der Übersetzung chronologisch und logisch überlegen ist. Es wird nicht nur angenommen, dass dieser zeitlich vor der Übersetzung existiert hat, sondern auch, dass er der Übersetzung als Basis gedient hat. Hermans (1999:50) betont, dass hierbei, nicht so sehr die tatsächliche Existenz eines Ausgangstextes wichtig ist, sondern die bloße Annahme seiner Existenz.

Das *Übertragungspostulat* oder auch *Transferpostulat* besagt, dass eine Übertragung gewisser Eigenschaften und Funktionen des Ausgangstextes in den ZIELTEXT stattgefunden haben muss. Eigenschaften, die beide Text nun gemeinsam haben (vgl. Toury 1995:34).

Das dritte Postulat nennt Toury *Beziehungspostulat*. Ausgehend von der Annahme, dass es sich um eine Übersetzung handelt, muss bedacht werden, dass Beziehungen zwischen den Texten existieren „[...] which tie it to its assumed original, an obvious function of that which the two texts allegedly share and which is taken to have been transferred across the cultural-semiotic (and linguistic) border.“ (Toury 1995:35)

### 2.2.2. Äquivalenz

Traditionell gilt die Äquivalenz als das zu erreichende Ideal für eine Übersetzung, während das Fehlen von Äquivalenz zur Bewertung von Übersetzungen hinzugezogen wird. In der DTS wird diese traditionelle Sichtweise des Äquivalenzbegriffes umgekehrt. Für Toury (1995) hängt die Translation nicht von der Äquivalenz ab, sondern umgekehrt. Er bezeichnet die Beziehung zwischen einer Übersetzung und ihrem Ausgangstext als Äquivalenzbeziehung und vertritt somit die Meinung, dass eine Übersetzung nicht zufällig passiert sondern, dass sie wie auch der Übersetzungsvorgang selbst, mit Normen zusammenhängt, die in der jeweiligen Kultur vorherrschen.

Da durch die Entscheidungen des Übersetzers die Form des ZT und damit die Beziehung zwischen Übersetzung und Original determiniert werden, kann diese Beziehung (die als Äquivalenzrelation bezeichnet wird) als Ergebnis der Anwendung bestimmter übersetzerischer Normen bezeichnet werden. (Hermans 2005<sup>2</sup>:98)

Hermans betont (1999:53), dass der Begriff Äquivalenz mehr oder weniger einem Etikett entspricht. Und nicht als Voraussetzung einer Übersetzung sondern als Folge dieser gesehen werden sollte. Durch das Erkennen einer Übersetzung als solche ist in diesem Hinblick der erste Schritt getan. Mittels Übersetzungsnormen, lässt sich nun als nächster Schritt erforschen, was mit dem Äquivalenzetikett auch wirklich betitelt werden darf.

Laut Toury (1995:84) ist die Identifizierung von Verschiebungen, sogenannten *shifts*, beim Vergleich von gekoppelten Textsegmenten ein wichtiges Kriterium für die Analyse. Die Theorie der DTS liefert Instrumente für die Beschreibung aller Beziehungen zwischen Elementen, Segmenten, etc. des Ausgangstextes und denjenigen des ZIELTEXTES.

Die Idee der gekoppelten Paare basiert darauf, dass es für jedes Übersetzungsproblem eine Lösung gibt, auch wenn es sich dabei um Auslassung handelt (vgl. Toury 1995:87ff.). Das Konzept der Invarianz ist bei der Erstellung von Übersetzungsbeziehungen von großer Bedeutung. Invarianten sind entweder in der Funktion oder im Inhalt auf linguistischer oder textuellen Ebene zu finden. Um einen tatsächlichen Vergleich ausführen zu können, müssen Begriffe gleicher Art und gleichen Ranges für beide gekoppelten Paare angewandt werden (vgl. Toury 1995:85).

Die hier verwendete Äquivalenz bildet ein Konzept mit dessen Hilfe man für die jeweilige Kultur geeignete von ungeeigneten Arten von Übersetzung unterscheidet (vgl. Toury 1995:86). Um einen Erklärungsrahmen für Untersuchungen im deskriptiven Paradigma zu erhalten, kommt der Begriff des Systems ins Spiel, da man die beobachteten Elemente in einen Kontext bringen muss. Parallel zum deskriptiven Ansatz der Translationswissenschaft wurde von Itamar Even-Zohar die Polysystemtheorie ausgearbeitet, die Forschern als Rahmen für Untersuchungen hinsichtlich Erklärungen und Zusammenhängen von Verhalten dient. Durch die Idee des Systems wird es uns ermöglicht, Beziehungen und Funktionen innerhalb der Kontextualisierung zu sehen.

### **2.3. Polysystemtheorie**

Der israelische Wissenschaftler Itamar Even-Zohar entwickelte in den 1970er Jahren auf der Grundlage des Russischen Formalismus die Polysystemtheorie, die sich vorerst auf Hebräische Literatur bezog.

Das Problem der traditionellen Literaturgeschichte besteht darin, dass es nur Theorien gibt, die klassische Werke berücksichtigen, aber nicht Populärliteratur oder Übersetzungen. Daraus folgt, dass bei Untersuchungen viele eigentlich relevante Untersuchungsgegenstände ausgeschlossen werden, obwohl nur die Betrachtung aller Varietäten sinnvoll ist, da sie korrelieren und ein Ganzes bilden. (vgl. Chang 2010:257).

Even-Zohar spricht sich für einen funktionalen Ansatz aus, der Beziehungen von Phänomenen analysiert (vgl. Even-Zohar 1990:9). Das Ziel der Polysystemtheorie ist es, Erklärungen über die Verbindung zwischen Literatur oder Translation mit anderen soziokulturellen Faktoren (vgl. Chang 2010:257). Die Störungen von einem literarischen System durch ein anderes zu analysieren und daraus die daran beteiligten Elemente zu finden, die von einem System in das andere übertragen werden, zu finden (vgl. Even-Zohar 1990:25). Shuttleworth definiert Even-Zohars Polysystemtheorie folgendermaßen: “According to Even-Zohar’s model, the polysystem is conceived as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole. (Shuttleworth 2009:176)

So wie Gideon Toury (1995) lehnt auch die Polysystemtheorie Werturteile für die Auswahl von Untersuchungsgegenständen ab (vgl. Even-Zohar 1990:13)

### 2.3.1.Eigenschaften der Polysystemtheorie

Die Polysystemtheorie ist relational und geht davon aus, dass einzelne Bereiche der Kultur wie Literatur, Sprache und Technik heterogene Systeme darstellen, die miteinander verbunden und voneinander abhängig sind und dadurch in einem größeren soziokulturellen Zusammenhang gesehen werden können.(vgl. Even-Zohar 1990:11) Wie Hermans (1999:106f.) betont, hängt der Wert der Elemente von ihrer Position im System und ihrer Rolle in der Gesellschaft ab.

Ein System besteht aus verschiedenen Subsystemen. Diese Subsysteme stellen wiederum Polysysteme dar. Jedes davon ist wiederum einem größeren Polysystem zugehöriger Kultur als Gesamtheit. Zwischen den einzelnen Systemen können Schnittstellen auftreten. Ein System kann in der Systemhierarchie unterschiedliche Positionen einnehmen- eine zentrale aber auch eine periphere Position, je nach der Lage ist diese grundsätzlich autonom oder heteronom. Da die Systeme dynamisch sind, kann sich ihre Position im Laufe der Zeit ändern (vgl. Chang 2010:258). Even-Zohar (1990:14) hebt hervor, dass sich gewisse Elemente in der Peripherie eines Systems in die eines anderen bewegen können und dennoch Bestandteil eines Polysystems bleiben. Innersystemische Aktivitäten sind im jeweiligen System verwurzelt und werden durch Normen des eigenen Systems als auch von denen anderer Systeme geregelt (vgl. Chang 2010:258). Zwischen den einzelnen Schichten eines Polysystems, also zwischen Zentrum und Peripherie, herrscht eine dauernde Spannung im Kampf um die Dominanz innerhalb der systemischen Hierarchie. Im Zentrum eines Polysystems sind kanonisierte Werke zu finden, während nicht-kanonisierte Werke in der Peripherie anzutreffen sind, wobei die zentralen Produkte von denen der Peripherie beeinflusst werden. (vgl. Shuttleworth 2009:177) „Als kanonisiert gelten jene Elemente und Funktionen, die von relevanten Kreisen einer Gesellschaft, mehr oder minder verbindlich und/oder korrekt betrachtet werden. Kanonizität ist also keine Eigenschaft, die kulturelle Phänomene *a priori* haben.“ (Prunč 2011:226)

Even-Zohar (1990:19) unterscheidet zwischen statischer und dynamischer Kanonisierung. Im ersten Fall ist ein bestimmter Text bereits Bestandteil des Kanons einer Kultur und wird dadurch unflexibel und konservativ und will sich diesen Status bewahren. Ein Kanon ist insofern erforderlich, als dass sich daraus eine Aktivität des Systems innerhalb der Kultur erkennen lässt. Auch zwischen primärem und sekundärem Repertoire gibt es gewisse Spannungen. Das Repertoire gilt dann als primär, wenn es durch neue Elemente erweitert oder neu strukturiert wird, was die Entstehung von weniger vorhersehbaren Produkten zu Folge hat. Werden im Gegenzug dazu, die Regeln strikt eingehalten, entstehen vorhersehbare Produkte, das Repertoire gilt dann als sekundär (vgl. Chang 2010:259).

Even-Zohar (1990:17) versteht unter Repertoire, die Regeln und Modelle, die den Rahmen für die Textproduktion bilden. Das Repertoire eines Polysystems entspricht im Gegensatz zur Peripherie den kanonisierten Werken und regelt daher das System.

Laut Even-Zohar stellen übersetzte Werke ein System der Zielkultur dar. Das Hauptaugenmerk liegt auch hier auf der Zielkultur statt auf der Ausgangskultur, da die Auswahl des Ausgangstextes und der Übersetzungsstrategien sehr stark mit den Normen der Zielkultur zusammenhängen. Übersetzte Werke nehmen meist eine Position in der peripheren Schicht des Polysystems ein, können jedoch auch in das Zentrum rücken, wenn sie ein neues Repertoire einführen (vgl. Chang 2010:259).

Übersetzer/innen tendieren bei Übersetzungen in zentraler Position, neue Modelle und Repertoires anzuwenden, während bei Übersetzungen in der Peripherie, die Tendenz dahin geht, bewährte Modelle der Zielkultur zu nutzen (vgl. Chang 2010:260)

## **2.4. Übersetzungsnormen**

Eine von Tourys zentralen Ideen der deskriptiven Übersetzungsforschung stellen Normen dar. Normen werden im deskriptiven Ansatz als Untersuchungsgegenstände gesehen, deren Funktion und Wesen analysiert werden und damit auch ihr Einfluss auf die Übersetzungspraxis geben. Normen und Konventionen bestehen in jeder Kultur und Gesellschaft, und sollen so für ein nachhaltiges Zusammenleben, und Probleme zwischen einzelnen Mitgliedern regeln. Normen können sich allerdings mit der Zeit ändern (vgl. Hermans 1999:73). „Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply sanctions – actual or potential, negative as well as positive, Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviours are *evaluated*.“ (Toury 1995:55)

### **2.4. 1. Der Charakter und die Rolle von Übersetzungsnormen**

Sozio-kulturell ist Translation immer wieder von verschiedensten Einschränkungen in unterschiedlichem Ausmaß betroffen. Übersetzer/innen arbeiten unter verschiedenen Bedingungen, wenden verschiedene Strategien an und schaffen unterschiedliche Produkte (vgl. Toury 1995:54). Sie übernehmen laut Toury (1995:53-64) eine soziale Rolle, die einer Reihe von intersubjektiven Übersetzungsnormen unterliegt, die einem bestimmten Umfeld auf alle Arten von Übersetzungen anwendbar sind. Wie bereits erwähnt, ändern sich Normen ständig und passen sich den Bedingungen ihres Umfelds an. In unterschiedlichen Kulturen, wie auch in unterschiedlichen Gruppen innerhalb einer Kultur können Normen unterschiedliche Relevanz haben (vgl. Hermans 1999:84).

## 2.4.2. Tourys Normen

Der gesamte Übersetzungsprozess wird von Normen beeinflusst, von der Entscheidung eine Übersetzung anfertigen zu wollen, über die Auswahl des Ausgangstextes, bis hin zum Endprodukt und gilt daher als normen geregelter Vorgang (vgl. Hermans 1999:76).

Normen sind nicht nur bei der Übersetzung selbst anzuwenden, sondern auch im Übersetzungsprozess und auf allen Ebenen. Bei Übersetzungen sind immer mindestens zwei Sprachen und zwei Kulturen involviert, das bedeutet, dass auf beiden Ebenen jeweils zweierlei Normen in Spiel kommen (vgl. Toury 1995:56)

Toury (1995:58) unterscheidet in der Translationswissenschaft zwischen drei Arten von Übersetzungsnormen: *Ausgangsnormen* (initial norms), *Vornormen* (preliminary norms) und *Operativnormen* (operative norms).

Die grundlegende Entscheidung zwischen den Anforderungen zweier Quellen kann eine sogenannte *Ausgangsnorm* bilden. Der/die Übersetzer/in trifft eine Entscheidung entweder für die Adäquatheit, also die Einhaltung der ausgangstextlichen Normen, oder für die Akzeptabilität, die Normen der Zielkultur (vgl. Toury 1995:56f.). Allerdings nimmt Toury (1995:57) gleich vorweg, dass der Begriff der Ausgangsnorm in erster Linie als Erklärungsinstrument dient und daher nicht überbewertet werden sollte. *Vornormen* hängen einerseits mit der zum Übersetzungszeitpunkt vorherrschenden Übersetzungspolitik zusammen, die darüber entscheidet, welche Texte zu welchem Zeitpunkt in welche Kultur übersetzt werden, und andererseits mit der Toleranzgrenze in Bezug auf indirekte Übersetzungen, die auf einen Zwischentext zurückgreifen (vgl. Toury 1995:58). Unter *Operativnormen* versteht Toury (1995:58ff.) Entscheidungen, die während des Übersetzungsprozesses selbst getroffen werden. Durch diese werden Textaufbau, Textmatrix und Formulierungen beeinflusst und die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext, unter anderem auch in Hinblick auf unveränderliche und veränderliche Textelemente geregelt. Hier erfolgt wiederum eine Unterteilung in zwei Untergruppen, nämlich Matrixnormen und Textnormen. Von Matrixnormen werden Elemente der Zielsprache, die als Ersatz für die entsprechenden Elemente der Ausgangssprache, deren Textsegmentierung und Position im Text bestimmt. Die Auswahl des Materials, das verwendet wird, um den Zieltext zu gestalten oder linguistische und textuelle Elemente des Ausgangstextes zu ersetzen, wird von sogenannten Textnormen geregelt. Je nachdem, ob diese für bestimmte Übersetzungen oder Texttypen und -sorten gelten oder nicht, sind sie spezifisch oder allgemein. Man könnte Operativnormen als eine Art Modell für Übersetzungen sehen, das entweder die Zieltextnormen, Ausgangstextnormen oder gewisse Kompromisse zwischen diesen beiden beinhaltet (vgl. Toury 1995:60). Hierarchisch unterliegen sowohl in logischer als auch chronologischer Hinsicht für Toury die Operativnormen den Vornormen. Dennoch beeinflussen sich beide in vielen Fällen gegenseitig (vgl. Toury 1995:59).

Aus Tourys Sicht (1995:61f.) sind Schwierigkeiten bei translationswissenschaftlichen Normen vor allem von der soziokulturellen Ausprägung und einer grundlegenden Instabilität betroffen. So kann ein und dieselbe Norm kaum für alle Situation in einer Kultur, geschweige denn in kulturübergreifenden Situationen gelten, abgesehen davon ändern sich Normen ständig im Wandel der Zeit, sowie durch Aktivitäten und neue Erkenntnisse von Translator/innen zum Beispiel. Daraus ergibt sich, dass immer drei Arten von Normen zur gleichen Zeit existieren, die zentralen Normen, die Überreste vorhergehender Normen und Ansätze neuer Normen.

Karamitroglou (2000:31) kritisiert, dass Toury zwar mögliche Quellen zur Gewinnung von Normen aufzeigt, allerdings keinen methodischen Rahmen um Normen zu identifizieren. Um eine Norm vollständig zu verstehen, bedarf es der Spezifizierung ihrer Bestandteile sowie der Bedingungen unter denen sie fungiert.

### **2.4.3. Untersuchung von Übersetzungsnormen**

Normen sind nicht direkt beobachtbar. Daher werden eher normgeregelte Verhaltensweisen untersucht. Texte zählen zu den Hauptprodukten von normengeregeltem Verhalten. Während normative Aussagen hingegen nur ein Nebenprodukt von der Aktivität von Normen sind, diese sollten aber mit Vorsicht behandelt werden, da sie subjektiv sind (vgl. Toury 1995:65).

Laut Toury (1995: 67) gibt es für Übersetzungsnormen zwei wichtige Ausgangspunkte. Einerseits die textuellen Quellen, die die übersetzten Texte selbst umfasst und andererseits extratextuelle Quellen, dazu zählen zahlreiche Translationstheorien, diverse Aussagen von in den Übersetzungsprozess involvierten Personen, kritische Bewertungen einzelner Texte, Theorien und dergleichen. Toury (1995:66f.) hält es als besonders geeignet, die Forschung des translatorischen Verhaltens durch die Fokussierung auf isolierte Normen zu beginnen.

Übersetzungen sind multidimensional: die vielen Aspekte sind eng miteinander verwoben und daher nicht einfach voneinander zu trennen. Daher sollten auch sogenannte Normeme in Untersuchungen eingebunden werden.

Jedoch muss gesagt werden, dass das Verhalten von Übersetzer/innen nicht systematisch ist, da ihre Entscheidungsfindung in unterschiedlichen Situationen unterschiedlich motiviert sein kann. In Bezug auf die Akzeptanz von Verhaltensweisen in einer Gesellschaft wird von Toury (1995:67f.) zwischen Grund- oder Primärnormen differenziert, an die sich alle obligatorisch zu halten haben und Sekundärnormen oder sogenannten Tendenzen, die positives Verhalten festlegen und zwar weit verbreitet aber nicht zwingend sind, toleriertem bzw. erlaubten Verhalten und symptomatischem Verhalten. Letztere kommen eher selten vor und schränken das Untersuchungssegment einer Gruppe ein.



#### **2.4.4. Normen im Film**

Das Thema Literaturverfilmung wird weitgehend normativ gesehen. Diese Sichtweise geht davon aus, dass die Verfilmung eine treue Produktion des Originaltextes ist und die ästhetischen und kulturellen Werte daran heften. Der polysystemische oder funktionale Ansatz stellt in diesem Zusammenhang eine deskriptive Herangehensweise dar. Der funktionale Ansatz versucht eine Beschreibung der Produktion und Rezeption einer oder mehrerer Literaturverfilmungen in einem bestimmten historischen Kontext. Anhand von Normen kann man auf der makrostrukturellen Ebene die Kerneigenschaften festlegen, durch die der Übertragungsprozess bei der audiovisuellen Translation geregelt wird, wobei man die Einschränkungen durch das Medium selbst nicht außer Acht lassen sollte, während man auf der Mikroebene die linguistischen Entscheidungen der Übersetzer/innen finden kann. Innerhalb des deskriptiven Ansatzes werden die Lösungen von Übersetzungsproblemen nicht beurteilt, sondern die Übersetzung wird als solche akzeptiert. Vielmehr gilt es Erklärungen für Äquivalenzen zu finden und deren Bedeutung im historischen Kontext der Übersetzung (vgl. Díaz Cintas 2004:26).

Beim Adaptationsprozess funktionieren verschiedene Modelle gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen. Bei einer Literaturverfilmung werden einerseits Teile der Geschichte umgesetzt andererseits auch verschiedene Normen in den Bereichen Musik, Schauspielstil, etc. (vgl. Cattrysse 1996:168). Durch die Normen werden metalinguistische Elemente (Kritiken, Aussagen über Übersetzungen, supralinguistische, lokale und örtliche Faktoren der Produktion von Übersetzung und Original, die Präsentation der Übersetzung) hervorgehoben, die bis dato, wenn überhaupt, nur oberflächlich behandelt wurden (vgl. Díaz Cintas 2004:26f).

Die ständigen Veränderungen von Normen erschwert ihre Isolation und Analyse vom heutigen Standpunkt aus (vgl. Díaz Cintas 2004:27).

#### **2.5. Methode**

Toury (1995:36ff.) schlägt eine dreistufige Methode zur Übersetzungsanalyse vor. Zunächst beginnt man mit der Identifizierung eines Textes als Übersetzung und beschreibt diesen Text. Danach folgt mittels Gegenüberstellung von Textsegmenten der Übersetzung und des Originals der Vergleich zwischen Zieltext und Ausgangstext. Dann sucht man nach Regelmäßigkeiten, die Hinweise auf die dazugehörigen Normen in Bezug auf die Übersetzungsäquivalenz liefern.

Im Rahmen dieser Vergleichsanalyse wird versucht die Übersetzungsentscheidungen zu rekonstruieren, sowie auch die Bedingungen unter denen die Übersetzung angefertigt wurde und die zu den Entscheidungen beigetragen haben. Für einen Vergleich sollten Segmente

beider Texte gleichzeitig festgelegt werden, denn es gestaltet sich schwierig, die Einheiten zweier isolierter Texte einzeln zu bestimmen. Die Einheiten der komparativen Analyse sind als gekoppelte Paare der Segmente zu sehen (Toury 1995:88f.)

### **3. Die Sprache des Films**

Einige Theorien der Sprachwissenschaft können ebenfalls in der Filmwissenschaft angewandt werden, da der Film als Konstrukt auf gewisse Weise wie eine Sprache fungiert. Allerdings ist hier Vorsicht geboten, da der Film der Sprache nur ähnelt, aber keine eigenständige ist. Über Jahre hinweg beschäftigte man sich mit dem Vergleich des Films und der gesprochenen Sprache. Erst als man in den sechziger Jahren begann das Kommunikationssystem neu zu definieren, konnten sich Konzepte, die sich mit dem Film als Sprache befassten, entwickeln. Semiotiker/innen sind der Ansicht, dass jedes Kommunikationssystem eine Art Sprache darstellt. In der Semiotik setzen sich Zeichen einerseits aus der bezeichnenden Komponente, dem Signifikant und andererseits der bezeichneten Komponente, dem Signifikat zusammen. Die beiden Komponenten entsprechen einander im Film beinahe zur Gänze. Im Gegensatz zum Wort, ist die Verbindung zwischen dem Bild und dem Bezeichneten unmittelbar. Während man innerhalb eines Sprachsystems Wörter verändern kann, ist dies im Film nicht möglich, da ein Bild eindeutig das ist, was es zeigt (vgl. Monaco 2002:158ff).

#### **3.1. Die Bedeutungsvermittlung im Film**

„Der Film ist zu leicht verständlich, was es schwer macht, ihn zu analysieren. Filme sind dennoch in der Lage, Bedeutung weiterzugeben.“ (Monaco 2002:162)

Die Bedeutung von Filmen wird in erster Linie durch Konnotation und Denotation vermittelt. Das Filmbild selbst stellt die Grundbedeutung dar, die Denotation. Im Gegensatz zu Sprachsystemen, fällt dem Film die Weitergabe von Wissen um einiges leichter, da er die Wirklichkeit relativ genau darstellen kann. Konkrete Dinge und Situationen werden durch den Film leichter als durch gesprochene oder geschriebene Sprache gezeigt. Die konnotativen Elemente entsprechen der Fülle an unterschiedlichen subjektiven Assoziationen eines Menschen zu einem Wort (vgl. Monaco 2002:162). Nach Metz (1968:321f.) stellen vor allem die Tonspur sowie auch das Bild denotative Elemente im Film dar. Die Konnotation hat im Film symbolischen Charakter und ist oft von den Denotationen abhängig. Wie Manhart (1996:103) sagt, sind die Denotationen daher für einen Großteil des Publikums gleich. Während Konnotationen je nach Wahrnehmung variieren können. „Die durch filmtechnische Mittel erzeugten konnotativen Effekte haben kulturelle Bedeutungen, und es hängt vom Wissen der Rezipienten/Rezipientinnen ab, ob sie die verschlüsselte Botschaft der Bilder entziffern können.“ (Winter 1992:35)

Der Film hat den Vorteil, dass man das gesprochene Wort aufzeichnen kann, dadurch ist es möglich auf einer Film-Tonspur die konnotativen Elemente, die in der gesprochenen Sprache vorkommen, einzufangen. Immer wieder kommen in einem Film diverse Konnotationen vor, die in einem kulturellen Zusammenhang stehen. So kann beispielsweise

ein Symbol in einem historischen Film wie ein bestimmtes Wappen Konnotationen mit bestimmten Adelsfamilien hervorrufen.

Um bestimmte Konnotationen zu erzeugen, kann sich der/die Regisseur/in einiger Hilfsmittel wie Bildschärfe, Kameraführung und dergleichen bedienen. Man spricht von paradigmatischer Konnotation, wenn Aufzeichnungen mit einer Reihe anderer, später nicht realisierter, Aufzeichnungen verglichen und aus diesen bewusst oder unbewusst ausgewählt wird (vgl. Monaco 2002:163). Monaco unterscheidet zwischen zwei Bedeutungsachsen, die den Film ausmachen. Im Gegensatz zu anderen Künsten sind im Film, sowohl die paradigmatische (Wahl des Filmmaterials) als auch die syntagmatische Auswahl (Wahl der Präsentation) von großer Bedeutung. In der Literatur steht die paradigmatische Frage im Vordergrund. (vgl. Monaco 2002:164)

### **3.2. Zeichen**

Manhart (1996:108f.) betrachtet den Film als ein Superzeichen, denn er beinhaltet nicht nur ein Zeichensystem sondern mehrere unterschiedliche wie den Ton, Bild und Geräusche. Die Wirkung der Zeichen, ist je nach ihrer Anwendung unterschiedlich.

Charles Sanders Peirce unterteilte Zeichen in Icon, Index und Symbol, die sogenannte *Trichotomie*. Ein Zeichen gehört prinzipiell nur einer dieser drei Kategorien an. Bei einem Icon ist die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat hauptsächlich durch ihre Ähnlichkeit zu einander bestimmt. Indizes sind Zeichen, die einem Objekt anhaften und sich auf Ideen oder Zustände beziehen. Symbole sind willkürliche Zeichen auf die man keinerlei individuellen Einfluss hat. Sie sind konventionell und bedürfen weder Ähnlichkeiten noch Anhaftungen (vgl. Manhart 1996:109, Wollen 1998:83).

Da, wie Monaco (2002:179) feststellt, die Erzeugung einer psychologischen Realität eine der Prioritäten des Films ist, scheint der Film auf den ersten Blick ikonisch zu sein. Durch die Bearbeitung des Films, die Verwendung von Indizes und Symbolen, und die Anforderung an das Publikum, den Film zu interpretieren, verliert der Film allerdings an Ikonizität (vgl. Manhart 1996:110). Laut Wollen (1998:84) fungieren diese drei Kategorien als Basis für Fortschritte im Bereich der Semiologie. Es kommt immer wieder zu Überschneidungen der Kategorien und Indizes, Symbole und Ikonizität sind im Film immer gemeinsam vorhanden.

### 3.3. Codes

Ein Film besteht aus einer Vielzahl von Codes. Man könnte sagen, dass der Film von Codes konstruiert wird.

“A code is a rule-governed system of signs, whose rules and conventions are shared amongst members of a culture, and which is used to generate and circulate meanings in and for that culture.” (Fiske 1987:4) Viele Codes entwickeln sich aus dem Film selbst, einige haben ihren Ursprung in der Kultur oder in anderen künstlerischen Richtungen, wie beispielsweise dem Theater (vgl. Monaco 2002:180f). Winter (1992:28) betont, dass durch Codes, die immer auch kulturell eingebettet sind, der Film eine sehr ähnliche Funktion wie die der Sprache einnimmt. Fiske hebt hervor, dass Codes als intertextuelle Elemente fungieren, die durch ihre Interaktion von Bedeutungen unsere kulturelle Welt festlegen (vgl. Fiske 1987:4). Codes, wie die Montage, gelten als filmspezifisch. Sie sind es im Grunde genommen aber nicht, da sich auch Romane der Montage bedienen. Allerdings wurde die Montage durch den Film in einem großen Maß verbessert. So passen heutzutage auch viele Romanautoren/Romanautorinnen ihre Werke an die Kunst der Montage und die Erzähltechniken des Films an (vgl. Monaco 2002:181, Bazin 1993:35). Monaco (2002:185) definiert Codes folgendermaßen: „Die Codes sind das Medium, über welches die « Botschaft » dieser Szene weitergegeben wird. Die spezifisch filmischen Codes bilden zusammen mit den Codes, die der Film mit anderen Künsten teilt, die Syntax des Films.“

Monaco (2000:176f.) erklärt, dass die Syntax eines Films nicht im Vorfeld festgelegt wird, sondern daraus resultiert, wofür und wie er verwendet wird. Sie unterliegt einer natürlichen Entwicklung und schließt Raum und Zeit mit ein. Eine Änderung des Raumes wird als *Mise en Scène*, die Änderung der Zeit als *Montage* bezeichnet. Die Organisation der beiden Elemente erzeugt eine Szene.

#### 3.3.1. Mise en Scène

Die *Mise en Scène* umfasst Codes, die für das Bild einer Szene notwendig sind. Monaco (2002:187) definiert sie wie folgt: „Die Codes der *Mise en Scène* sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellungen verändert und modifiziert.“

Man kann die *Mise en Scène* in zwei Hauptkomponenten unterteilen, die Bildkomposition und die diachronische Aufnahme.

Die Bildkomposition wird einerseits durch den Rahmen des Bildes und andererseits durch die Bildkomposition, die in diesen Rahmen gesetzt wird, bestimmt. Der Bildrahmen beeinflusst das Bildformat. Verschiedene Bildformate können daher für verschiedene Szenen

(1:1 Gespräche, Außenaufnahmen) besser oder weniger geeignet sein und dadurch auch Änderungen des Codes mit sich bringen (vgl. Monaco 2002:187f).

Die Kameraführung in Zusammenspiel mit dem Bild gilt laut Monaco (2002:189ff.) zu den kompliziertesten Filmcodes. Besonderes Augenmerk legen Filmemacher hier auf die sogenannten drei Kompositions-Ebenen, bestehend aus Bildebene, Raumgeografie und Tiefen-Wahrnehmung, wobei sich diese untereinander beeinflussen. Durch die Veränderung der Beleuchtung verschiebt sich die Bedeutung verschiedener Filmelemente. Manhart (1996:123) fasst die Auswirkungen der Beleuchtung zusammen: „Auf ikonischer Ebene können damit Tages- oder auch Jahreszeiten angedeutet werden, auf indexalischer Ebene wird auf Charaktere oder affektive Zustände von Personen hingewiesen.“

Weitere wichtige Codes des Bildes stellen unter anderen Entfernung, Proportion, Bildbegrenzung, Gewichtung, Richtung und Struktur dar. (Monaco 2002:199f). Die Mise en Scène umfasst im Gegensatz zur Montage die räumlichen Aspekte des Films. Die Entscheidungen über die Bildkomposition und-gestaltung trifft der Regisseur/Regisseurin selbst (vgl. Manhart 1996:116).

Im Gegensatz zur statischen Bildkomposition gelten diachronische Aufnahmen zusätzlich als dynamisch. Hierunter fallen unter anderen Entfernung, Bewegung und Bildschärfe. Die Einstellungsentfernung wirkt sich unterschiedlich auf die Atmosphäre von Filmszenen aus. Innerhalb der Perspektive hat man die Möglichkeit mit drei unterschiedlichen Blickwinkeln zu arbeiten (vgl. Monaco 2002:200 ff.). Durch die Mise en Scène kann die Rezeption beim Publikum sehr gut gesteuert werden. Mittels Hintergrundhandlungen, Beleuchtung und dergleichen werden bei den Zusehern/Zuseherinnen gewisse Bilder erzeugt (Manhart 1996:95). Die Mise en Scène gilt als gelungen, wenn mit dem Film ein möglichst realitätsgetreues Abbild geschaffen wird (vgl. Winter 1992:30).

### **3.3.2. Die Montage**

Ein weiterer wichtiger Code des Films ist die Montage. Bei der Montage werden einzelne Aufnahmen kombiniert und zusammengesetzt, wodurch der Film letztendlich entsteht.

Technisch gesehen ist die Montage einfacher als die Mise en Scène, da man entweder die einzelnen Aufnahmen aneinanderfügt oder sie übereinanderlegt, als Überblendung. Das Aneinanderfügen einzelner Filmsequenzen gilt dabei als besser geeignet für das Bild, während die zweite Möglichkeit besser für den Ton geeignet ist (vgl. Monaco 2002:218).

Mit diversen technischen Mitteln der Montage, wie Pausen oder schnell folgenden Szenen, lassen sich die Emotionen des Publikums steuern (vgl. Manhart 1996:95)

### 3.3.3. Der Ton

Die Tonspur im Film umfasst die Sprache, Musik und Geräusche. Die Stellung des Tons liegt hierarchisch unter derjenigen des Bildes. Diese drei Elemente haben unterschiedliche Funktionen. Geräusche wie Straßengeräusche dienen dazu, einen Eindruck von Realität zu vermitteln. Dialoge beziehen sich immer auf das aktuelle Bild, sind aber selten Handlungsträger. „Die Rolle der Filmmusik hat eine starke Gewichtung: Einerseits wirkt sie handlungsbegleitend, andererseits setzt sie Akzente und hat auch kontrapunktierende Funktion.“ (Manhart 1996:121).

Die Interpretation der Filmmusik wird subjektiv interpretiert und gilt daher als konnotativ. Je nachdem wie der Musikgeschmack des/der Zuseher/ Zuseherin ist, wird sie als positiv oder negativ oder sogar neutral gewertet (vgl. Manhart 1996:122). Der Ton wird vom Publikum oft unbewusst wahrgenommen, ist aber dennoch allgegenwärtig. „Er bewirkt den Aufbau von Raum wie Zeit.“ (Monaco 2002:215)

Wie man sehen kann, existieren in der Filmsprache zahlreiche Codes, die den Film zu einem komplexen Ganzen machen. Desweiteren gilt es zu beachten, dass wie bereits erwähnt, auch die Filmsprache in einem gewissen kulturellen Kontext steht und von Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, die unterschiedliche Codes gelernt haben, auch unterschiedlich wahrgenommen werden.

### 3.3.4. Sonstige kinematografische Codes

Für die Analyse eines audiovisuellen Textes aus translationswissenschaftlicher Sicht müssen sowohl die Translationswissenschaft als auch die Filmwissenschaft mit einbezogen werden, um die Bedeutung der Texte im dem verflochtenen Netz zu verstehen (vgl. Chaume Varela 2004:13). Für Übersetzer/innen sind nicht nur diese Codes und ihre Funktionen von Interesse, sondern auch alle weiteren möglichen Zeichen, seien es sprachliche oder nicht-sprachliche (vgl. Chaume Varela 2004:17). „A translation that does not take all the codes into account can be seen only as a partial translation.“ (Chaume Varela 2004:22)

Chaume Varela verweist im Rahmen seines Artikels „Film Studies and Translation Studies“ (2004:17-21) auf weitere für die Übersetzung von audiovisuellen Texten entscheidende Codes:

#### *Linguistische Codes*

Die Analyse des linguistischen Codes ist nicht auf die audiovisuelle Translation beschränkt, da sie in jedem übersetzbaren Text enthalten sind. Das Besondere an linguistischen Codes in Film, Cartoon und dergleichen ist, dass es sich meist um geschriebene Texte handelt, die spontan gesprochen werden sollen. Problematiken auf der linguistischen Ebene beschränken

sich aber nicht nur auf die audiovisuelle Translation, sondern existieren auch bei anderen Übersetzungstypen, wie beispielsweise der technischen Übersetzung.

#### *Paralinguistische Codes*

Für die Arbeit im Bereich der audiovisuellen Translation gibt es eine große Anzahl an Symbolen, die von den am Synchronisationsprozess Beteiligten zur Erleichterung der Kommunikation untereinander verwendet werden. Diese Symbole beziehungsweise Abkürzungen dienen dazu, dass alle Beteiligten vor allem auch der/die Übersetzer/in wissen, wann paralinguistische Elemente vorkommen, wie beispielsweise Sprechpausen oder Lachen.

#### *Spezialeffekt- und Musikcodes*

Die Übersetzung von im Film vorkommenden Liedern verlangt nach einer Anpassung an die lyrischen Rhythmen. Lieder werden im Synchronisationsprozess meist getrennt bearbeitet und in einem zweiten *Take* aufgenommen.

#### *Tongestaltungscodes*

Sowohl für die Synchronisation als auch für die Untertitelung ist eine Kennzeichnung in Bezug auf diegetische oder extradiegetische Musik und Töne von großer Wichtigkeit. Dies geschieht ebenfalls mittels Codes. Angaben darüber, ob der/die Sprecher/in auf der Leinwand zu sehen ist oder, ob es sich um *off*-Passagen handelt sind ebenfalls entscheidend für die Übersetzung, da im zweiten Fall eine freiere Übersetzung möglich ist.

#### *Ikonografische Codes*

Zu den wichtigsten über den visuellen Kanal übertragbaren Codes gehören die ikonografischen. Icons, Indizes und Symbole werden in der Praxis meist nicht übersetzt, außer sie werden im Original zusätzlich verbal erklärt und sind von großer Bedeutung für das Verständnis des Films. Die große Herausforderung für den/die Übersetzer/in ist die Beibehaltung der Kohärenz zwischen Text und Bild, wobei manchmal eine kleine in einen Dialog eingebaute Erklärung ausreichend ist. Diesbezüglich unterscheidet sich die audiovisuelle Translation von anderen Übersetzungsarbeiten, da der Text auch immer an ein Bild geknüpft ist. Zu besonderen Herausforderungen zählen hier vor allem Wortspiele und Witze mit Bezug auf das Bild.

#### *Fotografische Codes*

Fotografische Codes werden für Änderungen der Beleuchtung, Perspektivenwechsel und Farbwechsel verwendet und dienen dazu dem/der Übersetzer/in anzuzeigen, dass Veränderungen vorgenommen wurden, die Auswirkungen auf das Translat haben können. Mitunter kann dies bedeuten, dass eine freiere Übersetzung möglich ist, da die Lippensynchronität aufgrund von geänderten Lichtverhältnissen nicht mehr notwendig ist. Zu



beachten ist, dass Farben kulturspezifisch sind und in verschiedenen Kulturen von unterschiedlicher Bedeutung sein können. In solchen Fällen muss sich der/die Übersetzer/in dem Bild beugen.

