

*Belén Santana**

Humor verstehen vs. Humor übersetzen – Vom Regen in die „Taufe“¹

Abstract

Ziel dieses Beitrags ist die Auseinandersetzung mit dem Komischen als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur. Nach der begrifflichen Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes wird versucht, anhand eines literarischen Textbeispiels (*El misterio de la cripta embrujada* von Eduardo Mendoza, 1979) und unter Berücksichtigung des *scenes-and-frames*-Ansatzes, Strategien des Komischen im spanischen Original zu erkennen und ihre Übertragung ins Deutsche übersetzungskritisch zu beleuchten. Die mehrdimensionale (syntaktische, semantische, pragmatische und kulturelle) Analyse des Originals und der Übersetzung einer skurrilen und konnotationsträchtigen Taufszene wird zeigen, dass der Übersetzer im Falle des Komischen oft vor einer doppelten Herausforderung steht: Zunächst muss er beim zielsprachlichen Leser auf die äquivalente Kommunikationssituation anspielen, um diese unmittelbar danach parodistisch darzustellen.

1. Einleitung

„Humor“ gehört zu den Begriffen der Menschheitsgeschichte, dessen theoretischer Hintergrund Dichtern und Denkern über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg viel Kopfzerbrechen bereitet hat. Paradoxerweise stellt man gleichzeitig fest, dass der Humorbegriff im allgemeinen Sprachgebrauch als selbstverständlich gilt und auch so verwendet wird. Die Überbrückung der Kluft zwischen Theorie und Praxis des Humors

¹ Eine leicht veränderte Fassung dieses Artikels in spanischer Sprache ist in Vorbereitung.

* *Belén Santana*
Universidad de Salamanca - Facultad de Traducción y Documentación
Francisco de Vitoria 6-16
E-37008 Salamanca
bsantana@usal.es

stellt eine interdisziplinäre Herausforderung dar, die sich u.a. die so genannten *Humour Studies* zum Ziel gesetzt haben.²

Dabei hat sich die Begriffsdefinition als erste große Hürde erwiesen. Der spanische Schriftsteller und Humorist Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952) behauptete: „definir el humor es como pretender pinchar una mariposa con el palo de un telégrafo“ (Jardiel Poncela zit. nach Martín Casamitjana 1996: 23). Dennoch besteht Konsens sowohl über die Existenz des Humors als auch über seine kulturspezifische Bindung, aus der sich ein Begriff wie ‘Lachkultur’ (Bachtin 1969/1990) entwickelt hat:³

„[Denn] daß Lachen außer mit anthropologischen immer auch mit kulturellen Bedingungs- und Wirkungsfaktoren verbunden ist, daß es außerdem Mechanismen der kulturbedingten Sanktionierung von Lachformen gibt, orientiert etwa an Vorstellungen davon, was unschickliches Lachen sei, kann als weithin konsensfähig gelten und wird in den Komik- und Lachtheorien international immer wieder in Rechnung gestellt“ (Unger 1995: 17).

Eine Übersetzung, verstanden als interkultureller Transfer (Reiß/Vermeer 1991²), steht oft vor der schwierigen Aufgabe – sei es, in einem Werbetext, sei es, im Bereich der schönen Literatur – den Humor und seine Wirkung von der Ausgangs- in die Zielsprache zu übersetzen. Dabei soll selbstverständlich nicht nur die Sprache, sondern auch und vor allem die gesamte Kultur berücksichtigt werden. Spätestens dann wird der Übersetzer mit folgenden Fragen konfrontiert: Was ist Humor? Wie funktioniert er? Kann man Humor übersetzen? Wie erreicht man die „humoristische Äquivalenz/Adäquatheit“?⁴

² Einen Überblick der Forschungsrichtungen innerhalb der Disziplin bieten folgende Autoren: MacGhee, Paul 1983: *Handbook of Humor Research*. New York: Springer; Rutter, Jason 1997: Laughingly Referred To...: An Interdisciplinary Bibliography of Published Work in the Field of Humour Studies and Research. In *Salford Papers in Sociology*, 1997, 21 bzw. jede Nummer der Zeitschrift *International Journal on Humour Research*, die von der Internationalen Gesellschaft für Humorstudien (ISHS) vierteljährlich herausgegeben wird.

³ Eine Darstellung der begrifflichen Entwicklung von ‚Lachkultur‘ findet man in Bausinger, Hermann 1992: Lachkultur. In: Vogel, Thomas 1992 (Hrsg.): *Vom Lachen: einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen: Attempto-Verlag, 9-23.

⁴ Die Äquivalenzdiskussion in der modernen Translationswissenschaft ist wohl bekannt (vgl. Snell-Hornby 1988/1995: 13ff). In diesem Beitrag wird die Terminologie von Reiß (1995: 107ff) übernommen und für die Übersetzung des Komischen operationalisiert.

Der folgende Beitrag soll diese und weitere Fragen auf der Grundlage eines Dissertationvorhabens zum Thema *Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur* in Ansätzen beantworten. Ausgehend von einer kurzen theoretischen Auseinandersetzung mit dem Humorbegriff in Bezug auf das Sprachenpaar Spanisch-Deutsch wird die Problematik der Übersetzung des Komischen unter Berücksichtigung des *scenes-and-frames*-Ansatzes (Vannerem/Snell-Hornby 1986) anhand eines literarischen Textbeispiels erläutert.