#### *Planungscodes (Aufnahmearten)*

Bei Großaufnahmen (close up) und Detailaufnahmen (extreme close up) muss besonders auf einen den Lippenbewegungen angepassten Text geachtet werden. Dies erfordert von Translator/innen besonders viel Kreativität. Bestimmte Aufnahmearten verlangen daher nach bestimmten Translationsstrategien. Auch Großaufnahmen von beispielsweise Plakaten sollten in den Dialog eingebaut werden oder in irgendeiner Weise erklärt oder übersetzt werden. Da die Großaufnahme dem Publikum die Wichtigkeit des Plakats für die Handlung vermittelt.

#### *Mobilitätscodes*

Von besonderer Bedeutung sind für Übersetzer/innen kinetische Codes, proxemische Zeichen sowie die phonetischen Artikulation der Schauspieler/innen. Die Distanz zwischen den einzelnen Schauspieler/innen, sowie die Distanz der Kamera zu den Darsteller/innen bezeichnet man als proxemische Zeichen. Abgesehen von Großaufnahmen und Detailaufnahmen, gibt es im Film noch Gruppenaufnahmen und medium shots. Für den/die Synchronsprecher/in werden auch hierfür Abkürzungen im Skript verwendet. Sie zeigen an, ob eine perfekte isochrone Synchronisation notwendig ist, oder in dieser Szene mehr Spielraum zur Verfügung steht. Selbiges gilt für Codes, die angeben, ob der/die Schauspieler/in von vorne oder von hinten am Bild zu sehen ist. Die Übersetzung sollte im Idealfall auch mit den Gesten im Film übereinstimmen. So ist beispielsweise eine positive Aussage zu einem Kopfnicken wünschenswert. Die Lippenbewegungen der Leinwandcharaktere setzen die Grenzen für die Textdauer. Der synchronisierte Text sollte daher dann beginnen, wenn auch der/die Schauspieler/in beginnt ihre Lippen zu bewegen und dann enden, wenn er/sie zu sprechen aufhört.

#### *Grafische Codes*

Im Film kommen auch geschriebene Texte in Form von Titeln, Zwischentiteln, Texten und Untertiteln vor und haben direkten Einfluss auf die Übersetzung. In den meisten Fällen ist es notwendig, diesen Text auch in die Zielsprache zu übertragen. In welcher Form die Übertragung stattfindet, hängt wiederum von den kulturellen Konventionen, den Wünschen des/der Auftraggeber/in sowie von der Relevanz auf den Film, die Aufnahmen, das Licht und vielen anderen Faktoren ab.

#### *Syntaktische Codes*

Der klare Einblick in die gesamte Handlung, in die Entwicklung der Geschichte und die Zusammenhänge der einzelnen Sätze und Szenen sind für das Verständnis des/der

Translator/in des audiovisuellen Textes von klarem Vorteil. Durch das Ansehen ganzer oder nachfolgender Szenen können oft Übersetzungsprobleme gelöst werden und der/die Übersetzer/in kann sich für einen dem Bildmaterial angepassten Text entscheiden.

### **3.4. Film und Roman**

Filme und Romane sind sich als Erzählformen sehr ähnlich. Die Erzählung eines Romans lässt sich gut und zu großen Teilen, dennoch nicht zur Gänze, in einen Film verpacken. Aus diesem Grund eignen sich Romane besonders gut als Filmvorlage. Die zeitliche Begrenzung eines Films erschwert es, den Roman komplett wiederzugeben, da Romane meist ungefähr viermal so umfassend sind wie Drehbücher. Einzig in einer Serie wäre dies, aufgrund der ausreichend zur Verfügung stehenden Zeit, möglich. Der Film kann sich im Gegensatz zum Roman visueller Mittel bedienen. Einer der wesentlichsten Unterschiede ist, dass das Publikum des Romans nur lesen, was die Intention des/der Autors/Autorin ist. Bei Filmen wird vom Publikum mehr wahrgenommen, als es die Intention des/der Regisseurs/Regisseurin war. Die Art und Weise wie der /die Autor/in schreibt, vermittelt den Leser/innen auch nur seinen/ihren Blickwinkel. Bei einem Film bleibt es dem Publikum selbst überlassen, auf welche Details es achtet (vgl. Monaco 2002:46).

## 4. Literaturadaption

Literaturverfilmungen sind so alt wie der Film selbst. Ein großer Teil der Entwicklung des Genres Film beruht auf der Adaption von literarischen Werken (vgl. Bazin 1993:34).

Bereits im Jahr 1959 befürwortete der französische Filmkritiker André Bazin in seinem Artikel „Für ein ‚unreines‘ Kino-Plädoyer für die Adaption“ Literaturverfilmungen (vgl. Bazin 1993:32). Er listet darin positive Aspekte der damals ungern gesehenen Literaturverfilmungen auf.

Bazin kritisiert den Umgang der Literaturwissenschaft mit dem Film „Die Literaturkritik hat aber gegenüber dem Film immer noch eine unkluge vorgefaßte Meinung, die auf einer sehr oberflächlichen Definition seiner Realität beruht.“ (Bazin 1993:34)

Viele Filmemacher hoffen darauf, dass der Erfolg eines Romans auch auf den Erfolg des Filmes abfärbt (vgl. McFarlane 1996:7). Dennoch muss eine Literaturverfilmung nicht notwendigerweise produziert werden, um die literarischen Werke eines/einer Autor/in einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sondern kann auch dazu dienen aussterbende Filmgenres neu zu erfinden oder erfolgreiche Filmgenres zu unterstützen (vgl. Cattrysse 1997:223).

### 4.1. Definitionen

Für Andrew (2000:28f.) liegt das Hauptmerkmal von Adaptionen im Anpassen des filmischen Zeichensystems an ein anderes. Jede Literaturverfilmung hat eine transzendente Beziehung zu ihrer literarischen Vorlage und stellt ein neues künstlerisches Zeichen dar, das das Original repräsentiert. Bei jedem gegenständlichen Film wird ein vorheriges Konzept adaptiert. Ungefähr die Hälfte aller Filme basieren auf literarischen Werken. „The broader notion of the process of adaptation has much in common with interpretation theory, for in a strong sense adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text.“ (Andrew 2000:29). Damit meint Andrew, dass es, um einen Text interpretieren zu können, sowohl einer Analyse als auch des Verstehens des Textes bedarf.

Laut Hutcheon (2006:7f.) kann Adaption aus drei unterschiedlichen, jedoch miteinander verbundenen Perspektiven betrachtet werden, wobei hier Adaption sowohl das Produkt als auch den Prozess einschließt. Adaption kann als *anerkannte Umsetzung* eines bestimmten Werkes gesehen werden, dessen Kontext durch den Wechsel von Genre oder Medium geändert wird und eine andere Art der Interpretation zur Folge hat. Zweitens betrachtet Hutcheon Adaptionen als *kreativen Schaffungsprozess*, der im Hintergrund der Übertragung steht. Die Werke werden entweder neu kreiert oder neu interpretiert. Zuletzt steht der intertextuelle *Rezeptionsprozess* im Vordergrund bei dem die Kenntnis des literarischen Werkes oder die Erfahrung mit anderen Adaptionen mitschwingt.

Cattrysse (1997:223) zieht eine funktionale Definition von Literaturverfilmungen der normativen vor, da die Adaption nicht als treue Verfilmung eines literarischen Werkes gesehen wird, sondern einfach als Literaturverfilmung, deren Funktion in einem bestimmten Kontext eingebettet ist.

## **4.2. Das Verhältnis von Literatur und Verfilmung**

Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk. Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein, die er mit seiner eigenen Sicht oder auch mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann. Dem literarischen Werk gegenüber verhalten sich Verfilmungen damit zugleich wiedergebend und interpretierend, in jeder Verfilmung artikulieren sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und zugleich über die jeweilige Gegenwart des Interpretierenden. (Gast et al. 1993:14)

In den meisten Kritiken wird die Treue zum literarischen Original zum Hauptkriterium einer gelungenen Literaturverfilmung gemacht (vgl. McFarlane 1996:8). Jedoch ist der Ausgangspunkt hierfür, dass es nur eine richtige Interpretationsmöglichkeit gibt, die falls, sie nicht eingehalten wird, als verfälscht oder misslungen gilt. In Wahrheit gibt es aber viele Interpretationsmöglichkeiten eines Werkes, im Falle einer Literaturverfilmung handelt es sich um die Interpretation des/der Regisseurs/Regisseurin. Das bedeutet, dass die meisten Filmkritiker/innen fälschlicherweise davon ausgehen, dass der/die Regisseur/in das Werk in derselben Weise interpretieren müsste wie die Zuseher/innen, ein Tatbestand, der bei der Menge an Zuseher/innen nicht möglich ist, da es bereits zwischen zwei Menschen zu unterschiedlichen Interpretationsarten kommen kann (vgl. McFarlane 1996:8f.).

In Bezug auf Werktreue wird bei Literaturverfilmungen meist auf die *Letter* und den *Geist* des Textes Wert gelegt. Die *Letter* können im Film problemlos mit mechanischen Mitteln umgesetzt werden. Hierzu gehören die bereits im Drehbuch herausgearbeiteten Charaktere und ihre soziale und geografische Einbettung. Schwieriger ist die Treue zum *Geist* des Originals, zu den Werten, dem Rhythmus, da es sich bei der Suche nach stilistischen Äquivalenten dieser ungreifbaren Dinge um keinen mechanischen Prozess handelt (vgl. Andrew 2000:31f.).

### **4.2.1. Kategorien der Adaption nach Kreuzer**

In der folgenden Aufzählung werden die Arten der Literaturadaption nach Helmut Kreuzer dargestellt. Diese Kategorien sind nur eine Klassifizierungsvariante unter vielen und wurden

ausgewählt, da sie für die Arbeit am relevantesten zu sein scheinen. Wie McFarlane (1996:10) nämlich betont, handelt es sich dabei um einen modernen und durchdachten Ansatz der Intertextualität.

#### *Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff*

Bei dieser Adaptionsart werden bestimmte Figuren oder Handlungselemente aus der Literaturvorlage übernommen und in einem anderen Kontext verwendet. Diese Form der Adaptation sollte nicht als Literaturverfilmung im eigentlichen Sinn wahrgenommen werden, sondern als eigenständiges Werk. Sollte man trotzdem darauf bestehen, dass es sich um eine Adaptation handelt, ist mit einem eher schlecht ausfallendem Urteil in Bezug auf die Treue der Verfilmung zur Romanvorlage zu rechnen, was aber nicht heißen muss, dass der Film an sich schlecht ist (vgl. Kreuzer 1993:27).

#### *Illustration*

Die Illustration bleibt sehr nahe an der Literaturvorlage. Sie versucht die Handlung, Figuren, Dialoge und den auktorialen Erzähltext als Stimme aus dem Off soweit wie möglich im neuen Medium beizubehalten. Dabei wird aber nicht berücksichtigt, dass es sich noch immer um Literatur handelt und diese nicht eins zu eins in das Medium Film übertragbar ist. Die Unterschiede in der Semiotik der beiden Medien werden nicht berücksichtigt. Daher ist es selten möglich, dieselbe Wirkung beim Publikum zu erzielen wie das Original. Als Literaturadaptation scheitert die Illustration. Als Kunstform wird Illustration manchmal experimentell bewusst gewählt (vgl. Kreuzer 1993:27).

#### *Interpretierende Transformation*

Bei der interpretierenden Transformation werden unter Berücksichtigung der medialen Unterschiede nicht nur die Inhaltsebene, sondern auch die Form und vor allem der Sinn der literarischen Vorlage in das Medium Film übertragen. Es entsteht ein neues eigenständiges Werk, das im Idealfall möglichst analog zum Original ist. Dennoch hat der Regisseur ausreichend Handlungsspielraum bei der Produktion des Filmes, schließlich entscheidet er darüber inwieweit er sich an die Vorlage hält. Die perfekte beziehungsweise einzig wahre Verfilmung einer literarischen Vorlage existiert nicht, da jede Verfilmung nur eine mögliche Interpretation darstellt. Die interpretierende Transformation stellt die ideale Art von Literaturadaptation dar (vgl. Kreuzer 1993:28f.).

#### *Transformierende Bearbeitung*

Der Übergang zwischen interpretierender Transformation und der transformierenden Bearbeitung ist fließend. In der Regel werden von der Literaturvorlage zum Film viele Änderungen vorgenommen und dies ist auch schon der größte Unterschied zur

interpretierenden Transformation, die sehr viele Gemeinsamkeiten mit der Vorlage aufweist. Der Sinn der Vorlage wird zwar erfasst, aber da der historische Kontext oft veraltet ist, wird Vieles geändert (vgl. Kreuzer 1993:30).

#### *Dokumentation*

Unter Dokumentation versteht man Aufzeichnungen von Theatervorführungen oder Neuinszenierungen von Stücken speziell für Kino und Fernsehen. Allerdings gelten hier andere Kriterien als bei den vorher erwähnten Adaptionarten (vgl. Kreuzer 1993:30).

### **4.2.2. Beziehungsmöglichkeiten nach Andrew**

Andrew (2000:29ff.) erwähnt drei Kategorien von Beziehungsmöglichkeiten zwischen Text und Film: Entlehnung, Kreuzung und Transformation.

Die *Entlehnung* ist die freieste und am häufigsten vorkommende Form der Adaption, die sich von der literarischen Vorlage hauptsächlich inspirieren lässt. Adaptiert werden hier bekannte Themen und Erzählungen, wie beispielsweise Themen aus der griechischen Mythologie. Diese haben in der Gesellschaft bereits eine gewisse Position und einen kulturellen Wert. Bei der Verfilmung werden meist entweder nur Teile der Geschichte übernommen, es kommt zu einer Vereinfachung oder Darstellung von nur einem Gedanken oder Thema. Diese Form der Adaptation kommt am häufigsten vor. Das Gegenteil zur Entlehnung stellt für Andrew die sogenannte *Kreuzung* dar. Hier stehen die Bemühungen um die Wahrung der Treue zum Original an oberster Stelle, da sich der/die Drehbuchautor/in der Einzigartigkeit der literarischen Vorlage bewusst ist. Andrew nennt als Beispiel die Verfilmung der *Canterbury Tales*. Als dritte Kategorie nennt Andrew die *Transformation*, die sehr nahe am Original liegt. Die Unterschiede zwischen der Literaturverfilmung und ihrer Vorlage sind meist im verschiedenartigen Wesen der Medien zu finden.

### 4.3. Erzählformen und ihre Umsetzung im Film

McFarlane zieht einen Vergleich zwischen den Erzählformen des Romans und deren Äquivalenten im Film.

#### *Erzählungen in der 1. Form (Ich-Erzählung)*

Die Möglichkeiten des Filmes bei Ich-Erzählungen, sind mit denen von literarischen Texten kaum zu vergleichen und beschränken sich auf zwei gängige Methoden (vgl. McFarlane 1996:15). Einerseits das *subjective cinema* andererseits die *mündliche Erzählung oder Voice-Over*. Das subjektive Kino definiert sich vor allem durch die Kameraführung, es wird hauptsächlich mit Point-of-View Aufnahmen gearbeitet. Mittels Point-of-View sind Filme zwar sehr flexibel, aber nicht besonders gut zur Darstellung der psychologischen Sichtweise nur eines Charakters geeignet. Hutcheon (2006:54) betont, dass die Verwendung der Kamera für Ich-Erzählungen, damit der /die Zuseher/in sehen kann, was der/die Darsteller/in sieht, sehr selten zum Einsatz kommt. Ein Voice-Over kann ein nützliches Instrument für die Erzählung in Filmen sein, jedoch ist eine ständige nicht-diegetische mündliche Erzählung, die die Handlungen begleitet, meist nicht wünschenswert und sollte somit auch nur zeitweise eingesetzt werden (vgl. McFarlane 1996:16).

#### *Die allwissende Erzählform (auktorial)*

In einem Roman gibt es zwei Arten von Diskursen: die direkte Rede, die den Charakteren zugeschrieben ist und die Erzählprosa, eine Art „Metasprache“, die die Dialoge umgibt und die Lesart der direkten Reden der Zuseher/innen determiniert. Einige Funktionen der Erzählprosa können im Film durch die *Mise en Scène* erreicht werden, wie beispielsweise äußere Erscheinungsbilder der Charaktere und Schauplätze. Die Bewertung einer Rede eines Charakters durch den/die Schriftsteller/in gehört zu den Funktionen, die schwieriger umsetzbar sind. Die Kamera wird sozusagen zum/zur Erzähler/in und kann bestimmte Ansichten der *Mise en Scène*, wie Kostüme der Darsteller/innen, ihr Aussehen, ihre Gestik oder ihre Positionierung in der Szene und ihre Aufnahme bestimmen und betonen (vgl. McFarlane 1996:17). Laut McFarlane (1996:18) sind im Grunde alle Filme allwissend. Denn selbst, wenn die Technik des Voice-Over angewandt wird, die die Ich-Erzählung simulieren soll, weiß das Publikum um die Objektivität des Gezeigten, auch wenn man sieht was der Darsteller sieht, können dennoch nicht alle Aspekte enthalten sein.

#### *Begrenztes Bewusstsein (restricted consciousness)*

McFarlane (1996:18f.) betont, dass weder die Ich-Erzählung noch die Allwissende besonders gut für den Film geeignet sind, da die Zuseher/innen immer von dem Gefühl begleitet werden, dass diese Erzähltechniken dem Bild voraus sind. McFarlane hält daher die Erzähltechnik des

Bewusstseinsstroms für angemessen, um die Unmittelbarkeit des Films zu unterstreichen. Diese Technik bietet dem/der Zuseher/in „[...] a point of identification [...] as a more or less consistently placed vantage-point from which to observe the action of the narrative” (McFarlane 1996:19)

#### **4.4. Die Übertragung von Roman zu Film**

Ein Film funktioniert anders als Prosa. In der Prosa werden einzelne Zeichen (Grapheme, Wörter) zu Sätzen zusammengefügt, um eine Wahrnehmung zu entwickeln. Sie ist ein Produkt der menschlichen Sprache und befasst sich daher mit menschlichen Werten und Motivationen. Beim Film hingegen wird von der Wahrnehmung zur Bedeutung gearbeitet, von externen Aspekten zu inneren Faktoren. Obwohl sich die Elemente der Literatur (Wörter, Grapheme, Sätze) von denjenigen des Films (undefinierbare Geräusche, projiziertes Licht, etc.) unterscheiden, werden die narrativen Elemente in beiden Medien auf eine eigene Art und Weise konstruiert und daher können die Erzählungen und Szenen miteinander verglichen werden. Narrative Codes funktionieren auf der Bedeutungs- oder Konnotationsebene und können in Film und Roman einem Vergleich unterzogen werden. Sind die narrativen Einheiten (Kontext, Perspektive, Charaktere, etc.) in beiden Werken gleich, kann auch die Geschichte dieselbe sein. Untersucht werden muss dann, in welchem Maße in den unterschiedlichen semiotischen Systemen äquivalente narrative Einheiten zu finden sind (vgl. Andrew 2000:32).

Auf der Suche nach einer Adaptationsstrategie kam Cattrysse (1992:56f.) zu dem Schluss, dass einige Normen und allgemeine Mechanismen den Adaptationsvorgang einschränken. So werden beispielsweise Charaktere und Handlungen, die nicht wichtig für die Hauptgeschichte erscheinen, sowie redundante Elemente der literarischen Vorlage in der Filmadaptation weggelassen.

##### **4.4.1. Übertragung von Funktionen**

Der gemeinsame Nenner von Film und Adaptation ist die Erzählung, die zugleich auch das hauptsächliche Element darstellt, das übertragbar ist. Wird eine Erzählung in literarischen Texten als eine Aneinanderreihung von kausal miteinander verknüpften Ereignissen gesehen, so könnte laut McFarlane diese Beschreibung auch für filmische Texte gelten (vgl. McFarlane 1996:12). Seiner Meinung nach sind Funktionen eher von einem Medium ins andere übertragbar als Indizes. Er unterteilt diese Funktionen in zwei Kategorien. Sogenannte Kardinalfunktionen, die zentrale Schnittpunkte der Handlungen für die Entwicklung der Geschichte darstellen. Und Katalysatoren, die diese Kardinalfunktionen unterstützen und den



Kontext der Handlungen festlegen. Ein/e Regisseur/in, der/die die Produktion einer literaturgetreuen Verfilmung zum Ziel hat, muss daher versuchen diese Kardinalfunktionen des Romans weitgehend beizubehalten, da Weglassungen oder Änderungen dieser, große Kritik zur Folge hätten. Sowohl die Kardinalfunktionen als auch die Katalysatoren sind nach McFarlane direkt von Medium zu Medium übertragbar (vgl. McFarlane 1996:13f.).

#### **4.4.2. Technische Möglichkeiten**

Heutzutage gibt es eine Reihe von technischen Möglichkeiten und Konventionen, um die Übertragung von Roman zum Film gut zu bewältigen, sogar bei zeitlich komplizierten Texten. Eine besonders große Herausforderung für den/die Regisseur/in sind die Zeit und das Timing (vgl. Hutcheon 2006:64). Auf einige wird hier näher eingegangen.

##### *Ton*

Sowohl in Videospielen als auch in Filmen werden Musik und Soundeffekte genutzt, um emotionale Reaktionen hervorzurufen und zu unterstreichen. Äußere und innere Zustände können mittels Soundtrack weniger explizit als mit der Kamera verknüpft werden (vgl. Hutcheon 2006:41).

##### *Kameraführung*

Im Gegensatz zu Bühnenadaptionen besteht einer der wesentlichsten Vorteile des Films in seinem mehrspurigen Medium. Mithilfe der Kameravermittlung kann die Wahrnehmung sowohl dirigiert als auch erweitert werden (vgl. Hutcheon 2006:42f.).

Es wird argumentiert, dass ein Film dem Publikum zwar zu zeigen vermag, was Charaktere denken und erfahren, aber nie ihre Gedanken oder Erfahrungen selbst, außer mithilfe des Voice-Over. Dennoch existieren dafür filmische Mittel. Gewissen Szenen kann beispielsweise ein symbolischer Wert zugesprochen werden, in dem sie verständlich machen, was in einem Charakter vorgeht. Durch äußere Erscheinung werden innere Werte gespiegelt. Der Film verfügt über viele Techniken, die verbale Texte nicht haben, wie die Ergänzung unscheinbarer Ereignisse durch akustische und visuelle Techniken. Nahaufnahmen erzeugen eine Art psychologische Intimität, ein Mittel mit dem man auch Ironie zeigen kann. Mittels verschiedener Techniken werden im Film unterschiedliche Effekte erzeugt, die mit der Zeit auch zu Konventionen werden können. Traumähnliche Filmszenen unterliegen bereits eigenen Konventionen und haben als solche einen Erkennungswert (vgl. Hutcheon 2006:58f.).

Beschreibungen in Prosaform können ausführlich sein und dienen unter anderem der Hervorhebung von den für die Erzählung wichtigen Details. Im Film ist alles gleichzeitig vorhanden und damit von gleicher Bedeutung – zumindest bis die Kamera verweilt. Selbiges gilt auch für Charaktere, während sie im Film immer und immer wieder zu sehen sind und

durch diese Wiederholung ihre Besonderheiten verloren gehen, werden sie im Roman meist einmalig mit wesentlich ausgewählten Details beschrieben (vgl. Hutcheon 2006:61f.).

Die Bühne und Kamera leben von der Unmittelbarkeit und der Präsenz. Prosafiktion verfügt über eine gewisse Flexibilität von Zeitachsen und kann innerhalb weniger Worte zwischen den Zeiten hin und herspringen. Es wird immer wieder gesagt, dass der Film genau für diese Flexibilität keine äquivalente Leistung erbringen kann. Dennoch ist der Film fähig solche Zeitsprünge mittels Rückblenden und Vorausblenden zu vollziehen, wenn nicht sogar durch die Unmittelbarkeit besser als in der Prosa, wo der/die Erzähler/in zwischen dem/der Leser/in und den Charakteren. Die Leistungstropen gibt es um die Gegenwart mit der Vergangenheit und der Zukunft zu verbinden. Die Wörter aus der Literatur „inzwischen“, „später“, „anderswo“ werden im Film so gelöst, dass ein Bild ausgeblendet und das nächste eingeblendet wird, dadurch verschmelzen Raum und Zeit schneller als es mit Worten möglich ist (vgl. Hutcheon 2006:63f.).

#### **4.4.3. Herausforderungen**

Die Erstellung einer mehr oder weniger treuen Literaturverfilmung basiert auf der Übertragung der narrativen Grundstruktur eines Romans und der Adaption von Elementen der Ausdrucksweise. Mithilfe von unterschiedlichen Rezeptions- und Signifikationsmitteln kann beim Publikum, trotz Schwierigkeiten bei der Übertragung, eine Erinnerung an das Original geweckt werden. Durch die Ankündigung, dass es sich bei einem Film um eine Literaturverfilmung handelt, wird auf die Intertextualität hingewiesen, die allerdings nicht das einzige wichtige Element sein muss, da auch das soziale und kulturelle Klima des Filmerstellungszeitpunktes, sowie auch die Gepflogenheiten der Filmindustrie eine wesentliche Rolle bei der Formung des Films spielen, ob es sich nun um eine Adaption handelt oder nicht (vgl. McFarlane 1996:21).

Schwierigkeiten bei der Übertragung treten aufgrund der unterschiedlichen Systeme des Romans und des Films auf. Ein Roman ist ausschließlich ein *verbales* Zeichensystem, während sich der Film unterschiedlich und manchmal gleichzeitig auf *verbale, visuelle und auditive* Signifikanten stützt. Auch überlappende verbale Zeichen, können von Fall zu Fall unterschiedlich sein, obwohl sie dieselbe Information beinhalten. Während verbale Zeichen eine hohe symbolische Funktion und eine niedrige Ikonizität haben und dadurch konzeptuell sind, wirken kinematografische Zeichen direkt auf die Wahrnehmung, da sie eine ungenaue symbolische Funktion und eine hohe Ikonizität besitzen (vgl. McFarlane 1996:26f.).

Eine weitere Herausforderung besteht durch die Linearität des Romans und die Räumlichkeit des Films. Die Bedeutung des Romans wird von den Leser/innen durch das chronologische Lesen von Wörtern und Wortgruppen erfasst. Der gesamte Inhalt einer ganzen Szene tritt daher nur durch das lineare Lesen des Buches hervor. Im Film ist die Sendezeit und

damit auch die Sequenzialität zwar im Gegensatz zu Lesezeit fest vorgegeben, dennoch ist das Frame das auf das nächste folgt, nicht dasselbe wie das Wort das auf das nächste folgt. Hierbei hebt McFarlane (1996:27) zwei bedeutende Unterschiede hervor. Einerseits werden aufgrund der räumlichen Auswirkung des Frames, im Gegensatz zum Wort, immer sofort zu einem bestimmten Zeitpunkt komplexe visuelle Informationen dargeboten, die meist auch noch auditiv und verbal begleitet werden und andererseits ist ein Wort im Gegensatz zu einem Frame eine diskrete Einheit „We do not ordinarily view a film frame by frame as we read a novel word by word.“(McFarlane 1996:27)

Ein Film hat kein Vokabular und daher auch keine Syntaxstruktur, dafür existieren im Film Konventionen in Bezug auf seine Codes. Durch diese Codes kann die Filmerzählung sozusagen „gelesen“ und ihr eine Bedeutung zugeschrieben werden (vgl. McFarlane 1996:28).

Beim Lesen eines Films müssen auch außerkinematografischen Codes beachtet werden. Dabei handelt es sich um Sprachcodes, die mittels Akzenten und Tonlagen Auskunft über Stimmung und soziale Herkunft der Charaktere geben, visuelle Codes, die interpretative und selektive Reaktionen über das Geschehene hinaus auslösen, nicht-linguistische auditive Codes und kulturelle Codes, die das Leben zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort widerspiegeln. McFarlane (1996:29) nennt hier nur einige Codes, auf Codes der Filmsprache wird in Kapitel 5 näher eingegangen. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass der „Motor“ der Erzählung des Romans, die Metasprache, im Film hauptsächlich durch die *Mise en Scène* ersetzt wird. Einige Elemente müssen daher im Film nicht gesondert erzählt werden, da sie gezeigt werden (vgl. McFarlane 1996:29).

Stimmen die narrativen Konventionen der Literatur nicht mit den filmischen Konventionen überein, müssen laut Cattrysse (1992:59) die literarischen den filmischen angepasst werden und nicht umgekehrt.

#### **4.4.4 Untersuchungsmethoden**

Cattrysse (1997:224) schlägt die Anwendung des Äquivalenzkonzepts für den Vergleich zwischen den Texten der literarischen Vorlage und ihrer Verfilmung vor. Jedoch muss es dafür etwas abgewandelt werden. Denn im deskriptiven und funktionalen Ansatz stellt sich nicht mehr die Frage, ob Äquivalenz vorliegt, da man bei einer Literaturverfilmung davon ausgehen kann, sondern, wie diese realisiert wurde. Daher können Analogien genauso von Interesse sein wie Unterschiede. „Every realized equivalence is considered as a compromise between the literary source text and the other semiotic practices, which have functioned as models for the filmic adaptation.“ (Cattrysse 1997:224) Wie bereits erwähnt, ist es offensichtlich, dass das literarische Werk als Vorlage für die Handlung des Films oder Teile davon und Charaktere dient. Durch die Norm der Spielfilmlänge können in einem Film

dennoch nicht alle Charaktere und Handlungen des Romans übernommen werden. Daraus lässt sich schließen, dass im Film andere semiotische Instrumente vorhanden sind, die über den Normen der Adäquatheit stehen (vgl. Cattryse 1997:225).

Anhand der Unterscheidung zwischen den historischen Elementen innerhalb des kulturellen Kontextes und der deskriptiven Methode kann beschrieben werden, wie gewisse Übertragungsprozesse zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort funktionierten, welche Abweichungen es bei der historischen Verwendung gewisser Termini gab, sowie die Abweichungen der deskriptiven Terminologie des/der Wissenschafters/Wissenschaftlerin (vgl. Cattryse 1992:65).

McFarlane (1996:23ff.) erwägt verschiedene Kriterien nach denen man die Übertragung von Roman zum Film untersuchen könnte. Eine Analyse der Übertragung der Handlung und Geschichte, der Funktionen, Charakterfunktionen und Handlungsfelder, mythischen und psychologischen Mustern sind die wesentlichen Elemente, die laut McFarlane Aufschluss darüber geben können, ob eine Literaturverfilmung die wichtigsten Funktionen der literarischen Vorlage beinhaltet und beibehalten hat.

#### **4.5. Rezeption von Literaturadaptionen**

Filmkritiker/innen konzentrieren sich bei Literaturverfilmungen meist zu sehr auf die literarische Vorlage, die zum Maßstab wird. Die Kritik fällt meist zu ausgangstextorientiert aus und betont vor allem das, was in der Verfilmung fehlt oder was hinzugefügt wurde. Abgesehen von Weglassungen literarischer Merkmale ist auch die Unadaptierbarkeit immer wieder ein Thema. Viele Filmkritiker/innen plädieren für eine idente Adaption der literarischen Vorlage. Falls dies nicht möglich ist, sind sie der Meinung man sollte das literarische Werk eben nicht adaptieren. Cattryse (1997:222f.) betont in seinem Artikel, dass es effektiver wäre, herauszufinden, warum Literaturverfilmungen auf diese Weise produziert und rezipiert wurden. Literaturverfilmungen werden immer einer doppelten Kritik unterzogen, da einerseits der Film selbst beurteilt wird und andererseits eine weitere Beurteilung in Bezug auf das Verhältnis zu seiner Literaturvorlage und zu bereits bestehenden Filmen (vgl. Kreuzer 1993:28f.).

Kreuzer (1993:28f.) merkt daher an: „Eine angemessene Kritik der Verfilmung, setzt daher voraus, daß der Kritiker die Zielrichtung erfaßt hat, die die Entscheidungen an den meist unvermeidlichen Kreuzwegen des Transformationsprozesses gesteuert hat.“

Eine Adaption wird einfach nur als Film wahrgenommen, wenn das Publikum das Original nicht kennt und nicht weiß, dass es sich um eine Adaption handelt. Das bedeutet, dass die Zuseher/innen den Film als Literaturverfilmung erkennen müssen, um ihn auch als solches wahrzunehmen. Für das unwissende Publikum gelten Originalität und Priorität als unantastbare Elemente. Wird der Roman von den Rezipienten/innen gekannt, bringen sie eine

gewisse Erwartungshaltung oder wie in der Hermeneutik genannt einen Erwartungshorizont mit, und verlangen eine Treue zur literarischen Vorlage (vgl. Hutcheon 2006:120ff.). Bazin (1993:36) betont, dass im Fall des unwissenden Publikums, den Zuseher/innen der Film einfach gefallen kann wie jeder andere Film, oder, dass durch den Film sogar ihr Interesse an der literarischen Vorlage geweckt werden kann.

## 5. Audiovisuelle Translation

Dank der Weiterentwicklung der Massenmedien und der zunehmenden Globalisierung wurde ein neuer Zweig im Bereich der Translationswissenschaft ins Leben gerufen, die audiovisuelle Translation.

Obwohl die audiovisuelle Translation, kurz AVT, seit den 90er Jahren zur Berufssparte der Translation gehört (vgl. Díaz Cintas 2008:2), wurde diese Richtung vor dem Jahr 1995 jedoch wenig erforscht. Anlässlich des 100jährigen Jubiläums des Films, zu dem die Filmwissenschaft einige Werke zu audiovisuellen Medien publizieren lies, der technischen Entwicklungen und des Umstiegs von analogen auf digitale Medien gewannen audiovisuelle Medien und somit auch die audiovisuelle Translation vermehrt an Bedeutung (vgl. Gambier 2006:263f.). Delabastita (1990:97ff.) kritisiert, dass die audiovisuelle Translation, trotz ihrer zunehmenden Wichtigkeit, in der Translationswissenschaft kaum behandelt wurde. In der Massenkommunikation werden Werte, Stereotypen und Normen unserer Gesellschaft widergespiegelt und gebildet. Er (1990:98f.) weist darauf hin, dass es bei der AVT nicht um eine rein sprachliche Umformung geht, sondern darum, dass das Produkt in Einklang mit seiner Funktion in der Zielkultur stehen sollte. Eine Vielzahl der Werke zur audiovisuellen Translation kann jedoch auch auf andere Textarten angewandt werden. Es gibt nur einige wenige, die sich ausschließlich mit der audiovisuellen Translation und deren Besonderheit, des Zusammenspiels aus Text und Bild, beschäftigen (vgl. Chaume Varela 2002:2f.).

Die audiovisuelle Translation ist einem ständigen Erneuerungsprozess unterworfen. Das ist auch an der sich ändernden Terminologie zu erkennen. Während sich die ersten Untersuchungen noch auf *Filmübersetzung* konzentrierten, wird durch die Erweiterung von Fernsehen und DVD heute von *audiovisueller Translation* gesprochen. Aber auch der Begriff der *multimedialen Translation* gewinnt, aufgrund der vielen unterschiedlichen Medien über die Informationen übermittelt werden, immer mehr an Bedeutung (vgl. Díaz Cintas 2003:194). Nach Díaz Cintas (2009:8) unterliegt das Forschungsgebiet im Bereich der AVT einer ständigen Erweiterung und der Schwerpunkt in diesem Zusammenhang verlagert sich zunehmend auf die soziokulturellen Aspekte abseits der Linguistik und der Technik.

Um aus translationswissenschaftlicher Sicht einen audiovisuellen Text analysieren und die Bedeutung der Texte in ihrem Gesamtkontext verstehen zu können, müssen sowohl die Translationswissenschaft als auch die Filmwissenschaft miteinbezogen werden. Für die systematische Untersuchung eines Studienobjektes bedarf es eines Analysemodells. Auch aufgrund der immer größer werdenden Anzahl von Ausbildungen in diesem Bereich, steigt die Nachfrage nach einem solchen Modell (vgl. Chaume 2004:13).

Chaume (1997:316) ist der Meinung, dass es keiner neuen Übersetzungstheorie für die AVT Bedarf. Denn AVT ist als eine Art der Übersetzung von Texten mit zwei gleichzeitig auftretenden Kommunikationskanälen zu betrachten. Er positioniert die audiovisuelle

Translation als Modalität der Übersetzung: „Audiovisual translation is thus opposed to written or oral translation, and not to legal, technical or scientific translation, because these fields can be broached by the written, oral or audiovisual texts that the translator manipulates.” (Chaume Varela 2002:2)

## **5.1. Formen der audiovisuellen Translation**

Untertitelung, Voice-Over und Synchronisation stellen, neben weiteren Möglichkeiten die drei großen Bereiche der AVT dar. Sie unterscheiden sich nicht nur durch ihr Erscheinungsbild, sondern haben auch unterschiedliche Wirkung auf das Publikum (vgl. Díaz Cintas 2008:2).

Über die Präferenzen der europäischen Länder bezüglich Synchronisation und Untertitelung erklärt Díaz Cintas (2003:195f.), dass in den größeren Ländern wie beispielsweise Spanien, und Deutschland, aber auch in der Tschechischen Republik, die Synchronisation bevorzugt wird. Während in kleineren Ländern, wie Griechenland, eher die Praxis der Untertitelung bevorzugt wird. Die Entscheidungen können jedoch je nach Zielpublikum und Genre variieren. Die Präferenzen des Publikums beruhen größtenteils auf Gewohnheit „Audience preference is, in the first place, determined by familiarity or conditioning.“ (Luyken 1991:112)

Aus finanziellen Gründen wird häufiger mit Untertiteln gearbeitet. Auch Filme, die als künstlerisch wertvoll erachtet werden, werden meist untergetitelt. In Werbungen und bei Interviews wird oft lieber auf die Untertitelung zurückgegriffen, um die Authentizität zu gewährleisten (vgl. Reinart 2004:73). Derzeit gibt es eine neue Entwicklung in einigen Ländern, in denen beide Formen nebeneinander existieren. Zu verdanken ist das vor allem dem Medium DVD, das es dem Publikum ermöglicht zwischen Untertitelung und Synchronisation in mehreren Sprachen zu wählen. Daher werden heutzutage viele Filme sowohl synchronisiert als auch mit Untertiteln versehen (vgl. Díaz Cintas 2003:196). Das trägt unter anderem auch zu einer Möglichkeit zum Erlernen von Fremdsprachen bei (vgl. Díaz Cintas 2009:11).