2. Theorie

2.1. Begriffsklärung

Bei der Begriffsklärung geht es vor allem um die Suche nach der Bedeutung eines Wortes, in diesem Fall ‚Humor‘. Linguisten entgehen diese Schwierigkeit dadurch, dass sie Wortstudien im Prinzip als Wortfeldstudien anlegen und versuchen, die Bedeutung eines bestimmten Wortes durch seine Felddachbarn zu bestimmen.⁵ Dadurch gelingt nicht nur eine semantisch möglichst scharfe Konturierung des Archilexems (Einstiegsbegriff in das Wortfeld), sondern auch seiner Nachbarn. Im Falle der Begriffspräzisierung von ‚Humor‘ bietet sich diese Methode geradezu an, zumal das Wort meistens mit anderen Wortfelddachbarn (z.B. Ironie, Satire, Parodie, Lachen usw.) auftaucht und synonymisch verwendet wird. Indem man die Wortfeldanalyse zweisprachig anlegt (Deutsch-Spanisch) wird die Grundlage für den interkulturellen Vergleich geschaffen.⁶

Aus der kontrastiven Wortfeldstudie des deutschen ‚Humors‘ vs. des spanischen ‚humor‘ ergeben sich intralinguistische Relationen von Hyper- und Hyponymie zwischen den einzelnen Begriffen innerhalb eines Wortfeldes, sowie interlinguistische Affinitäten und Disparitäten

⁵ Dieser Versuch beruht auf dem Begriff *valeur linguistique*, der von Saussure festgelegt wurde: Ein Wort als Zeichen ist nicht allein durch die Verbindung von Bezeichnetem und Bezeichnendem gekennzeichnet, sondern auch durch seine Beziehung bzw. Gegenüberstellung zu anderen Wörtern im Sprachsystem. Diese Beziehung nennt Saussure *valeur* oder Wert (Saussure 1949: 159).

⁶ Zur Methodik der Wortfeldanalyse vgl. Kalverkämper (1980).

zwischen beiden Wortfeldern. Aus Platzgründen kann an dieser Stelle nicht näher auf die Einzelheiten beider Wortfeldanalysen eingegangen werden.⁷ Als eines der wichtigsten Ergebnisse steht dennoch fest, dass ‚das Komische‘ im Deutschen und ‚gracia‘ im Spanischen als Oberbegriffe des jeweiligen Wortfeldes fungieren. In diesem Sinne wird im Folgenden vom Oberbegriff des ‚Komischen‘ statt des ‚Humors‘ die Rede sein.⁸

Zwecks Operationalisierung der kontrastiven Wortfeldanalyse des Komischen und der ‚gracia‘ werden die wichtigsten Begriffe in ein übersetzungsrelevantes Kommunikationsmodell eingebettet (vgl. 2.2.1b). Daraus ergibt sich z.B., dass ‚Humor‘ ein *sender*bezogener Begriff ist, während ‚Spott‘ immer die Existenz eines *Empfängers* als Lachobjekt voraussetzt; oder dass der ‚Parodie‘ ein bestimmtes *Code* zugrunde liegt. Dies ermöglicht den interkulturellen Vergleich und dient als Instrumentarium, um die Textsignale des Komischen sowohl im Original als auch in der Übersetzung zu erkennen und zu deuten.

2.2. Methodologie

Die Strategien des Komischen äußern sich in einem Text durch unterschiedliche kulturspezifische Signale, die eine bestimmte Wirkung, den so genannten „humorous effect“ (Vandaele 2002: 151), bei dem Empfänger erzielen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht aus zwei Schritten: (1) einer übersetzungsrelevanten Ausgangstext (AT)-Analyse, um die Textsignale des Komischen wahrzunehmen und sie korrekt zu bewerten (Textrezeption) und (2) dem interkulturellen Transfer (Textproduktion).

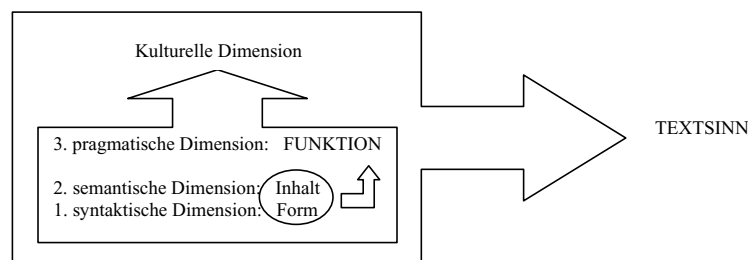
⁷ Die vollständige Fassung der kontrastiven Wortfeldanalyse des Komischen vs. der *gracia* wird in Kürze mit der Veröffentlichung der Dissertation zur Verfügung stehen.

⁸ Der Begriff ‚Humor‘ ist eindeutig senderbezogen. Er bezeichnet die „Gabe eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt u. Menschen, den Schwierigkeiten u. Missgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen“ (Duden). Nicht nur die Definition, sondern auch die begriffsgeschichtliche Entwicklung des Humors zeugen von einer Orientierung des Begriffs zum Individuum, das in der Lage ist, seine Fehler und die Fehler der Menschheit zu erkennen und sie so darzustellen, dass sie eine komische Wirkung erzeugen. Große Literaten wie Shakespeare, Cervantes und Sterne werden immer wieder als Beispiele für diese Begabung zitiert. Angefangen von der englischen Tradition über Jean Paul bis hin zu Freud betonen alle Theorien des Humors die Bedeutung der Wahrnehmung des Einzelnen über die Welt.

2.2.1. Übersetzungsrelevante AT-Analyse

Die AT-Analyse teilt sich nach Reiß (1995) in zwei Prinzipien: *Selektion* und *Hierarchisierung* übersetzungsrelevanter AT-Elemente, in diesem Fall Textsignale des Komischen, nach ihrer kommunikativen Funktion.⁹

- a) Die *Selektion* charakteristischer Textsignale des Komischen im AT kann mit Hilfe semiotischer Dimensionen systematisiert werden: Der Text als Zeichen hat eine syntaktische (formbezogene), eine semantische (inhaltsbezogene) und eine pragmatische (funktionsbezogene) Komponente (Reiß 1995: 115). Form und Inhalt des analysierten Textes fließen in die Funktion ein.¹⁰ Das dreidimensionale Zusammenspiel ermöglicht die Erfassung des so genannten *Textsinns*, der je nach Übersetzungsauftrag beibehalten werden soll (oder auch nicht!). M.E. sollten die analytischen Dimensionen in Reiß' Ansatz um die kulturelle Komponente erweitert werden. Grafisch dargestellt ergibt sich folgendes Schema:



⁹ Mit ‚kommunikativer Funktion‘ ist die Gleichwertigkeit von Original und Übersetzung in möglichst vielen seiner Dimensionen gemeint (vgl. Reiß 1995).

¹⁰ In der übersetzungsrelevanten AT-Analyse wird der Text als Ganzheitlichkeit im holistischen Sinne verstanden und nicht als bloße Addition von Elementen: „Der Text als sprachliches Makrozeichen ist nicht eine übersummativ GröÙe, deren Gesamtbedeutung, der Sinn, sich nicht aus der linearen Abfolge seiner Einzelelemente ergibt. Das Bedeutungspotential der Wörter ist vielmehr vom Kontext zur jeweiligen Textbedeutung konkretisiert. Weil das Außersprachliche nur partiell auf der Textebene erscheint, muß die formulierte Wirklichkeit des Gemeinten vor dem Übersetzen gewonnen werden. Dies macht die Kenntnis der Sache, die einem Text zugrunde liegt, zur Voraussetzung des Übersetzens“ (Stolze 1994²: 135). Bei der Übersetzung des Komischen spielen außersprachliche Assoziationen eine überaus wichtige Rolle.

- b) Zur *Hierarchisierung* von AT-Strategien des Komischen nach ihrer kommunikativen Funktion bietet das in Nachfolge Jakobsons um die kulturelle Dimension erweiterte Kommunikationsmodell (Kalverkämper 1999) ein sicheres Instrumentarium. Bei diesem Schritt handelt es sich um keine wertende Klassifikation. Das Ziel besteht darin, die Strategien des Komischen nach einem übersetzungsrelevanten Modell zu systematisieren und eine relative Vorrangigkeit festzustellen.

2.2.2. Interkultureller Transfer

In diesem Schritt geht es darum, die Strategien des Komischen und ihre Wirkung je nach Übersetzungsauftrag unter Berücksichtigung der zielsprachlichen Konventionen und Assoziationen möglichst textäquivalent¹¹ zu übertragen.

Bei der Untersuchung sowohl der Textrezeption als auch der Textproduktion im Hinblick auf eine abschließende Übersetzungskritik hat sich die komplementäre Anwendung von Fillmores prototypensemantischem *scenes-and-frames*-Ansatz auf die Translationswissenschaft als besonders fruchtbar erwiesen (Vannerem/Snell-Hornby 1986, Snell-Hornby 1988/1995, Vermeer/Witte 1990).¹² Dies ist auch der Fall bei der Übersetzung des Komischen (Rojo 2002).

¹¹ Die ‚Textäquivalenz‘ geht mit der kommunikativen Funktion einher und wird folgendermaßen definiert: „*Relation der Gleichwertigkeit von Sprachzeichen eines Textes in je zwei verschiedenen Sprachgemeinschaften mit ihrem je eigenen soziokulturellen Kontext (der parole-orientierte Äquivalenzbegriff der Übersetzungswissenschaft)*“ (Reiß 1995: 108). In diesem Beitrag wird die Übersetzung des Komischen in der schönen Literatur untersucht. In einer literarischen Übersetzung soll der Zweck des Originals in der Regel erhalten bleiben und die kommunikative Funktion erfüllt werden. Aus diesem Grund findet der Adäquatheitsbegriff keine Anwendung auf meinem Korpus. Bei Übersetzungen, die von einer anderen Funktion bestimmt werden, kann die Adäquatheit eine tragende Rolle spielen. Im Bereich des Komischen denke man z.B. an den Monty-Python-Film *Life of Brian* (1979), in dem der biblische Stoff gezielt als Persiflage verarbeitet wird. Analog dazu könnte man sich eine Bibelübersetzung mit parodistischem Zweck vorstellen.

¹² Dieser Ansatz schließt die linguistische AT-Analyse keineswegs aus, ganz im Gegenteil: „Dies alles [das komplexe *scenes-and-frames*-System in einem Text] macht eine Textanalyse auf semantisch-grammatikalischer und syntaktisch-stilistischer Ebene nun keineswegs überflüssig“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 190).

1977 entwickelte Fillmore eine bahnbrechende Theorie der Bedeutung, die sich von der traditionellen, streng von anderen Wissenschaften und von der außersprachlichen Realität abgegrenzten Linguistik abwenden sollte. Deshalb plädierte er für einen integrierenden Ansatz, der die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen förderte. Vor diesem Hintergrund übernahm er Begriffe aus der Psychologie, wie *Prototyp* (sozio-kulturell bedingtes, dynamisches Kategorisierungsprinzip) und *Gestalt* (Ganzheitlichkeitsprinzip) und stellte folgende Theorie der Bedeutung auf: Die Bedeutungsauffassung, d.h. die Kenntnis eines Prototyps, ergibt sich nicht aus einer bloßen Addition von Komponenten, sondern aus den Erfahrungen des Sprechers. Dies geschieht „analog zum Spracherwerb des Kindes, das Bedeutung zunächst in dem Gesamtzusammenhang einer konkreten Situation erfährt und dann lernt, von dieser Situation zu abstrahieren und die erfahrene Bedeutung auf andere Situationen anzuwenden“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:185).

Diese Erfahrungen sind also erlebte Situationen, die von Fillmore *scenes* genannt werden. Die sprachliche Kodierung zur Verbalisierung solcher ‚Szenen‘ sind so genannte *frames* (Verb, Substantiv, grammatische Regel usw.). Ein klassisches Beispiel ist die Szene ‚kaufen‘, die im Deutschen durch sprachliche *frames* wie ‚Käufer‘, ‚Verkäufer‘, ‚Kassenbon‘, ‚Wechselgeld‘, ‚umtauschen‘ usw. realisiert wird. Wichtig dabei ist die Tatsache, dass *scenes* und *frames* sich gegenseitig mit unterschiedlichem Komplexitätsgrad aktivieren – einer sprachlichen Form in einem Text (*frame*) folgt eine Assoziation (*scene*), der wiederum eine neue sprachliche Form (*frame*) folgt, die eine weitere Assoziation (*scene*) hervorruft usw. Übertragen auf einen Text heißt dies, dass das Textverständnis sehr stark vom subjektiven Erfahrungshintergrund des Lesers abhängig ist. So erklärt sich, dass derselbe Text X-beliebige Interpretationen haben kann.