Eine weiterer Modus des Sprachtransfers im Film ist das Voice-Over. Bei dieser Methode hört das Publikum den Originalton, über den zeitlich etwas verzögert der gesprochene übersetzte Text gelegt wird. Dieses Verfahren kommt oft bei Dokumentarfilmen und Nachrichten zur Anwendung (vgl. Reinart 2004:74). Wie bereits in Kapitel 4 erwähnt, kann das Voice-Over auch als erzählender Rahmen eines Filmes genutzt werden.

## 5.2. Synchronisation

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language (TL) recording that reproduces the original message, while at the same time ensuring that the TL sounds and the actors' lip movements are more or less synchronised. (Díaz Cintas 2003:195)

Das Ziel von synchronisierten Filmen ist die Erweckung des Eindrucks beim Publikum, es handle sich um eine zusammenhängende Einheit, die es gerade sieht (vgl. Whitman-Linsen 1992:17). Dem Publikum, das die Originalsprache des Filmes nicht kennt, soll ermöglicht werden, den Film und seine Handlung zu verstehen. Dabei kann die Illusion entstehen, dass das Publikum eine Originalversion des Filmes sieht (vgl. Reinart 2004:74).

In verschiedenen Ländern wird Synchronisation von Filmen vom Publikum unterschiedlich wahrgenommen, während Amerikaner/innen daran gewöhnt sind, Filme meist in ihrer Muttersprache zu sehen und Asynchronitäten im Film kaum für sie vorstellbar sind, werden im deutschsprachigen Raum die meisten Filme synchronisiert. In Frankreich werden Originalversionen mit Untertiteln bevorzugt. Tendenziell lässt sich sagen, dass in kleinen Ländern Filme aus Kostengründen eher untergetitelt, als synchronisiert werden (vgl. Whitman-Linsen 1992:18).

Whitman-Linsen (1992:19) unterscheidet zwei Hauptarten von Synchronitäten, einerseits die optische Synchronität zu der Silben- und Lippensynchronität, Synchronität von Mimik und Gestik auch unter dem Begriff kinetische Synchronität bekannt, die Synchronität in der Länge von sprachlichen Äußerungen, wie Isosynchronität und Pausensynchronität gehören, und andererseits die akustische Synchronität. Dieser Kategorie zugehörend sind paralinguistische Elemente wie Tonlage, Klangfarbe, Prosodie, kulturelle Varietäten, Dialekte, Akzente und dergleichen. All diese Synchronitäten sind immer gleichzeitig zu beachten, sie überkreuzen sich und wirken sich gegenseitig aufeinander aus (vgl. Whitman-Linsen 1992:53).

Es ist fast unmöglich bei der Synchronisierung alle Erfordernisse zu erfüllen, da es sich hier um ein sehr komplexes Gebiet handelt. Wichtig ist, dass „eine entstehende Asynchronität auf einer der semiotischen Ebenen möglichst nicht allzu sehr ins Auge fällt.“ (Reinart 2004:97) In Situationen, in denen eine Entscheidung zwischen der Lippensynchronität und der Gestensynchronität gefällt werden muss, sollte man die Letztere vorziehen, da dem Publikum eine Asynchronität in dem Bereich wesentlich leichter auffällt. Ebenso ist auch einem natürlich klingenden Dialog der Vorzug zu geben (vgl. Reinart 2004:98) Auch Luyken plädiert dafür bei der Synchronisation auf die Wahrung sowohl der Nukleus- und Lippensynchronität als auch der Natürlichkeit der Sprache zu achten.

In fact, the art of dubbing seems to lie in the ability to make a compromise between the demands of lip-sync, nucleus-sync and naturalness of text so that there is no gross violation of any one of them which would make the viewers aware of the fact that they were watching a dubbed film. (Luyken 1991:161)



In Anlehnung an Delabastita beschreibt Díaz Cintas (2008:2f.) vier Grundelemente von audiovisuellen Texten, das akustisch-verbale, das akustisch non-verbale, das visuell-verbale und das visuell- non verbale. Obwohl man meinen könnte, dass all diese „Dimensionen“ von gleicher Wichtigkeit sind, schreibt Díaz vor allem der visuell-nonverbalen Dimension in der Realität Bedeutung zu, wie beispielsweise bei großen Blockbustern, in denen das Bild mehr gewichtet ist als das Wort. Im Prinzip könnte man sagen, dass es schon immer so war, dass dem Bild mehr Gewichtung zugesprochen wurde als dem Text. Diese Tatsache ist unter anderem vielleicht auch dadurch zu begründen, dass es mehr Literatur gibt zum Fotografieren, als zum Thema audiovisuelle Translation. Bildern wird mehr Bedeutung zugesprochen, deswegen tendieren die meisten Filme heutzutage zu mehr Spezialeffekten. Oft ist es auch ausreichend beliebte Schauspieler/innen zu engagieren, um mit einem Film erfolgreich zu sein. Niemand scheint sich dann für die tatsächliche Handlung oder dafür zu interessieren, welcher Charakter was gesagt hat (vgl. Díaz Cintas 2008:3f.).

### **5.2.1. Herausforderungen der Synchronisation**

Bei der Synchronisation von Filmen existieren viele Herausforderungen. Einige davon liegen am Synchronisationsprozess selbst und seinen Rahmenbedingungen.

Da zumeist ein/e Drehbuchautor/in die Zielsprache nicht beherrscht, wird die Übersetzung des Drehbuches von einem/einer Rohübersetzer/in übernommen. Die Schwierigkeit bei der Rohübersetzung ist, dass der/die Übersetzer/in in den seltensten Fällen das Filmmaterial zur Verfügung gestellt bekommt (vgl. Whitman-Linsen 1992:105). Er/Sie erstellt seine/ihre Übersetzung meist nur anhand einer *Continuity*, einer Dialogliste des Originals, die oftmals nicht am aktuellsten Stand ist, da für den Originalfilm eventuell noch nachträglich Änderungen veranlasst wurden (vgl. Herbst 1994:16). Der/Die Rohübersetzer/in wird insofern benachteiligt, als er/ sie wichtige visuelle und akustische Informationen aus dem Film wie Beschilderungen, Hintergrundgeräusche sowie auch wichtige paralinguistische Elemente, wie Gesichtsausdrücke und dergleichen, nicht in ihre Übersetzungen einbauen kann. Aus diesem Grund kommt es bei synchronisierten Filmen immer wieder zu Missverständnissen oder unabsichtlichen Weglassungen von Ironie, Sarkasmus und dergleichen. Auch Ausrufe oder sonstige Emotionsäußerungen können schwer übersetzt werden, da der/die Rohübersetzer/in kein Bild vor Augen hat und daher die Emotion und Situation nicht sehen kann und deshalb nicht weiß, in welcher Facette von Gefühlen das Translat anzusiedeln ist (vgl. Whitman-Linsen 1992:106f). Als ebenso problematisch erweist sich die Forderung nach einer wörtlichen Übersetzung. Redewendungen werden oft wörtlich

übersetzt und ergeben in der Zielsprache keinen Sinn- das Publikum wird verwirrt zurückgelassen (vgl. Whitman-Linsen 1992:108). Eine weitere Erklärung für eher schlechte Qualität von Rohübersetzungen sieht Whitman-Linsen darin, dass die Arbeit an sich schlecht bezahlt ist und von den Übersetzer/innen keine besonders hohen Qualifikationen gefordert werden. Viele Rohübersetzer/innen sind keine professionellen Translatoren/Translatorinnen, manche sind weder Muttersprachler/innen in der Ausgangs- noch in der Zielsprache. „Compound these generally inadequate credentials with the above drawbacks that the film itself is often not provided to the translator, that orders are to produce what the dubbing studio deems to be a literal translation, and we have the makings of mediocre results” (Whitman-Linsen 1992:116).

Nach der Fertigstellung der Rohübersetzung bekommt der/die Synchronautor/in, meist zugleich auch Synchronregisseur/in diese in die Hände. Er/Sie hat zur Aufgabe in einer Zeit von weniger als einer Woche, die Rohübersetzung nach den Kriterien der erwähnten Synchronität in den Film einzuarbeiten, natürliche Dialoge zu kreieren und die Harmonie zwischen Bild und Text herzustellen (vgl. Whitman-Linsen 1992:116f). Im Gegensatz zu Rohübersetzer/innen haben Synchronautor/innen beziehungsweise Regisseur/innen den Vorteil, dass sie den Film während der Arbeit sehen und die visuellen Elemente in ihre Übersetzung mit einbeziehen können. (vgl. Whitman-Linsen 1992:117).

Die besondere Aufgabe für den/die Translator/in bei der Synchronisation ist, dass die Dialoge meistens aufgrund von unterschiedlichen sprachlichen Strukturen, gekürzt werden müssen. Durch die Erhöhung der Sprechgeschwindigkeit kann man diese Kürzung teilweise wieder ausgleichen. Die Übersetzer/innen haben abseits der Einschränkungen aber auch etwas Spielraum. Da das Original nicht zu hören ist, können sich etwas mehr vom Originaltext entfernen, was meist dazu führt, dass die Dialoge natürlicher klingen (vgl. Reinart 2004:91)

In der audiovisuellen Translation spielen non-verbale Informationen, wie Gestik, Farben etc. eine große Rolle. Man muss immer das Zusammenwirken von verbalen und non-verbale Informationen betrachten (vgl. Chaume Varela 1997:315). Übersetzer/innen von audiovisuellen Texten sind in ihrer Arbeit durch die visuellen Elemente eines Films eingeschränkt. Auch Karamitroglou (2000:67f.) betont, dass audiovisuelle Translation der Erschwernis unterliegt, dass bereits eine akustische beziehungsweise visuelle Grundlage besteht. Untertitelung gestaltet sich nochmals schwieriger als Synchronisation ist, da der Originaltext im Gegensatz zu synchronisierten Filmen nach wie vor hörbar bleibt. In synchronisierten Filmen besteht jedoch die Problematik dennoch, dass das Bild den Gepflogenheiten der Ausgangssprache entspricht und daher nicht anpassbar ist.

Die Übertragung von kulturellen Eigenheiten der Sprache, wie Dialekten und Akzenten im Synchronisationsprozess stellt eine weitere Herausforderung dar. Ziel ist es, die Balance zwischen der Kultur des Originalfilms und der Zielkultur zu finden. Es ist immer schwierig, zu entscheiden, ob für Dialekte und Akzente der Ausgangssprache ein Dialekt der Zielsprache verwendet werden soll, oder die Charaktere lieber alle beispielsweise Hochdeutsch sprechen

sollen. Der/Die Synchronautor/in muss daher die Entscheidung fällen, ob das Publikum akustisch darauf aufmerksam gemacht werden soll, dass es einen ausländischen Film sieht, denn visuell weiß es das Publikum bereits durch verschiedene Signale wie Architektur, Wetter, Beschilderungen und dergleichen. Welche Entscheidung auch immer getroffen wird, den Rezipient/innen der Zieltextversion sollte bewusst sein, dass eine hundertprozentige Übertragung nicht möglich ist und daher sollten sie einsichtig sein, wenn es zu Asynchronitäten kommt (vgl. Whitman-Linsen 1992:48f., Reinart 2004:99). Schwieriger aber noch ist der Umgang mit Dialekten und Akzenten, Soziolekten, Redewendungen und dergleichen, die für die Rolle der SchauspielerInnen und ihre Charakter wesentlich sind. Diese müssen oft eingebüßt werden (vgl. Whitman-Linsen 1992:49). Herbst kritisiert, die Tatsache, dass Filme meist in die Standardsprache synchronisiert werden, da dies einen großen Verlust der Varietäten aus dem Original mit sich bringt (Herbst 1994:89). Oft gehen prosodische Merkmale (Akzent, Tonhöhe, Druckstärke) durch die Synchronisation verloren. Das passiert umso öfter, wenn es sich um einen spezifischen Idio- oder Soziolekt handelt. In manchen Fällen ist dieser Verlust unumgänglich, jedoch sollten dann mögliche Kompensationsstrategien auf anderen Ebenen in Betracht gezogen werden (vgl. Valentini 2008:49).

Man kann daher deutlich sehen, dass der/die Übersetzer/in auf viele Faktoren keinen Einfluss hat, beziehungsweise haben kann. Sie werden daher oft fälschlicherweise für schlechte Synchronversionen verantwortlich gemacht. Es lässt sich nicht bestreiten, dass Filmkritiker/innen meist gute Filmkenntnisse besitzen und ein breites Wissen im cineastischen Bereich haben. Doch fehlen ihnen oft nicht nur die notwendigen Sprachkenntnisse, sondern auch das translatorische Wissen, um die Qualität der synchronisierten Version des Filmes tatsächlich beurteilen zu können. Handelt es sich bei der Synchronfassung um eine Literaturverfilmung, so stellt die sehr gute Beherrschung der Originalsprache der Literaturgrundlage die Mindestanforderung an die Kompetenz eines/einer guten Kritikers/Kritikerin dar (vgl. Manhart 1996:84).

### **5.3. Der deskriptive Ansatz in der AVT**

In der AVT gibt es derzeit wenige explizit als Analysemodelle entwickelte Ansätze zur Untersuchung von audiovisuellen Texten (vgl. Chaume Varela 2004:16). Die ersten Untersuchungen im Bereich der AVT befassten sich fast ausschließlich mit der linguistischen Ebene, während man kaum auf berufliche oder soziokulturelle Faktoren Rücksicht nahm. Die Polysystemtheorie bietet hier eine gute Möglichkeit, auch diese Faktoren innerhalb der Systeme in Untersuchungen mit einzubeziehen (vgl. Díaz Cintas 2004:24).

Laut Díaz Cintas (2004:23) besteht das Film-Polysystem aus nationalen und übersetzten Werken und ihren Beziehungen untereinander. Als ersten Schritt schlägt er vor, die

Beziehungen zwischen den übersetzten Produkten, die als System strukturiert sind und als solches funktionieren zu suchen. Danach sollten die Verbindungen zwischen den nationalen und den übersetzten Produkten untersucht werden. Auch die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Übersetzungsstrategien innerhalb verschiedener Polysysteme, wie zum Beispiel literarisches und filmisches Polysystem derselben Gesellschaft können untersucht werden (vgl. Díaz Cintas 2004:24).

Chaume Varela (2004:15f.) selbst befürwortet die Analyse der kinematografischen Sprache, mit Hauptaugenmerk auf die Codes der Filmsprache, die bereits in Kapitel 3 erläutert wurden, und dem Versuch eine Brücke zwischen Translationswissenschaft und Filmwissenschaft zu schlagen. Dennoch stellt für ihn auch eine deskriptive Untersuchung im Rahmen der Polysystemtheorie eine geeignete Methode zur Untersuchung audiovisueller Texte dar. Der Vorteil dieses Ansatzes ist die Betrachtung vom Standpunkt der Übersetzung anstatt der Treue zum Ausgangstext. Hierbei werden nicht nur textuelle und linguistische Aspekte untersucht, sondern auch die makrotextuelle Ebene, die Aufschluss über den sozialen, wirtschaftlichen und historischen Rahmen gibt, in dem der Zieltext produziert wurde. Die Präsentation der Übersetzung deutet unter anderem auf die Übersetzungsmethode und die Beziehung zwischen verschiedenen Genres und Übersetzungen hin. Karamitroglou (2000:14) betont, dass es durchaus legitim ist, normengeregelte audiovisuelle Translation auf Basis des polysystemen Ansatzes zu untersuchen, da audiovisuelle Übersetzungen auch an die Anforderungen des Zielsystems angepasst werden müssen. Dies kann aber auch bedeuten, dass bewusst Werte des Ausgangstextes beibehalten werden, um beispielsweise die besondere Note des Originals zu betonen, je nach Norm der Zielkultur (vgl. Karamitroglou 2000:38f.)

Auch Delabastita (1990) spricht sich als Ausgangspunkt für eine translationswissenschaftliche Untersuchung von multimedialen Texten für den deskriptiven Ansatz aus. Als ersten Schritt einer Analyse empfiehlt er, Forschern/Forscherinnen Tourys Vornormen der Übersetzung in der Zielkultur festzulegen. Um eine möglichst genaue Analyse zu erhalten, schlägt Delabastita einige Fragen vor, die dazu dienen, die Position der Übersetzung in der Zielkultur möglichst genau zu erfassen. Daraus ergibt sich, dass es nicht nur eine Norm gibt, die die Filmübersetzung regelt, sondern viele miteinander interagierenden Normen, darunter fallen auch Normen, die weder mit dem Thema Film noch Translation zu tun haben, sondern sich beispielsweise auf das Genrekonzep des zielkulturellen Filmsystems, die linguistische Organisation der Zielkultur und dergleichen beziehen.

Besonders hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang die Arbeit von Karamitroglou (2000). Er erarbeitete als erster eine Methodik für Untersuchungen von Normen basierend auf der Polysystemtheorie in der audiovisuellen Translation, anhand des Beispiels von Untertitelung und Synchronisation von Fernsehprogrammen für Kinder in Griechenland. Ausgehend vom polysystemen Standpunkt betrachtet Karamitroglou (2000:13) die audiovisuelle Translation als Bestandteil eines etwas weiter gefassten literarischen Systems.

Bei solchen Untersuchungen geht es hauptsächlich darum, den Übersetzungsprozess und dessen Einschränkungen, sowie die Entscheidungen der Übersetzer/innen aufzuzeigen.

Die Durchführung von Untersuchungen übersetzerischer Einschränkungen ist nicht einfach, da die soziokulturellen Faktoren zu berücksichtigen sind. Wichtig ist es die Normen nicht nur zu finden, sondern sie in den richtigen Kontext zu bringen und sie gezielt zu untersuchen. Mithilfe der Hierarchisierung der Normen, lässt sich ein gutes Raster als Ausgangspunkt erstellen. Allerdings ist die Erstellung einer hierarchischen Reihenfolge nicht einfach. Man muss immer definieren welche Normen übergeordnet und welche zweitrangig sind (vgl. Karamitroglou 2000:25).

Bei der Untersuchung von Übersetzungsnormen sollten Forscher/innen sowohl die Übersetzungsmodalität und das Genre als auch die Rolle der Mitwirkenden und Rezeption des Publikums miteinbeziehen (vgl. Karamitroglou 2000:65).

Karamitroglou (2000:64) unterteilt Normen in zwei große Kategorien. Einerseits Normen, die sich auf allgemeines Übersetzungsverhalten beziehen und über die Textebene hinaus fungieren, das sind Vornormen, Konstitutivnormen und Erwartungsnormen. Zur zweiten Kategorie gehören Normen, wie die Operativnormen, Regulativnormen und professionelle Normen, die in der Mikro- und Makrostruktur unterhalb der Textebene wirken.

Karamitroglou (2000:54ff.) ändert Tourys Konzept von Adäquatheit und Akzeptabilität (siehe Kapitel 2.4.2.), in Konformität, das Einhalten von Normen des Zielsystems einerseits und Abweichung, das Fehlen von Kompromissen zugunsten der zielkulturellen Normen andererseits, ab. Wobei die Konformität der Akzeptabilität entspricht, aber die Abweichung nicht notwendigerweise der Adäquatheit. Nachdem der deskriptive Ansatz zielorientiert ist, ist die Adäquatheit zum Ausgangstext nebensächlich und Untersuchungen sollten sich daher auf die Aspekte Akzeptabilität, Konformität und Abweichung beschränken. Jegliche Untersuchungen der Einschränkungen des Ausgangstextes sagen nichts über Normen oder die Funktion in der Zielkultur aus (vgl. Karamitroglou 2000:65).

Karamitroglou (2000:69ff.) plädiert dafür, dass in einem Untersuchungsmodell von Normen in der audiovisuellen Translation, die Wechselbeziehungen und Interferenzen der Bestandteile des Systems untersucht werden sollten. Die Grundlage des Modells bilden die Faktoren, die in einem System zusammenwirken, das sind menschliche Akteure (alle an der Produktion Mitwirkenden, wie Regisseur/innen und Übersetzer/innen), Produkte (der gesamte Film inklusive Bild und Synchronisation/Untertitelung, Rezipient/innen (die Gruppe, die den Film tatsächlich konsumiert oder für die der Film bestimmt war), der audiovisuelle Modus (der audiovisuelle Modus von anderen Übersetzungsmodi unterscheidet), Institution (Kritiker/innen, Staatsorgane, Verlage) und der Markt (Warenhandel). Obwohl Institution als auch Markt beide nicht direkt am Prozess beteiligt sind, beeinflussen sie dennoch die Entscheidungen der Produzenten/Produzentinnen und Rezipienten/Rezipientinnen (vgl. Karamitroglou 2000:81).

Nach Díaz Cintas (2004:27) haben Literaturübersetzer/innen im Gegensatz zum/zur Übersetzer/in von audiovisuellen Texten, deren Produkt in mehreren unterschiedlichen Phasen erstellt wird, das Privileg mehr Autonomie zu genießen. Die bei audiovisuellen Übersetzungen wirksamen Normen werden erfahrungsgemäß eher von Produktionsfirmen, Synchronschauspieler/innen und Regisseur/innen als von dem/der Übersetzer/in selbst festgelegt.

## 6. Ironie

Ironie ist ein schwer fassbares Phänomen, das nicht einfach zu definieren ist. Im weitesten Sinn lässt sich Ironie als das Gegenteil des Gesagten beschreiben. Sie wird sowohl in der alltäglichen Kommunikation als auch in verschiedenen literarischen Genres verwendet. Dennoch bestehen immer wieder Schwierigkeiten, sie richtig zu erkennen und zu interpretieren.

Der Begriff der Ironie, altgriechisch *eironía*, hat seinen Ursprung in der Antike. Bereits bei Aristoteles und Sokrates wurde die Ironie als rhetorisches Mittel eingesetzt, um auf Lob und Tadel zurückzugreifen. Bereits damals wandte der/die Redner/in bewusst Körperhaltung, Mimik und Gestik an, um den Sinn des Ironischen zu unterstreichen und damit sein Verstehen zu erleichtern (vgl. Lievois et al. 2010:14, Sergienko 2000:14). Die Ironie diente zu Beginn dazu, sich klein zu machen, um unangenehmen Pflichten zu entkommen. Aus diesem Grund wurde sie damals im Gegensatz zu heute als verwerflich betrachtet (vgl. Hartung 2002:26). Im Laufe der Zeit wurde die Ironie von unterschiedlichen Ansätzen aufgegriffen und wird daher heute auch unterschiedlich definiert.

### 6.1. Definitionen und Ansätze

Nach den Ausführungen mehrerer Autor/innen ist es schwierig, eine einheitliche Definition für Ironie zu finden. Dies liegt hauptsächlich daran, dass die Ironie in vielen wissenschaftlichen Bereichen, wie in der Linguistik, Ästhetik, Rhetorik, Literaturwissenschaft und dergleichen eine Rolle spielt, ihre Konzeption von einem rhetorischen Mittel bis hin zur Weltanschauung reicht und daher als polysem gilt. Hartung (2002:11) betont, „daß Ironie im Verlauf der historischen Entwicklung eine Vielzahl von Varianten hervorgebracht hat, deren Zusammenhang heute oft nur noch über ihre Genese herzustellen ist.“ Auch Fehlauer-Lenz (2009:69) bemängelt, dass keine klare Bestimmung aufgrund der Komplexität des Begriffes möglich ist, da in der Ironie viele einzelne Bedeutungen zusammenspielen.

In Webster's New Encyclopedic Dictionary (1993:534) finden sich folgende Definitionen der Ironie:

- 1a The humorous or sardonic use of words to express the opposite of what one really means (as when words of praise are given but blame is intended) b: an ironic expression or utterance
- 2a: inconsistency between an actual and expected result b: a result marked by such inconsistency

Nach Pelsmaekers und Van Besien (2002:243) tritt Ironie dann auf, wenn „there is some kind of contrast or incongruity between what is said (the propositional content) and what can be inferred from the situation.“

Grundsätzlich kann das Ironische nach Attardo (2000:794) in verbale Ironie, das sprachliche Phänomen und situative Ironie, den als ironisch empfundenen Zustand, unterteilt werden.

Die nachfolgende nähere Betrachtung der zeitgenössischen Ansätze von Wayne C. Booth und Douglas C. Muecke soll ermöglichen, die Ironie innerhalb des Rahmens der Arbeit zu skizzieren.

Nach Booth (1974) ist Ironie nicht einfach nur das Gegenteil des Gesagten. Er unterscheidet zwischen stabiler und instabiler Ironie. Stabile Ironie wird vorab als instabil gesehen und wird erst durch ihr Erkennen und Interpretieren stabil, da damit ihr Sinn rekonstruiert werden kann. Hierunter fallen unter anderen einfache ironischen Aussagen, in denen das Gegenteil von dem was gesagt wurde gemeint ist (vgl. Booth 1974:3f.). Die instabile Ironie zielt auf die Metaebene ab, wodurch es unmöglich ist, eine neue Interpretation der ironischen Aussage zu erhalten. Es gibt unendlich viele Bedeutungsmöglichkeiten, als einzig sicherer Punkt in diesem Zusammenhang gilt die Tatsache, dass die Aussagen nicht wörtlich gemeint sind (vgl. Booth 1974:240ff.). Diese beiden Arten von Ironie schließen sich gegenseitig nicht aus.

Booth (1974:222-227) legt weiters auch fünf Arten von Hindernissen, die sogenannten *crippling handicaps*, als Störfaktoren für die Ironie fest: Ignoranz, die Unfähigkeit aufmerksam zu sein, Vorurteile, Mangel an Praxis und emotionale Unzulänglichkeit.

Muecke (1969:53) betrachtet Ironie als „ways of speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning.“ Er schlägt drei für die Definition grundlegende Elemente vor, die er als formale Anforderungen der Ironie betrachtet. Das erste Element wird als eine Art zweistöckige oder zweilagige Erscheinung der Ironie beschrieben. Auf deren unteren Ebene ist die Situation, wie sie entweder von dem/der Ironiker/in scheinbar dargeboten wird oder wie sie dem Opfer der Ironie vorkommt, zu finden. Die obere Ebene bezieht sich auf die Situation, wie sie der/die Ironiker/in oder der/die Beobachter/in wahrnimmt. Sie ist im Gedanken des/der Beobachters/Beobachterin präsent und wird von dem/der Ironiker/in lediglich hervorgerufen (vgl. Muecke 1969:19).

Das zweite Element äußert sich dadurch, dass es eine Art von Gegensatz und Widerspruch zwischen den beiden Ebenen geben muss. Diese können in Form von Unstimmigkeiten und Widersprüchen auftreten. Das Wissen des/der Beobachters/Beobachterin kann im Widerspruch zum Denken des Opfers stehen (vgl. Muecke 1969:19f.). Als Drittes wird das Element der „Unschuld“ dargestellt. Hierbei weiß entweder das Opfer nicht, dass es eine obere Ebene gibt, oder der/die Autor/in täuscht vor, er/sie wüsste es nicht. Davon ausgenommen ist der Sarkasmus, denn bei sarkastischen Äußerungen gibt



der/die Autor/in nicht vor, die wahre Bedeutung nicht zu kennen und die Bedeutung wird vom Opfer sofort erfasst (vgl. Muecke 1969:20).

Eine weitere Unterscheidung trifft Muecke (1969:20ff.) zwischen einfacher Ironie, in der der Widerspruch nur zwischen den Ebenen zu finden ist, und doppelter Ironie, in der auch ein Widerspruch innerhalb der unteren Ebene vorkommen kann, hier lässt sich die wahre Bedeutung durch die Widersprüche und gegenseitige Zerstörung nachvollziehen.

Für Muecke (1969:54-59) gibt es drei Arten von Ironieaufkommen, einerseits die offene Ironie, *overt irony*, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sowohl das Opfer als auch der/die Leser/in die Ironie erkennen sollen. Andererseits gibt es die verdeckte Ironie, *covert irony*, im Rahmen derer der/die Ironiker/in keine Hinweise auf die Ironie gibt, und die ironischen Elemente daher erst entdeckt werden müssen. Während hingegen die private Ironie dazu bestimmt ist von niemandem wahrgenommen zu werden. Mueckes offene und verdeckte Ironie sind beides Varietäten der stabilen Ironie von Booth, da eine spezifische Interpretation beabsichtigt ist und der/die Autor/in die notwendigen Hinweise bietet, damit der/die Leser/in zur richtigen Interpretation gelangt. Die private Ironie gilt nicht als stabil, da keinerlei interpretative Hilfen geboten werden.

### 6.1.2. Arten und Techniken der Ironie

Muecke nimmt bezugnehmend auf die Rolle des/der Autors/Autorin eine Einteilung in vier Arten der Ironie vor. Die *unpersönliche Ironie*, in der der/die Ironiker/in nicht wahrgenommen wird, da er/sie nicht als bestimmte Person auftritt, die etwas sagt, sondern die Ironie im Gesagten selbst liegt. Innerhalb der *selbsterabsetzenden Ironie* ist der/die Ironiker/in sichtbar, aber er/sie präsentiert sich als weniger intelligent, als er/sie es tatsächlich ist, meist sogar ignorant. In der *naïven Ironie*, von Muecke *ingénu irony* genannt, zieht sich der/die Ironiker/in zurück und verwendet einen seiner/ihrer Charaktere für seine/ihre Ironie. Wird die *dramatisierte Ironie* angewandt, zieht sich der/die Autor/in komplett zurück und stellt eine ironische Situation dar (vgl. Muecke 1969: 61-93).

Muecke (1969:61-87) zählt eine Reihe von unterschiedlichen Techniken, die in der unpersönlichen Ironie verwendet werden auf: Loben um zu tadeln, Tadeln um zu loben, Vortäuschen von Übereinstimmung mit dem Opfer, Vortäuschen von Ratschlägen oder Ermutigung des Opfers, die rhetorische Frage, vorgetäuschte Zweifel, vorgetäuschte Fehler oder Ignoranz, Anspielung und versteckte Andeutung, Ironie durch Analogie, Zweideutigkeit, vorgetäuschte Auslassung von Verweisen, vorgetäuschte Attacke auf einen Gegner des Opfers, vorgetäuschte Verteidigung des Opfers, Falschangaben oder falsche Äußerungen, interner Widerspruch, trügerische Argumentation, stilistisch signalisierte Ironie, Untertreibung, Übertreibung und dargestellte Ironie. Eine nähere Betrachtung von einigen der

Punkte folgt im Rahmen des analytischen Teiles, anhand von untersuchungsrelevanten Beispielen.

## **6.2. Besonderheiten der Ironie**

### **6.2.1. Wesen und Funktionen der Ironie**

„L’ironie doit être reconnue et comprise pour qu’elle puisse se réaliser.“ (Lievoy et al. 2010:14)

Für die Übertragung von Ironie ist ihr Erkennen unabdingbar. Ironische Äußerungen hängen meist mit Wissen zusammen, das negativ bewertet wird. In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll zu sein, einen Blick auf die sozialen Funktionen des Ironischen zu werfen. Sowohl Zabalbeascoa (2003:307f.) als auch Hartung (2002:186) zählen einige mögliche Funktionen auf: die Enthüllung von sozialen Gegensätzen, die Vermeidung von direkter Konfrontation, das Sagen von Wahrheit, wenn auch indirekt, das Abschwächen von Kritik, das Hervorheben von gemeinsamen Bewertungen. Ironie kann Aufschluss auf die Geistesverfassung des/der Autors/Autorin geben, sie kann dazu anregen über die Absicht des/der Autors/Autorin und den Kontext nachzudenken, oder als Strategie der Beeinflussung verwendet werden.

Grundsätzlich ist Ironie schwer greifbar und beschreibbar, da sie in engem Zusammenhang mit Intuition steht (vgl. Hartung 2002:12). Ironie ruft emotionale Reaktionen aus, bei denjenigen, die sie verstehen und auch denen sie nicht verstehen (vgl. Hutcheon 1994:2). Ihre Strategie kann nur im Kontext und ihrer Ausgestaltung verstanden werden und ist nicht nur davon abhängig, wer sie wann und wo verwendet, sondern auch an welche Rezipient/innen sie sich richtet. Die Ironie bildet daher eine dynamische Beziehung zwischen einer Aussage oder einem Text, deren Kontext, dem/der Ironiker/in, den Interpretierenden und den situativen Umständen ihrer Anwendung. Die Entscheidung, ob eine Aussage ironisch ist oder nicht und über die Bedeutung der Ironie, fällt letztendlich der/die Rezipient/in, unabhängig von der Intention des/der Autors/Autorin. Der/Die Ironiker/in selbst beabsichtigt die Herstellung einer ironischen Beziehung zwischen Gesagtem und Ungesagtem. Wie jede Art von Kommunikation unterliegt auch das Ironische einem komplizierten Vorgang des Verstehens und den damit verbundenen Schwierigkeiten, wie beispielsweise Missverständnissen. Wird die Ironie nicht erkannt, ist die intendierte Kommunikation gescheitert (vgl. Hutcheon 1994:11;85f.).

### **6.2.2. Der kulturelle Kontext**

Ironie ist ein kulturspezifisches Phänomen und tritt daher immer in einem kulturellen Kontext auf. Um sie verstehen und schätzen zu können, wird vorausgesetzt, dass man über ausreichend soziokulturelles Hintergrundwissen verfügt (vgl. Mateo 1995:174). Man könnte die Ironie als Trägerin von Urteilen bezeichnen, wenn auch in versteckter Form. Eine Tatsache, die im Bereich des Übersetzens eine wesentliche Rolle spielt. Wie Lievois et al. (2010:18) betonen, geht es dabei auch immer um eine Übersetzung von Werturteilen. Für das Verständnis des Ironischen ist es allerdings nicht unbedingt erforderlich diese Werte zu teilen, sondern im Stande zu sein, vor allem ihren Kontext zu erfassen. Jede/r von uns gehört zu einer anderen Welt, in der der Grundstein für unsere Erwartungen, vorgefasste Meinungen und Annahmen gelegt wird. Diese Werte werden in den Kommunikationsprozess eingebracht und ermöglichen damit das Ironische. Bei der Ironie handelt es sich um mehr als bloßes Dekodieren einer verkehrten Botschaft, es handelt sich um einen semantisch komplexen Prozess mit der Anforderung, die Botschaft des Gesagten und Ungesagten in die richtige Beziehung zu bringen (vgl. Hutcheon 1994:85).

In ihren Arbeiten kommen sowohl Mateo (1995:174) als auch Pugliese (2010:59f.) zu dem Schluss, dass Interpretation und Übersetzung von Ironie von der Nähe der Kulturen abhängt. Je weiter Kulturen voneinander entfernt sind und je weniger Gemeinsamkeiten sie besitzen, desto schwieriger gestaltet sich auch das Ironie-Verstehen und die Ironie-Übertragung.

### **6.3. Ironiesignale**

Da Ironie nicht immer einfach zu erkennen ist, besteht für den/die Ironiker/in die Möglichkeit dem/der Leser/in zu „helfen“, indem er/sie dem/der Leser/in ironische Hinweise gibt. Diese können in verbaler Form, wie beispielsweise als übertriebene Förmlichkeit, Wiederholungen, Zwischenrufe oder als nonverbale Zeichen, wie Geräusche, langsames und betontes Sprechen vorkommen (vgl. Pelsmaekers et al. 2002:246). Obwohl manche Kritiker/innen der Meinung sind, die Festlegung von Merkmalen würde das Ironische zerstören, spricht sich Fehlauer-Lenz (2009:69-71) dennoch für Anhaltspunkte aus, an denen man Ironie erkennen kann. Eine erste Unterscheidung kann in formale, also stilistische Signale und inhaltliche Hinweise, die Art der Beziehung zwischen Inhalt und Kontext, getroffen werden. Literarische Ironie kann man auf entweder auf textueller Ebene finden, wo sie anhand von konkreten Textpassagen leicht zu erkennen ist und in Form von Schreibstil und Ausdrucksformen in Erscheinung tritt. Auf dieser Ebene ist eine Erstellung einer Liste mit Signalen durchaus nützlich. Wichtig ist zu beachten, dass es unendlich viele Möglichkeiten der Ironiesignalisierung gibt, vor allem da Ironie stark von dem/der Autor/in abhängt, und dass so eine Liste niemals vollständig sein

kann. Auf der kontextuellen Ebene tritt Ironie als Auswahl des Geschehens, der Ereignisse, deren Abfolge und Gegenüberstellung auf (Fehlauer-Lenz 2009:70).

Mateo (1995:172) hingegen ist der Meinung, es sei nicht immer erforderlich, dass Ironie von dem/der Autor/in klar signalisiert wird, da es oft ausreichend sei, ein bestimmtes Thema oder bestimmte Werte, die sowohl von dem/der ironischen Autor/in als auch dem/der Rezipient/in geteilt werden, zu behandeln, um zu wissen hier muss jetzt Ironie vorliegen (vgl. Mateo 1995:172).

In seinem Werk *A Rhetoric of Irony* (1974) formuliert Booth fünf Arten von Hinweisen, die den Leser/innen beim Erkennen von Ironie dienlich sein können. Diese Hinweise stehen in Abhängigkeit zu den von dem/der Leser/in miteinbezogenen Normen und der Intention des/der Autors/Autorin (vgl. Booth 1974:53).

Die erste Möglichkeit besteht laut Booth (1974:53-57) durch die Platzierung direkter Hinweise des/der Autors/Autorin in Titeln, Epigraphen und an anderen Stellen des Werkes. Methoden hierfür sind beispielsweise die Verwendung von Zitaten eines/einer berühmten Ironikers/Ironikerin zu Beginn des Werkes oder eine Erklärung des/der Autors/Autorin über die Distanzierung zu den Charakteren aus dem Werk. Wichtig ist hierbei zu erwähnen, dass ein Werk trotz dieser Hinweise nicht unbedingt ironisch sein muss, dennoch empfiehlt es sich, in der Hinsicht das Werk zumindest aufmerksam zu lesen (vgl. Booth 1974:55).

Einen weiteren Anhaltspunkt für Ironie stellt die sogenannte Ankündigung eines bekannten Fehlers dar. Dabei werden manchmal bereits am Beginn des Werkes Absurditäten verwendet, die darauf hindeuten, dass auch der weitere Verlauf der Geschichte ironisch sein könnte. Dazu gehört auch, wenn der/die Autor/in sich selbst widerspricht, historische Fakten falsch wiedergibt oder mit konventionellem Wissen prahlt. Diese Fehler gelten als wichtige Indikatoren für Ironie, sind dennoch kein Garant für ihr Erkennen.