Gerade Fillmores Ansatz hat sich für die Übersetzungswissenschaft als besonders fruchtbar erwiesen, vor allem in Bezug auf die kreative Rolle des Übersetzers. Der Übersetzer agiert nämlich in einer dynamischen Doppelrolle als Textrezipient und kreativer Textproduzent. Zum einen wird er mit fremdsprachlichen *frames* und den dazugehörigen *scenes* konfrontiert, die sich gegenseitig aktivieren und an erster Stelle zu dekodieren sind. Zum anderen bedient sich der Übersetzer seiner eigenen Erfahrungswelt, um zu entscheiden, welche *frames* am geeignetsten sind, um die zielsprachlichen *scenes* aufzubauen und zu

formulieren. In anderen Worten: Die Szene hinter dem Text, die der Übersetzer entschlüsseln und wieder verschlüsseln soll, setzt sich aus kleinen Teilszenen zusammen, die sich gegenseitig dynamisch beeinflussen, und in denen das prototypische Weltwissen des Übersetzers hineinverwoben ist. Eine zielgerechte Interpretation des AT ist allein durch ständige Rückversicherung der Assoziationen mit dem vorhandenen Sprachmaterial zu gewährleisten.

Insbesondere bei der literarischen Übersetzung kommt die Schwierigkeit hinzu, dass die AT-Sprachnorm, d.h. das in einer bestimmten Sprache zu erwartende Verhältnis zwischen *scenes* und *frames*, vom Autor kreativ ausgebaut wird. Die erste Herausforderung des Übersetzers besteht also "in deciding how such creative extensions of the source-language norm can be rendered in the target language without actually infringing the rules of linguistic acceptability" (Snell-Hornby 1988/1995: 53).

Die Übertragung des Komischen in literarischen Texten stellt eine Steigerungsmöglichkeit dieser Übersetzungsproblematik dar. Zusätzlich zum potenziellen Ausbau der Sprachnorm in der Literatur beruht das Komische auf einem Spiel, sei es mit sprachspezifischen *frames* und/oder (!) mit kulturspezifischen *scenes*: „Humour needs a common ground or frame where interlocutors share a history and a way to interpret experience. Humorous emissions have their effect by referring to a frame or store of shared knowledge and memories“ (Rojo López 2002: 38). In diesem Zusammenhang erweist sich Snell-Hornbys Terminologie wieder als besonders nützlich, wenn es darum geht, die Mehrdimensionalität des komischen Phänomens zu erfassen:

„In this sense, *dimension* refers to the linguistic orientation realized in lexical items, stylistic devices and syntactic structures, and it becomes a translation problem when *multidimensionality* in linguistic expression is involved. This not only concerns the interplay of syntax, semantics and pragmatics, but extends to the multiple levels of shifting focus as in metaphors and **puns** (or any **play on words**). With *perspective* I mean the viewpoint of the speaker, narrator or reader in terms of culture, attitude, time and place; this shifts, for example, in **parody** and **satire**, and invariably in translation. Thus dimension focuses on internal aspects of language, perspective on the relationship of the text to external, social and cultural factors, but again we are not concerned with a dichotomy, but with complementary and often

overlapping facets of an integrated whole” (Snell-Hornby 1988/1995: 52; fett gedruckte Hervorhebung von mir).

Die Übersetzung des Komischen in der Literatur bedeutet somit eine doppelte Herausforderung: Der Übersetzer muss nicht nur die AT-*scenes* korrekt interpretieren und sie mit den passenden *frames* in die ZS übertragen, sondern gleichzeitig versuchen, Dimension und Perspektive des AT zu bewahren (oder auch nicht!), damit die komische Wirkung gewährleistet wird.

Die Übersetzung des Komischen ist offensichtlich ein komplexes Phänomen, das nach einer komplexen Forschungsmethode verlangt. Diese Komplexität lässt sich nur mittels eines interdisziplinären Ansatzes erreichen. Dabei spielt die *scenes-and-frames*-Theorie eine Schlüsselrolle. Im Folgenden wird versucht, die Relevanz dieses Ansatzes für die Übersetzung des Komischen anhand eines literarischen Textbeispiels zu erläutern.

3. Praxis

3.1. Ausgangstext in Situation

In der modernen Übersetzungswissenschaft gilt, dass die AT-Analyse nach einer *top-down* Prozedur, d.h. von der Makro- in die Mikroebene, erfolgen soll (Snell-Hornby 1988/1995: 121). Aus diesem Grund erweist es sich als sinnvoll, vor der eigentlichen AT-Analyse einige Informationen zu Autor und Werk zu sammeln. Der Text ist ein Auszug aus dem Roman *El misterio de la cripta embrujada* von Eduardo Mendoza. Das Buch wurde ursprünglich 1979 im Verlag Seix Barral veröffentlicht.¹³

Eduardo Mendoza, 1943 in Barcelona geboren, war von 1973 bis 1982 als Übersetzer der UNO in New York tätig, bevor er zurück in die katalanische Hauptstadt ging. Er ist Autor von insgesamt zehn Romanen, die mehrfach ausgezeichnet, verfilmt und übersetzt worden sind. Mendoza arbeitet außerdem als Essayist, Drehbuch- und Theaterautor und hat u.a. Shakespeare und Arthur Miller für die spanische Bühne über-

¹³ Im Folgenden wird aus der 43. Auflage zitiert, die 1998 auf den spanischen Buchmarkt kam.

setzt und adaptiert. Er zählt zu den erfolgreichsten Autoren der spanischen Gegenwartsliteratur.

El misterio de la cripta embrujada ist eine Parodie des Detektivromans, in der der anonyme Erzähler vorübergehend aus einer Irrenanstalt entlassen wird, um im Auftrag der Polizei einen scheinbar rätselhaften Fall zu lösen. Dieser eigenartige Detektiv entpuppt sich als moderner, in der Unterwelt Barcelonas bewandelter Schelm, dessen Ausdrucksweise spanische Leser sofort an die Redensart der *picaresca* des Siglo de Oro – verkörpert durch Figuren wie den *Lazarillo*, den *Buscón* oder sogar modernere Schelme wie *Pascual Duarte* – erinnert (Herráez 1998: 103ff).

Was den geschichtlichen Hintergrund betrifft, ist das Werk mitten in der spanischen *transición* – dem Übergang von der Diktatur zur Demokratie (ca. 1975-1981) – angesiedelt. Mendoza arbeitet in diesem Roman die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Spanien der siebziger Jahre parodistisch auf. Ins Visier der Kritik geraten u.a. der übermäßige Einfluss einiger Institutionen (Kirche, Wissenschaft, Justiz, Polizei) auf das Leben und die Freiheit des Individuums; eine von Geld und Macht bestimmte Gesellschaftsordnung; soziale Konflikte wie Arbeitslosigkeit und Terrorismus, die unveränderte Rolle der Frau oder das rasante Aufkommen eines kapitalistischen Konsumwahns (Schwarzbürger 1998: 91ff). Diese Umstände erzeugten im damaligen Spanien ein Gefühl von kollektiver Enttäuschung sowohl auf politischer als auch auf wirtschaftlicher und kultureller Ebene, das Soziologen mit dem Stichwort *desencanto* zusammenfassen.¹⁴

Vor dem Hintergrund der Historizität von Gattungen möchte ich festhalten, dass die spanische Vorliebe für den Detektiv- bzw. Kriminalroman sowie für die Parodie zur Zeit der *transición* keinen arbiträren Charakter aufweist (Resina 1997). Zum einen befriedigt der Detektivroman das Aufklärungsbedürfnis hinsichtlich der Rolle der Staatsmacht und zum anderen gilt die Parodie als postmodernes Mittel zur Reflexion und Reaktion auf den *desencanto* (Resina 1997: Kap. 2 und 8). Mendozas Roman wird heute immer noch nachgedruckt und liegt

¹⁴ Eine Zusammenfassung der begrifflichen Auseinandersetzung mit dieser Bezeichnung findet man bei Resina 1997: 57-59.

inzwischen in über 50 Auflagen vor, so dass zweifellos von einem Publikumserfolg die Rede sein kann.

3.2. Ausgangstext in Situation vs. Zieltext in Funktion

Im Folgenden wird der Textausschnitt im Original und Übersetzung transkribiert, der in diesem Beitrag thematisiert werden soll:

Cuando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme Loquelvientosellevó, sugerencia ésta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si... Pero esta es ya otra historia que nos apartaría del rumbo narrativo que llevamos.

(Mendoza 1998: 66)

Zur Zeit meiner Geburt war meine Mutter, die sich aus Angst vor meinem Vater sonst keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ, wie alle Mütter jener Epoche so leichtfertig, sich sterblich – und notabene vergebens – in Clark Gable zu verlieben. Am Tag meiner Taufe versteifte sie sich, ungebildet, wie sie war, mitten in der Zeremonie darauf, ich müsse Vomwindeverweht heißen, ein Vorschlag, der den das Ritual zelebrierenden Pfarrer nicht grundlos empörte. Die Diskussion artete in eine Keilerei aus, und meine Taufpatin, die beide Arme benötigte, um ihren Mann zu schlagen, den sie auch sonst jeden Tag hart anfaßte, ließ mich im Taufbecken treiben, in dessen Wasser ich ohne Zweifel ertrunken wäre, wenn nicht... Aber das ist eine andere Geschichte, die uns vom einmal eingeschlagenen Lauf der Erzählung abbringen würde.

(Mendoza 1990: 75f)

Mendoza beschreibt in dieser Textpassage die kulturspezifische Kommunikationssituation einer Taufe. Im spanischen Kulturraum ist die Taufe sehr konnotationsträchtig, denn sie stellt nicht nur ein Sakrament innerhalb der katholischen Religion dar, sondern ist zugleich ein wichtiger feierlicher Anlass, bestehend aus einer kirchlichen Zeremonie mit festgelegten Rollen und anschließendem Festessen mit vielen Gästen. Aus diesem Grund verbindet man als Spanier, selbst wenn man nicht katholisch erzogen worden ist, bestimmte Assoziationen mit der Taufe.

Darüber hinaus ist die Namengebung Anlass und Höhepunkt des Ritus. Wie im Folgenden erläutert, spielen Eigennamen eine besondere Rolle in der spanischen Kultur, vor allem wenn sie auf Heiligen oder bestimmte Gemütsverfassungen anspielen. Namenstage werden neben Geburtstagen ausdrücklich gefeiert.¹⁵

Mendoza präsentiert also eine kognitive *scene* (= Taufe) mit den dazugehörigen *frames*, d.h. sprachliche Einheiten wie *bautizo*, *ceremonia*, *párroco*, *que oficiaba los ritos*, *madrina*, *pila bautismal* und *aguas*.