Ein dritter Indikator für Ironie tritt auf, wenn der/die Autor/in Fakten in ihren Werken angibt, die von dem/der Leser/in als solches akzeptiert werden, der/die Autor/in diesen jedoch später widerspricht. Stilbrüche zählen zu Booths (1974:67-73) vierter Art von Hinweisen. Plötzlich auftretende Änderungen im Stil oder Vokabular des/der Autors/Autorin legen die Vermutung von Ironie im Text nahe. Um Stilbrüche zu erkennen, ist es allerdings erforderlich, dass der/die Leser/in mit dem/der Autor/in vertraut ist. Beim letzten Indikator für Ironie handelt es sich um Glaubenskonflikte, die im Kontrast stehen zu dem was der/die Autor/in sagt und dem was er/sie denkt und was der/die Leser/in denkt. In diesem Fall ist es ebenfalls erforderlich, dass der/die Leser/in den/die Autor/in soweit kennt, dass er/sie seine wahre Meinung zwischen den Zeilen lesen kann. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der/die Leser/in durch die von dem/der Autor/in angegebenen Hinweise, das Vorhandensein von Ironie erkennen kann und damit auch die richtige Bedeutung rekonstruieren kann.

Auch Marika Müller (1995) befasst sich in ihrem Werk *Die Ironie* mit Ironiesignalen, die dem/der Leser/in eine Hilfestellung bei der Erkennung von Ironie geben können und sich teilweise mit den von Booth erwähnten Signalen überschneiden. Sie (1995:136-173)

unterscheidet grob zwischen paratextuellen Ironiesignalen, wie Überschrift und feste Platzierung und textinternen Ironiesignalen, wie Interpunktionszeichen, Rechtschreibung, Formen des Reims, ironische Namengebung, ironische Semantik, ironische Metaphorik, ironischer Stilbruch, konventionalisierte ironische Ausdrucksformen, Übertreibung und Untertreibung, ironische Wiederholung, Klimax, Antiklimax, Chaos, Kürze und die ironische Paraphrase. Müller (1995:135) betont ebenfalls, dass diese Aufzählung nur einige von vielen Möglichkeiten darstellt und keine Garantie dafür ist, dass Ironie tatsächlich auftritt, da Ironie wie bereits erläutert wurde, sehr subjektiv ist und sowohl von dem/der Autor/in als auch von den Interpretierenden abhängt.

Für multimodale Texte haben Attardo et al. (2003) eine Reihe von Ironiesignalen herausgearbeitet. Sie unterteilen diese in phonologische Signale und Signale, innerhalb der Mimik, sogenannte *facial markers*. Zu den phonologischen gehören vor allem die Intonation in verschiedensten Variationen, eine geringere oder übertriebene Tonhöhe, Nasalität, lange Pausen und langgezogene oder besonders betonte Silben. Die Gruppe der facial markers besteht aus Faktoren wie hochgezogenen oder tiefen Augenbrauen, weit geöffneten, zusammengezogenen oder rollenden Augen, Blinzeln, Lächeln, Nicken, dem starren Gesichtsausdruck oder der Geste „Zunge in der Wange“. Hierarchisch stehen Verhaltenssignale an erster Stelle, gefolgt von den intonativen und semantischen Signalen (vgl. Attardo et al. 2003:244ff.).

## 6.4. Ironie und Translation

Untersuchungen in Bezug auf Übersetzungen von Ironie sind eher selten. In vielen Arbeiten liegt der Schwerpunkt überwiegend auf Themen wie der Übersetzung von Humor, Parodie oder Intertextualität. De Wilde (2010:25) nennt dafür zwei entscheidende Gründe. Zum einen die Schwierigkeiten bei produktorientierten Untersuchungen von komparativen mikrotextuellen Analysen und zum anderen, das Fehlen einer eindeutigen Definition und eines begrifflichen Rahmens der literarischen Ironie. Auch Lievois et al. (2010:12) stellen fest, dass Untersuchungen zur Übersetzung von Ironie bisher fast nur im literarischen Bereich vollzogen wurden. Es gäbe nur einige wenige Werke, die sich mit Ironie in Werbeslogans und journalistischen Textsorten befassen.

Innerhalb der Translationswissenschaft wird Ironie oft als große kulturelle und sprachliche Hürde angesehen. Lievois et al. (2010:11f.) betonen, dass das Verstehen von Ironie selbst eine Art des Übersetzens ist, da Ironie erst interpretiert werden muss, auch innerhalb einer Sprache.

Translating irony involves a series of interpretative gestures which are not solely provoked by or confined to the act of translation as such. Even when one does not move

between languages, reading irony always involves an act of interpretation which 'translates' a meaning out of a text that is not 'given'. (Lievoy et al. 2010:11)

Um daher Ironie übertragen zu können und es mit den Herausforderungen aufnehmen zu können, sollte man von der Idee der Unübersetzbarkeit ablassen. (Lievoy et al. 2010:12)

Lievoy et al. betrachten (2010:19) die Übersetzung von Ironie in drei Momenten und stellen diese als Modell dar. In der ersten Phase findet sich das Verstehen und Erkennen der Ironie durch den/die Übersetzer/in als Leser/in des Ausgangstextes. Danach folgen die Produktion der Ironie im Zieltext und die Entscheidung für die dafür angemessene Technik. Als letzten Schritt nennen sie das Erkennen von Ironie durch den/die Zieltextrezipient/in. Eine Isolation dieser drei Momente ist aufgrund ihrer Konsequenzen für den gesamten Prozess nicht möglich.

Die besondere Position des/der Übersetzer/in, der/die über ein großes kulturelles und sprachliches Wissen sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur verfügt, macht ihn/sie sensibler in Bezug auf das Implizite und lässt ihn/sie sprachliche Hindernisse bewusster wahrnehmen, als der/die durchschnittliche Leser/in, dadurch wird den Translator/innen die bewusster Gestaltung des Zieltextes ermöglicht (vgl. Lievoy et al. 2010:19).

Viele Analysen betonen die Atmosphäre des Textes, die der/die Übersetzer/in nicht nur erfassen sondern auch übertragen soll (vgl. Lievoy et al. 2010:16). Während sich Ironie in alltäglichen Gesprächssituation direkt übertragen lässt, bedienen sich Schriftsteller/innen manchmal einer Präzisierung, wie beispielsweise „sagte er mit einem Lächeln“. Auch für Übersetzer/innen ist diese Art von Präzisierung manchmal die einzige Strategie, zur Vermeidung eines Verlustes von Ironie und ihrer Bedeutung (vgl. Lievoy et al. 2010:17f.).

Gelingt die Übersetzung von Ironie nicht, hängt das meist mit zwei Faktoren zusammen. Einerseits kann das an der Übersetzungskompetenz des/der Übersetzers/Übersetzerin liegen. Den wird manchmal Ironie im Ausgangstext nicht erkannt oder richtig interpretiert, was nicht notwendigerweise auf mangelhafte Kultur- und Sprachkenntnisse der Übersetzer/innen zurückzuführen ist, sondern auch darin begründet sein kann, dass Übersetzer/innen manchmal mehr in der Zielkultur verankert sind und dadurch die Signale im Ausgangstext übersehen werden (Lievoy et al. 2010:20, Fehlauer-Lenz 2009:71). Andererseits kann auch die Tatsache, dass es in der Zielsprache keine Entsprechung von Ironiesignalen oder nur kompliziertere Stilmittel gibt, um dieselbe Ironie wie im Ausgangstext zu schaffen, eine Nichtübersetzung oder Fehlübersetzung nach sich ziehen. Der erste Faktor steht allerdings nicht nur in Zusammenhang mit Ironie, da sich in vielen Translaten Fehlentscheidungen von Übersetzern finden lassen (vgl. Fehlauer-Lenz 2009:71).

### **6.4.1. Ironie in der AVT**

Zu den in Kapitel 5 dargelegten Herausforderungen für Übersetzer/innen von audiovisuellen Texten gehört auch die Ironie. In audiovisuellen Texten kann das Ironische aufgrund der vielen Kanäle in vielen denkbaren Kombinationen vorkommen. Zabalbeascoa (2003:306f.) empfiehlt daher bei der audiovisuellen Übersetzung nicht nur verbale Ironie zu berücksichtigen, sondern auch die non-verbale und narrative Ironie und alle weiteren möglichen Arten in Betracht zu ziehen. Übersetzer/innen arbeiten größtenteils auf der linguistischen Ebene, die einerseits aus traditionellen linguistischen Einheiten, wie Syntax, Wörter, Morphologie, Wortgruppen und andererseits aus diskursiven Elementen, wie doppeldeutigen Sätzen, Wortspielen, Parodien bestehen. Bei der Übersetzung ist es deshalb erforderlich, Sätze, Idiome und Elemente, die typisch für Diskurstypen und intertextuelle Beziehungen sind, zu erkennen. Die narrative Situationsironie in Filmen und literarischen Texten gilt als Eigenschaft, die von dem/der Autor/in entwickelt wird. Damit wird eine sogenannte „Ironie des Lebens“ geschaffen, die die Charaktere des Textes betrifft. Die non-verbale Ironie enthält semiotische Botschaften. Hutcheon (2006:71) verweist auf die Schwierigkeiten bei der Übersetzung von ironischen Elementen in multimedialen Texten: „Verbal irony presents a particular challenge for adaptation to performance media, not in dialogue, obviously, but when used in the showing mode“. Nach Zabalbeascoa (2003:307f.) ist es für einen/eine Übersetzer/in daher notwendig, die Funktionen, die bereits in Punkt 6.2.1. aufgelistet wurden, zu ermitteln, die das Ironische an der jeweiligen Textstelle hat.

### **6.4.2. Deskriptive Analysen**

In ihrer Arbeit schlägt de Wilde (2010:28ff.) drei Orientierungen innerhalb der deskriptiven und zielorientierten Untersuchungen von Übersetzungen des Ironischen vor: funktionelle Untersuchungen des Zieltextes, historisch-deskriptiv orientierte Analysen und interpretativ orientierte Analysen, die die Sichtweise der Übersetzer/innen auf den Ausgangstext aus dem Zieltext ableiteten. Innerhalb des dritten Ansatzes wird der/die Übersetzer/in zum/zur Mittler/in, der/die die verschlüsselte ironische Bedeutung einer Aussage nach den Normen der diskursiven Gemeinschaft richtig interpretiert und sich an einer äquivalenten Übertragung versucht. De Wilde plädiert für die dritte Methode, da dadurch die Rolle der Translator/innen in den Vordergrund rückt. Um Veränderungen ironischer Texte zu analysieren, die durch Modifizierungen der Struktur, des Texttyps oder des kommunikativen Umfelds der Zielsprache hervorgerufen wurden, hält de Wilde funktionale Untersuchungen des Zieltextes, die mit einer Analyse des Skopos einhergeht, für besonders geeignet.

Mittels deskriptiver Untersuchungen kann man beispielsweise die Unübersetzbarkeit analysieren, in dem man, ohne vorher festgelegte Kriterien, die Übersetzung eines Textes

beobachtet. Dadurch wird ersichtlich, dass nichts unübersetzbar ist, sondern, dass nur unterschiedliche Strategien und Richtlinien angewandt werden. Die Faktoren, die im Rahmen dieser Untersuchung eine Rolle spielen sind unter anderen Raum, Zeit, der/die Translator/in und Texttypen. Durch historisch-deskriptiv orientierte Analysen kann die Untersuchung geografischer und historischer Zieltextelemente von ironischen Texten innerhalb eines neuen politischen und ideologischen Umfelds erfolgen. Warum die Übersetzung eines ironischen Werkes auf einem Markt keinen Erfolg hat, kann man im Rahmen von Untersuchungen des Erwartungshorizontes des/der Lesers/Leserin einerseits und der Marketingstrategien und Budgetpolitik im Verlagswesen andererseits feststellen (vgl. De Wilde 2010:29)

Auch Mateo (1995:175) schlägt eine deskriptive Analyse des Ironischen vor. Damit können Übersetzungsstrategien des Ironischen determiniert werden. Dabei kann untersucht werden, inwiefern Translator/innen auf Kosten des Humors dem Ausgangstext treu bleiben, oder es schaffen die Ironie durch Veränderungen im Zieltext beizubehalten und welche Konventionen bei der Übersetzung eine Rolle gespielt haben. Für ihre Analyse erstellt Mateo folgende Liste mit möglichen Übersetzungsstrategien:

1. ST irony becomes TT irony with literal translation.
2. ST irony becomes TT irony with "equivalent effect" translation.
3. ST irony becomes TT irony through means different from those used in ST (*e.g.* verbal irony becomes kinetic irony, the use of intonation is replaced by lexical or grammatical units, etc.).
4. ST irony is enhanced in TT with some word/expression.
5. ST ironic innuendo becomes more restricted and explicit in TT.
6. ST irony becomes TT sarcasm (criticism is overt now, no feeling of contradiction at all).
7. The hidden meaning of ST irony comes to the surface in TT. No irony in TT therefore.
8. ST ironic ambiguity has only one of the two meanings translated in TT. No double entendre or ambiguity in TT therefore.
9. ST irony replaced by a "synonym" in TT with no two possible interpretations.
10. ST irony explained in footnote in TT.
11. ST irony has literal translation with no irony in TT.
12. Ironic ST completely deleted in TT.
13. No irony in ST becomes irony in TT. (Mateo 1995, 175-177)

Sie betont, dass es notwendig sein kann, andere Mechanismen zu verwenden, um einen ironischen Text in der Zielkultur zu schaffen. Wichtig für die Übersetzung sei es, auch die Form beizubehalten anstatt nur den Sinn zu übersetzen. Diese Entscheidungen über die jeweilige Strategie obliegen jedoch dem/der jeweiligen Übersetzer/in (vgl. Mateo 1995:174).



## **7. Ich habe den englischen König bedient**

### **7.1. Literarische Vorlage**

Der Roman, den Hrabal innerhalb von nur achtzehn Tagen in einem heißen Sommermonat 1971 schrieb, wurde zu einem Weltroman und wurde in viele Sprachen auf der ganzen Welt übersetzt (vgl. Mazal 2004:39). Da Hrabals Denkweise den damaligen Ideologien des kommunistischen Regimes nicht entsprach, durfte er seine Werke zu dieser Zeit nicht veröffentlichen. Im Jahr 1974 erschien der Roman als Samisdat und 1982 als interne Publikation in einer tschechischen Jazz-Zeitschrift. Erst im Jahr 1989, nach der Samtenen Revolution, erfolgte die erste erlaubte und öffentliche Publikation seines Werkes in einer Sammlung mit drei weiteren Erzählungen (vgl. Mazal 2004:230; 254; 320).

In seinen Werken finden sich autobiografische Elemente, da er darin Geschehnisse aus seinem eigenen Leben einfließen ließ. Bereits seit der Kindheit wurde er von Wirtshäusern verzaubert und einige seiner Geschichten basieren auf Geschichten seiner Mitbürger/innen, die ihm im dort erzählt wurden. Hrabal behandelt mit Vorliebe vor allem alltägliche Themen, wie Krankheit, Gasthäuser, Wetterfühligkeit, Krankheit, Politik und den Tod (vgl. Mazal 2004).

#### **7.1.1. Handlung**

Jan Dítě, ein blonder und blauäugiger Junge, der aus einem kleinen Dorf stammt, leidet aufgrund seiner schwächtigen und kleinen Statur an Minderwertigkeitskomplexen. Seine Karriere beginnt im Hotel Goldenes Prag, wo er als Lehrling arbeitet. Zu seinen dortigen Aufgaben gehört unter anderen der Verkauf von Würstchen am Bahnhof. Schon bald entwickelt er eine Strategie seine Kunden/Kundinnen zu prellen und dadurch mehr Geld zu erbeuten. Zu dieser Zeit erkennt er das erste Mal die Macht des Geldes. An seinen freien Tagen gibt er das Geld im Bordell bei Rajský aus. Jan ist ein leidenschaftlicher und sensibler Liebhaber, und steckt sich vorerst das Ziel, für seine nächtlichen Besuche zu sparen. Durch eine Bekanntschaft mit einem seiner Hotelgäste, Herr Walden, bekommt er eine Stelle in einem exklusiveren Hotel, dem Hotel Tichota. Hier wird er Zeuge der Völlerei und Verspieltheit von reichen Menschen. Der Gedanke, dass Reiche glücklich sein können, setzt sich in seinem Kopf fest und sein Wunsch Millionär zu werden wächst zunehmend. Nach einem unglücklichen Zwischenfall, bei dem er zu Unrecht beschuldigt wird, muss er das Hotel verlassen. Wieder ist es Herr Walden, dem er zufällig am Bahnhof begegnet, der ihn für eine Stelle als Kellner im Hotel Paris empfiehlt. In diesem Hotel wird der Oberkellner Herr Skřivánek, rasch zu seinem großen Vorbild. Ein Kellner, der alles weiß und alles sieht. Er lehrt Dítě, die Nationalität eines jeden Gastes zu erkennen und auch zu erraten, was der Gast

konsumieren wird. Die beiden machen daraus ein Spiel und wetten bei jedem Gast um zwanzig Kronen, wer recht behalten wird, und jedes Mal liegt Herr Skřivánek richtig. Dítě staunt nicht schlecht und als er den Oberkellner fragt, woher er das wisse, bekommt er jedes Mal die Antwort zu hören „Ich habe den englischen König bedient“. Bei einem offiziellen Bankett ergreift er die Chance, den Kaiser von Abessinien zu bedienen, der ihm dafür einen Orden verleiht, mit dem er sich den Rest seines Lebens rühmt. Nach einer zufälligen Begegnung, schafft er es das Herz der deutschen Turnlehrerin Lisa zu gewinnen. Während Hitlers Truppen in die Tschechoslowakei einmarschieren, verstärkt sich der Hass der Tschechen gegenüber den Deutschen. Jans Vorgesetzter und seine Kollegen missbilligen seine Liaison zu Lisa und so muss Jan seinen Arbeitsplatz verlassen. Während viele seiner Landsleute für den Widerstand gegen das Deutsche Regime hingerichtet werden, heiratet Dítě die fanatische nationalsozialistische Turnlehrerin. Mit ihrer Hilfe erhält er eine Stelle in einer nationalsozialistischen Zuchtanstalt für den neuen Menschen Europas. Er bedient deutsche Frauen, die für die Zucht einer reinen arischen Rasse auserwählt wurden und dort ihre Kinder empfangen und austragen sollen. Nach der Hochzeitsreise gelingt es Dítě und Lisa ein Kind zu zeugen, seinen Sohn Siegfried, der ironischerweise geistig zurückgeblieben ist. Lisa, deren Liebe zum Deutschen Reich und zu Adolf Hitler ins Unermessliche geht, beschließt an die Front zu gehen und kehrt eines Tages mit wertvollen Briefmarken, die sie deportierten Juden gestohlen hat, zurück.

Am Ende des Krieges stirbt Lisa bei einem Luftangriff. Dítě lässt seinen Sohn bei den Großeltern zurück, verkauft die Briefmarken und erfüllt sich endlich seinen Traum, ein Millionär zu sein. Mit diesem Geld baut er ein luxuriöses und exklusives Hotel, in dem sich Persönlichkeiten aus der Politik, Adelige und Künstler/innen die Klinke in die Hand geben. Mit dem Beginn des totalitären Kommunistenregimes, wird Dítě enteignet und soll nur mehr als Verwalter dieses Hotels fungieren. Die anderen Millionäre werden in ein Straflager versetzt. Nur Dítě nicht, der dank der Hilfe eines Bekannten offiziell nicht als Millionär verzeichnet ist. Doch sein größter Wunsch ist liegt darin, endlich von den anderen Millionären als ihresgleichen anerkannt und zu werden. Mit seinem Spargeld macht er sich auf den Weg zu dem Internat für Millionäre und bittet darum, dort ebenfalls aufgenommen zu werden. Nach seiner Internierung wird er von den anderen Millionären jedoch nur als Neureicher behandelt und nicht akzeptiert, zum Teil wird der sogar von ihnen verachtet. Im Internat herrschen absurde Verhältnisse. Es gibt beispielsweise keinen Zaun und keine Mauern und die Millionäre werden regelmäßig in die Stadt geschickt, um Geld und Bier zu holen. Die Millionäre und Millionäre leben dort in Harmonie und Freundschaft und lassen es sich gut gehen. Als das Lager aufgelöst wird, wird Dítě dazu verpflichtet, sich der Gemeinschaft als nützlich zu erweisen, und eine Brigade im Wald zu beginnen. Er wohnt dort mit einer jungen Frau und einem Professor für französische Literatur und Ästhetik zusammen. Nach einigen Monaten sehnt er sich jedoch nach Einsamkeit. Man schickt ihn ins Sudetengebiet, wo er als Straßenarbeiter tätig sein soll. Er verbringt den Rest seines Lebens mit seinen Tieren, einem

Pferd, einer Ziege, einem Hund und einer Katze. Einmal pro Woche fährt er ins Dorf, um seine Einkäufe zu tätigen und verbringt bei dieser Gelegenheit einige Stunden mit den Dorfbewohner/innen im Gasthaus. Erst zu dieser Zeit kommt er zu der Erkenntnis, dass er sein Leben lang den falschen Zielen nachgelaufen ist.

### **7.1.2. Aufbau des Romans**

Der Roman ist in fünf Kapitel unterteilt, die aneinanderknüpfen und durch die Figur des Erzählers verbunden werden. Jedes Kapitel beginnt mit dem Satz: „Passen Sie auf, was ich euch jetzt erzählen werde“ und endet mit den Worten „Reicht euch das? Damit schließe ich für heute“. Diese Elemente bilden den Rahmen für die einzelnen Episoden. Die Etappen des Lebens des Helden werden jeweils in Kapiteln eingefangen. Der erste Abschnitt (Ein Glas Grenadine) umfasst Dítě's Lehrjahre im Hotel Goldenes Prag, danach folgt der Wechsel in das exklusive Hotel Tichota und seine erste Begegnung mit reichen Menschen und ihren Eigenheiten (Hotel Tichota) und der Höhepunkt seiner Karriere im Hotel Paris, wo er den Orden vom abessinischen Kaiser bekommt und auch seine ersten großen Enttäuschungen erlebt (Ich habe den englischen König bedient). Das vierte Kapitel (Ihr Kopf war nicht mehr aufzufinden) erzählt Dítě von seiner Zeit bei den Nationalsozialisten/Nationalsozialistinnen. Im letzten Kapitel (Wie ich Millionär wurde) verfolgt der/die Leser/in seine Bemühungen Millionär zu werden und letzten Endes auch seine Erleuchtung und die Verwandlung in den einzelgängerischen Straßenarbeiter.

### **7.1.3. Hauptcharakter**

Hrabals Hauptfigur ist ein Mensch, der aufgrund seiner Größe und Herkunft Minderwertigkeitskomplexe hat. Verstärkt wird das dadurch, dass Hrabal ihm den Nachnamen *Dítě* gibt, was ins Deutsche übersetzt, Kind bedeutet. Man könnte fast meinen, dass auch Dítě's Sicht auf die Welt dem Blickwinkel eines Kindes entspricht. Mit viel Glück erreicht er alles in seinem Leben, er bekommt Arbeitsstellen, die Liebe seiner Frau, sogar seine Millionen. Aber alles zu einem falschen Zeitpunkt. Der Erzähler betont selbst immer wieder: „Mein Glück bestand immer darin, dass mir ein Unglück widerfuhr.“ Dieses Motiv des Zufalls unterstreicht die paradoxen geschichtlichen Wendungen und absurden Umstände. In Dítě's Leben spielt das Element des Zufalls eine wichtige Rolle. Nur durch die zufällige Begegnung mit Herrn Walden erhält er die Stellen im Hotel Tichota und im Hotel Paris. Ebenso zufällig findet er sich auf der Seite der Deutschen wieder, oder wird als Kollaborateur der tschechischen Widerstandsbewegung festgenommen. Diese zufälligen Begegnungen und Missverständnisse von denen sein Leben bestimmt wird, könnten als Intention von Hrabal

interpretiert werden, seine Hauptfigur als einen Menschen zu zeigen, der ständig auf der Suche ist und sich an sein Umfeld und Schicksal ohne Nachzudenken, anpasst.

Die Sehnsucht danach Millionär zu werden und seine Minderwertigkeit zu „rächen“, bestimmt sein ganzes Leben und stellt ihn in die Isolation. Sein größter Wunsch ist es, von der Gesellschaft anerkannt und respektiert zu werden. Doch durch seine unüberlegten Taten und die Zufälle, die ihm widerfahren, sieht ihn die Gesellschaft als rückgratlosen Menschen an, der nur auf seinen Vorteil bedacht ist. Vor allem dann, als er sich in Lisa verliebt und sich erhofft, dadurch endlich gesellschaftlich anerkannt zu werden, zieht er die Abscheu seiner tschechischen Mitbürger/innen auf sich. Bei den Nationalsozialisten/Nationalsozialistinnen bekommt er das Gefühl, groß zu sein und respektiert zu werden, unter anderem auch aufgrund seiner blonden Haare und blauen Augen. Doch schon bald durchblickt er, dass er als bloßes Anhängsel seiner Frau Lisa geduldet wird, da er kein Deutscher ist.

Erst im Millionärsinternat, als er eines Tages seine alltägliche Taubenfütterung vornimmt, erkennt er, dass die Tauben ihn nur um seiner selbst willen mögen. Von da an ändert sich seine Wahrnehmung und verschiebt sich auf eine höhere philosophischere Ebene. Schrittweise erreicht er eine Versöhnung mit sich selbst und die Welt der Hotels und Restaurants und der hohen Gesellschaft verliert ihren Wert. Er beginnt die Einsamkeit und die tiefere Bedeutung des Lebens zu suchen. Als Straßenarbeiter in der Isolation, am Rande der Gesellschaft, erlebt er eine innere Wandlung. Er beginnt sich selbst zu respektieren und anzuerkennen, und findet schließlich das, wonach er sein Leben lang gesucht hat, die Anerkennung der anderen, nämlich der Dorfbewohner.

Übrigens verglich ich die Instandhaltung der Straße immer öfter mit der Instandhaltung meines Lebens, das mir im Rückblick so vorkam, als wäre es einem anderen als mir widerfahren, als wäre mein ganzes bisheriges Leben ein Roman gewesen, ein Buch, das ein anderer geschrieben hat, obwohl zu diesem Buch des Lebens einzig und allein ich den Schlüssel besaß. Der einzige Zeuge meines Lebens war ich selbst, wenn auch meine Lebensstraße an ihrem Anfang und an ihrem Ende von Unkraut überwuchert war. (Hrabal 1990:281f.)

Hrabal stellt ihn als naiven Menschen ohne Charakter und Rückgrat dar, dessen Leben immer wieder paradoxe Wenden erfährt. Durch sein immer wiederkehrendes im Unglück erreicht er seine Ziele. Dítě hat die Fähigkeit in einfachen Dingen das Schöne zu sehen. Mittels seiner Beobachtungen lässt er uns in seine innere Welt blicken, die er geradezu poetisch beschreibt. Der Charakter erzeugt bei den Leser/innen eine gewisse Ambivalenz. Einerseits ist man erfüllt durch Antipathie, als er beispielsweise auf die Seite der Deutschen wechselt, um dort Anerkennung zu erhalten, andererseits aber auch durch Mitleid aufgrund seiner naiven Sicht auf die Welt. Er ist somit gleichzeitig Opfer und Schuldiger.

#### 7.1.4. Erzähler und Stil

Die Geschichte ist aus der Perspektive des Erzählers in der ersten Person, sozusagen als Beichte eines alternden Mannes, der weise geworden war und mit viel Offenheit seine Lebensgeschichte als Retrospektive erzählt, geschrieben.

Der Roman wird chronologisch in Form eines zusammenhängenden Redeflusses erzählt. Die Flüssigkeit des Romans wird durch Hrabals Schaffensmethode erzeugt, die vom Surrealismus beeinflusst wird. Unterstützt wird dies im Tschechischen durch sehr lange Sätze und dadurch, dass keine Absätze vorhanden sind. Im Nachwort sagt er selbst:

Die Texte sind in greller Sommersonne geschrieben worden, die die Schreibmaschine so erhitzt hat, daß sie sich mehrmals in der Minute verschluckte und stotterte. Außerstande, auf die grellweißen Blätter zu sehen, hatte ich keine Kontrolle über das, was ich schrieb, also schrieb ich im Lichtrausch nach der automatischen Methode [...]. (Hrabal 1990: 300)

Hrabal wechselt in seiner Erzählung ständig zwischen einem ernsten und komischen Ton. Dieser Bruch erfolgt stets dann, wenn man ihn am wenigsten erwartet, wodurch komische und groteske Situationen entstehen. Als er zum Beispiel seine Traurigkeit über das verlorene Vertrauen des Obers Skřivánek zeigt, die immer weiter bis hin zur Absurdität gesteigert wird, erscheint die Situation keineswegs tragisch, sondern eher humorvoll:

...und als ich die ganze Geschichte noch einmal durchdachte, vor allem als ich zu dem Schluß kam, der Herr Oberkellner könne mich nicht mehr ausstehen, da sagte ich zu mir, es sei mir nicht mehr möglich, auf der Welt zu leben. Ja, wenn es nur um ein Mädchen ginge, für eine allein scheint die Sonne nicht, doch für einen Oberkellner, der den englischen König bedient hat und der glaubt, ich sei imstande, ein Löffelchen zu stehlen, [...]. Das wollte mir nicht in den Sinn. (Hrabal 149)

Mit Humor und Selbstironie berichtet der Erzähler über sich selbst und kämpft so gegen die Ernsthaftigkeit, die dadurch banalisiert wird. Hrabals Hauptcharakter hat eine sehr bildhafte Sichtweise verwendet eine sehr metaphorische Sprache. Neben der Metapher ist auch die Nutzung und Vermischung von verschiedenen Sprachebenen des Tschechischen ein weiteres sprachliches Merkmal des Romans. Die Erzählung unterliegt einem ständigen Wechsel zwischen Schriftsprache und Umgangssprache.

In Bezug auf die Komposition findet sich ein Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des Romans. Während in der ersten Hälfte alles sehr detailliert beschrieben ist und die einzelnen Episoden verhältnismäßig lange dauern, entsteht mit der Okkupation der Deutschen ein Bruch. Alles ändert sich und die alte Welt fällt zusammen. Die Umgebungen, Arbeitsplätze und Rollen ändern sich rasch. Dítě rückt ins Zentrum des Geschehens und andere Figuren erhalten immer weniger Raum in seinen Erzählungen. Nachdem er sich unter den Deutschen wiederfindet, beginnt er die Dinge so zu sehen wie sie sind. Er beschreibt mit einem ironischen Abstand die Unmenschlichkeit und Werte der Nationalsozialisten/Nationalsozialistinnen, die in großem Kontrast stehen zu den Werten der

Verspieltheit und Verschwendung, die Dítě in den Zeiten der Hotels Tichota und Paris kennengelernt und so bewundert hatte.

Hrabal übt indirekt Kritik an den verschiedenen Epochen und vor allem am Krieg. Die Kritik wird einerseits durch Ironie, Grotteske und Tragikomik ausgedrückt, andererseits durch die von ihm geschaffene Distanz zwischen Dítě und den Lesern/Leserinnen. Diese Distanz wird vor allem mittels seiner naiven Schilderungen der Ereignisse vor dem Krieg und der Kriegsgeschehnisse unterstützt, die er ohne den historischen Zusammenhang zu kennen, vollkommen falsch interpretiert.

Die Komplexität und Länge des Romans „Ich habe den englischen König bedient“ lässt erahnen, dass eine Übertragung in das Medium Film keine einfaches Vorhaben sein wird. Zwar erzählt Hrabal in einer sehr bildhaften Sprache, jedoch ist gerade die große Anzahl an Bildern und Elementen, die eine vollständige Übertragung im gebräuchlichen filmischen Zeitenrahmen unmöglich macht. Auch die Tatsache, dass im Roman keine Einheit der Zeit und des Raumes vorherrscht, sowie das Vorkommen vieler unzusammenhängender Episoden und Figuren, könnten sich als problematisch für die Literaturverfilmung erweisen.

## 7.2. Filmadaption

Für den Regisseur Jiří Menzel war Bohumil Hrabal einer der besten tschechischen Schriftsteller der letzten Jahrzehnte. Ab dem Zeitpunkt als er seine erste Erzählung gelesen hatte, las er alles, was von Hrabal jemals geschrieben wurde, auch Manuskripte und Samisdat. Menzel hebt hervor, dass Hrabal mit viel Liebe über die Menschen schrieb und, dass auch er versuchte das in den Film zu übernehmen<sup>1</sup>.

Jiří Menzel wurde 1938 geboren und studierte Filmregie an der Filmakademie in Prag. Neben dem Film Liebe nach Fahrplan, der im Jahr 1968 einen Oscar erhielt, verfilmte er auch weitere Romane und Erzählungen von Hrabal. Menzel gehört zu den Regisseuren/Regisseurinnen der tschechoslowakischen neuen Welle (vgl. URL: Pavel)

Selbst Jiří Menzel war sich vorher der Schwierigkeiten der Filmverarbeitung des „Englischen Königs“ bewusst, dass es unmöglich ist in den Film alles hineinzubringen und dass die Literaturvorlage eine gewisse Reduktion über sich ergehen lassen muss. Für ihn bestand die Schwierigkeit der Filmproduktion aufgrund der komplexen Geschichte darin, einen Film zu schaffen, der auch für Zuseher/innen verständlich ist, die die literarische Vorlage nicht kennen. Menzel behält die Dynamik der Erzählung bei indem er im Film, so wie es im Roman ist, die Stimme des Erzählers erklingen lässt. Er komponiert die narrative Struktur der Erzählung in Form von zwei parallelen Geschichten.

---

<sup>1</sup> Übernommen aus einem Interview mit Regisseur Jiří Menzel, als Bonustrack auf der DVD: Obsluhoval jsem anglického krále

Hrabal schafft in seinem Werk sehr viele Bilder und Metaphern, die reduziert werden mussten, da der Film eine überdurchschnittliche Länge aufweisen würde. Dennoch legt Menzel den Schwerpunkt der Aussage des Romans in seinem Film auf die Bilder.

### 7.2.1. Analyse

#### *Übertragung der narrativen Funktionen*

Obgleich zwischen Film und Roman Differenzen in der chronologischen Abfolge bestehen, kann man die Kardinalfunktionen nach McFarlane (1996) folgendermaßen zusammenfassen. Die unten angeführte Liste stellt die Kardinalfunktionen des Romans dar. In der rechten Spalte wird beschrieben, ob die Funktionen die im Film übertragen, ausgelassen oder geändert wurden. Vorab wird festgehalten, dass die Festlegung der Kardinalfunktionen, die für den weiteren Verlauf der Erzählung Konsequenzen haben, einer subjektiven Wahrnehmung unterliegt, da jede/r einzelnen Szenen und Passagen eine unterschiedliche Gewichtung zuschreibt.

Roman	Film
1. Dítě macht eine Lehre im Hotel Goldenes Prag.	wie im Roman
2. Er verkauft Würstchen auf dem Bahnhof.	wie im Roman
3. Er wird sich des Wertes von Geld bewusst.	wie im Roman
4. Er spart sein Geld für Besuche im Freudenhaus.	wie im Roman
5. Er macht die Bekanntschaft mit Herr Walden.	wie im Roman
6. Herr Walden verschafft Dítě Arbeit in Hotel Tichota.	wie im Roman
7. Bambino di Praga wird geweiht und verwechselt.	nicht im Film
8. Dítě muss Hotel Tichota verlassen.	aus anderem Grund
9. Herr Walden empfiehlt ihn für Hotel Paris	wie im Roman
10. Lernt von Oberkellner Skřivánek, der den englischen König bedient hat	wie im Roman
11. Aufstieg nach Malheur eines anderen Kellners	wie im Roman
12. Bedient selbst den abessinischen Kaiser, bekommt dafür einen Orden.	wie im Roman
13. Verliert das Vertrauen von Ober Skřivánek	aus anderem Grund
14. Lernt Lisa kennen.	wie im Roman
15. Stellt sich auf die Seite der Deutschen.	wie im Roman
16. Abscheu von Kollegen und Chef,	wie im Roman

	verliert Arbeitsplatz	
17.	Arbeit in NS-Zuchanstalt	wie im Roman
18.	Medizinische Untersuchung für Hochzeit	wie im Roman
19.	Hochzeitsfeier	wie im Roman
20.	Sohn Siegfried	nicht im Film
21.	Lisa zieht an die Front und bringt Briefmarken mit.	wie im Roman
22.	Arbeitsbeginn in Restaurant Körbchen	nicht im Film
23.	Danach Arbeit in Lazarett	indirekt
24.	Wird versehentlich als Kollaborateur verhaftet	nicht im Film
25.	Lisa stirbt bei Luftangriff	wie im Roman
26.	Er verkauft Briefmarken und wird Millionär.	wie im Roman
27.	Kauft sich sein eigenes Hotel.	wie im Roman
28.	Wird enteignet und mit anderen Millionären interniert.	indirekt
29.	Nach Auflösung des Straflagers macht eine Brigade als Waldarbeiter	indirekt
30.	Dort lebt er mit einem Professor und einer jungen Frau	indirekt
31.	Sehnsucht nach Einsamkeit	nicht explizit
32.	Findet neue Stelle als Straßenarbeiter in der Isolation	indirekt
33.	Findet zu sich selbst.	Film nicht explizit
34.	Freundschaft mit Dorfbewohnern	nicht im Film

Bedingt durch die Konventionen ihrer Formen und ihrer Produktion unterscheiden sich der Roman und der Film. Dennoch muss gesagt werden, dass die Kardinalfunktionen weitgehend übertragen wurden. Die grundlegende Erzählung des Romans wird im Film beibehalten. Menzel behält die Dynamik der Erzählung bei, indem er im Film ebenso wie in der literarischen Vorlage, die Stimme des Erzählers erklingen lässt. Er komponiert die narrative Struktur der Erzählung in Form von zwei parallelen Geschichten. Der Film beginnt mit der Erzählung des bereits alternden Jan Dítě, der seine Lebensgeschichte retrospektiv Revue passieren lässt. Diese beiden parallelen Linien sind miteinander verbunden. Als er im Alter in das tschechische Grenzgebiet kommt, wecken bei ihm gegenwärtige Situationen Erinnerungen an sein vergangenes Leben. Der Film wechselt ständig zwischen Vergangenheit und Gegenwart und so wird der/die Zuseher/in in teilweise gänzlich unterschiedliche Welten, dem Pompösen und dem Reichtum der Hotels und der wüsten Landschaft in den Sudeten, geführt.



Die Chronologie des Romans wird im Film geändert. Während der Roman mit der Lehre von Jan Dítě beginnt, also mit dem eigentlichen Anfang der Geschichte, beginnt der Film mit der Entlassung des alternden Dítě aus dem Gefängnis und seiner Ankunft in den Sudeten. Auch die Betonung gewisser Elemente im Film stellt eine Verschiebung der Schwerpunkte dar, im Film wird den erotischen Szenen verhältnismäßig viel Bedeutung zugeschrieben. Auch werden gewisse Elemente ausgelassen, wie zum Beispiel der geistig zurückgebliebene Sohn als Produkt des Wunsches nach einem perfekten arischen Kind. In manchen Situationen hat der Regisseur Jiří Menzel bei der Dramatisierung der literarischen Vorlage eigene Pointen entwickelt. Im Roman wird im Gegensatz zum Film, Dítě beispielsweise aus dem Hotel Tichota nicht entlassen, weil er vom General mehr Trinkgeld bekommen hat als der Chef, sondern, weil ihn der Hausknecht des Hotels eines versuchten Diebstahls bezichtigt hat. Auch Zdeněk, einer seiner Kollegen aus dem Hotel Tichota, der in jeder Episode eine zwar marginale Rolle, aber eine Rolle spielt, wird im Film nicht erwähnt.

### *Charaktere*

In der Literaturvorlage wird die Hauptfigur Dítě als naiver Zeuge von Begebenheiten, der meist aus Unreife und Unwissenheit handelt. Auch wird ihm immer wieder Unrecht getan. Der/Die Leser/in sieht ihn daher zeitweise auch als Opfer. Im Gegensatz dazu, erweckt es im Film den Eindruck, als helfe Dítě seinem Glück immer etwas nach. Man könnte fast meinen, dass hinter seinem Handeln etwas Berechnung steht. Auch die Wandlung des Charakters im Alter wird von Menzel nicht adäquat hervorgehoben. Das bedeutende thematische Ausmaß des Romans ist gerade in der Persönlichkeit und Verwandlung des Menschen beinhaltet.

Lisas Charakter stellt im Film eine fanatische Nationalsozialistin, die alles für das Deutsche Reich und Adolf Hitler tun würde. Als Zuseher empfindet man ihr gegenüber keinerlei Sympathie, denn ihr Handeln ist grenzwertig. Deutlich gezeigt wird das beispielsweise in der Szene, als die beiden nach der Hochzeit ein Kind zeugen möchten und sie während des Beischlafs Dítě's Kopf immer wieder wegdrückt, um währenddessen Adolf Hitlers Bild anschmachten zu können. In der literarischen Vorlage ist Lisa zwar sehr pflichtbewusst ihrem Deutschen Reich gegenüber, aber dennoch hat sie auch liebenswürdige Züge.

Besonders hervorgehoben sollte in diesem Zusammenhang der Charakter des Oberkellners Skřivánek werden, dessen Rolle im Film tatsächlich so wirkt, als sei er eins zu eins dem Roman entsprungen.

### *Ort und Zeit*

Die Veränderungen der Epochen fängt Menzel bildtechnisch so ein, dass er die Zeiten unterschiedlich darstellt. Den Beginn seiner Karriere stellt er in Form des Stummfilms dar und stilisiert ihn als Grotteske. Die Zeit der Ersten Republik veranschaulicht besonders idyllisch und farbenfroh- von schönen Kostümen über erotische Aufnahmen des weiblichen Körpers bis hin zu luxuriösen Einrichtungen der Hotels und den erlesensten Speisen. Die Protektoratszeit wirkt farblich eher düster. Die allgegenwärtigen Soldatuniformen stehen im Kontrast zur vorhergehenden Epoche. Das parallele Bild in den Sudeten zeigt sich in einer demütigen Atmosphäre, die den Verfall der Gegend nach der Vertreibung der Deutschen einfängt.

Das letzte Kapitel des Romans wird im Film komprimiert dargestellt. In der literarischen Vorlage befindet sich Dítě zuerst im Straflager für Millionäre, dann macht er eine Brigade als Waldarbeiter mit Professor und Marcela und erst zum Schluss ist als Straßenarbeiter in der Einsamkeit der Sudeten tätig. Im Film werden diese Abschnitte zusammengefasst. Er lebt gemeinsam mit dem Professor und Marcela in den Sudeten. Während sie dort Waldarbeit verrichten, fungiert er als Straßenarbeiter.

Das Hotel Tichota gilt im Film als Kulisse für mehrere Episoden, sowohl für das nationalsozialistische Zuchtlager, später das Sanatorium, und dann auch als Dítě's eigenes Hotel. Orte, die im Roman anders beschrieben werden und einen Ortswechsel beinhalten.

### *Erzählform*

Der Roman wird in der ersten Person aus dem Blickwinkel von Jan Dítě dem Hauptcharakter erzählt. Zu einem großen Teil wird diese Erzählperspektive im Film mittels Voice-Over realisiert. Im Film kommen aber im Gegensatz zur Literaturvorlage naturgemäß auch Dialoge zum Einsatz. Es gibt im Film praktisch keine Szene in der Dítě nicht vorkommt. Seine Omnipräsenz trägt zum Verständnis des Publikums bei, dass er der Erzähler der Geschichte ist. Die Ausgestaltung der Charaktere und Schauplätze wird durch die *Mise en Scène* gestaltet.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Regisseur Jiří Menzel versuchte der literarischen Vorlage weitgehend treu zu bleiben. Auch die Poetik von Hrabals Erzählstil wurde größtenteils beibehalten. Viele narrative Elemente, sowie auch der kulturelle und geografische Kontext des Romans sind auch im Film zu finden. Nach Dudley Andrew (2000) handelt es sich hierbei daher um eine Transformation, deren Unterschiede hauptsächlich in den Normen und Konventionen der beiden Medien verankert sind. Betrachtet man das filmische Werk Menzels nach den Kategorien von Kreuzer (1993) entspricht es der interpretierenden Transformation, da wie bereits erwähnt, Menzel versucht dem Original in gewissem Maße treu zu bleiben, und Änderung vor allem aufgrund der medialen Unterschiede vornimmt.

### 7.3. Rezeption

Im deutschsprachigen Raum findet man verhältnismäßig wenige Rezensionen zu Bohumil Hrabals Meisterwerk *Ich habe den englischen König bedient*. Während Hrabal in Tschechien zu den großen Schriftstellern gehört, ist er im deutschsprachigen Raum augenscheinlich nur einem kleinen Leser/innenkreis bekannt. Diese Tatsache lässt sich vielleicht dadurch begründen, dass Hrabal in der Zeit des kommunistischen Regimes in der ČSSR blieb, obwohl die Publikation seiner Werke verboten waren und aufgrund dessen seine Bücher auch später nicht in einem so großen Ausmaß exportiert wurden, wie beispielsweise Kunderas Werke, der nach Frankreich floh und einen weitaus größeren Bekanntheitsgrad erlangte (vgl. Rönfeldt: 1998).

In den Rezensionen wird der Roman oft mit Jaroslav Hašeks *Der brave Soldat Schwejk*, dessen Hauptfigur ebenfalls aus kleinbürgerlichen Verhältnissen kommt und sich mit List durch das Leben schlägt, verglichen (vgl. Lüdke:1988, Seeger: 2006). Besonders hervorgehoben wird Hrabals Erzählstil, der Wirtshauserzählungen ähnelt, in einfacher Sprache gehalten ist und aus langen, verschachtelten Sätzen besteht. Lüdke (1988) bezeichnet Hrabal als „Plauderer“. Nach Lüdke (1988) ist der Roman in einem naiven Erzählton geschrieben in dem Derbheit und Witz mitschwingen. Hrabal neigt zu Übertreibungen, die zum Teil ins Grotteske übergehen. Laut Helmut Seeger (2006) handelt es sich bei diesem Roman um ein tragikomisches Werk, das auch viel Melancholie birgt. Die bildliche Sprache Hrabals fasst er folgendermaßen zusammen: „Insbesondere der erste Teil hat dabei eine Schönheit und Faszination, wie man sie wohl zuletzt als Kind beim Vorlesen klassischer Märchen oder Sagen verspürte.“ (Seeger:2006) Durch den lieblichen Ton in dem der Roman geschrieben ist, werden grausame und ungünstige Situationen bagatellisiert (vgl. Brezing:2010). Besonders ironisch stellt Hrabal auch in diesem Roman die tschechische Anpassungsfähigkeit dar. (vgl Rotenberg:2008)

Rönfeldt kritisiert die deutsche Übersetzung, da der Wortlaut des Einleitungs- und Satzesatzes jedes Kapitels, die bereits in der Romanbeschreibung (siehe Kapitel 7.1.3) erwähnt wurden, im Original immer gleich lautet, während diese Sätze im Translat durch einen abgewandelten Wortlaut auftreten. Diese Tatsache wundert ihn, da der Übersetzer den Rest des Romans sehr originalgetreu und detailliert übersetzt hat. Bemängelt wird auch die Verschriftsprachlichung des deutschen Romans, „dass der deutsche Text gefälliger, glatter, geschliffener, „schriftsprachlicher“ wirkt als das Original.“ (Rönfeldt:1988) Begründen lässt sich das jedoch durch den Stellenwert der gesprochenen Sprache im Tschechischen, die im Deutschen in der Form nicht existiert.

Weitaus mehr Material lieferte die Suche nach Rezensionen der Literaturverfilmung von Jiří Menzel. Im Jahr 2007 stand der Film in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ zur Auswahl für die Nominierungen des Oscars, erhielt im Rahmen der Berlinale 2007 den FIPRESCI Preis und den tschechischen Filmpreis „Český lev“, den Böhmisches Löwen, in vier Kategorien, unter anderem auch für die beste Regie (vgl. Kadda: 2007).

In den Kritiken werden die tragisch-ironischen Szenen des Films, die das Publikum nachdenken lassen, besonders erwähnt. Wie Hrabal schafft es auch Menzel „mit Herz und Ironie Stärken und Schwächen der menschlichen Seele darzustellen.“ (Köhler:2008) Der Hauptcharakter Jan Dítě gilt als „ironisch und ideologisch unbekümmert.“ (URL: Taz). Auch, oder besser gesagt, besonders die Reichen und Mächtigen werden durch ironische Übertreibung dargestellt (vgl. Witz:2015).

Die parallelen Handlungsstränge, die als gegenseitige ironische Kommentare fungieren, werden in der filmischen Realisierung hervorragend verknüpft (vgl. URL: Becker). Der Umgang mit der heiklen Thematik des Nationalsozialismus wird humorvoll beschrieben, aber dennoch wurde der Ernst der Zeit beibehalten (vgl. Gerti:2011). Die Darstellung eben dieser Epoche wird als besonders ironisch wahrgenommen (vgl. Fanta 2009).

Dennoch wird betont, dass von Jiří Menzel, der als großer Ironiker gilt, im Vergleich zu seinen früheren Werken, die Erwartungen in Bezug auf die Ironie im Film nicht erfüllt wurden. Die schauspielerische Leistung von Julia Jentsch, die Dítě's Frau Lisa spielt, durch deren Charakterdarstellung das Ironische im Film unterstrichen wird, wird besonders gelobt (vgl. URL: Taz).

Auf der Website des Ruhr-Guide ist folgende Filmkritik zu finden, die die vorhergehenden Kritiken auf den Punkt bringt:

Durch den souveränen Balanceakt zwischen Wahnsinn der Nazi Herrschaft und schwarzem Überlebenshumor, der hinreissenden Mischung aus doppelbödigem Ironie und pointenreicher Überzeichnung gelingt Menzel eine brillante Tragikomödie über die Schreckensperiode des vergangenen Jahrhunderts. (Ruhr-Guide:2008)

Wider Erwarten wurden keine Filmkritiken gefunden, die die Literaturadaption als solche mit der literarischen Vorlage vergleicht. Die durchwegs positiven Filmrezensionen sind damit zu begründen, dass das literarische Werk im deutschsprachigen Raum nicht derart verbreitet ist, wie in der Tschechischen Republik, wo Hrabal sozusagen zur Pflichtlektüre, zumindest den etwas älteren Generationen, gehört. Das deutschsprachige Publikum weiß zwar, dass es sich um eine Literaturverfilmung handelt, jedoch kennen nur wenige das Buch zum Film. Nach Linda Hutcheon (1995) gehören die Zuseher/innen daher zum unwissenden Publikum, das den Film nur nach seiner Qualitäten als Film bewertet.

Im deutschen Sprachraum befinden sich daher sowohl der Roman als auch seine Adaption, wie viele übersetzte Werke, in der Peripherie der Polysysteme, während in der Tschechischen Republik die Werke eine eher zentrale Position einnehmen.



## 8. IRONIEANALYSE

Wie bereits in Kapitel 6 ausgeführt, wird nochmals darauf hingewiesen, dass Ironie subjektiv ist und unter anderem auch das Kennen und die Intention des/der Autors/Autorin erfordert. Dies führt unweigerlich dazu, dass wahrscheinlich nicht alle ironischen Textpassagen herausgearbeitet wurden. Die große Anzahl an Ironiebeispielen musste aufgrund der vorgegebenen Länge der Arbeit gekürzt werden, sodass für manche Ironiearten nur einige Beispiele aus den Texten übernommen wurden.

### 8.1. Ironie im Roman

Der Gegensatz ist bei Hrabal die Grundlage der Ironie. Durch das naive Erzählen schwingt eine ständige Ironie im Text mit, die zum Teil schwer greifbar und isolierbar ist, da es sich oft um ein Gefühl handelt, das der/die Leser/in bei der Lektüre hat. Man kann beobachten, dass die Erzählung viele Themen banalisiert und bagatellisiert. Mit ironischem Abstand werden die Förmlichkeit und Unmenschlichkeit der fanatischen Nazis dargestellt, die im Kontrast zu der schillernden Welt stehen, die Dítě davor im Hotel Tichota und Hotel Paris kennengelernt hat.

Das Werk zeichnet sich durch viel Humor und Selbstironie aus. Mittel mit denen der Erzähler über sich selbst referiert. Er ironisiert jeglichen Ansatz von Gefühl oder versucht ihn zu verlächerlichen. Die Ironie und Grotteske des Romans dienen der indirekten Kritik.

Die Analyse der Ironie erfolgt in erster Linie durch das Erkennen der Ironie in den Texten. Die in Kapitel 6 beschriebenen Ironiesignale sollen dabei eine Hilfestellung bieten. Da es auch zu einem Verlust oder Zugewinn kommen kann werden beide Texte, sowohl das tschechische Original als auch die deutsche Übersetzung, untersucht. Nach der Methode der *gekoppelten Paare* von Gideon Toury werden in jeweils anderen Texten die äquivalenten Textpassagen gesucht. Danach folgt die Zuordnung der ironischen Passagen zu den Ironietechniken nach Muecke (1969). Unter Zuhilfenahme der von Marta Mateo (1995) verwendeten Übersetzungsstrategien werden anhand jedes Beispiels, das als mögliche Ironie herausgearbeitet wurde, die Übersetzungsstrategie erforscht.

Die Beispiele sind in Unterkapitel der Übersetzungsstrategien unterteilt und sind nach ihrem Vorkommen im Roman innerhalb des jeweiligen Kapitels chronologisch geordnet. Zu Beginn eines jeden Beispiels wird eine kurze Szenenbeschreibung gegeben, danach ist die Textpassage des Originals und in Kursivschrift die deutsche Übersetzung zu finden. Mittels Unterstreichen sollen, wenn vorhanden, die ironischen Satzteile oder Wörter hervorgehoben werden. Nach jedem Beispiel wird eine kurze Analyse der Ironie dargestellt, und wenn es etwas Außergewöhnliches an der Übersetzung gibt, wird auch das kurz erläutert. Sollte in Bezug auf die Übersetzung kein weiteres Kommentar vorgefunden werden, kann davon

ausgegangen werden, dass die Übersetzung wörtlich mit kleinen sprachbedingten Veränderungen der Satzstellung und Interpunktion durchgeführt wurde.

### **8.1.1. AT Ironie wird mittels wörtlicher Übersetzung zu ZT Ironie**

(1) Am ersten Tag von Dítě's Lehre als Kellner, tritt sein Chef an ihn heran und gibt ihm einen wichtigen Ratschlag für die Arbeit.

Chef: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj! Nic jsi neviděl, nic jsi neslyšel! Opakuj to!“ A tak jsem řekl, že v podniku jsem nic neviděl a nic neslyšel. A šef mne zatahal za pravý ucho a řekl: „A pamatuj si ale taky, že všechno musíš vidět a všechno slyšet! Opakuj to“ A tak jsem udiven opakoval, že všechno budu vidět a všechno slyšet. A tak jsem začal. (Hrabal 2012:5)

*Chef: „Du bist hier Pikkolo, merk dir das. Du hast nichts gesehen, nichts gehört. Sprich's mir nach.“ Und so sagte ich, ich hätte im Hause nichts gesehen und nichts gehört. Und der Chef zog mich am rechten Ohr und sagte: „Und merk dir aber auch, daß du alles sehen und alles hören muß. Sprich's mir nach.“ Ich wiederholte verwundert, daß ich alles sehen und alles hören wolle, und so fing ich an. (Hrabal 1990:7)*

Widerspruch: Bereits zu Beginn seines Romans verwendet Hrabal die sich widersprechenden Worte des Chefs, Dítě solle alles hören, aber gleichzeitig auch nicht. Diese bewusste Platzierung am Anfang des Werkes, lässt nach Booth (1974) darauf schließen, dass auch im weiteren Verlauf der Erzählung Ironie zu erwarten ist.

(2) Seinen ersten Freudenhausbesuch genießt Dítě so sehr, dass er auf dem Weg nach Hause beschließt, von nun an sein gesamtes Geld für weitere Vergnügen in diesem Etablissement zu sparen.

...že jsem si nepřál už nic víc než tohle, na tohle že každý týden si našetřím na horkých párcích osm set a víc, že mám krásný a vznešený cíl, jak říkával mi tatínek, abych vždycky měl cíl a že budu zachráněn, protože budu mít pro co žít. (Hrabal 2012:13)

*... daß ich mir nichts anderes mehr wünschte als dies eine, hierfür wollte ich mir jede Woche achthundert Kronen und mehr mit den heißen Würstchen verdienen, weil ich nun ein schönes und erhabenes Ziel hatte, wie mein Papa immer gesagt hatte: Immer sollte ich ein Ziel vor Augen haben, dann würde ich errettet werden, weil es etwas gäbe, wofür ich leben konnte. (Hrabal 1990:16)*

Verspottend-heroische Ironie: Dítě nímá síc die Lebensweisheit seines Vaters zu Herzen, síc ein „schönes und erhabenes Ziel“ zu suchen. Die Ironie wird dadurch erzeugt, dass síc sein schönes und erhabenes Ziel auf Besuche im Freudenhaus bezieht. Ein niederer Genuss wird im hohen Stil beschrieben. Nach Muecke (1969) handelt es síc um eine stilistisch signalisierte Ironie, die verspottend-heroisch ist.

(3) Auf der Straße sieht Dítě einen alten Mann auf Knien auf der Straße kriechen. Neugierig fragt er ihn nach dem Grund.

A on řekl, že ztratil dvacet halířů, a já jsem počkal, až lidé šli kolem, a vzal jsem hrst drobných a hodil jsem to do vzduchu a [...] šel jsem dál, a když jsem se před rohem otočil, viděl jsem, jak po zemi leze ještě několik chodců, všichni měli dojem, že vypadly ty mince jim, a jeden osočoval druhého, aby mu ty peníze vrátil, a tak vkleče se hádali a prskali a drápali si do očí jako kocouři v botách, a já jsem se rozesmál a hned jsem věděl, co s lidma hejbá a v co lidé věří a čeho jsou schopni za pár mincí udělat. (Hrabal 2012:16)

*Er erklärte, er habe zwanzig Heller verloren, und ich wartete so lange, bis Leute vorbeikamen, dann nahm ich eine Handvoll Kleingeld und warf es in die Luft [...] und ging weiter, und als ich mich an der Ecke umblickte, sah ich noch ein paar Passanten mehr auf der Erde herumkriechen. Sie alle waren der Meinung, daß sie die Münzen hätten fallen lassen, und einer giftete den anderen an, er solle ihm das Geld wiedergeben, und so stritten sie sich auf Knien und geiferten und fuhren sich ins Gesicht wie die gestiefelten Kater, und ich fing an zu lachen und wußte sofort, was die Menschen bewegt, woran sie glauben und was sie für ein paar Münzen imstande sind zu tun. (Hrabal 1990:20)*

Widerspruch: Die Zweideutigkeit dieser Situation weckt bei dem Publikum eine Vorahnung von Ironie. Einerseits weiß der/die Leser/in, dass Dítě danach strebt, reich zu werden, andererseits widerspricht er síc in dieser Tatsache, da er síc durch das Werfen der Münzen und das Beobachten der Reaktionen der Menschen über sie lustig.

(4) In seiner zweiten Nacht im Bordell hat er die Idee, den nackten Körper der Dame mit Blüten zu schmücken.

... čím víc jsem kráčel, tím víc jsem žasnul, kde se ve mně vzal ten nápad obložit jako salátem mísu se šunkou, tak obložit hezký ženský břich s kopečkem vlasů uprostřed,... (Hrabal 2012:20)



*Je länger ich ging, desto mehr bewunderte ich meinen eigenen Einfall. Welch wundervolle Idee, einen hübschen weiblichen Bauch mit dem Haarhügelchen mittendrin so zu garnieren, als wäre er eine Schinkenplatte mit Salat! (Hrabal 1990:24f).*

Stilbruch: Dítě bedient sich einer sehr bildlichen, fast poetischen Sprache, indem er das Schmücken der Damen mit Blumen äußerst detailliert beschreibt. Die Ironie entsteht durch einen stilistischen Bruch in der Erzählung, denn er zieht einen bildlichen Vergleich zwischen dem Schmücken eines Frauenkörpers, einer ästhetischen Angelegenheit und etwas Banalem, wie dem Garnieren eines Salates.

(5) Dítě erinnert sich an seine Kindheit zurück, die er teilweise bei seiner Großmutter in Karlsbad verbracht hatte und beschreibt die Behausung.

...babička ve starejch mlejnech měla světničku, takovou komůrku, kam nikdy nešlo slunce, a kam ani slunce nemohlo jít, protože to bylo obrácené na sever, a jednak to bylo hned vedle mlýnského kola, to kolo bylo tak veliké, že z prvního patra šlo do vody, a do třetího patra dosahovalo,... (Hrabal 2012:44)

*...die Oma hatte in den alten Mühlen ein Stübchen, ein Kämmerchen, wo nie die Sonne hinkam, und wo die Sonne auch nicht hinkommen konnte, weil es nach Norden hinausging, außerdem lag das Kämmerchen gleich neben dem Mühlrad, und dieses Rad war so groß, daß es vom ersten Stock aus ins Wasser tauchte und bis zum dritten Stock hinaufreichte, ... (Hrabal 1990:52)*

Interner Widerspruch: Der interne Widerspruch, der die Ironie in dieser Passage erzeugt, entsteht durch die traurige Erzählung Dítě's, dass die Sonne nie in das Kämmerchen schien, was die Tristesse des kleinen Stübchens unterstreicht, aber im selben Atemzug, erklärt er, dass es aufgrund der ungünstigen Lage sowieso unmöglich gewesen wäre.

(6) Herr Walden, ein korpulenter Vertreter verkauft Wurstschneidemaschinen und Küchenwaagen. Als er im Hotel Goldenes Prag seine Produkte verkaufen möchte, greift er dabei auf einen interessanten Vergleich zurück.

... a ten tlust'och se celý blažený usmíval na tenhle přístroj a hovořil, tak prosím, největší firma na světě je církev katolická, ta obchoduje s něčím, co nikdy nikdo neviděl, na co si

nikdo nesáhl, co svět světem stojí to nikdo nepotkal, a to je prosím to, čemu se říká Bůh, [...] a jako třetí je firma, kterou zastupuji, van Berkel, který vyrábí váhy... (Hrabal 2012:26)

*Der Dicke lächelte ganz selig beim Anblick des Geräts und sagte: „Na bitte, die größte Firma der Welt ist die katholische Kirche, denn sie handelt mit etwas, das noch nie einer gesehen oder angefaßt hat! Seit die Welt eine Welt ist, ist dem noch keiner begegnet, und dieses Etwas ist, bitte schön, das was man Gott nennt [...]. Was die drittgrößte Firma betrifft, die vertrete ich, es ist die Firma van Berkel, die Waagen herstellt...“ (Hrabal 1990:31f.)*

Anspielung: Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf Hrabals kritische Ansicht der Kirche gegenüber. Durch den Vergleich des Vertreters, den er zwischen seiner Firma und der katholischen Kirche, als größten Firma der Welt macht und Gott als Produkt bezeichnet, wird Ironie hervorgerufen, da man die katholische Kirche als gläubiger Mensch nicht als Firma.

(7) Dítě erzählt von den ihm unsympathischen Handlungsreisenden.

...a ještě chtěli, abychom jim zadarmo čistili boty, a když odcházeli, tak mi dali reklamní odznak jako tuzér a za to jsem jim směl odnést do auta bedničku kvasnic, protože s sebou brali z velkoobchodu, který zastupovali, ty kvasnice, který prodávali příležitostně cestou. (Hrabal 2012:30)

*...und obendrein verlangten sie, daß wir ihnen umsonst die Schuhe putzten, und wenn sie abreisten, gaben sie mir als Trinkgeld ein Reklameabzeichen, und dafür durfte ich ihnen das Kistchen mit Hefe zum Auto tragen, denn sie hatten bei dem Großhandel, den sie vertraten, diese Hefe mitgehen lassen, um sie bei Gelegenheit unterwegs zu verkaufen.* (Hrabal 1990:36)

Lob als Tadel: Dítě entlarvt viele Handlungsreisende als bloße Nutznießer, die auf möglichst vielen Wegen Geld sparen möchten, indem sie beispielsweise ihre Speisen auf einem Gaskocher auf dem Zimmer zubereiten, anstatt im Restaurant zu essen. Die Freude über das Reklameabzeichen als Trinkgeld und über die Erlaubnis das Kistchen ins Auto zu tragen, sind natürlich ironisch gemeint, da sich Dítě keineswegs darüber freut.

(8) Dem immer wiederkehrenden Hotelgast, einem etwas verrückten Dichter, der an mehreren Neurosen leidet, spielen die Stammgäste des Hotels immer wieder Streiche. Eine der Neurosen des Dichters äußert sich dadurch, dass er am Tisch sitzend seine Schuhe immer wieder an- und auszieht. Die Stammgäste nutzen diese Gelegenheit, um seine Schuhe öfters am Boden festzunageln oder verschiedenste Flüssigkeiten hinein zu leeren.

...všichni se dívali, vidličkama se mýjeli od úst, jak šilhali při jídle, když básník si oblíkal ty galoše a káva mu tekla z bot nebo pivo, a on se rozhrímal a volal na celou restauraci: „Potomstvo zlé, blbé a zločinné..., chaloupky na vás...“, a pak slzel, ale ne zlobou, ale štěstím, protože považoval to nalité pivo v galoších za pozornost, že město s ním počítá, že mu sice neprokazuje úctu, ale má ho za sobě rovného mladíka..., (Hrabal 2012:39)

*...alle guckten und verfehlten mit der Gabel den Mund, weil sie beim Essen hinüberschielten, ob der Dichter die Galoschen anzog und ihm der Kaffe dabei aus den Schuhe schwappte oder das Bier, und er tobte los und schrie, daß es durchs Restaurant hallte: „ Du üble, tōrichte und hinterhältige Brut... daß die Katen euch holen...“, und dann weinte er, aber nicht vor Wut, sondern vor Glück, denn er hielt das Bier in den Galoschen für eine Aufmerksamkeit, weil die Stadt auf ihn zählte, weil sie ihm zwar keinerlei Ehre erwies, ihn aber als aufrechten Jüngling schätzte... (Hrabal 1990:46)*

Interner Widerspruch: Auch in diesem Beispiel äußert sich die Ironie durch einen internen Widerspruch der Reaktion des Dichters, da der Dichter über die Streiche vor Freude weint, anstatt darüber erbost zu sein und ein Zeichen der Wertschätzung hinter diesen Taten vermutetet.

(9) Mit Verwunderung beobachtet Dítě die Arbeitsweise an seinem neuen Arbeitsplatz, dem Hotel Tichota.

Tak každý večer hotelu Tichota byl těhotný očekáváním až k prasknutí. Nikdo nešel, žádné auto nepřijíždělo, a přesto celý hotel byl připravený jako nějaký orchestrion, do kterého najednou někdo hodí korunu a on začne hrát, byl ten hotel jako kapela, dirigent má zdviženou taktovku, všichni hráči jsou v pohotovosti a soustředění, ale ta taktovka takt zatím nedává... A nesměli jsme si ani sednout, ani spolehnout, buďto něco urovnávat, nebo stát lehce opření o odkládací stoleček, dokonce i podomek stál v předklonu na osvětleném dvoře nad špalkem a v ruce držel sekeru, ve druhé poleno a taky čekal na znamení, aby jeho sekyra melodicky spustila a celý ten hotel by se dal do pohybu, tak jako ve střelnici, která má natažená péra, ale nikdo nepřichází, aby pak najednou, když hosté přišli, nabili do vzduchovky broky a zasáhli do terče, každý ten obrazec vystříhaný a namalovaný do plechu a skloubený šteflíčky a mechanismy začaly pracovat, teď a zítra, zrovna tak jako včera, jenom když někdo se strefil do černého terče. Taky mi to připomínalo skutečnou pohádku o Šípkové Růžence, jak všichni ztuhli v té situaci, ve které je zastihla kletba, aby dotknutím se kouzelného proutku všechny pohyby načaté se dokončily nebo vznikající začaly. (Hrabal 2012:65f.)

*So war jeder Abend im Hotel Tichota erwartungsschwanger bis zum Bersten. Niemand kam, kein Auto fuhr vor, und dennoch stand das ganze Hotel bereit wie ein Orchestrion, jemand brauchte nur eine Krone einzuwerfen, und schon beginnt es zu spielen; wie eine Kapelle war das Hotel, der Dirigent hebt den Taktstock, alle Musiker sind auf dem Sprung und konzentriert, doch der Taktstock gibt den Takt immer noch nicht an... Auch durften wir uns weder hinsetzen noch aufstützen, entweder hatten wir etwas zu ordnen oder uns im Stehen leicht an das Abstelltischchen zu lehnen, selbst der Hausknecht auf dem erleuchteten Hof stand gebückt vor dem Hauklotz und hielt ein Beil in der einen und einen Scheit in der anderen Hand und wartete gleichfalls auf ein Zeichen, damit sein Beil melodisch loslegen konnte und sich das ganze Hotel in Bewegung setzte wie eine Schießbude, deren Federn aufgezo-gen sind, ohne daß einer kommt, doch wenn die Gäste da sind, laden sie die Luftbüchsen mit Schrot und treffen die Scheiben, jedes dieser Bilder, aus Blech ausgeschnitten und bemalt und mit Stiften verbunden, und die Mechanik beginnt zu arbeiten, heute und morgen, ebenso wie gestern, aber nur wenn man ins Schwarze trifft. Ich fühlte mich dabei auch an das Märchen von Dornröschen erinnert, wo alle in der Situation erstarrten, da sie der Fluch ereilte, und wo durch die Berührung, des Zauberstabes alle Bewegungen fortgeführt wurden, als wäre nichts geschehen. (Hrabal 1990:76f.)*

Analogie: Die gesamte Beschreibung der Situation birgt Ironie. Die Tatsache, dass alle immer wieder bereitstehen müssen, obwohl kein Gast kommt. Die Ironie entsteht durch die Analogie, den Vergleich der Situation mit Schießbuden einerseits und dem Märchen von Dornröschen andererseits.

(10) Nach den zwei Abenden, an denen der General mit seinen Gästen zu Besuch war und mit Geld nur so um sich schmiss, kommt Dítě zu einer wichtigen Erkenntnis.

A tady, v hotelu Tichota, jsem taky poznal, že kdo vymyslel, že práce šlechtí člověka, to že nikdo jiný nebyl než ti, kteří tady celou noc pili a jedli s krásnými slečnami na kolenou, ti bohatí, kteří dovedli být šťastni jako malé děti, a já jsem si myslel, že bohatí lidé jsou prokletí nebo co, že chaloupky a světničky a kyselo a brambory dávají lidem pocit štěstí a blaha, že bohatství je nějaký prokletý..., ale jak se zdá, i tohle camrání o tom, jak je šťastno v chaloupkách, i to vymysleli ti naši hosté, kterým bylo jedno, kolik za noc utratili, kteří rozhazovali bankovky na všechny světové strany a dělalo jim to dobře...(Hrabal 2012:73f.)

*Hier, im Hotel Tichota, kam ich dahinter, daß die Behauptung, Arbeit adele, von keinem anderen erdacht worden war als von dem oder denen, die die ganze Nacht hindurch bei uns tranken und aßen und hübsche Fräuleins auf den Knien hatten, von diesen Reichen, die so glücklich sein konnten wie die kleinen Kinder, und ich glaubte schon, die reichen Leute seien verdammt oder so, und die einfachen Häuschen und Stübchen und die Sauermilchsuppe mit*

*Kartoffeln gäbe den Leuten ein Gefühl von Glück und Seligkeit, und der Reichtum sei irgendwie verflucht... Auch das Geschwätz darüber, wie glücklich das Leben in den Hütten sei, auch das stammte ganz bestimmt von unseren Gästen, denen es gleich war, wieviel sie in einer Nacht verpraßten, die mit Banknoten nach allen Seiten um sich warfen und sich dabei wohl fühlten...(Hrabal 1990:87)*

Gegenteil des Gesagten: Die Ironie mit der Dítě über die hohe Gesellschaft und die Vergnügen der Reichen spricht, erzeugt eine Distanz und hat einen kritischen Unterton. Denn es sind die Reichen, die verschwenderisch leben, sich keine Sorgen um Geld machen müssen und sich tagein tagaus nur amüsieren, die die armen Menschen vorgaukeln, dass das einfache Leben und viel Arbeit gut und wichtig für einen guten Charakter eines Menschen sind. Man könnte diese Passage auch so deuten, dass die Reichen solche Aussagen ironisch meinen, und das Gegenteil von dem sagen, was sie meinen.

(11) Zu weiteren Gästen zählen vier Bolivianer, die nach Prag gekommen sind, um ein bolivianisches Heiligtum segnen zu lassen, das Bambino di Praga. Der Legende nach ging das kleine Jesuskind in Prag nämlich zur Schule.

A pak zase vyjednával pan Salamon s arcibiskupskou konzistoří, ale arcibiskup to Bambino vysvětit nechtěl, protože jediné Bambino bylo v Praze, a teďka by byly Bambina dvě, to všechno jsem se dozvěděl od Zdeňka, protože ten uměl španělsky a německy, a sám Zdeněk byl tak rozčilený, poprvé jsem viděl Zdeňka vyvedeného ze svého klidu, až třetí den přijel pan Salamon a už v autě stál a od nádraží bylo vidět, že nese dobré zprávy, smál se a třásl rukama a hned se všichni sesedli a pan Salamon podal zprávu, že dostal dobrý tip, že arcibiskup se rád fotografuje, a tak že navrhl, že celý ten obřad se bude filmovat jako příloha Gaumontova žurnálu a celý ten obřad že bude na celém světě, všude tam, kde je biograf, všude bude nejen arcibiskup, ale i to Jezulátko a Chrám svatého Víta, a tak církev, jak správně navrhl pan Salamon, církev tak získá a rozšíří si svoji popularitu. (Hrabal 2012:84)

*Herr Salamon verhandelte erneut mit dem erzbischöflichen Konsistorium, doch der Erzbischof wollte das Bambino nicht segnen, weil sich das einzige Bambino in Prag befand und weil es sonst zwei Bambini gäbe. Das alles erfuhr ich von Zdeněk, der Spanisch und Deutsch konnte; er selber war sehr aufgeregt, zum erstenmal sah ich, daß Zdeněk aus der Ruhe gebracht worden war, erst am dritten Tag kam Herr Salamon zurück, er stand aufrecht im Auto und schon als er am Bahnhof vorüberfuhr, konnte man sehen, daß er gute Nachrichten brachte, er lachte und wedelte mit den Händen, sogleich setzten sich alle zusammen. Herr Salamon erstattete Bericht, man habe ihm den Wink gegeben, daß sich der Erzbischof gern fotografieren lasse, und er habe deshalb vorgeschlagen, die ganze Zeremonie*

*für das Gaumont-Journal zu filmen und auf der ganzen Welt vorzuführen, überall dort, wo es ein Kino gäbe, würde nicht nur der Erzbischof sein, sondern auch das Jesulein und der St. Veitsdom, wodurch die Kirche, wie Herr Salamon richtig vorgeschlagen hatte, an Popularität gewinne. (Hrabal 1990:99)*

Anspielung: Um die die ironische Anspielung auf die Sensationslust der Kirche tatsächlich ironisch deuten zu können, sollte der/die Leser/in Hrabals kritische Haltung der katholischen Kirche gegenüber kennen. Die Ironie kommt dadurch zum Vorschein, dass der Erzbischof sich vorerst weigert das bolivianische Bambino di Praga zu segnen, da es sonst zwei davon gibt, nämlich auch das in Prag, verwirft diesbezüglich aber plötzlich jegliche Bedenken, als er erfährt, dass die Zeremonie weltweit im Fernsehen übertragen wird.

(12) Die Beziehung zwischen Lisa und Dítě verfestigt sich. Eines Tages besucht ihn Lisa im Hotel Paris, als er sieht das sie hereinkommt, ergreift Dítě die Chance und will mit Herrn Skřivánek darum wetten, dass er errät, was die junge Dame bestellen wird. Herr Skřivánek aber geht die Wette nicht ein, da er Dítě als Verräter des tschechischen Volkes sieht, der sich mit einer Deutschen eingelassen hat.