Innerhalb der Kulturspezifik möchte ich das Augenmerk auf das Komische richten, das diese Szene und auch den ganzen Roman kennzeichnet,¹⁶ genauer gesagt, auf dessen Gründe, um anschließend die Übersetzbarkeit des Komischen zu problematisieren und kritisch zu beleuchten. Nach dem induktiven Verfahren kann man vorwegneh-

¹⁵ Die moderne Vornamengebung ist auf die politische Geschichte (Einfluss von Kirche und Staat) zurückzuführen. In Spanien gab es unterschiedliche Verordnungen zu diesem Verfahren: 1939 wurden bspw. ausschließlich Namen aus dem Heiligenverzeichnis für Katholiken eine Pflicht. Heute ist die offizielle Abgrenzung breiter und mehrdeutig gefasst, und zwar sind baskische, galizische und katalanische Namen ausdrücklich erlaubt, aber es gilt ein explizites Verbot für folgende Namen: abwertende Namen, Verkleinerungsformen bzw. Kosenamen ohne substantivischen Charakter, Namen, die eine Identifikation erschweren sowie Namen, deren Aussprache oder Orthographie keine Geschlechtszugehörigkeit zulassen. Aus diesem Grund bekommen viele Namen traditionell den marianischen Zusatz *María*. Allgemeingültige Regeln der Namenmotivation sind kaum zu fixieren, dennoch stellt man für den westeuropäischen Raum eine Vorliebe für bestimmte zeitlose Kriterien wie Familientradition, Nachbenennung, Heiligennamen, Modenamen, Wohlklang usw. fest. Die zunehmende Beliebtheit von Heiligennamen ist auf jeden Fall ein westeuropäisches Phänomen, das auf den Einfluss der Kirche ab dem 12. Jh. zurückzuführen ist. Erst seit dem 14. Jh. beginnt die Kirche, einen direkten Einfluss auf die Taufnamengebung auszuüben. Im Spanischen wird der religiöse Einfluss durch die Bezeichnung *nombre de pila* (wörtlich: Name vom Becken = Taufname) deutlich, die sowohl den Taufnamen als auch den Vornamen umfasst. Interessant bei Frauennamen ist die Tatsache, dass *María* im Zuge der Marienverehrung seit dem 7. Jh. einen vorherrschenden Status in der spanischsprachigen Welt hat. Ab dem 16. Jh. wird der Name mit einem zweiten Bestandteil (entweder einer Anrufung oder einem Weihetitel) kombiniert. Besonders häufig kommen Marienfeste, Marienmysterien, Wallfahrtsorte und Mariendarstellungen vor, die zum größten Teil elliptisch gebraucht werden. In der aktuellen Namengebung ist dennoch ein Abwärtstrend der traditionellen Namen festzustellen (Kremer 1992: 457f).

¹⁶ Unterschiedliche Autoren und Rezensenten haben die Bedeutung des Komischen in *El misterio de la cripta embrujada*, u.a. auch aus einer translationswissenschaftlichen Perspektive hervorgehoben, vgl. Hickey 1990, Kloepfer 1993, Olmos Gil 1993, Resina 1997, Herráez 1998, Schwarzbürger 1998.

men, dass Mendoza bestimmte *frames* benutzt, um eine kulturspezifische Kommunikationssituation zu präsentieren und sie unmittelbar danach durch andere *frames*, d.h. Strategien des Komischen, ins Lächerliche rücken zu lassen. Diese Behauptung ergibt sich aus einer gründlichen AT-Analyse nach semiotischen Dimensionen (syntaktisch, semantisch, pragmatisch, kulturell). In diesem Fragment wendet Mendoza insgesamt vier Strategien des Komischen an, die in aufsteigender Reihenfolge beschrieben werden sollen.¹⁷ Um die interkulturelle Übersetzungsanalyse zu erleichtern, findet man nach der Auseinandersetzung mit jedem Ausschnitt des Originals die deutsche Übersetzung.

3.2.1. Parodistisches Registerspiel

Diese Strategie bezieht sich auf den Gebrauch einer rhetorizistischen Sprache, die den AT-Leser an den Manierismus¹⁸ des spanischen Barocks des 17. Jh. erinnert und typisch für die damalige Schelmenliteratur ist. In diesem Roman aber steht eine solche Redekunst im Gegensatz zur modernen, marginalen Herkunft des Protagonisten sowie zur Kommunikationssituation. Dadurch wird eine parodistische Wirkung erzeugt,

¹⁷ Die wissenschaftliche Klarheit erfordert eine logische Systematisierung, die dennoch der Komplexität des Untersuchungsobjektes Rechnung tragen soll. Jede im Folgenden dargestellte Strategie versteht sich nicht isoliert, sondern im Zusammenspiel mit den anderen. Die komische Wirkung beruht auf der Interaktion der verschiedenen Strategien sowie auf der Komplexität des Kommunikationsprozesses. Der Kontext spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle. Allerdings wird dieser aus Platzgründen nur dann knapp dargestellt, wenn er für das Textverständnis unbedingt notwendig ist.

¹⁸ Mit dem Begriff *Manierismus* beziehe ich mich auf den literarischen Ausdruck einer „extremen Stilkunst, die primär auf formalrhetorischem Ehrgeiz beruht, weniger auf thematisch-gehaltlicher Besonderheit. Bevorzugte rhetorische Figuren sind komplizierte Formen des *Hyperbaton* (...), der *Periphrase* (...), der *Paronomasie* (...), des *Polyptoton* (...), der *Antithese* (...), der *Korrelation* (...), der *Metapher* (...); solche Mittel der rhetorischen Bildung werden genutzt zur scharfsinnigen Pointierung der Aussage (...), deren *Enträtselung gleiche Bildung und scharfen Verstand auch des Lesers voraussetzt. Der ästhetische Reiz und Genuß besteht in eben dem Auffinden der Lösung.* (...) Dichtung dieser Art ist eine Konstante in der europäischen Literatur“ (Hess 1989³: 228, Hervorhebung von mir). Die Empfängerbezogenheit des manieristischen Stils ist aus übersetzerischer Sicht besonders relevant. Zum einen soll sich der Übersetzer fragen, ob und inwieweit die Erwartungen des ZT-Lesers mit denen des AT-Lesers übereinstimmen. Zum anderen soll er sich um die Schaffung eines äquivalenten Stilrätels bemühen, das mit den Voraussetzungen eines ZT-Lesers zu lösen ist.

wie im Folgenden durch zwei Beispiele aus der syntaktischen und semantischen Ebene gezeigt werden wird.¹⁹

a) Syntaktische Dimension

Auf der syntaktischen Ebene wird die rhetorische Komplexität vorwiegend durch die Figur des Hyperbatons (im Folgenden kursiv markiert) deutlich:

Cuando yo nací, mi madre, *que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable.*