...jak přišla poprvně, tak pan vrchní Skřivánek se na ni podíval, a pak se podíval na mne a vešli jsme zase postaru do přístěnku, a já jsem se zasmál, a povídám, tak vsadíme se o dvacetikorunu, co si slečna dá?, protože jsem viděl, že přišla v té kamizolce, a dneska dokonce v bílých punčochách, a já jsem vytáhl dvacetikorunu a položil ji na odkládací stolek, ale pan vrchní Skřivánek se na mne podíval cize, zrovna tak, jako když jsem si s ním chtěl přiřknout ten večer, kdy jsem obsluhoval habešského císaře... (Hrabal 2012:132)

*... und als sie das erstmal erschien, blickte der Herr Oberkellner Skřivánek erst sie an, dann mich, wir gingen wieder wie sonst in die Nische und ich lachte und sagte; „ Also wetten wir um zwanzig Kronen, was das Fräulein bestellt?“ Denn ich sah, daß sie wieder in ihrer Tirolerjacke und heute sogar in weißen Strümpfen erschienen war, und ich zog einen Zwanziger heraus und legte ihn auf den Serviertisch, doch der Herr Oberkellner Skřivánek sah mich mit fremden Augen an, genau wie damals, als ich mit ihm hatte anstoßen wollen an dem Abend, als ich den abessinischen Kaiser bedient hatte,... (Hrabal 1990:155)*

Dramatische Ironie: Hrabal schafft in dieser Szene eine dramatische Ironie. Dítě wittert seine Chance, dass er endlich mit der Essenswette seinen Kollegen übertrumpfen kann, da er Lisa und ihre Essgewohnheiten kennt. Im Gegensatz zu dem/der Leser/in ist sich Dítě jedoch nicht bewusst, dass sich zu dieser Zeit ein Tscheche besser nicht mit einer Deutschen einlassen sollte. Der Oberkellner Skřivánek durchschaut die Situation sofort, lässt ihn noch kurz in der

Annahme, dass er mit Dítě wetten wird, zieht die Wette jedoch im letzten Augenblick zurück. Der Besuch von Lisa und seine Beziehung zu ihr haben für ihn letztendlich aufgrund der politischen Situation negative Konsequenzen für ihn. Er wird gekündigt.

(13) Nachdem Dítě im Hotel Paris entlassen wird, bewirbt er sich bei anderen Hotels und Restaurants, erhält jedoch nur Absagen.

..., pokaždé už druhý den přišla zpráva, že jsem německy smýšlející Čech, a navíc Sokol, který si namluvil německou učitelku tělocviku. A tak jsem byl tak dlouho bez místa, až konečně přišla německá vojska a obsadila nejen Prahu, ale i celou zemi... (Hrabal 2012:135)

*... immer folgte mir schon tags darauf die Nachricht, ich sei ein deutsch gesinnter Tscheche und obendrein ein Sokol, der sich eine deutsche Turnlehrerin angelacht habe. So war ich so lange ohne Stellung, bis endlich die deutschen Truppen einrückten und nicht nur Prag sondern das ganze Land besetzten...* (Hrabal 1990:158)

Dramatische Ironie: Ironisch daran ist, dass gerade er sich als Mitglied des Sokols, der tschechoslowakischen Turnvereinigung in eine deutsche Turnlehrerin verliebt. Durch das „endlich“ verstärkt Hrabal die dramatische Ironie, denn der/die Leser/in, weiß natürlich wie die historischen Ereignisse enden werden und kann bereits erahnen, dass sich Dítě den Einmarsch der Deutschen nicht herbeiwünschte, wüsste er was passiert.

(14) Die medizinische Untersuchung, der sich Dítě unterziehen muss, um Lisa ehelichen zu können, verläuft positiv und die beiden erhalten die Erlaubnis zu heiraten. Die Hochzeit findet in einer städtischen Behörde statt. Überall im Raum befinden sich Hakenkreuze, eine Büste von Adolf Hitler und die Hochzeitsgesellschaft besteht ausschließlich aus deutschen Männern in Uniformen.

...a vůbec to nebyla ani svatba, ale nějaký vojenský státní akt, ve kterém se neustále hovořilo o krvi a cti a povinnosti,... (Hrabal 2012:153)

*..., es war nicht etwa eine Hochzeit, sondern ein militärischer Staatsakt, auf dem unablässig von Blut und Ehre und Pflicht geredet wurde...* (Hrabal 1990:177)

Interner Widerspruch: Die Hochzeit, die als Zeichen ihrer Liebe gelten sollte, wird mit einem militärischen Staatsakt verglichen. Die Ironie spielt auf das Wesen und die Werte der

Deutschen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges an. Nicht einmal zum Anlass einer Hochzeit werden die Uniformen abgelegt.

(15) Lisa und Dítě werden getraut.

...a pak skoro starosta zaslzel a řekl nám slavnostně, abychom si z toho nic nedělali, že nemůžeme oba padnout v boji za Novou Evropu, ale že oni, vojáci a strana, v tom boji budou pokračovat až do konečného vítězství... (Hrabal 2012:153f.)

*...und dann brach der Bürgermeister fast in Tränen aus und sagte uns feierlich, wir sollten uns nichts daraus machen, daß wir beide nicht im Kampf für das Neue Europa fallen könnten, sie dagegen, die Soldaten und die Partei, würden in diesem Kampf fortfahren bis zum Endsieg... (Hrabal 1990:177f.)*

Gegenteil des Gesagten: Der Bürgermeister meint das Gegenteil dessen, was er sagt. Denn natürlich würde er es gutheißen, wenn die beiden an der Front für das deutsche Reich kämpfen würden, da Dítě jedoch zu klein ist um einzurücken und noch dazu ein Tscheche ist das nicht möglich.

(16) Lisas Lebensziel ist es Adolf Hitler und dem deutschen Reich zu dienen, aufgrund dessen ist es ihr sehnlichster Wunsch einen arischen Nachkommen zu zeugen. Bereits nach einigen Versuchen unter strengster Wissenschaftlicher Aufsicht bekommt Lisa einen Sohn.

Ale ten můj synek, který byl se mnou tady, bylo divné dítě. Nemohl jsem v něm poznat ani jeden rys můj, jediný znak ani po mně, ani po Líze, dokonce ani to, co slibovalo to prostředí s Valhalou, dokonce v tom dítěti nebylo ani stopy té hudby od Wagnera, ale naopak, bylo to ustrašené dítě, které už ve třetím měsíci dostávalo psotníček. (Hrabal 2012:162f.)

*Mein Söhnchen, das ich bei mir hatte, war ein sonderbares Kind. Nicht einen einzigen Zug konnte ich in ihm von mir erkennen, kein einziges Merkmal, weder von mir noch von Lisa, ganz zu schweigen, von dem was die Walhalla verheißen hatte. In dem Kind war nicht mal eine Spur der Wagnerschen Musik, ganz im Gegenteil, es war ein verschüchtertes Wesen, das schon nach drei Monaten Krämpfe bekam. (Hrabal 1990:188)*

Situative Ironie: Durch die Umkehrung der Erwartungen, entsteht eine situative Ironie. Das Kind, das unter strengster wissenschaftlicher Aufsicht gezeugt wurde, um dem Bild des neuen Menschen Europas zu entsprechen, die Mühen, die dafür aufgewandt wurden, stehen in keiner



Relation zu dem Ergebnis. Das Kind ist geistig zurückgeblieben. Die Anspielung auf die Musik von Wagner und Walhalla zeigen, wie deutsch das Kind hätte werden sollen.

(17) Aufgrund einer Verwechslung wird Dítě ins Gefängnis gebracht, ursprünglich hätte die Verhaftung seinem ehemaligen Kollegen Zdeněk gegolten, der mittlerweile einer bolschewistischen Untergrundbewegung angehörte.

...a já jsem byl najednou oslněn tím, co se mi stalo, najednou jsem se skoro zaradoval, trnul jsem, aby mne hned tak nepustili, přál jsem si, protože válka už se stejně chýlila ke konci, přál jsem si, abych byl zavřen, abych byl v koncentračním táboře, přál jsem si, abych byl zavřen právě od Němců a Němci, moje šťastná hvězda mi zazářila, otevřely se dveře a byl jsem veden k výslechu, a když jsem všechna data řekl, a důvod, proč jsem přijel do Prahy, tak vyšetřující zvažněl, a pak se mne ptal, koho jsem čekal? (Hrabal 2012:177)

*Ich war regelrecht betäubt von dem, was mir zugestoßen war, plötzlich freute ich mich fast, ich hoffte, man möge mich nicht sogleich laufen lassen, das wünschte ich mir, denn der Krieg neigte sich sowieso dem Ende zu, ich wünschte mir, man möge mich einsperren, in ein Konzentrationslager stecken, ich wünschte mir, gerade von den Deutschen eingesperrt zu werden, und die Deutschen, mein Glücksstern begann mir zu leuchten, öffneten die Tür, und ich wurde zum Verhör geführt, und nachdem ich alle Personalien genannt hatte und dazu den Grund, warum ich nach Prag gekommen war, wurde der Untersuchungsrichter ernst, und dann fragte er mich, auf wen ich gewartet hätte. (Hrabal 1990:204f.)*

Übertreibung: Durch die übertriebene Schilderung von Dítě's Freude über seinen Gefängnisaufenthalt wird Ironie angedeutet, die Anapher „ich wünschte mir“ verstärkt diese Übertreibung.

(18) Nach Kriegsende verkauft Dítě die Briefmarken, die seine Frau von der Front mitgenommen hat und baut ein exklusives Hotel. Sein Traum Millionär und Hotelier zu werden, wird wahr. Als jedoch die Tschechoslowakei zu kommunistischem Gebiet wird, müssen alle Millionäre in ein Straflager. Nur Dítě nicht, der bekommt nur ein Schreiben, dass sein Hotel nun in das Staatseigentum übergeht und somit dem Volk gehört und er als Verwalter bleiben kann. Doch er grämt sich darüber. Denn er will endlich als Millionär anerkannt und als solcher behandelt werden.

Ale já jsem byl plný záští, věděl jsem, jak to asi bylo, že to byl zase Zdeněk, vydal jsem se na okres a tak jsem byl v kanceláři u Zdeňka, a on neřekl nic, jen se smutně usmíval, zase vzal

lejstro ze svého stolu a přede mnou je roztrhal a řekl mi, že moje povolání na svoje zodpovídání roztrhává, za to, že jsem vzal za něj tenkrát to s tím díváním na hodinky, kolik je hodin, ale já jsem mu řekl, že tohle jsem od něj nečekal, že jsem myslel, že je můj kamarád, ale on je proti mně, protože já jsem ten, který celý život nechtěl být a o nic jiného neusiloval než o to, abych měl hotel a abych byl milionář... (Hrabal 2012:201)

*Doch ich war voller Groll, ich wußte, wie das gekommen war, denn Zdeněk hatte wieder seine Hand im Spiel, ich begab mich zum Kreis und saß dann in der Kanzlei bei Zdeněk, und er sagte nichts, sondern lächelte nur traurig, nahm wieder ein Schriftstück aus seinem Tisch und zerriß es vor meinen Augen und sagte, er zerreiße meinen Beruf auf eigene Verantwortung, weil ich damals den Blick auf die Uhr - wie spät es sei- auf mich genommen habe, doch ich sagte, das hätte ich nicht von ihm erwartet, ich hätte gedacht, er sei mein Kamerad, doch er sei gegen mich, denn ich sei einer, der sein Leben lang nichts anderes habe sein wollen und nach nichts anderem gestrebt habe, als ein Hotel zu besitzen und Millionär zu sein... (Hrabal 1990:231f.)*

Ironie des Schicksals: Die Ironie des Schicksal wiederfährt Dítě, denn sein ehemaliger Arbeitskollege Zdeněk, sorgt als Dank dafür, dass Dítě statt ihm, wenn auch zufällig, ins Gefängnis gekommen ist, dass Dítě's Namen von der Liste der Millionäre gestrichen wird und er somit vor dem Straflager bewahrt wird. Durch das Schicksal bleibt Dítě die Anerkennung als Millionär verwehrt.

(19) Eines Tages muss der alternde Dítě mit dem Holz für Musikinstrumente in eine Fabrik fahren. als er sich auf den Heimweg begeben will, regnet es so stark, dass er sich ein kleines Wachhäuschen für Soldaten versteckt. Er entdeckt, dass ein Teil der Schindeln aus wertvollem Holz ist und geht nochmals in die Fabrik zurück, um es dem Direktor mitzuteilen

...jak jste to poznal, že je to to hudební rezonanční dřevo?, divil se ředitel... Obsluhoval jsem habešského císaře, řekl jsem, ale ředitel se smál a pleskal mne do zad a kuckal smíchem a říkal, to se vám povedlo..., a já jsem se usmíval taky, protože už jsem se asi tak změnil, že nikdo už na mně nepoznal, že jsem opravdu obsluhoval habešského císaře...

Ale já jsem to myslel docela jináč, já už jsem si dělal sám ze sebe legraci, už jsem si stačil sám. (Hrabal 2012:231f.)

*„Woran haben Sie erkannt, daß es Resonanzholz war?“ fragte der Direktor verwundert. „Ich habe den abessinischen Kaiser bedient“, sagte ich, doch der Direktor lachte und patschte mir auf den Rücken und sagte: „Gut gemacht“, und ich lächelte ebenfalls, denn wahrscheinlich hatte ich mich so verändert, daß mir niemand mehr ansah, daß ich den abessinischen Kaiser*

*bedient hatte. Ich aber hatte das ganz anders gemeint, denn ich machte mich bereits über mich selbst lustig, ich war mir selber schon genug.* (Hrabal 1990:267)

Trügerische Argumentation: Die Selbstironie wird durch trügerische Argumentation ausgedrückt. Als Begründung für sein Wissen und Können, sagt, er habe den abessinischen Kaiser bedient. Der Nachsatz, er mache sich über sich selbst lustig, ist ein Hinweis auf Ironie.

(20) Während seiner Arbeit als Waldarbeiter lebt der alternde Dítě mit einem Professor für französische Literatur und Ästhetik und Marcela, einer jungen Frau, in einem Haus zusammen. Um sich die Zeit zu vertreiben, beginnt der Professor bald den beiden französische Literatur zu lehren. Sie lesen ein französisches Gedicht, das die dann gemeinsam analysieren

... a i já jsem začal číst knížky, těžké básničky, které jsem nikdy neměl rád, četl jsem a rozuměl jsem jim tak, že často jsem podal výklad, a pan profesor řekl, vy vole, vy idiote, jak to tak víte? A mně bylo, jako bych byl kocourek a někdo mě škrábal pod krčkem, tak uznalé to bylo, když pan profesor někomu nadával,... (Hrabal 2012:231)

*...und auch ich fing an, Bücher zu lesen, schwierige Gedichte, die ich nie gemocht hatte und ich verstand sie so gut, daß ich oft eine Deutung lieferte, und der Herr Professor sagte: „Sie Rindvieh, Sie Idiot, woher wissen Sie das?“ Und ich kam mir vor wie ein Kater, den man unterm Hals kraulte, solch eine Anerkennung war es, wenn der Herr Professor einen ausschimpfte,..* (Hrabal 1990:266)

Tadel als Lob: Als Ironietechnik findet man in diesem Beispiel tadeln um zu loben. Der Professor schimpft Dítě, als er den Sinn des Gedichtes richtig interpretiert, aber im Grunde bewundert er ihn für seine Klugheit.

### **8.1.2. AT Ironie wird durch Wort/Ausdruck im ZT verbessert**

(1) Nach der feierlichen Zeremonie der Segnung des Bambino di Praga beobachtet Dítě wie Herr Salamon den Erzbischof in die Sakristei begleitet und, wie er bei seiner Rückkehr gerade seine Briefftasche in seinen Rock steckt.

Když skončila mše a arcibiskup odešel do sakristie, pan Salamon v doprovodu kapitulního vikáře šel za ním, a když se vrátil, zastrkoval náprsní tašku do kabátu, jistě daroval značný šek

jménem bolivijské vlády na opravu kostela, anebo asi je taky nějaká taxa za vysvěcení. (Hrabal 2012:86)

*Als die Messe vorüber und der Erzbischof in die Sakristei gegangen war, folgte Herr Salamon ihm in Begleitung des Kapitularvikars, und als er zurückkehrte, steckte er die Brieftasche in den Rock zurück, bestimmt hatte er im Namen der bolivianischen Regierung einen fetten Scheck für die Reparatur der Kirche gespendet, vielleicht gab es auch so etwas wie eine Segnungstaxe. (Hrabal 1990:101f.)*

Übertreibung: Die Übertreibung, dass die Kirche für jede Kleinigkeit Steuern verlangt, kann als ironische Anspielung auf die Geldgier der katholischen Kirche verstanden werden. Die Übersetzung des „ansehnlichen“ Schecks im tschechischen Original mit dem „fetten“ Scheck bewirkt eine Verstärkung der Ironie.

### **8.1.3. Ironische Doppeldeutigkeit des AT hat nur mehr eine Bedeutung in ZT**

(1) Nachdem Dítě bereits einige Zeit im Hotel Goldenes Prag zugebracht hatte, denkt er über die Gäste nach, die in dem Hotel verkehren.

Nejmilejšími hosty podniku mně vždy byli obchodní cestující. Ne všichni cest'áci, protože mezi agenty byli taky takoví, kteří obchodovali s artiklem, který byl nanic nebo nešel, agenti s teplou vodou. Nejrádši jsem měl tlustého agenta, který když přišel poprvně, tak jsem běžel přímo pro pana šéfa, až se pan šéf polekal, povídá, co je? Ale já jsem ze sebe vyrazil, pane šéf, je tady nějaká kapacita. A tak se šel podívat, a opravdu, tak tlustýho člověka jsme ještě neměli...(Hrabal 2012:24)

*Die liebsten Gäste in unserem Hause waren für mich immer die Handlungsreisenden. Nicht alle Reisenden, denn manche Agenten handelten auch mit einem Artikel, der nichts taugte oder der nicht ging: Warmwasservertreter. Am meisten mochte ich einen dicken Agenten. Als der zum erstenmal kam, rannte ich geradewegs zum Herrn Chef, so daß er erschrak und fragte: „Was gibt's?“ Ich sprudelte hervor: „Herr Chef, wir haben hier eine Kapazität!“ Und so ging er hin, um zu gucken, und tatsächlich so einen dicken Menschen hatten wir hier noch nie...(Hrabal 1990:29)*

Ironische Doppeldeutigkeit: In dieser Passage existieren zwei ironische Ausdrücke. Die „Warmwasservertreter“, die in Realität kein warmes Wasser verkaufen, sondern für Verteter/innen stehen, die penetrant versuchen den Menschen Dinge zu verkaufen, die sie nicht benötigen. Hierbei handelt es sich um ironische Doppeldeutigkeit, da diese

Vertreter/innen von den Lesern/ Leserinnen auch im eigentlichen Sinn als Verkäufer/innen von warmem Wasser verstanden werden könnten. Und andererseits die Anspielung mit dem Wort „Kapazität“, einem räumlichen Fassungsvermögen, auf den sehr korpulenten Vertreter.

(2 )Im Kino lernt Dítě eine deutsche Frau kennen, als er ihr versehentlich auf die Füße tritt. Die beiden unterhalten sich und als er sie genauer betrachtet, fällt ihm auf, dass sie genauso klein ist wie er und er endlich eine Frau gefunden hat, der er direkt in die Augen blicken kann

..., že jsem viděl, jak je najednou krásná, ale taky jsem si všiml, že ona se na mne dívá taky tak, já jsem měl na sobě zase tu krásnou bílou kravatu s modrými puntíky, ale ona se mi dívala na moje vlasy světlé jako sláma, a k tomu takové telecí oči, modré oči,... (Hrabal 2012:131)

..., daß mir auf einmal klar wurde, wie schön sie war, und ich bemerkte zugleich, daß sie mich genauso ansah. Ich trug wieder die schöne weiße Krawatte mit den blauen Pünktchen, und sie betrachtete mein Haar, das hellblond war wie Stroh, und dazu meine blauen Kalbsaugen,... (Hrabal 1990:153)

Widerspruch: Die Ironie besteht darin, dass Lisa, eine fanatische Anhängerin, eine Tatsache derer sich Dítě zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst ist, sich hauptsächlich in ihn verliebt, weil er strohblondes Haar und blaue Augen hat und somit dem arischen Ideal entspricht. Er aber denkt, sie sieht in verliebt an, weil er die teure Krawatte umhat. Das Publikum kann mehr dahinter sehen, daher handelt es sich um dramatische Ironie.

Die Passage durch die der ironische Widerspruch entsteht, lautete wörtlich übersetzt „ [...] Krawatte mit den blauen Pünktchen, aber sie betrachtete mein Haar [...]“. In der Übersetzung wird „aber“ durch „und“ ersetzt und verliert dadurch für die deutschsprachigen Leser/innen die widersprüchliche Bedeutung und daher den ironischen Effekt.

#### **8.1.4. Ironischer AT komplett im ZT entfernt**

(1) Dítě bekommt dank Herrn Walden eine Stelle in einem neuen Hotel. Das Hotel liegt etwas abseits und als Dítě hinfährt, geht er einen langen matschigen Weg entlang und beobachtet, wie in einem Garten zwei Frauen und ein Mann versuchen einen abgebrochenen Zweig eines Marillenbaumes wieder an den Baum zu binden. Der Mann stürzt und bleibt unter den Ästen liegen. Dítě fragt den Mann provokativ nach dem Weg.

...ty ženské byly asi jeho dcery nebo manželka s dcerou, sundal jsem klobouček a povídám, jdu, občane, tudyma prosím do hotelu Tichota? A on mne poslal do prdele a casnoval sebou, ale nemohl vstát, bylo to krásné, ten muž zajatý a obsypaný zralými meruňkami... (Hrabal 2012:49)

*Die Frauen waren offenbar seine Töchter, oder es handelte sich um Frau und Tochter, jedenfalls nahm ich das Hütchen ab und sagt: „Geht es hier, Bürger, zum Hotel Tichota, bitte?“ Er wünschte mich zum Teufel und bäumte sich auf, konnte aber nicht aufstehen, es war herrlich, dieser gefangene und mit reifen Aprikosen garnierte Mann... (Hrabal 1990:58)*

Die stilistisch signalisierte Ironie entsteht im Original durch einen ständigen Wechsel des Sprachregisters. Am Satzbeginn verwendet Hrabal die Umgangssprache, wechselt schon bald in die Schriftsprache, dann ins Derbe und dann wiederum in die Schriftsprache.

In der Übersetzung erfolgt kein Wechsel innerhalb der Sprachebenen, dadurch kommt es zu einem Ironieverlust im ZIELTEXT.

#### **8.1.5. Keine Ironie in AT wird zu Ironie im ZT**

Ein ironischer Aspekt des vorherigen Beispiels wird mit anderen Mitteln übersetzt und fällt somit auch in die Kategorie einer anderen Übersetzungsstrategie.

Die ironische Doppeldeutigkeit des unterstrichenen Satzteilens, die die Kenntnis von vorherigen Ereignissen des Romans und ein aufmerksames Lesen erfordern. Der /Die Leser/in kann die Information im wörtlichen Sinn verstehen, oder erkennt die versteckte Anspielung auf die Erinnerung an das Schmücken von Frauenkörpern mit Blumen bei Dítě's früheren Bordellbesuchen.

Diese ironische Anspielung funktioniert aufgrund der Wortwahl, die derjenigen in den Szenen im Bordell entspricht, nur in der Übersetzung und ist im Ausgangstext nicht vorhanden.

#### **8.1.6. Ironie wird im ZT abgeschwächt**

(1) An seinem neuen Arbeitsplatz im Hotel Paris angekommen, beginnt Dítě über den wahren Grund seiner Kündigung im Hotel Tichota nachzudenken. Er wird sich dessen bewusst, dass es der Hausknecht gewesen sein muss, der dem Chef die Fehlinformation zukommen ließ, dass Dítě das Bambino di Praga hatte stehlen wollen. Mit einem mulmigen Gefühl erinnert er sich an den brutalen Hausknecht zurück, der seine Katze aus Eifersucht getötet hat.

...a pak se ztratila, asi ji ten podomek taky zabil, protože on byl tuzince jemný a citlivý, a tedy háklivý, a proto hned na všechno šel sekyrou, jak na tu svoji paní, tak i na svou kočku,... (Hrabal 2012:91)

*Vermutlich hatte der Hausknecht auch sie totgeschlagen, denn er war überaus zart und empfindsam und demzufolge penibel, und deshalb ging er auf alles gleich mit der Axt los wie auf seine Frau und auf seine Katze,...* (Hrabal 1990:107)

Die Beschreibung des Hausknechts mit den sich widersprechenden Eigenschaften, erzeugt Ironie.

Die Übersetzung ist größtenteils wörtlich, jedoch verkleinert Hrabal das Wort „tuzé“, das im Tschechischen „beträchtlich“ heißt und dadurch entsteht ein zusätzlicher Widerspruch, der die Ironie verstärkt. Im Deutschen wird lediglich das Wort „überaus“ verwendet, wodurch die Ironie zwar abgeschwächt wird, aber dennoch vorhanden bleibt.

(2) Lisa und Dítě ziehen in ein NS- Zuchtlager nach Děčín, wo Frauen und Männer unter wissenschaftlicher Aufsicht den nationalsozialistischen Beischlaf ausführen, um neue europäische Menschen nach den Vorstellungen des arischen Ideals zu zeugen.

A když jsem si představil, že to všechno s tím budoucím dítětem se má odehrávat zrovna tak, jako jsme chodili s krávou k bejkovi a s kozou k obecnímu kozlovi, takhle jsem se díval tou alejí sloupů a soch, a na konci jsem viděl, že tam nic nevidím, že to, co tam vidím, je k uleknutí, malý obláček velké hrůzy která mne obešla kolem dokola... (Hrabal 2012:145)

*Und als ich mir vorstellte, daß alles, was das künftige Kind betraf, sich genauso abspielen sollte wie früher bei uns, wo man mit der Kuh zum Stier und mit der Ziege zum Gemeindebock gib, da schaute ich die Säulen- und Statuenallee hinunter und erkannte schließlich, daß alles, was ich sah, erschreckend war, ein kleines Wölkchen eines großen Schreckens, das mich ganz und gar einhüllte...* (Hrabal 1990:168)

Der Vergleich der Zeugung eines Kindes mit der Zucht von Tieren lässt eine gewisse Ironie erahnen.

Im Original findet sich, abseits des ironischen Vergleichs, zusätzlich ein interner Widerspruch. Wörtlich übersetzt lautet die Textpassage folgendermaßen: „[...] da schaute ich die Säulen- und Statuenallee hinunter, und am Ende sah ich, dass ich dort nichts sehe, dass das, was ich sehe, erschreckend ist [...]“. Die intratextuelle Anspielung auf die Worte zu Beginn des Romans, Dítě solle nichts sehen und gleichzeitig alles sehen, geht in der Übersetzung verloren.

(3) Lisa und Dítě möchten heiraten. Zuvor muss er sich jedoch einer ärztlichen Untersuchung unterziehen, um die Erlaubnis zu erhalten.

A tak se neuvěřitelné stalo skutkem a já jsem se v Chebu musel podrobit prohlídce u vrchního soudu před soudcem a lékařem vojenských eses, a podle žádosti, kterou jsem písemně podal a kam jsem vypsal celou svoji rodinu nazpátek až za ten hřbitov v Cvikově, tam, kde leží dědeček Johan Ditie, s odvoláním na jeho árijský a germánský původ, že uctivě prosím, abych se mohl oženit s Lízou Elisabethou Papanek, a podle říšských zákonů že žádám, abych byl prozkoumán po stránce fyzické, zda jsem podle norimberských zákonů jako příslušník jiné národnosti schopen nejen souložit, ale i oplodnit árijskou germánskou krev. A tak zatímco v Praze popravčí čtyři popravovaly zrovna tak v Brně a u ostatních soudů, kde měli právo popravovat, tak jsem já stál nahý před lékařem, který mi hůlkou nadzvedal přirození, musel jsem se otočit a hůlkou se mi díval do řiti... (Hrabal 2012:150f.)

*So wurde das Unglaubliche Wirklichkeit, und ich mußte mich in Eger einer Untersuchung beim Obersten Gericht unterziehen, vor einem Richter und einem Arzt der Waffen-SS, und in einem Ersuchen, das ich schriftlich eingereicht und in dem ich meine ganze Familie bis zurück zu dem Friedhof in Cvikov, dort, wo Opa Johann Ditie lag, aufgeführt hatte, bat ich unter Berufung auf seine arische und germanische Herkunft ehrerbietig, mit Lisa Elisabeth Papanek die Ehe eingehen zu dürfen, und beantragte entsprechend den Gesetzen des Reiches, in physischer Hinsicht untersucht zu werden, ob ich nach Maßgabe der Nürnberger Gesetze als Angehöriger einer anderen Nationalität auch befähigt sei, nicht nur den Beischlaf auszuüben, sondern auch arisch-germanisches Blut zu befruchten. Und während in Prag wie auch in Brünn und bei den übrigen Gerichten, die das Exekutionsrecht besaßen, die Hinrichtungskommandos exekutierten, stand ich nackt vor der Arzt, der mir mit einem Stöckchen das Geschlechtsteil anhob, mich umzudrehen befahl und mir mit Hilfe des Stöckchens in den Hintern guckte;... (Hrabal 1990:174f.)*

Stilistické Ironie und Übertreibung: Während er sich zuerst in Schriftsprache über die Korrektheit und die Werte der Deutschen mockiert, geht die Sprache gegen des Satzes in die Umgangssprache über, ein Hinweis auf stilistisch signalisierte Ironie. Durch die Namen der beiden entsteht ein ironischer Widerspruch. Dítě muss nachweisen, dass er deutsche Wurzeln hat und erbringt den Beleg, dass auf dem Grabstein seines Großvaters Johan Ditie steht. Gleichzeitig erfährt man jedoch, dass Lisa mit Nachnamen Papanek heißt, ein Name der mit großer Sicherheit auf einen slawischen Ursprung zurückzuführen ist. Desweiteren deutet auch der für dieses Thema übertriebene rechtssprachliche Stil in den Passagen „zum Beischlaf



befähigt sein“ und die „Befruchtung von arisch germanischem Blut“ auf eine gewisse ironische und kritische Haltung Hrabals hin.

Die Übersetzung ist größtenteils wörtlich, jedoch verwendet Hrabal für das Wort „Hintern“ im Original den derberen Ausdruck „Arsch“. Dadurch wird der Gegensatz der beiden Sprachebenen unterstrichen. Die in der gesamten Textpassage mitschwingende Ironie wird als Konsequenz abgeschwächt.

(4) Der Professor versucht Marcela einige französische Vokabeln beizubringen. Sie spricht ihm nach, jedoch falsch.

...on jí s ohromnou laskavostí říkal, Náno blbá, já odepnu pásek a dám ti přes hubu, ne tou koží, ale tou přazkou..., a znovu jí něžně opakoval ta francouzská slovíčka... (Hrabal 2012:227f.)

...und er sagte mit ungeheurer Liebenswürdigkeit: „Blöde Ziege, gleich nehm ich mir den Gürtel ab und zieh dir eins über, aber nicht mit dem Leder, sondern mit der Schnalle...“ und dann wiederholte er wieder zärtlich die französischen Vokabeln,... (Hrabal 1990:262f.)

Widerspruch: Der Widerspruch der ungeheuren Liebenswürdigkeit und dem Beschimpfen von Marcela sowie der Androhung von Schlägen erzeugen Ironie.

Das Ironische wird in der Übersetzung abgeschwächt, da im Original zusätzlich noch ein Sprachregisterwechsel durch den Ausdruck „ich hau dir auf's Maul“, der ins Deutsche mit „zieh dir eins über“ übersetzt wurde, die Ironie deutlicher macht.

## 8.2. Ironie im Film

Zur besseren Abgrenzung zum Unterkapitel Ironie im Roman werden in diesem Abschnitt das Original und die Übersetzung in zwei Spalten nebeneinandergestellt. In der linken Spalte davor ist die Zeit des Beginns des Gesprochenen oder des Beginns der Szene zu finden. Die Abkürzung VO wird für das Voice-Over verwendet. Auch hier ist die Vorgehensweise die gleiche wie in Kapitel 8.1. Die Unterkapitel stellen die angewandten Übersetzungsstrategien dar, gefolgt von einzelnen Beispielen in chronologischer Reihenfolge ihres Auftretens im Film. Die Beispiele beginnen mit einer kurzen Szenenbeschreibung, danach dem für die Ironie und die Übersetzung relevante Gegenüberstellung der jeweiligen Sprachpaare. Im Anschluss folgen eine kurze Analyse der Ironie und eventuelle Anmerkungen zu Besonderheiten der Übersetzung.

### 8.2.1. AT Ironie wird mittels wörtlicher Übersetzung zu ZT Ironie

(1) Der alternde Jan Dítě wird aus dem Gefängnis entlassen. Ein Wärter öffnet das große schmiedeeiserne Tor und lässt Dítě gehen. Dieser bleibt vor dem Tor der Anstalt stehen und sieht zufrieden in den Himmel.

Zeit	Tschechisch	Deutsch
01:47	VO: „Byl jsem odsouzen na patnáct let, ale protože byla amnestie odseděl jsem si jen čtrnáct a třičtvrtě roku.“	VO: „Ich war zu fünfzehn Jahren verurteilt worden, aber dann kam die Amnestie und ich musste nur vierzehn dreiviertel Jahre absitzen.“

Ironische Situation: In diesem Satz kommt das Ironische dadurch zum Vorschein, dass es sich um eine ironische Situation handelt, denn er wird ein viertel Jahr früher aus dem Gefängnis entlassen, als ursprünglich erwartet. Im Vergleich zu fünfzehn Jahren erscheint ein viertel Jahr sehr kurz und lächerlich. Der verspottende Unterton, in dem er das sagt, verstärkt die Ironie.

(2) a) Dítě wirft auf dem Bahnhof einige Münzen in die Luft, versteckt sich hinter einem kleinen Kiosk am Bahnsteig und beobachtet, wie die Menschen beginnen, die Münzen vom Boden aufzusammeln.

04:12	VO: „A taky jsem poznal co s lidma hejbá, a v co lidi věří, a čeho jsou schopni i třeba pro pár mincí udělat, jak se umí kvůli nim pěkně ohýbat, klekat, dokonce i lést po čtyřech.“	VO: „Ich lernte schnell, was in den Menschen vorgeht, woran sie glauben, und welche Mühen sie für ein paar Münzen auf sich nehmen. Sie bücken sich, fallen auf die Knie oder kriechen sogar auf allen vieren.“
-------	--	--

(2) b) Er geht weiter, bleibt an einer Straßenecke stehen und wirft wieder eine Handvoll Münzen hoch, um die Reaktion der Menschen zu beobachten.

04:55	VO: „... a vidím jak skoro nikdo neodolá a zbírá ty šestáky, jak se lidé o ně hádají a vrážejí do sebe, beraní	VO: „Ich beobachtete, wie die Menschen die Groschen aufsammelten, kaum jemand konnte widerstehen. Sie stritten sich darum.
-------	--	--

	hlavami do druhé aby sezbírali ty moje mince o kterých si každý myslí a předstírá, že patří jen a jen jemu.“	Im Kampf um meine Münzen rempelten sie sich gegenseitig an und stießen mit den Köpfen zusammen. Jeder war davon überzeugt, dass sie ihm allein gehörten.“
--	--	---

Wie bereits auch im Roman, in dem diese Szene ähnlich dargestellt wird, liegt die Ironie in der Zweideutigkeit dessen, was Dítě von sich gibt, denn einerseits strebt er danach viel Geld zu besitzen und andererseits verhöhnt er seine Mitmenschen, die für Geld alles tun würden.

(3) Der alternde Dítě kommt in den Sudeten an und erzählt erfreut, dass er sogar den Schlüssel für eines der verlassenen Häuser erhalten hat.

05:48	VO: „Poslali mě dělat cestáře daleko do hor, kde byly ještě prázdné chalupy po odsunutých Němcích...dokonce my dali i klíče od jedné z nich.“	VO: „Ich wurde Straßenarbeiter. Man schickte mich weit weg in die Berge, wo die verlassenen Häuser der vertriebenen Deutschen standen... Für eines davon hatte ich die die Schlüssel bekommen.“
-------	---	---

Situative Ironie: Im nächsten Bild sieht man eine verfallene Tür, die nicht mehr in den Angeln hängt. Dítě blickt auf die Tür, dann auf den Schlüssel, schmunzelt und wirft den Schlüssel weg. Die situative Ironie in dieser Szene ist durch die Umkehrung der Erwartung bedingt.

(4) Im Hotel Goldenes Prag wohnt ein Vetreter einer Firma für Wurstschneidemaschinen und Lebensmittelwaagen. Bei seinem Versuch eine solche Maschine zu verkaufen, zieht er einen absurden Vergleich zwischen der Firma für die er tätig ist und einer der größten Firmen der Welt.

09:37	„Jsem zástupcem firmy van Berkel. Největší firma na světě je církev katolická. Ta obchoduje z něčím co nikdy nikdo neviděl, na co si nikdo nesáhl a to je prosím to čemu se říká Buh. Druhá na světě je firma van Berkel, která vyrábí váhy, které važí na celém světě, na rovníku nebo na nordpolu, uplně přesně.“	„Ich bin Handelsvertreter der Firma van Berkel. Die allergrößte Firma der Welt ist die katholische Kirche. Sie handelt mit etwas, das niemand bisher gesehen hat oder je angefasst hat. Es ist bitteschön das, was wir als Gott bezeichnen. An zweiter Stelle kommt die Firma van Berkel, deren Waagen weltweit gekauft werden, weil sie sowohl am Äquator als auch am Nordpol grammgenau funktionieren.“
-------	---	---

Diese Textpassage enthält eine Anspielung auf die kritische Haltung Bohumil Hrabals der katholischen Kirche gegenüber. Durch den absurden Vergleich der Firma für Wurstschneidemaschinen mit der katholischen Kirche, die hier auch als Firma bezeichnet wird, entsteht Ironie. Als Voraussetzung des Erkennens der Ironie gilt, sowohl hier als auch in derselben Passage im Roman, die Kenntnis über den Autor.

(5) Der junge Dítě ertappt Herrn Walden in seinem Zimmer dabei, wie er mit seinen verdienten Banknoten den gesamten Boden auslegt. Er staunt und will es ihm gleichtun. Als er nach Feierabend in seinem Zimmer ist, legt er auch sein verdientes Geld, eine magere Ausbeute, auch auf den Boden. In der nächsten Szene ist wieder die Parallelgeschichte des alternden Dítě zu sehen, der gerade mit einer Schaufel Schotter auf dem Boden ebnet.

12:19	VO: „Tak se mi objevil i muj obraz. Jak všechny peníze co vidělám, si budu taky takhle rovnat. Budu si na podlaze vykládat obraz své schopnosti, své moci.... A teď rovnám a vykládám ne bankovky ale štěrky, který jsem sám musel roztlouct a kterým vyplnují cestu.“	VO: „In meinem Kopf setzte sich ein Bild fest. Auch ich würde meinen Verdienst auf dem Boden ausbreiten. Auch ich würde das Ergebnis meines Könnens und das Symbol meiner Macht vor mir liegen sehen... Doch im Moment breite ich keine Banknoten vor mir aus, sondern Schotter. Ich muss ihn eigenhändig zerstoßen und damit die Löcher im Weg auffüllen.“
-------	---	--

Situative Ironie: Hierbei handelt es sich wiederum um situative Ironie, die dadurch entsteht, dass er wider erwarten im Alter den Boden nicht mit Banknoten auslegt, sondern mit Schotter. Der/die Zuseher/in weiß noch nicht, dass Dítě bereits Millionär war und nun glücklich darüber ist es nicht mehr zu sein, sondern geht davon aus, dass er es nicht geschafft hat und deswegen Schotter schichten muss.

(6) In den Sudeten lernt Dítě die junge Frau Marcela und einen Professor für französische Ästhetik und Literatur kennen. Eines Tages trifft er Marcela im Wald an und unterhält sich mit ihr über die Gründe dafür, warum die beiden hier sind.

14:26	M: „Já jsem tady taky za trest.“ D: „Za trest?“ M: „Za to, že jsem ráda....tančila.“	M: „Ich bin auch zur Strafe hier.“ D: „Zur Strafe?“ M: „Ja, ich liebe es nämlich....zu tanzen.“
-------	--	---

Marcela macht eine kurze Pause bevor sie das Wort „tanzen“ mit einem verstohlenen Lächeln sagt. Den multimodalen Ironiesignalen von Attardo nach, kann das Publikum bereits erahnen, dass es sich hier um Zweideutigkeit handelt, und Marcela nicht tanzen meint. Später im Film wird klargestellt, dass sie eine Schwäche für das männliche Geschlecht hat.

(7) Im Hotel Goldenes Prag steht der junge Dítě gerade an einem Tisch, als sein Chef von hinten an ihn herantritt und ihm eine Ohrfeige gibt.

15:58	<p>Chef: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj: Nic jsi nevidel, nic jsi neslyšel. Opakuj to!“</p> <p>Dítě: „Nic jsem neviděl a nic jsem neslyšel.“</p> <p>Chef: „ A taky si pamatuj, že všechno musíš vidět a všechno slyšet. Opakuj to!“</p> <p>Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Všechno musím vidět a všechno slyšet.“</p> <p>((Der Chef will ihm wieder eine Ohrfeige geben, doch Dítě weicht mit schlemischem Gesichtsausdruck aus))</p>	<p>Chef: „Du bist der Pikkolo und darum merkst du dir eines: Du hast nie irgendwas gesehen und auch nie irgendwas gehört. Wiederhole!“</p> <p>Dítě: „Ich habe nie irgendwas gesehen und auch nie irgendwas gehört.“</p> <p>Chef: „Und noch etwas merkst du dir, du musst immer alles sehen und du musst immer alles hören. Wiederhole!“</p> <p>Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Also, ich muss immer alles sehen und ich muss immer alles hören.“</p> <p>((Der Chef will ihm wieder eine Ohrfeige geben, doch Dítě weicht mit schlemischem Gesichtsausdruck aus))</p>
-------	--	---

Interner Widerspruch: Durch den Widerspruch, er solle einerseits alles andererseits wiederum nicht hören und sehen entsteht in dieser Szene das Ironische. Anhand seines Gesichtsausdrucks kann man sehen, dass er etwas verwundert ist und sich gleichzeitig darüber lustig macht.

(8) a) Eines Abends trifft ein außergewöhnliche Gast, ein General, im Hotel Tichota ein. Er konsumiert genüßlich alle möglichen Köstlichkeiten ,wie Champagner und Austern, doch nach jedem Schluck und nach jedem Bissen, ist es, als befiele ihn ein gewisser Ekel.

27:38	<p>General: „Co my to cpete?...Fuj Taibl!“</p>	<p>General: „Was tischt ihr mir da auf? ...zum Teufel!“</p>
-------	--	---

b) Wieder beschwert sich der General über Speis und Trank, obwohl er genüsslich isst. Man hört ihn immer wieder aus dem Hintergrund laut schreien, während andere Personen im Bild sind. Danach ist die Kamera auf ihn gerichtet.

30:52	<p>General: „Čim mě to krmíte?“          ((Zum Kellner, der ihn gerade bedient)): „Vy si přejete lotři abych umřel.“          ((Zu seiner Tischnachbarin)): „Asi jsem přechodil rakovinu. Mám přič játra. A určitě ledvinový písek. Nesmím se přejídat!“ ((nimmt einen weiteren Bissen von einer Speise))</p>	<p>General: „Womit füttert ihr mich?... „          ((Zum Kellner, der ihn gerade bedient)): „Ihr Gauner wollt wahrscheinlich, dass ich umkomme.“          ((Zu seiner Tischnachbarin)): „Ich habe bestimmt schon eine Menge Krebsgeschwüre. Meine Leber ist kaputt und meine Nieren sind sicher schon voller Steine. Ich darf auf keinen Fall zu viel essen!“ ((nimmt einen weiteren Bissen von einer Speise))</p>
-------	---	--

Gegenteil des Gesagten: Der ironische Widerspruch steht zwischen dem ,was der General sagt und dem, was er meint, unterstrichen wird das Ironische durch den zusätzlichen Widerspruch seines Handelns zum Gesagten.

(9) Im Hotel Tichota findet an einem schönen Sommertag eine Schneeballschlacht für die reichen Gäste statt. Dítě sieht wie unbeschwert und verspielt reiche Menschen sind.

a)

29:44	<p>VO: „A tady v hotelu Tichota jsem taky poznal, že ten kdo si vymyslel že práce šlechtí člověka, to že nikdo jiný nebyl, než ti kteří tady celou noc pili a jedli s krásnými slečny na kolenou.“</p>	<p>VO: „Hier im Hotel Tichota lernte ich, dass diejenigen, die behaupteten, Arbeit adelt den Menschen, dieselben waren, die hier nächtelang aßen und tranken und sich mit jungen hübschen Damen am Schoß vergnügten.“</p>
-------	--	---

b)

30:26	<p>VO: „Dřív jsem si myslel, že bohatý lidé jsou prokleti a že jenom chaloupky a světničky a kyselá a brambory dávají lidem pocit štěstí a blaha, ale jak se zdá tohle camrání o tom jak je šťastno v chaloupkách, že</p>	<p>VO: „Früher dachte ich, auf den Reichen würde ein Fluch liegen, dass nur ärmliche Behausungen, saure Suppe und Kartoffeln Glückseligkeit auslösen könnten, aber es waren wohl unsere Gäste, die sich diesen Unsinn ausgedacht und verbreitet haben.</p>
-------	---	--

	to vymysleli ti naši hosté, kterým bylo jedno kolik za noc utratili a dělalo jim to dobře.“	Ihnen war es egal, welche Summe sie in einer Nacht ausgaben und trotzdem waren sie glücklich.“
--	---	--

Widerspruch: Ironisch betrachtet Dítě den Widerspruch zwischen dem, was diese reichen Menschen propagieren, also das einfache und arbeitsreiche Leben ,und dem wie sie selbst sind und leben.

(10) Im Hotel Paris sieht Dítě eine hübsche, gut angezogene Dame, die durch das Hotelrestaurant stolziert und dann die Treppen ins obere Stockwerk hinaufsteigt.

42:54	Dítě: „ A tahle dáma bude asi z Paříže.“ Skřivánek (( grinsend)): „Ta paní, je jistá Julínka z Vršovic.“ ((verzieht verächtlich das Gesicht))	Dítě: „ Diese Dame ist bestimmt aus Paris.“ Skřivánek (( grinsend)): „ Das ist eine gewisse Julínka aus Vršovice.“ ((verzieht verächtlich das Gesicht))
-------	--	--

Zweideutigkeit: Dítě findet die Dame so elegant, dass er annimmt, sie sei eine feine Dame aus Paris. Die Antwort des Oberkellners Skřivánek ist jedoch doppeldeutig und ironisch, denn man könnte den Satz wörtlich verstehen, als bloße Tatsache, dass das Julínka aus einem kleinen Dorf ist, oder unter Einbezug seiner Mimik seine Verachtung diesbezüglich wahrnehmen.

(11) Der alternde Dítě lädt Marcela und den Professor zu einem Essen bei sich zu Hause ein. Während er dem Professor Suppe einschenkt, betrachtet sich Marcela im Spiegel.

51:52	Prof: „Tohle já nemůžu jíst. Asi jsem přechodil rakovinu. „ ((lässt es sich schmecken)) „ A mám žalúdoční vředy, mám přič játra a určitě ledvinový písek. Mám dobrý srdce, pajsš, dobrý nohy...povídá doktor, takovýho šedesátníka, že nevidel, můžu tady bejt do devadesáti. Není to smůla? Co jsem komu udělal že tady musím ještě tak dlouho?.“ ((ist die Suppe))	Prof: „Das hier darf ich nicht essen. Ich glaub‘, ich hab ein Krebsgeschwür“ ((lässt es sich schmecken)) „Und ein Magengeschwür, meine Leber ist zerstört und ich habe bestimmt Nierensteine. Herz und Lunge, die Beine funktionieren auch,...der Arzt sagte, so einen Sechzigjährigen hätte er noch nie gesehen. Er ist der Meinung, dass ich die Welt noch mit neunzig beglücken werde. Was für ein Unglück. Was habe ich wem angetan, dass
-------	--	---

		ich noch so lange durchhalte?“ ((ist die Suppe))
--	--	--

Widerspruch: Die Tatsache, dass der Professor sagt, er könne die Suppe krankheitsbedingt nicht essen und dann zulangt, ist eine intratextuelle Anspielung auf den General im Hotel Tichota. Die Ironie äußert sich auch hier durch die im Widerspruch zueinander stehenden Handlungen und Aussagen des Professors.

(12) Während des Essens philosophiert der Professor über Gott und die Welt.

52:36	Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „A je to opravdu tak, že lidstvo, že je potomstvo zlé a blbé a zločiné?“ Prof: „ Ještě horší!Všichni ti filozofové, prorodci, Christa pána nevýmaje, nejsou nic než banda darebáku, sičáků a raubířů a vrahů.“	Dítě )(mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Ist es wirklich wahr, dass die Menschheit eine böse, dumme, verbrecherische Brut ist?“ Prof: „Sie ist noch viel schlimmer. All die Philosophen, Propheten, und da schließe ich Jesus Christus mit ein, sind nichts anderes als eine nichtsnutzige Bande von Gaunern und Räufern und Schmarotzern und Mördern.“
-------	---	--

Rhetorische Frage: An Dítě's Gesichtsausdruck und Intonation merkt man, dass es sich hierbei um Ironie handelt, als er mit hochgezogenen Augenbrauen und einem verschmitzten Lächeln nach der Meinung des Professors fragt. Es handelt sich hier um ein rhetorische Frage, da er keine Antwort auf die Frage erwartet, weil er sie bereits weiß. Auch in dieser Szene findet man wiederum eine Anspielung auf kritische Haltung Hrabals der Kirche gegenüber, indem er den Professor sagen lässt, dass auch Jesus Christus zu der nichtsnutzigen Bande gehört.

(13) In den Sudeten: Jan und Marcela spazieren durch das verfallene und verlassene Dorf, als sie ihn nach den Gründen fragt, warum hier keine Menschen mehr wohnen. Er erklärt ihr die historischen Ereignisse.

01:06:17	Marcela: „A vy jste byl ve válce?“ Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „My Češi... neválčíme. „	Marcela: „ Waren Sie auch im Krieg?“ Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Nein, wir Tschechen...führen keine Kriege.“
----------	--	--



Gegenteil des Gesagten: Dítě's Aussage, dass die Tschechen keine Kriege führen, ist ironisch, denn er meint das Gegenteil dessen, was er gesagt hat. Man weiß, dass auch die Tschechen Kriege geführt haben. Die Ironie wird zusätzlich durch die Pause, die er vor „führen keine Kriege“ macht, unterstrichen.

(14) Lisa besucht Dítě im Hotel Paris und möchte etwas essen. Dítě freut sich. Die anderen Kellner sehen es jedoch nicht gerne, dass eine Deutsche bei ihnen speisen möchte und vor allem nicht, dass Dítě mit ihr befreundet ist.

1:14:30	((Als er Lisa erblickt, sagt Dítě zu Skřivánek)): „Vsaďte se, že vím odkud je ta slečna.“ ((Lisa hebt die rechte Hand zum Hitlergruß, Skřivánek wirft ihr einen verachtenden Blick zu))	((Als er Lisa erblickt, sagt Dítě zu Skřivánek)): „Wetten, dass ich weiß, woher dieses Fräulein ist.“ ((Lisa hebt die rechte Hand zum Hitlergruß, Skřivánek wirft ihr einen verachtenden Blick zu))
---------	---	---

Dramatische Ironie: Im ersten Moment sieht man Dítě's stolzen Gesichtsausdruck, weil er Herrn Skřivánek endlich beweisen kann, dass er die Herkunft eines Gastes erkennt. Die dramatische Ironie der Situation rührt daher, dass das Publikum, aufgrund seines geschichtlichen Vorwissens, die negativen Reaktionen der Kollegen erahnen kann, während Dítě selbst euphorisch ist, weil er meint, die Wette gewinnen zu können, ohne sich bewusst zu sein, dass sein Verhältnis negative Konsequenzen haben könnte.

(15) Um Lisa heiraten zu können, muss sich Dítě einer medizinischen Untersuchung bei einem deutschen Reichsarzt unterziehen. Die unangenehme Situation wird verstärkt, als währenddessen im Radio Namen von hingerichteten tschechischen Widerstandskämpfern durchgesagt werden.

01:21:23	VO: „Abych se jako příslušník jiné národnosti mohl oženit s Lízou Elizabetou Papanek, byl jsem podle norymberských zákonů prozkoumán, zda jsem schopen nejen souložit, ale i oplodnit árijskou germánskou krev.“	VO: „Um als Angehöriger einer anderen Nation Lisa Elisabetha Papanek heiraten zu können, musste ich mich gemäß den Nürnberger Gesetzen untersuchen lassen, ob ich nicht nur zum Beischlaf fähig, sondern auch in der Lage war, das arische Germanenblut zu befruchten.“
----------	--	---

Stilbruch: Der Wechsel von der gesprochenen Sprache in die Rechtssprache, die hier verwendet wird, ruft einen Stilbruch hervor, der auf Ironie schließen lässt. Kritisiert werden hier die Genauigkeit und Ordnung der Deutschen, die sogar für den Beischlaf Gesetze entwerfen.

(16) Man sieht einen Zug, Dítě steht mit Lisa davor, um sie herum befinden sich nur Soldaten. Lisa gibt Dítě einen Kuss und steigt in den Zug.

01:31:11	VO: „Líza nadšena úspěchy Blitzkriegu se rozhodla, že pojedla na frontu. Protože se nám přes všechny pokusy nepodařilo aby mohla darovat Führerovi nového germána, přihlásila se dobrovolně do války a celá pišná, že bude patřit k nejkrásnější armádě na světě jse se mnou rozloučila.“	VO: „Lisa war von den Erfolgen des Blitzkrieges begeistert und hatte sich dafür entschieden an die Front zu gehen. Sie hatte sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet nachdem es uns trotz aller Bemühungen nicht gelungen war dem Führer einen neuen Germanen zu schenken. Voller Stolz der schönsten Armee der Welt anzugehören verabschiedete sie sich von mir.“
----------	---	--

In dieser Szene wird die Ironie durch die Anspielung auf den Fanatismus von Lisa geschaffen. Lisa, die zuerst wie besessen versuchte einen Nachkommen zu zeugen, um dem Führer einen neuen Germanen zu schenken, und dann zur schönsten Armee der Welt geht, eine Eigenschaft, die angesichts des Krieges unpassend ist.

(17) Dítě betritt das Gefängnis und wird in seine Zelle geführt

01:45:13	VO: „ A vlastně jsem byl rád, že to tak dopadlo, protože i když v kriminále, přece budu patřit tam kam jsem vždy patřit toužil...budu mezi milionáři...budu jedním z nich.“	VO: „ Im Grunde war ich froh, dass alles so gekommen war. Auch wenn ich ins Gefängnis musste, ich würde dort sein, wo ich schon immer sein wollte... unter Millionären...ich würde einer von ihnen sein.“
----------	---	---

Dramatische Ironie: Doch als er in die Zelle kommt, sitzen die Millionäre im Kreis und rupfen Federn. Auch sein ehemaliger Chef aus dem Hotel Paris befindet sich in dieser Zelle. Als er in

ihrem Kreis Platz nehmen will, lässt ihn keiner hinein und so bekommt Dítě wieder nicht die Anerkennung, die er sich erhofft hatte. Er freut sich ins Gefängnis zu kommen, da er sich sicher ist, dass er endlich zu den Millionären gehören werden. Seine Erwartungen, einer von ihnen zu sein, werden jedoch nicht erfüllt und er bleibt ein Außenseiter. Das Publikum ist ihm voraus, denn es ahnt aufgrund der vorherigen Ereignisse bereits, dass er die Anerkennung nicht erhalten wird.

(18) Während ihres Einsatzes an der Front erbeutete Lisa von deportierten Juden einen Koffer mit wertvollen Briefmarken. Als Lisa bei einem Bombenangriff stirbt, verkauft Dítě die Briefmarken und kauft sich sein eigenes Hotel. Anstatt die Banknoten wie üblich auf dem Boden aufzulegen, kauft er Fremdwährungen und ist gerade dabei die Wände damit zu tapezieren, damit alle seine Gäste ihm seinen Reichtum neiden. In dem Moment kommen zwei Vertreter der Kommunisten hinein und geben ihm einen Brief, in dem steht, dass das Hotel nun Staatseigentum wäre und er es nur mehr verwalten dürfe.

01:42:59	<p>Mann 1: „S kapitalisty vykořisťovatelskou třídou jsme skoncovali. A všechny milionáře zavřeme do vězení.“          ((Die Männer sind im Begriff zu gehen.))          Dítě: Počkejte! Počkejte! Já jsem taky milionář!“          ((Die Männer lächeln sich an))          Mann 2: „Už nejste.“          Dítě: „Jsem! Jsem! Podívejte se kolik mám na knížce milionů“ (Zeigt ihnen sein Sparbuch)          ((Mann 2 sieht sich das Sparbuch an, scheint aber weitsichtig zu sein und fragt))“ No kolik tam máte?“          Dítě stolz: „Patnáct milionů“          ((Die Männer blicken sich wieder an))          Mann 2: „Tak to budete sedět... patnáct let.“          ((Dítě wird abgeführt))</p>	<p>Mann 1: „Mit den Kapitalisten der Ausbeuterklasse haben wir kurzen Prozess gemacht. Und die Millionäre stecken wir alle ins Gefängnis.“          ((Die Männer sind im Begriff zu gehen.))          Dítě: Moment! Moment! Ich bin doch auch ein Millionär!“          ((Die Männer lächeln sich an))          Mann 2: „ Sie waren es.“          Dítě: „Ich bin es noch immer! Sehen Sie mal wieviel Millionen ich auf dem Sparbuch habe“ ((Zeigt ihnen sein Sparbuch))          Mann 2 ((sieht sich das Sparbuch an, scheint aber weitsichtig zu sein und fragt)):“ Wieviel ist da drauf?“          Dítě stolz: „Fünfzehn Millionen“          ((Die Männer blicken sich wieder an))          Mann 2: „Dann werden Sie fünfzehn Jahre...im Gefängnis sitzen.“          ((Dítě wird abgeführt))</p>
----------	---	--

Ironie des Schicksals: Hierbei handelt es sich einerseits um Ironie des Schicksals, die ihn durch historische Ereignisse, von seinem Besitz entbindet. Obwohl er gerade eben sein Ziel erreicht hat. Andererseits ist die Situation oder das Verhalten von Dítě ironisch, der von den Männern nicht als Millionär angesehen wird, sich aber darum reißt, wie ein Millionär behandelt zu werden, obwohl sie ihm bereits sagen, dass die Millionäre eingesperrt werden. Spätestens dann sollte ihm eigentlich bewusst sein, dass ihm nichts Gutes widerfahren kann.

### 8.2.2. AT Ironie wird zu ZT Ironie mittels anderen Mitteln

(1) Dieser Satz wird im Film auf schwarzem Hintergrund sukzessive eingeblendet. In der deutschen Filmversion bleibt der tschechische Satz bestehen und mittels Voice-Over die Übersetzung darübergelegt.

02:16	Moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí.	In der deutschen Version steht der tschechische Satz und ein Voice-Over spricht: „Es war immer mein Glück, dass ein Unglück geschah.“
-------	--	---

Interner Widerspruch: Der interne Widerspruch des Satzes, dass ihm das Unglück immer wieder Glück beschert, ein Satz, der Jan Dítě sein gesamtes Leben über begleitet, lässt auf Ironie schließen. Wie auch im Roman, wird bereits zu Beginn der Erzählung, wenn auch mittels einer anderen Textpassage, ein ironischer Widerspruch verwendet, um das Publikum darauf aufmerksam zu machen, dass es den Film mit größerer Aufmerksamkeit hinsichtlich Ironie „lesen“ sollte.

### 8.2.3. Ironischer AT komplett im ZT entfernt

(1) Lisa und Dítě treffen sich zufällig im Kino. Nach Ende des Filmes passt sie ihn ab. Sie stellen einander vor.

01:09:00	Líza: „Ich heiße Líza. ((wiederholt in gebrochenem Tschechisch)) Jmenuju se Líza.“ Dítě: „A já jsem dítě.“ Líza: „Dítě? Ein Kind?“ Dítě: „Jmenuju se Dítě, Jan Dítě a jsem s tak maliké vesniky, že uhly jsem poprve viděl až v loni.“	Lisa: „Ich heiße Lisa. Es freut mich Sie wiedergetroffen zu haben.“ Dítě: „Gleichfalls, Dítě“ Lisa: „Dítě? Wie noch?“ Dítě: „Mit Vornamen heiße ich Jan, Jan Dítě. Ich komme aus einem so winzigen Dorf, dass ich letztes Jahr zum ersten Mal Heizkohle gesehen habe.“
----------	--	---

--	--	--

Anspielung: In der Originalversion verursacht sein Name die ironische Situation. Dítě bedeutet auf Tschechisch Kind, deswegen fragt Lisa im Originalfilm nochmals verwundert nach. Obwohl Dítě bereits ausreichend mit seiner kleinen und schwächtigen Statur zu kämpfen hat, muss er sich zusätzlich noch mit dem Namen „Kind“ vorstellen. Es handelt sich hierbei um eine ironische Anspielung auf sein Äußeres und seine naive Sicht der Dinge. In der deutschen Fassung geht die ironische Situation verloren, da die Anspielung mit dem Namen hier nicht funktioniert. Im Tschechischen wird dieser Dialog mehrsprachig geführt.

#### 8.2.4. Ironie wird im ZT abgeschwächt

(1) Während der Professor versucht Marcela, die sich nicht besonders klug anstellt, Französisch beizubringen, sitzt der alternde Dítě im selben Raum und beobachtet die Situation neugierig. Der Professor wird ungeduldig und beleidigt Marcela und Dítě auf französisch und Dítě übersetzt den Satz.

40: 05	Dítě ((gelassen)):: „Ano prosím, máme skopové hlavy, telecí mozečky a nenosíme v hlavě nic než huspeninu.“ Prof: „ Ty vole! Vy idiote! jak to tak víte? “ Dítě: „Mam řád od habešského císaře.“	Dítě ((gelassen)): „Sie haben recht, es stimmt. Wir sind nur Hammelköpfe und außer Kalbshirn und Wackelpudding haben wir nichts im Kopf.“ Prof: „Ich dachte Sie wären ein Schwachkopf. Sie können Französisch?“ Dítě: „ Der abessinische Kaiser hat mir einen Orden verliehen.“
--------	---	---

Tadel um zu Loben: Der Professor tadelt Dítě um ihn zu loben, indem er ihn als Schwachkopf bezeichnet. Dítě antwortet darauf mit dem Satz, er wisse das, da er vom abessinischen Kaiser einen Orden verliehen bekommen hatte. Auch in dieser Antwort spürt man Ironie, da die Tatsache, dass er den Orden erhalten hat, nichts damit zu tun hat, dass er französisch kann. Es handelt sich dabei um trügerische Argumentation.

Das Ironische wird im Deutschen dadurch abgeschwächt, dass die Antwort des Professors, die wörtlich übersetzt „ Oh Mann! Sie Idiot! Woher wissen Sie das?“ lautet, anders übersetzt wird. Die Ironie bleibt jedoch erhalten.

(2) Ein Arzt führt Lisa und Jan durch die erste europäische Zuchtanstalt und erklärt, dass die Besonderheiten dieser Einrichtung, in der der nationalsozialistische Beischlaf vollzogen wird.

a)

1:27:06	((Im Tschechischen spricht der Arzt deutsch)) Arzt: „Soldaten kommen hierher als Zuchthengste um deutsche Weibchen mit ihrem Samen zu befruchten, so wie es die alten Germanen betrieben haben.“	Arzt: „Soldaten kommen hierher als Zuchthengste, um deutsche Weibchen mit ihrem Samen zu befruchten, so wie es die alten Germanen betrieben haben.“
---------	--	---

b)

01:27:13	VO: „Doktor my vysvětlil, že němečtí vojáci sem přijíždějí aby jako ušlechtilý kanci, nebo plemení hřebci oplodnili německé dívky germánským semenem.“	VO: „Der Doktor weihte mich in die Geheimnisse der Abläufe ein und wies mir meine Aufgabe zu.“
----------	--	--

c)

1:27: 44	VO: „A tak jsem si představil, že to všechno se bude odehrávat přesně tak jako jsme chodili s krávou k bejkovy a s kouzou k obecnému kozlovi.“	VO: „Ich stellte mir vor, dass sich alles genauso abspielen würde wie damals ‚als ich unsere Kuh zum Bullen oder die Ziegen zum Gemeindebock führte.“
----------	--	---

Anspielung: Auch in diesem Beispiel findet man ausreichend ironische Anspielungen auf die Werte und Moral der Deutschen. Durch den unter wissenschaftlicher Aufsicht durchgeführten Geschlechtsverkehr sollen arische Nachkommen des höchsten Standards gezeugt werden. Man könnte fast meinen, dass nicht von Menschen gesprochen wird, sondern von der Produktion von Dingen. Auch der Vergleich mit der Tierzucht ist ironisch.

Die Originalfassung ist teilweise zweisprachig. Der Arzt erklärt Dítě die Abläufe im Zuchtlager auf Deutsch. Und Dítě umschreibt das vom Arzt Gesagte als Voice-Over mit seinen eigenen Worten und verstärkter Ironie auf Tschechisch zusammen. In der deutschen Fassung versteht das deutschsprachige Zielpublikum den Arzt und spürt bei seinen Worten bereits die Ironie. Um dasselbe mit anderen Worten nicht wiederholen zu müssen, wird mittels Voice-Over nur eine kurze Zusammenfassung wiedergegeben.

Die wörtliche Übersetzung des Voice-Over b) lautet: „Der Doktor erklärte mir, dass die deutschen Soldaten herkommen, um wie veredelte Eber oder Rassenhengste deutsche Mädchen mit germanischem Samen zu befruchten.“

### 8.3. Vergleich Film und Roman

Einige als ironisch relevant herausgearbeitete Szenen finden sich sowohl im Roman als auch im Film wieder. Für den direkten Vergleich von Ironie und Übersetzungsstrategien zwischen Roman und Film wurden die Szenen und Passagen ausgewählt, die sich durch ihren Aufbau und Wortlaut vergleichen lassen. Viele ironische Szenen und Sätze des Romans werden im zwar realisiert, aber stehen in einem anderen Zusammenhang oder werden ausschließlich mit bildtechnischen Mitteln verwirklicht. Gegenübergestellt werden jeweils die gleichsprachigen Passagen im Roman und im Film, zuerst im Original und dann in der deutschen Übersetzung. Dieses Kapitel dient ausschließlich dem Vergleich der Übersetzungsstrategien, die innerhalb der beiden Medien angewandt wurden sowie der Ironietechnik.

#### Beispiel 1

Im Roman erfolgt die Positionierung zu Beginn des Romans, als Hinweis dafür, dass im weiteren Verlauf mit Ironie zu rechnen ist, und stellt den Beginn von Dítě's Karriere dar. Während die Szene im Film erst später vorkommt, inmitten seiner Lehrzeit im Hotel Goldenes Prag, als beim Arbeiten sein Chef an ihr herantritt, ihn ohrfeigt und die nachstehenden Worte zu ihm sagt.

Roman	Film
<p>Chef: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj! Nic jsi neviděl, nic jsi neslyšel! Opakuj to!“ A tak jsem řekl, že v podniku jsem nic neviděl a nic neslyšel. A šef mne zatahal za pravý ucho a řekl: „A pamatuj si ale taky, že všechno musíš vidět a všechno slyšet! Opakuj to“ A tak jsem udiven opakoval, že všechno budu vidět a všechno slyšet. A tak jsem začal. (Hrabal 2012:5)</p>	<p>Chef: „Jseš tady pikolík, tak si pamatuj: Nic jsi nevidel, nic jsi neslyšel. Opakuj to!“  Dítě: „Nic jsem neviděl a nic jsem neslyšel.“  Chef: „A taky si pamatuj, že všechno musíš vidět a všechno slyšet. Opakuj to!“  Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Všechno musím vidět a všechno slyšet.“  ((Der Chef will ihm wieder eine Ohrfeige geben, doch Dítě weicht mit schlemischem Gesichtsausdruck aus)) (15:58)</p>

Roman	Film
<p>Chef: „Du bist hier Pikkolo, merk dir das. Du hast nichts gesehen, nichts gehört. Sprich's mir nach.“ Und so sagte ich, ich hätte im Hause nichts gesehen und nichts gehört. Und</p>	<p>Chef: „Du bist der Pikkolo und darum merkst du dir eines: Du hast nie irgendwas gesehen und auch nie irgendwas gehört. Wiederhole!“  Dítě: „Ich habe nie irgendwas gesehen und</p>

<p>der Chef zog mich am rechten Ohr und sagte: „Und merk dir aber auch, daß du alles sehen und alles hören mußt. Sprich’s mir nach.“ Ich wiederholte verwundert, daß ich alles sehen und alles hören wolle, und so fing ich an. (Hrabal 1990:7)</p>	<p>auch nie irgendwas gehört.“ Chef: „Und noch etwas merkst du dir, du mußt immer alles sehen und du mußt immer alles hören. Wiederhole!“ Dítě ((mit hochgezogenen Augenbrauen)): „Also, ich muss immer alles sehen und ich muss immer alles hören.“ ((Der Chef will ihm wieder eine Ohrfeige geben, doch Dítě weicht mit schlemmischem Gesichtsausdruck aus)) (15:58)</p>
---	--

In beiden Fällen handelt es sich um Ironie, die durch einen internen Widerspruch erzeugt wird. Im Film jedoch wird die Ironie durch das Bildmaterial, in diesem Fall durch die Mimik von Dítě unterstrichen. Die Übersetzungstrategie der wörtlichen Übersetzung unterscheidet sich nicht.

## Beispiel 2

In der Literaturvorlage beobachtet Dítě einen alten Mann, der auf der Straße kniend, nach Geldstücken sucht. Im Film wird Dítě's Beobachtung in zwei Szenen veranschaulicht. Zuerst befindet er sich am Bahnhof hinter einem Kiosk, er zählt seine Banknoten und scheint mit seinem Verdienst zufrieden zu sein, dann wirft er etwas Kleingeld in die Luft. Plötzlich sieht er, wie die Menschen am Bahnsteig beginnen, die Münzen aufzuheben. In der zweiten Szene ist er gerade auf dem Rückweg zum Hotel, als er um die Ecke Münzen wirft und die Menschen beobachtet.

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>A on řekl, že ztratil dvacet halířů, a já jsem počkal, až lidé šli kolem, a vzal jsem hrst drobných a hodil jsem to do vzduchu a [...] šel jsem dál, a když jsem se před rohem otočil, viděl jsem, jak po zemi leze ještě několik chodců, všichni měli dojem, že vypadly ty mince jim, a jeden osočoval druhého, aby mu ty peníze vrátil, a tak vkleče se hádali a prskali a drápali si do očí jako kocouři v botách, a já jsem se rozesmál a hned jsem věděl, co s lidma hejbá a v co lidé</p>	<p>Szene 1: VO: „A taky jsem poznal co s lidma hejbá, a v co lidi věří, a čeho jsou schopni i třeba pro par mincí udělat, ja se umí kvuli nim pěkně ohýbat, klekat, dokonce i lést po čtyřech.“ (04:12)</p> <hr/> <p>Szene 2: VO: „... a vidím jak skoro nikdo neodolá a zbírá ty šestáky, jak se lidé o ně hádají a vrážejí do sebe, beraní hlavami do druhe aby sezbírali ty moje mince o kterých si každý</p>



věři a čeho jsou schopni za pár mincí udělat. (Hrabal 2012:16)	myslí a předstírá, že patří jen a jen jemu.“ (04:55)
---	---

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<i>Er erklärte, er habe zwanzig Heller verloren, und ich wartete so lange, bis Leute vorbeikamen, dann nahm ich eine Handvoll Kleingeld und warf es in die Luft [...] und ging weiter, und als ich mich an der Ecke umblickte, sah ich noch ein paar Passanten mehr auf der Erde herumkriechen. Sie alle waren der Meinung, daß sie die Münzen hätten fallen lassen, und einer giftete den anderen an, er solle ihm das Geld wiedergeben, und so stritten sie sich auf Knien und geiferten und fuhren sich ins Gesicht wie die gestiefelten Kater, und ich fing an zu lachen und wußte sofort, was die Menschen bewegt, woran sie glauben und was sie für ein paar Münzen imstande sind zu tun. (Hrabal 1990:20)</i>	<p>Szene 1: VO: „Ich lernte schnell, was in den Menschen vorgeht, woran sie glauben, und welche Mühen sie für ein paar Münzen auf sich nehmen. Sie bücken sich, fallen auf die Knie oder kriechen sogar auf allen vieren.“ (04:12)</p> <hr/> <p>Szene 2: VO: „Ich beobachtete, wie die Menschen die Groschen aufsammelten, kaum jemand konnte widerstehen. Sie stritten sich darum. Im Kampf um meine Münzen rempelten sie sich gegenseitig an und stießen mit den Köpfen zusammen. Jeder war davon überzeugt, dass sie ihm allein gehörten.“ (04:55)</p>

Sowohl im Roman als auch im Film handelt es sich um dieselbe Form der Ironie. Die Zweideutigkeit von Dítě's Haltung und der Art, wie er sich über die Menschen mockiert, stehen im Widerspruch zu seinem Lebensziel, Millionär zu werden. Die Übersetzung ist in beiden Fällen wörtlich.

### Beispiel 3

Der Vertreter Herr Walden, ein Mitarbeiter der Firma van Berkel, die Küchenmaschinen herstellt, beginnt mit dem Verkauf seines Produktes. Die Situation im Film gleicht der Situation, wie sie in der literarischen Vorlage beschrieben ist.

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
... a ten tlust'och se celý blažený usmíval na tenhle přístroj a hovořil, tak prosím, největší firma na světě je církev katolická, ta	„Jsem zástupcem firmy van Berkel. Největší firma na světě je církev katolická. Ta obchoduje z něčím co nikdy nikdo neviděl,

obchoduje s něčím, co nikdy nikdo neviděl, na co si nikdo nesáhl, co svět světem stojí to nikdo nepotkal, a to je prosím to, čemu se říká Bůh, [...] a jako třetí je firma, kterou zastupuji, van Berkel, který vyrábí váhy... (Hrabal 2012:26)	na co si nikdo nesáhl a to je prosím to čemu se říká Buh. Druhá na světě je firma van Berkel, která vyrábí váhy, které važí na celém světě, na rovníku nebo na nordpolu, uplně přesně.“ (09:37)
---	---

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<i>Der Dicke lächelte ganz selig beim Anblick des Geräts und sagte: „Na bitte, die größte Firma der Welt ist die katholische Kirche, denn sie handelt mit etwas, das noch nie einer gesehen oder angefaßt hat! Seit die Welt eine Welt ist, ist dem noch keiner begegnet, und dieses Etwas ist, bitte schön, das was man Gott nennt [...]. Was die drittgrößte Firma betrifft, die vertrete ich, es ist die Firma van Berkel, die Waagen herstellt...“ (Hrabal 1990:31f.)</i>	„Ich bin Handelsvertreter der Firma van Berkel. Die allergrößte Firma der Welt ist die katholische Kirche. Sie handelt mit etwas, das niemand bisher gesehen hat oder je angefasst hat. Es ist bitteschön das, was wir als Gott bezeichnen. An zweiter Stelle kommt die Firma van Berkel, deren Waagen weltweit gekauft werden, weil sie sowohl am Äquator als auch am Nordpol grammgenau funktionieren.“

Der ironische Vergleich Gottes als Produkt und der katholischen Kirche als Firma, stellt wie im Film als auch im Roman indirekte Kritik an der kirchlichen Moral dar. Diese Passage wird unabhängig vom jeweiligen Medium wörtlich übersetzt.

#### **Beispiel 4**

Lisa besucht Dítě an seinem Arbeitsplatz im Hotel Paris.

Im Film wird die absurde Situation verstärkt, indem Lisa in dem Moment, als Dítě zum Oberkellner sagt, er wette woher die Dame ist, die Hand zum Hitlergruß hebt. Im Gegensatz zum Film, möchte Dítě im Roman wetten, dass er weiß, was die Dame essen wird. Bevor Dítě gekündigt wird, wird er im Buch von seinen Kollegen und seinem Chef angespuckt, im Film weigern die Kollegen zuerst Lisa zu bedienen, und als Dítě ihr Suppe einschenken will, leeren sie ihm einige Teller Suppe auf den Kopf.