Das Hyperbaton besteht in der Trennung syntaktisch zusammengehörender Wörter durch eingeschobene Satzteile und ist typisch für die manieristische Literatur (Lausberg 1990³: 357). Im Bereich der Kunstprosa wird es hauptsächlich aus rhythmischen, erzähltechnischen und psychologischen Gründen verwendet (Gómez Torrego 1999⁹: 320). In diesem Fall ergibt sich ein Kontrast zwischen der syntaktischen Komplexität des rhetorischen Mittels und der eher banalen Konnotation der Figur Clark Gables. Dadurch werden beide Register parodistisch gegeneinander ausgespielt. Mit anderen Worten: Im assoziativen Rahmen des AT-Lesers ist es unwahrscheinlich, dass ein Detektiv, dessen Mutter ihn nach einem Clark Gable Film taufen möchte, wie Lázaro de Tormes spricht.

b) Semantische Dimension

Auf der semantischen Ebene kombiniert Mendoza ein gehobenes mit einem umgangssprachlichen Register:

Cuando yo nací, mi madre, *que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable.*

¹⁹ Dieser Gegensatz oder Kontrast greift auf einer der klassischen Theorien des Komischen zurück, der Inkongruenztheorie, auf der neuere Ansätze, wie die linguistische *General Theory of Verbal Humour* von Raskin und Attardo aufbauen. Einen Überblick zu diesem Thema findet man in ATTARDO, Salvatore (1994): *Linguistic Theories of Humour*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

In diesem Textabschnitt finden wir zusätzlich zum bereits unter a) erwähnten Hyperbaton den bildungs- und fachsprachlichen (juristischen) Ausdruck *incurría en la liviandad*, der unmittelbar danach mit zwei stilistisch armen Adverben auf ‚-mente‘ und einem direkten Bezug auf einen der herausragenden Stars der trivialen Kinokultur der Zeit (Clark Gable) kollidiert. Dieser Kontrast wirkt an sich parodistisch, weil er nicht den Erwartungen des Lesers entspricht und ihn dadurch überrascht. Diese Unangemessenheit wird von Mendoza poetisiert und zum literarischen Leitmotiv seines Romans erkoren.

Was geschieht in der deutschen Fassung? Im Folgenden wird die gleiche Stelle unter Berücksichtigung von Satzbau und Lexik analysiert:

c) Syntaktische Dimension

Zur Zeit meiner Geburt war meine Mutter, die *sich* aus Angst vor meinem Vater *sonst keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ*, wie *alle Mütter jener Epoche* so leichtfertig, sich sterblich –und notabene vergebens– in Clark Gable zu verlieben.

Was das Hyperbaton betrifft, muss man zunächst die Schwierigkeit bei der Wiedergabe eines solchen syntaktischen Mittels vorwegnehmen, da dem deutschen Satzbau, z.B. durch die Stellung des Verbs, bestimmte Grenzen gesetzt sind (Cartagena/Gauger 1989: 388). Ist dies doch möglich, wirkt die Umstellung schlicht ungewöhnlich und sie erzeugt nicht den erwünschten Kontrast, geschweige denn eine komische Wirkung. Dabei kommen verschiedene Übersetzungsverfahren in Frage. Das erste Hyperbaton wird aufgrund der schwierigen Übertragung dieser Figur ins Deutsche durch den Gebrauch eines kultivierten Ausdrucks auf semantischer Ebene kompensiert. Anstelle des syntaktisch komplexen Relativsatzes „que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía“ findet man im ZT den umständlichen Ausdruck „die sich aus Angst vor meinem Vater sonst *keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ*“. Diese Kompensation ermöglicht die Beibehaltung des gestelzten Beigeschmacks des Originals.

Was das zweite Hyperbaton des AT anbelangt, „como todas las madres de ella contemporáneas“, stellt man fest, dass der Übersetzer sich für eine Auslassung entschieden und auf die im Deutschen übliche Form

zurückgegriffen hat. Dieser ist ein Fall von Neutralisation.²⁰ Dennoch findet man das Demonstrativpronomen ‚jener‘, das in der Regel nur in der Schriftsprache oder in einer gehobenen Sprechweise (Duden) vorkommt. Dadurch wird der antiquierte Ton des Originals gerettet.

d) Semantische Dimension

Das parodistische Registerspiel wird auf semantischer Ebene durch die Verfahren der Neutralisation und Kompensation übertragen:

Zur Zeit meiner Geburt *war* meine Mutter, die sich aus Angst vor meinem Vater sonst keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ, wie alle Mütter jener Epoche *so leichtfertig, sich sterblich – und notabene vergebens – in Clark Gable zu verlieben.*

Die Bezeichnung ‚Neutralisation‘ bezieht sich hier auf die Tatsache, dass der Ausdruck *war so leichtfertig* den semantischen Inhalt des AT hundertprozentig wiedergibt (‚*incurría en la liviandad*‘), allerdings handelt es sich dabei um die im Deutschen übliche Ausdrucksform, so dass die gehobene, fachsprachliche Konnotation des Originals aufgelöst wird.

Im zweiten Beispiel verfährt der Übersetzer anders, indem er ein lateinisches Adverb einbaut, *notabene*, das als solches nicht im AT vorkommt. Dadurch gelingt es ihm, die gestelzte und zugleich archaische Konnotation des AT zu vermitteln. Wenn man den Satz als Ganzes betrachtet, stellt man fest, dass der Übersetzer den einen Pol des komischen Kontrastes (die gehobene Sprache) im AT an einer anderen Stelle des ZT kompensiert.

Was den anderen Pol angeht, nämlich die Umgangssprache und die Trivialkultur, wird unter Punkt 3.2.3 die Figur Clark Gables sowie die damit verbundenen Assoziationen im spanischen und deutschen Kulturraum analysiert.