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
--------------	-------------

<p>...jak přišla poprvně, tak pan vrchní Skřivánek se na ni podíval, a pak se podíval na mne a vešli jsme zase postaru do přístěnku, a já jsem se zasmál, a povídám, tak vsadíme se o dvacetikorunu, co si slečna dá?, protože jsem viděl, že přišla v té kamizolce, a dneska dokonce v bílých punčochách, a já jsem vytáhl dvacetikorunu a položil ji na odkládací stůl, ale pan vrchní Skřivánek se na mne podíval cize, zrovna tak, jako když jsem si s ním chtěl přitřknout ten večer, kdy jsem obsluhoval habešského císaře... (Hrabal 2012:132)</p>	<p>((Als er Lisa erblickt, sagt Dítě zu Skřivánek)): „Vsad’te se, že vím odkud je ta slečna.“ ((Lisa hebt die rechte Hand zum Hitlergruß, Skřivánek wirft ihr einen verachtenden Blick zu)) (1:14:30)</p>
---	---

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>... und als sie das erstmal erschien, blickte der Herr Oberkellner Skřivánek erst sie an, dann mich, wir gingen wieder wie sonst in die Nische und ich lachte und sagte; „ Also wetten wir um zwanzig Kronen, was das Fräulein bestellt?“ Denn ich sah, daß sie wieder in ihrer Tirolerjacke und heute sogar in weißen Strümpfen erschienen war, und ich zog einen Zwanziger heraus und legte ihn auf den Serviertisch, doch der Herr Oberkellner Skřivánek sah mich mit fremden Augen an, genau wie damals, als ich mit ihm hatte anstoßen wollen an dem Abend, als ich den abessinischen Kaiser bedient hatte,... (Hrabal 1990:155)</p>	<p>((Als er Lisa erblickt, sagt Dítě zu Skřivánek)): „Wetten, dass ich weiß, woher dieses Fräulein ist.“ ((Lisa hebt die rechte Hand zum Hitlergruß, Skřivánek wirft ihr einen verachtenden Blick zu)) (1:14:30)</p>

Wie im Roman kommt auch im Film dramatische Ironie zur Anwendung, da die Leser/innen als auch das Publikum aufgrund der vorherigen Geschehnisse wissen, dass Lisas Besuch, und vor allem Dítě's Beziehung zu ihr, von den Kollegen missbilligt wird und negative Konsequenzen haben wird. Dítě wird in beiden Medien als der unwissende Naive dargestellt. Als Übersetzungsstrategie wurde in beiden Fällen die wörtliche Übersetzung gewählt.

## Beispiel 5

Die Szene unterscheidet sich aufgrund des unterschiedlichen Aufbaus zwischen der literarischen und der filmischen Version. Im Roman macht Dítě eine Brigade als Waldarbeiter und lebt mit seinen Arbeitskolleg/innen Marcela und dem Professor für französische Literatur und Ästhetik in einem Haus. Sie lesen Gedichte und analysieren diese in weiterer Folge. Im Film lebt Dítě alleine und ist nur bei ihnen zu Besuch, als der Professor beginnt, mit Marcela französische Vokabeln zu lernen. Während der Professor im Film Dítě dafür lobt beziehungsweise schimpft, weil er französisch kann, tut er dies im Roman, weil Dítě ein Gedicht richtig interpretiert. Zusätzlich wird im Film der immer wieder vorkommende Satz, Dítě habe einen Orden vom abessinischen Kaiser erhalten, eingebaut. Dieser Satz kommt im Roman in dieser Szene nicht vor.

Roman	Film
<p>... a i já jsem začal číst knížky, těžké básničky, které jsem nikdy neměl rád, četl jsem a rozuměl jsem jim tak, že často jsem podal výklad, a pan profesor řekl, vy vole, vy idiote, jak to tak víte? A mně bylo, jako bych byl kocourek a někdo mě škrábal pod krčkem, tak uznalé to bylo, když pan profesor někomu nadával,... (Hrabal 2012:231)</p>	<p>Dítě ((gelassen)): „Ano prosím, máme skopové hlavy, telecí mozečky a nenosíme v hlavě nic než huspeninu.“            Prof: „ Ty vole! Vy idiote! jak to tak víte? “            Dítě: „Mam řád od habešského císaře.“ (40: 05)</p>

Roman	Film
<p>...und auch ich fing an, Bücher zu lesen, schwierige Gedichte, die ich nie gemocht hatte und ich verstand sie so gut, daß ich oft eine Deutung lieferte, und der Herr Professor sagte: „Sie Rindvieh, Sie Idiot, woher wissen Sie das?“ Und ich kam mir vor wie ein Kater, den man unterm Hals kraulte, solch eine Anerkennung war es, wenn der Herr Professor einen ausschimpfte,.. (Hrabal 1990:266)</p>	<p>Dítě ((gelassen)): „Sie haben recht, es stimmt. Wir sind nur Hammelköpfe und außer Kalbshirn und Wackelpudding haben wir nichts im Kopf.“            Prof: „Ich dachte Sie wären ein Schwachkopf. Sie können Französisch?“            Dítě: „ Der abessinische Kaiser hat mir einen Orden verliehen.“ (40: 05))</p>

Die im Roman angewandte Ironietechnik Tadel als Lob wird auch im Film beibehalten. Im filmischen Werk wird noch das zusätzliche ironische Element der trügerischen Argumentation angewandt, durch die Aussage, Dítě könne Französisch, da er einen Orden vom abessinischen Kaiser erhalten hatte.

Die Übertragung der Ironie erfolgt von der Originalversion des Romans ins Deutsche wörtlich. Im Film jedoch entsteht durch die Übersetzung ein Verlust an Ironie, da das Schimpfen des Professors nicht von derselben Stärke ist, wie im tschechischen Original.

### Beispiel 6

Der außergewöhnliche General nächtigt und speist im Hotel Tichota.

Die Szene im Roman ähnelt der Szene im Film. Ein Unterschied besteht darin, dass sich im Film mehrere Gäste im Hotel Tichota befinden, während in der literarischen Vorlage der General alleiniger Gast ist.

Roman	Film
<p>... a pak si vzal ústřici na talířek, zvedl hlavu a jeho hltavá ústa vsrkla křehké plží masíčko pokapané citronem, a zase jako by pojedl s chutí, ale otfásl se a frčel odporem, až slzel. A vrátil se, dopil sklenku šampaňského, a když ji dopil, křičel: Áááá, tohle nemůžu ale vůbec pít! (Hrabal 2012:66)</p>	<p>General: „Co my to cpete?...Fuj Taibl!“ (27:38)</p> <hr/> <p>General: „Čim mě to krmíte?“            ((Zum Kellner, der ihn gerade bedient)): „Vy si přejete lotři abych umřel.“            ((Zu seiner Tischnachbarin)): „Asi jsem přechodil rakovinu. Mám přič játra. A určitě ledvinový písek. Nesmím se přejídat!“ ((nimmt einen weiteren Bissen von einer Speise)) (30:52)</p>

Roman	Film
<p>Dann tat er sich eine Auster aufs Tellerchen, legte den Kopf zurück und schlürfte mit gierigem Mund das zarte, zitronenbeträufelte Weichtierfleisch, und wieder schien er mit Genuß zu essen, doch er schüttelte sich und schnaubte vor Ekel, so daß ihm die Tränen herunterliefen. Er kam zurück, leerte sein Champagnerglas und schrie, nachdem er</p>	<p>General: „Was tischt ihr mir da auf? ...zum Teufel! (27:38)</p> <hr/> <p>General: „Womit füttert ihr mich?... „ ((Zum Kellner, der ihn gerade bedient)): „Ihr Gauner wollt wahrscheinlich, dass ich umkomme.“            ((Zu seiner Tischnachbarin)): „Ich habe bestimmt schon eine Menge Krebsgeschwüre. Meine Leber ist kaputt und meine Nieren sind</p>

es ausgetrunken hatte: „ Aaaaah, so was kann ich aber überhaupt nicht trinken!“ (Hrabal 1990:78f.)	sicher schon voller Steine. Ich darf auf keinen Fall zu viel essen!“ ((nimmt einen weiteren Bissen von einer Speise)) (30:52)
--	---

Der Widerspruch zwischen dem Verhalten des Generals und seinen Ausrufen erzeugt in beiden Medien Ironie. Sie wird wörtlich übersetzt.

### Beispiel 7:

Zu der Erkenntnis, dass es wohl die reichen Menschen sein müssen, die propagieren, dass Arbeit den Menschen adelt, kommt Dítě im Buch, nachdem der General abgereist ist. Im Film hingegen stellt er diese Vermutung an, während er beobachtet, wie die reichen Menschen im Garten herumtollen, fangen spielen und mitten im Hochsommer eine Schneeballschlacht veranstalten.

A tady, v hotelu Tichota, jsem taky poznal, že kdo vymyslel, že práce šlechtí člověka, to že nikdo jiný nebyl než ti, kteří tady celou noc pili a jedli s krásnými slečnami na kolenou, ti bohatí, kteří dovedli být šťastni jako malé děti, a já jsem si myslel, že bohatí lidé jsou prokletí nebo co, že chaloupky a světničky a kyselo a brambory dávají lidem pocit štěstí a blaha, že bohatství je nějaký prokletý..., ale jak se zdá, i tohle camrání o tom, jak je šťastno v chaloupkách, i to vymysleli ti naši hosté, kterým bylo jedno, kolik za noc utratili, kteří rozhazovali bankovky na všechny světové strany a dělalo jim to dobře...(Hrabal 2012:73f.)	VO: „A tady v hotelu Tichota jsem taky poznal, že ten kdo si vymyslel že práce šlechtí člověka, to že nikdo jiný nebyl, než ti kteří tady celou noc pili a jedli s krásnými slečny na kolenou.“ (29:44)  VO: „Dřív jsem si myslel, že bohatý lidé jsou prokleti a že jenom chaloupky a světničky a kyselo a brambory davají lidem pocit štěstí a blaha, ale jak se zdá tohle camrání o tom jak je šťastno v chaloupkách, že to vymysleli ti naši hosté, kterým bylo jedno kolik za noc utratili a dělalo jim to dobře.“ (30:26)
--	---

Hier, im Hotel Tichota, kam ich dahinter, daß die Behauptung, Arbeit adelt, von keinem anderen erdacht worden war als von dem oder denen, die die ganze Nacht hindurch bei uns tranken und aßen und hübsche Fräuleins	VO: „Hier im Hotel Tichota lernte ich, dass diejenigen, die behaupteten, Arbeit adelt den Menschen, dieselben waren, die hier nächtelang aßen und tranken und sich mit jungen hübschen Damen am Schoß
---	---

<p>auf den Knien hatten, von diesen Reichen, die so glücklich sein konnten wie die kleinen Kinder, und ich glaubte schon, die reichen Leute seien verdammt oder so, und die einfachen Häuschen und Stübchen und die Sauermilchsuppe mit Kartoffeln gäbe den Leuten ein Gefühl von Glück und Seligkeit, und der Reichtum sei irgendwie verflucht... Auch das Geschwätz darüber, wie glücklich das Leben in den Hütten sei, auch das stammte ganz bestimmt von unseren Gästen, denen es gleich war, wieviel sie in einer Nacht verpraßten, die mit Banknoten nach allen Seiten um sich warfen und sich dabei wohl fühlten...(Hrabal 1990:87)</p>	<p>vergnügten.“ (29:44)</p> <hr/> <p>VO: „Früher dachte ich, auf den Reichen würde ein Fluch liegen, dass nur ärmliche Behausungen, saure Suppe und Kartoffeln Glückseligkeit auslösen könnten, aber es waren wohl unsere Gäste, die sich diesen Unsinn ausgedacht und verbreitet haben. Ihnen war es egal, welche Summe sie in einer Nacht ausgaben und trotzdem waren sie glücklich.“ (30:26)</p>
--	---

Auch in diesem Beispiel wird die Ironietechnik des Romans im Film beibehalten. Der Widerspruch zwischen dem Verhalten der Reichen und dem wovon Dítě glaubt, sie hätten es für die armen Leute erfunden, birgt Ironie und indirekte Kritik. Sowohl im Roman als auch in der Filmversion wird diese Passage wörtlich übersetzt.

### Beispiel 8

Dítě muss sich, um mit Lisa den Bund der Ehe eingehen zu dürfen, einer medizinischen Untersuchung bei einem deutschen Reichsarzt unterziehen. Im Roman kommt ihm nur kurz der Gedanke, dass er damit möglicherweise etwas Unrechtes tut, da er, während Tschechen von den Deutschen exekutiert werden, um Erlaubnis ansucht eine Deutsche heiraten zu können. Im Film sieht man den alternden Dítě, dessen Gedanken den Zuschauern/Zuseherinnen mittels Voice-Over mitgeteilt wird, wie er sich in dem alten düsteren verfallenen Haus das Gesicht wäscht und in den schmutzigen Spiegel blickt. Er erinnert sich zurück. Während zu sehen ist, dass der junge Dítě vom Arzt untersucht wird, ist das Radio zu hören, in dem die Namen der hingerichteten Tschechen verlautbart werden. Zwischendurch wird eine Szene eingeblendet, in der junge Männer zu sehen sind, die nur mit Unterhosen bekleidet aus einem Lastwagen steigen, während Soldaten mit Gewehren und Holzsärgen bereits auf sie warten. Die Situation im Film erscheint dadurch tragischer als im Roman.

<p>A tak se neuvěřitelné stalo skutkem a já</p>	<p>VO: „Abych se jako příslušník jiné národnosti</p>
---	--

<p>jsem se v Chebu musel podrobit prohlídce u vrchního soudu před soudcem a lékařem vojenských eses, a podle žádosti, kterou jsem písemně podal a kam jsem vypsal celou svoji rodinu nazpátek až za ten hřbitov v Cvikově, tam, kde leží dědeček Johan Ditie, s odvoláním na jeho árijský a germánský původ, že uctivě prosím, abych se mohl oženit s Lízou Elisabethou Papanek, a podle říšských zákonů že žádám, abych byl prozkoumán po stránce fyzické, zda jsem podle norimberských zákonů jako příslušník jiné národnosti schopen nejen souložit, ale i oplodnit árijskou germánskou krev. A tak zatímco v Praze popravčí čtyř popravovaly zrovna tak v Brně a u ostatních soudů, kde měli právo popravovat, tak jsem já stál nahý před lékařem, který mi hůlkou nadzvedal přirození, musel jsem se otočit a hůlkou se mi díval do řiti... (Hrabal 2012:150f.)</p>	<p>mohl oženit s Lízou Elizabetou Papanek, byl jsem podle norymberských zákonů prozkoumán, zda jsem schopen nejen souložit, ale i oplodnit árijskou germánskou krev.“ (01:21:23)</p>
--	--

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>So wurde das Unglaubliche Wirklichkeit, und ich mußte mich in Eger einer Untersuchung beim Obersten Gericht unterziehen, vor einem Richter und einem Arzt der Waffen-SS, und in einem Ersuchen, das ich schriftlich eingereicht und in dem ich meine ganze Familie bis zurück zu dem Friedhof in Cvikov, dort, wo Opa Johann Ditie lag, aufgeführt hatte, bat ich unter Berufung auf seine arische und germanische Herkunft ehrerbietig, mit Lisa Elisabeth Papanek die Ehe eingehen zu dürfen, und beantragte entsprechend den Gesetzen des</p>	<p>VO: „Um als Angehöriger einer anderen Nation Lisa Elisabetha Papanek heiraten zu können, musste ich mich gemäß den Nürnberger Gesetzen untersuchen lassen, ob ich nicht nur zum Beischlaf fähig, sondern auch in der Lage war, das arische Germanenblut zu befruchten.“ (01:21:23)</p>



<p>Reiches, in physischer Hinsicht untersucht zu werden, ob ich nach Maßgabe der Nürnberger Gesetze als Angehöriger einer anderen Nationalität auch befähigt sei, nicht nur den Beischlaf auszuüben, sondern auch arisch-germanisches Blut zu befruchten. Und während in Prag wie auch in Brünn und bei den übrigen Gerichten, die das Exekutionsrecht besaßen, die Hinrichtungskommandos exekutierten, stand ich nackt vor der Arzt, der mir mit einem Stöckchen das Geschlechtsteil anhob, mich umzudrehen befahl und mir mit Hilfe des Stöckchens in den Hintern guckte;... (Hrabal 1990:174f.)</p>	
--	--

Das Ironische wird in beiden Fällen durch stilistische Elemente und Übertreibung erzeugt, mit denen Hrabal indirekte Kritik am deutschen Regime übt. Im Film jedoch wird der Effekt durch das Bildmaterial, den Radio und Dítě's offensichtliches Unbehagen verstärkt. Und dennoch unternimmt er nichts gegen seine Situation.

In der literarischen Vorlage wird der ironische Effekt dieser Passage durch die Übersetzung und den fehlenden starken Sprachregisterwechsel geschmälert. Im Film hingegen hat man sich für eine wörtliche Übersetzung entschieden.

#### **8.4. Zusammenfassung der Ergebnisse**

Nach der eingehenden Analyse der ironischen Passagen lassen sich folgende Beobachtungen beschreiben.

Von 31 Beispielen aus dem Roman wird am häufigsten die Ironietechnik des internen Widerspruchs angewandt, gefolgt von der stilistisch signalisierten Ironie, die meist auf einen Bruch im Sprachregister zurückzuführen ist. Im Film wurden 19 ironische Beispiele herausgearbeitet. Auch hier gilt der interne Widerspruch als am häufigsten gewählte Technik des Ironischen. Jedoch steht im Unterschied zum Roman die situative Ironie an zweiter Stelle. Begründet kann dies dadurch werden, dass einerseits im Film weitaus weniger Ironie zu

finden war, auch aufgrund der unterschiedlichen Länge der beiden Werke und andererseits, dadurch, dass der Film durch das Bild diese Möglichkeit besser nutzen kann.

Die permanent mitschwingende Ironie des Romans, auch narrative Ironie genannt, die vor allem durch das Aufeinanderfolgen der Ereignisse Ironie hervorruft, ist im Film nicht vorhanden. Während es sich im Roman teilweise schwierig gestaltet hat, die Ironie zu isolieren, da sie in der Erzählung und im Zusammenspiel von vorherigen Ereignissen verwoben ist, war es beim Film weniger problematisch. Viele ironische Elemente der literarischen Vorlage werden im Film als Grotteske dargestellt. Die filmische Version hat dem Roman gegenüber den Vorteil, dass die Ironie zum Teil durch multimodale Ironiehinweise, wie Attardo (2003) sie herausgearbeitet hat, einfacher zu isolieren ist. In einigen ironischen Szenen wird das Ironische durch hochgezogene Augenbrauen oder in verschmitztes Lächeln unterstrichen.

Die Übersetzungsstrategien 5-7 und 9 von Mateo (1995) sind für den Roman und den Film „Ich habe den englischen König bedient“ nicht relevant. Auffällig ist, dass die häufigste Übersetzungsstrategie, sowohl bei der Übersetzung des Roman als auch des Films, die wörtliche Translation darstellt. Zu den Punkten von Mateo musste eine weitere Übersetzungsstrategie hinzugefügt werden, nämlich die abgeschwächte Ironie im Zieltext. Man könnte darüber streiten, ob man Ironie abschwächen kann oder nicht, da es um bloße Existenz der Ironie gehen könnte. Aber angesichts der Tatsache, dass die Beispiele sonst in keine der Kategorien von Mateo hineinfallen würden, schien die Schaffung einer weiteren Kategorie notwendig. Diese Abschwächung der Ironie kommt sowohl im Film als auch im Roman am zweithäufigsten zur Anwendung.

## 9. Zusammenfassung

Das Ziel der Arbeit lag vor allem in der Ausarbeitung der wichtigsten Übersetzungsstrategien der Ironie im Medium Film und Roman und in der Widerlegung der Unübersetzbarkeit von Ironie.

Die theoretische Grundlage hierfür stellt der funktionsorientierte Ansatz der Descriptive Translation Studies dar. Ein Ansatz der sich, wie der Name bereits sagt, der Beschreibung von Übersetzungen widmet. Im Zuge dessen wurden die wichtigsten Eigenschaften der DTS herausgearbeitet. Gideon Tourys Normenkonzept bildet die Grundlage für das Erforschen von Übersetzungsstrategien, da die in der Zielkultur herrschenden Normen translatorische Entscheidungen beeinflussen. Einen Erklärungsrahmen für das Wirken von Normen und die kulturellen Zusammenhänge bildet Even-Zohars Polysystemtheorie, auf die in dieser Arbeit jedoch nur peripher hingewiesen wird.

Zum Zwecke der Analyse des Films, wurden filmspezifische Aspekte, wie die Filmsprache und verschiedene Codes der technischen Umsetzung im Film näher beleuchtet. Im Zusammenhang damit steht auch der Untersuchungsgegenstand der Literaturverfilmung. Ausführlich wurden zu diesem Thema die Treue zur literarischen Vorlage, die von Filmkritiker/innen oftmals verlangt wird und die Übertragungsmöglichkeiten von narrativen Elementen im Film erklärt. Ebenfalls erforderlich war für diese Arbeit die Betrachtung der Audiovisuellen Translation. Da es sich bei den untersuchten Werken auch um eine synchronisierte Filmversion handelt, ist dieses Kapitel insbesondere der Synchronisation, dem Synchronisationsprozess an sich und den unterschiedlichen problematischen Elementen gewidmet. All diese Elemente bilden die Normen und Konventionen, die auf die Übertragung vom Ausgangstext zum Zieltext einwirken.

Die Ironie gilt als schwer definierbares Phänomen unseres täglichen Lebens. Zur besseren Erklärung wurden einige Definitionen angeführt. Die unterschiedlichen Arten des Ironischen, die unter anderem auch von der Intention des/der Autors/Autorin abhängen, wurden in diesem Zusammenhang dargelegt. Um Ironie zu erkennen, erweisen sich sogenannte Ironiehinweise oder -signale als hilfreich. Im Film fallen unter diese Kategorie vor allem Hinweise in der Gestik und Mimik, als auch der Intonation der Schauspieler/innen. Die von Muecke ausgeführten Ironietechniken dienen im Rahmen der Untersuchung als Anhaltspunkte, um das Ironische zu beschreiben.

Bei der Übertragung vom Roman zum Film wurde ersichtlich, dass die Hauptfunktionen, die sogenannten Kardinalfunktionen, der Erzählung beibehalten wurden. Viele Elemente der literarischen Vorlage wurden im Film mit anderen Mitteln umgesetzt. Diese Abweichungen liegen den Konventionen und den technischen Mitteln des Films zugrunde.

In Bezug auf die Synchronisation wurden wenige Auffälligkeiten beobachtet. Ein großer Unterschied liegt in der Mehrsprachigkeit mancher Szenen des Originals, in denen die Charaktere zum Teil Deutsch und Tschechisch sprechen, diese wurden in der Synchronversion vollständig eliminiert. Die Lippensynchronität konnte selten eingehalten werden, da in der Ausgangssprache mehr Labiallaute existieren als in der Zielsprache. Aufgrund des hohen Anteils an Voice-Over Passagen, ist diese Tatsache aber nicht weiter störend. In dieser Hinsicht ist noch darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem Schauspieler, der den Hauptcharakter Jan Dítě darstellt, um einen Bulgaren handelt, der nicht Tschechisch spricht und die Texte nur für diese Rolle lernen musste. Daher sind seine Lippenbewegungen selbst in der tschechischen Filmversion nicht immer synchron.

Mit welchen unterschiedlichen Strategien in der audiovisuellen Translation und der literarischen Übersetzung mit Ironie umgegangen wird, wurde in der Analyse untersucht. Um diesbezüglich Unterschiede zwischen dem audiovisuellen Text und der Romanvorlage zu finden, wurden die ironischen Passagen zuerst im Roman und dann im Film identifiziert. Danach folgte die Zuordnung zu der jeweiligen Ironietechnik nach Muecke. Im Anschluss daran wurden die entsprechenden Textpassagen in der jeweiligen Übersetzung gesucht, um mögliche Übersetzungsstrategien mittels einer komparativen Analyse, wie von Toury vorgeschlagen, zu beschreiben. Als Anhaltspunkte dienten die von Marta Mateo herausgearbeiteten Übersetzungsstrategien in Bezug auf die Übertragung von Ironie. Die deskriptive Analyse erfolgte ohne vorher festgelegte Kriterien und wurde anhand von gekoppelten Paaren durchgeführt. Ziel war es, Regelmäßigkeiten zu finden, um daraus Normen ableiten zu können. Entgegen meinen Erwartungen musste ich feststellen, dass als hauptsächliche Übersetzungsstrategie die wörtliche Übersetzung angewandt wurde. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es aufgrund der kulturellen und geografischen Nähe und Gemeinsamkeiten in der Geschichte der Tschechischen Republik und den deutschsprachigen Ländern kaum zu Verschiebungen kommt. Daher kann davon ausgegangen werden, dass in diesen Ländern auch dieselben Normen gelten. Die Texte sind sich in der Anwendung der ironisierten Inhalte und der Ironieverfahren sehr ähnlich. Prinzipiell lässt sich sagen, dass die Übersetzer/innen kaum eine ironische Passage nicht erkannt haben. Der höhere Anteil an situativer Ironie im Film liegt in seiner Möglichkeit, die Realität genau darzustellen und der erleichterten Darstellung konkreter Situationen in der gesprochenen Sprache als in der geschriebenen. Strukturelle Abweichungen im Film sind dadurch begründet, dass es sich um ein anderes Medium handelt, das über andere Möglichkeiten als literarische Werke verfügt und anderen Normen und Konventionen unterliegt. Sowohl hinsichtlich der Übersetzung als auch auf inhaltlicher Ebene entsprechen sich die Werke meist. Die Originale sind innerhalb des jeweiligen Polysystems im Zentrum angesiedelt. Im deutschsprachigen Raum hingegen sind beide Werke in der Peripherie der Polysysteme positioniert. Eine Tatsache, die auch in den Rezeptionen sichtbar wird. In Bezug auf die Rezeption der Zieltexte ist auffällig, dass es zum Roman verhältnismäßig wenige Rezensionen gibt. Der synchronisierte Film erhielt

positive Kritiken, wurde jedoch kaum mit der Literaturvorlage verglichen. Ein Grund dafür könnte daran liegen, dass nur wenige deutsche Zuseher/innen das literarische Werk gelesen haben und damit als unwissendes Publikum gelten.

## 10. Bibliografie

### Primärliteratur

Hrabal, Bohumil. 1990. *Ich habe den englischen König bedient*. Berlin: Volk und Welt, übersetzt von Jähn, Karl-Heinz.

Hrabal, Bohumil. 2012. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Prag: Mladá fronta

DVD: *I served the king of England*. Satire. Regie: Jiří Menzel. CZ & SK 2009, 113 Minuten. Bavaria Media GmbH.

DVD: *Obsluhoval jsem anglického krále*. Regie: Jiří Menzel. CZ & SK 2006, 114 Minuten. Bavaria Media GmbH.

*Webster's New Encyclopedic Dictionary*. 1993. New York: Black Dog & Leventhal.

### Sekundärliteratur

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) *Texte zur Theorie des Films*. <sup>5</sup>2003. Stuttgart: Reclam.

Anderman, Gunilla/Rogers, Margaret (Hgg.) 2003. *Translation Today. Trends and perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters.

Andrew, Dudley. 2000. Adaptation. In: Naremore, James (Hg.) *Film Adaptation*. London: Athlone Press, 28-37.

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

Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hgg.) <sup>2</sup>2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 176-179.

Bassnett Susan/Lefevere, André. (Hgg.) 1990. *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers.

- Bazin, André. 1993. Für ein unreines Kino-Plädoyer für die Adaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.) *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners, 32-39.
- Booth, Wayne Clayton. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cattrysse, Patrick. 1992. Film (adaptation) as Translation. Some Methodological Proposals *Target* 4:1, 53-70.
- Cattrysse, Patrick. 1996. Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation: The Hays Office and the American Film Noir. *Cinémas: Journal of Film Studies* 6:2-3, 167-188.
- Cattrysse, Patrick. 1997. The Unbearable Lightness of Being: Film Adaptation Seen from a Different Perspective. *Literature/Film Quarterly* 25:3, 222-230.
- Chang, Nam Fung. 2010. Polysystem theory and translation. In: Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (Hgg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 257-263.
- Chaume Varela, Frederic. 1997. Translating non-verbal information in dubbing. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 315-326.
- Chaume Varela, Frederic. 2002. Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel* 48:1, 1-13.
- Chaume Varela, Frederic. 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta* 49:1, 12-24.
- Chesterman, Andrew. 1998 .Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans. *Current Issues in Language & Society* 5:1&2, 91-98.
- Chiaro, Delia/ Heiss, Christine /Bucaria, Chiara (Hgg.) 2008. *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Delabastita, Dirk. 1990. Translation and the Mass Media. In: Bassnett, Susan/Lefevere André (Hgg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 95-109.

- De Wilde, July. 2010. The analysis of translated literary irony: some methodological issues. In: Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre. (Hgg.) *Translating Irony*. Antwerpen: Artesis University College, 25-44.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003. Audiovisual Translation in the Third Millenium. In: Anderman, Gunilla/Rogers, Margaret (Hgg.) *Translation Today. Trends and perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, 192- 204.
- Díaz Cintas, Jorge. 2004. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21-34.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual translation comes of age. In: Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/BUCARIA, Chiara (Hgg.) *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-9.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of Its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge. *New trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1-20.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. *New trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11:1.
- Fehlauer-Lenz Ingrid. 2009. Das Ironische an der Übersetzung von Ironie. In: Wotjak, Gerd (Hg.) *Translatione via facienda. Festschrift für Christiane Nord zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Lang, 69-74.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London/New York: Routledge
- Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (Hgg.) 2010. *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gast, Wolfgang (Hg.) 1993. *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners.
- Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkard. 1993. Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.) *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners, 12-20.



Hartung, Martin. 2002. *Ironie in der Alltagssprache: Eine gesprächsanalytisch Untersuchung*. Online-Ausgabe. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung.

Retrieved from <http://www.verlag-gespraechsforschung.de/2002/pdf/ironie.pdf>

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer.

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

Hermans, Theo. <sup>2</sup>2005. Descriptive Translation Studies In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 96-100.

Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hgg.). <sup>2</sup>2005. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.

Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London/New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge.

Karamitroglou, Fotios. 2002. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi.

Kohlmayer, Rainer/ Pöckl, Wolfgang (Hgg.). 2004. *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kreuzer, Helmut. 1993. Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.) *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 27-31.

Levý, Jiří. 1969. *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main: Athenäum.

Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre. 2010. Traduire l'ironie. In : Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre. (Hgg.) *Translating Irony* Antwerpen: Artesis University College, 11-23.

- Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre. (Hgg.). 2010. *Translating Irony* Antwerpen: Artesis University College.
- Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Manhart, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: eine interdisziplinäre Betrachtung*. Wien: Universität Wien  
Dissertation.
- Mateo, Marta. 1995. The Translation of Irony. *Meta* 40:1, 171-178.
- Mazal, Tomáš. 2004. *Spisovatel Bohumil Hrabal*. Prag: Torst
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film. An Introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Metz, Christian. 1968. Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 320-380.
- Monaco, James. 2002. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Muecke, Douglas C.. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co
- Müller, Marika. 1995. *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Naremore, James (Hg.) 2000. *Film Adaptation*. London: Athlone Press.
- Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pelsmaekers, Katja/Van Besien, Fred. 2002. Subtitling Irony. Blackadder in Dutch. *The Translator*. 8:2, 241-266.
- Poyatos, Fernando (Hg.) 1997. *Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Pérez González, Luis. (Hg.)2003. *Speaking tongues: Languages across Contexts and user*. Valencia: Universidad de Valencia.

Prunč, Erich. 2011. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. Berlin: Frank & Timme

Pugliese, Rosella. 2010. Ironie als interkultureller Stolperstein. Grass' Beim Häuten der Zwiebel im Spiegel der italienischen Übersetzung. In: Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre. (Hgg.) *Translating Irony* Antwerpen: Artesis University College, 45-61.

Reinart, Sylvia. 2004. Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer/ Pöckl, Wolfgang (Hgg.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 73-108.

Sergienko, Anna. 2000. *Ironie als kulturspezifisches sprachliches Phänomen*. Stuttgart: ibidem.

Shuttleworth, Mark. <sup>2</sup>2009. Polysystem. In: Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hgg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 176-179.

Stolze, Radegundis.<sup>6</sup>2011. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Valentini, Cristina. 2008. Forlixt 1- The Forlì Corpus of Screen Translation. Exploring Macrostructures. In: Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/Bucaria, Chiara (Hgg.). *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins, 37-50.

Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Winter, Rainer. 1992. *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.

Wollen, Peter. 1998. *Signs and meanings in the cinema*. London: British Film Institute.

Wotjak, Gerd (Hg.). 2009. *Translatione via facienda. Festschrift für Christiane Nord zum 65. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Lang.

Zabalbeascoa, Patrick. 2003. Translating audiovisual screen irony. In: Pérez González, Luis. (Hg.). *Speaking tongues: Languages across Contexts and users*. Valencia: Universidad de Valencia, 304-322.

## Internetquellen

Becker, Andreas R.. In: <http://www.filmstarts.de/kritiken/50282-I-Served-The-King-Of-England/kritik.html>, Stand: 02/01/2015

Brezing, Daniela. 2010. Bohumil Hrabal-Ich habe den englischen König bedient. In: <http://www.die-leselust.de/buch/bohumil-hrabal-englischen-koenig-bedient.html>, Stand: 03/02/2015

Fanta, Thomas. 2009. Ich habe den englischen König bedient. In: [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/240976\\_Ich-habe-den-englischen-Koenig-bedient.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/240976_Ich-habe-den-englischen-Koenig-bedient.html), Stand: 25/01/2015

Gerti. 2011. Ich habe den englischen König bedient. In: [http://www.filmtipps.at/kritiken/Ich\\_habe\\_den\\_englischen\\_Koenig\\_bedient](http://www.filmtipps.at/kritiken/Ich_habe_den_englischen_Koenig_bedient), Stand: 25/01/2015

Kadda. 2007. Ich habe den englischen König bedient. In: <http://cine.asta.uni-ulm.de/index.php?page=film.phtml&name=SS11%2Fkoenig.txt&detail=1>, Stand: 25/01/2015

Köhler, Niels. 2008. In: <http://www.tschechien-online.org/news/13242-kinostart-menzels-englischen-koenig-julia-jentsch/>, Stand: 25/01/2015

Petr, Pavel. Jiří Menzel Biografie. In: <http://www.csfd.cz/tvurce/968-jiri-menzel>, Stand: 22/02/2015

Rönfeldt, Detlef .1988. Die Bocksprünge des Lebens. In: [http://roenfeldt.de/roenfeldt\\_veroeffentlichungen\\_bockspruenge\\_des\\_lebens.htm](http://roenfeldt.de/roenfeldt_veroeffentlichungen_bockspruenge_des_lebens.htm), Stand: 25/01/2015

Rotenberg, Udo. 2008. Ich habe den englischen König bedient (2006). In: <http://en.ofdb.de/review/121948,316232,Ich-habe-den-englischen-K%C3%B6nig-bedient>, Stand 02/01/2015

Ruhr-Guide. 2008. In: <http://www.ruhr-guide.de/kultur/film-und-medien/ich-habe-den-englischen-koenig-bedient/15043,0,0.html>, Stand 02/01/2015

Seeger, Helmut. 2006. Großer Schelmenroman. In: <http://www.amazon.de/Ich-habe-englischen-K%C3%B6nig-bedient/dp/3518382543>, Stand: 02/01/2015

Taz. In: <http://www.taz.de/!21851/>, Stand: 03/01/2015

Witz, Harald. 2015. Ich habe den englischen König bedient. In: <http://www.moviemaze.de/filme/2515/i-served-the-king-of-england.html#ixzz3Tomf5pS9>, Stand: 25/01/2015

## **Abstract (deutsch)**

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Übertragung von Ironie und den damit verbundenen Übersetzungsstrategien in audiovisuellen und literarischen Texten. Die komparative Analyse, die zeigen soll, ob sich die Strategien zwischen den verglichenen Medien unterscheiden, wird an Bohumil Hrabals Roman „Ich habe den englischen König bedient“ und der dazugehörigen Literaturverfilmung durchgeführt. Zu Beginn wird die Theorie der Descriptive Translation Studies mit Schwerpunkt auf Tourys Normenkonzept erläutert. Das anschließende Kapitel befasst sich mit den Eigenheiten der Sprache des Films und filmspezifischen Codes. Daran anknüpfend werden in Kapitel vier die Literaturadaption, sowie die Besonderheiten bei der Übertragung vom literarischen Zeichensystem in das filmische, näher erklärt. Da es sich beim Untersuchungsgegenstand um einen synchronisierten Film handelt, wird in Kapitel fünf ein allgemeiner Überblick über die audiovisuelle Translation gegeben, mit Hauptaugenmerk auf die Synchronisation und den Synchronisationsprozess. Dieses Kapitel legt auch gleichzeitig mit den beiden vorherigen Kapiteln die in der Literaturverfilmung geltenden Konventionen fest. Kapitel sechs ist der Ironie gewidmet, wo die besonderen Charakteristika, sowie Ironietechniken und Ironiehinweise behandelt werden. Kapitel sieben dient der Beschreibung des Romans sowie einem direkten Vergleich zur Literaturadaption. Im letzten Kapitel werden die Ironie und die damit verbundenen Übersetzungsstrategien analysiert und beschrieben.

## **Abstract (englisch)**

The present work deals with the transfer of irony including the related translation strategies in audiovisual and literary texts. The comparative analysis will be performed on Bohumil Hrabal's novel "I Served the King of England" as well as on its film adaptation to show whether the strategies differ between the compared media. At the beginning the theory of Descriptive Translation Studies with emphasis on Toury's concept of norms will be explained. The following chapter deals with the peculiarities of the language of film and film-specific codes. Connected to this, the subject of literary adaptation, as well as particularities of the transfer from the literary sign system to the film sign system, will be explained in more detailed in chapter four. Since the object of study is synchronized movie, a general overview of audiovisual translation with emphasis on synchronization and the synchronization process, will be given in chapter five. Together with the two previous chapters this chapter sets simultaneously the conventions applied to literary adaptation. Chapter six attends to the subject of irony, where the special characteristics and techniques of irony and ironic signals will be treated. Chapter seven is used to describe the novel as well as a direct comparison to the literary adaptation. In the last chapter the ironic and the related translation strategies will be analyzed and described.

# Curriculum Vitae

## Persönliche Daten

Name: Marie Hejnys

---

## Ausbildung

*Seit 2010* Masterstudium Fachübersetzen  
Tschechisch und Französisch  
*Universität Wien*

*2005 – 2010* Bakkalaureatsstudium Übersetzen/Dolmetschen  
Tschechisch und Französisch mit Abschluss  
*Universität Wien*

*2001- 2004* Diplomstudium Internationale Betriebswirtschaft  
*Universität Wien*

*1993- 2001* AHS mit Matura  
*GRG3, Hagenmüllergasse Wien*

---

## Beruflicher Werdegang

*Seit 2014* Assistentin im Bereich Bildung und Organisation  
*ÖGB Niederösterreich*

*Seit 2010* Übersetzerin  
*FAIR Translation, Paris*

*2/2013-1/2014* Projektassistentin ZUWINS PLUS  
*ÖGB, Internationales Referat*

*2008-2013* Rezeption und Verkauf  
*Bodystyle Fitness Studio GmbH, Wien*

*2007-2008* Rezeption



2001-2007

*Oasis Fitness & Health, Wien*

Servicekraft

*Diverse Lokale, Wien, Schweiz, Griechenland*

---

### **Sprachkenntnisse**

Muttersprachen: Tschechisch, Deutsch

Fließend: Englisch, Französisch

Grundkenntnisse: Italienisch, Griechisch