²⁰ Ich übernehme sowohl die terminologische Unterscheidung zwischen *Übersetzungsmethoden* und *Übersetzungsverfahren* als auch deren Typologie von Michael Schreiber (1993, 1997). Letzere sind als Techniken der Übersetzung definiert, die sich auf kleinere Textabschnitte beziehen und ihrerseits von der ganzheitlichen Übersetzungsmethode (hier dem kommunikativen Übersetzungstyp) sowie vom Sprachen- und Kulturpaar abhängig sind. Den Begriff ‚Neutralisation‘ (vgl. Koller 1992⁴) möchte ich auf jene Fälle anwenden, in denen der Übersetzer die Bedeutung des Originals zwar verstanden, sie aber mit einem im Deutschen schwächer konnotierten Ausdruck übertragen hat.

Unter Berücksichtigung der Analyse von anderen Textfragmenten kann man behaupten, dass die komische Strategie des parodistischen Registerspiels zum größten Teil im ZT beibehalten wird, obwohl ihre zielsprachliche Wirkung oft geglättet erscheint.

3.2.2. Darstellung einer kulturspezifischen Kommunikationssituation

Wie bereits unter Punkt 2.2.1a) erwähnt, fließen Form (syntaktische Dimension) und Inhalt (semantische Dimension) des analysierten Textes in die Funktion hinein (pragmatische Dimension), d.h., dass Mendoza die Strategien des Komischen auf syntaktischer und semantischer Ebene mit einer konkreten pragmatischen Absicht bewusst einsetzt. Dabei spielt der Aspekt des handelnden Textes-in-Situation eine wichtige Rolle, denn erst das Zusammenspiel semantischer und syntaktischer Strategien mit der pragmatischen Funktion eines Textes in einer bestimmten Situation (Zeit + Raum) macht die Entfaltung des Komischen möglich. Diese Situation ist wiederum kulturspezifisch, ebenso wie die vollzogene Handlung. In diesem Fall muss man festhalten, dass die Kommunikationssituation 'Taufe' im spanischen Kulturraum sehr konnotationsträchtig ist (vgl. Punkt 3.2).

Auf diesem Konnotationsschatz aufbauend, präsentiert Mendoza eine karnevalistische Taufszene, in der der nachdrückliche Wunsch der Mutter nach einem lächerlichen Taufnamen (*Loquelvientosellevó*, zu Dt. *Vomwindeverweht*) in ein Gezänk mit körperlicher Gewalt mündet. Somit steht man im Rahmen der erzählten Situation vor einem klaren Fall von Situationskomik (Bergson 1961¹⁴³: 40ff), bei der eine absurde Vorgehensweise sich zu einem Chaos zuspitzt.

Was die Erzählsituation bzw. das Verhältnis zum Leser betrifft, stellt man fest, dass Mendoza mit diesem Text überraschen und sogar provozieren möchte, um das Lachen zu erzeugen. Dazu spielt er mit den Erwartungen des Lesers, der sich unter einer Taufe was ganz Anderes vorstellt (die Vorstellung von Unvorstellbarem ist im Übrigen eine beliebte Strategie des Komischen, die ebenfalls an die Inkongruenztheorie anknüpft). In der *scenes-and-frames*-Terminologie hat das zur Folge, dass Mendoza durch den Gebrauch eines konkreten *frames* (*bautizo*) eine Szene aus dem Erfahrungsschatz des Lesers aktiviert, die nicht mit dem weiteren Textverlauf übereinstimmt.

Wenn man den AT einer soziologischen Lektüre unterzieht, kann man behaupten, dass Mendoza Religion mit Aggression kombiniert. Demgemäß wird hier eine subversive Komik im Sinne Bachtins eingesetzt, der das Lachen als Kampf gegen die Institutionen, als kulturspezifische Normverletzung verstanden hat.

Ausgerechnet diese Dimension des Komischen als kulturspezifische Normverletzung erweist sich als besonders relevant für die pragmatische Funktion der Übersetzung. Im ZT wird die Kommunikationssituation, d.h. die Taufszene, 1:1 übernommen. Allerdings stellt sich die Frage, inwieweit der ZT-Leser, der in einem anders konnotierten Kulturkreis sein Zuhause findet, genauso wie der AT-Leser reagiert. Darüber hinaus könnte man sich überlegen, ob ein ZT-Leser, der aus einem österreichischen bzw. deutsch-katholischen Kulturraum kommt, die Szene insgesamt amüsanter findet als jemand, der nicht in dieser Tradition aufgewachsen ist. Als weitere Steigerung könnte man erwägen, ob die Verwandlung der ausgangssprachlichen Taufe in eine zielsprachliche Hochzeit legitim wäre, um die komische Wirkung zu gewährleisten. Die Erfahrung aus der literarischen Übersetzungspraxis rät von dieser riskanten Vorgehensweise deutlich ab. Dennoch erweist sich die Auseinandersetzung mit dem Spagat zwischen Text- und Funktionstreue im Bereich der literarischen Übersetzung als sinnvoll und als wichtige Aufgabe der Übersetzungstheorie. Leider werden literarische Übersetzungen viel zu oft rein deskriptiv untersucht oder unter kunstästhetischem Vorwand als ‚Sonderfall‘ abgehandelt.²¹

²¹ In diesem Zusammenhang möchte ich auf Mary Snell-Hornbys Ausführungen zur Funktion einer literarischen Übersetzung hinweisen. Dabei unterscheidet sie zwischen drei Aufgaben, die eine literarische Übersetzung zu erfüllen hat: 1) Intratextuelle Kohärenz, 2) funktionale Interaktion mit dem ZT-Leser und 3) Nachahmung und Aufrechterhaltung eines fiktionalen Werkes in einem bestimmten Kontext (Snell-Hornby 1988/1995: 111ff). Diesbezüglich muss man außerdem die Schule der *Descriptive Translation Studies* erwähnen. Ihre Vertreter verfolgen einen ZT-orientierten Ansatz, in dem sie auf die Polysystemtheorie zurückgreifen, um die Funktion von Übersetzungen im literarischen Kanon der Zielkultur zu untersuchen (vgl. HERMANS, Theo 1985 (Hrsg.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm).

3.2.3. Kulturspezifische Elemente

Diese Bezeichnung bezieht sich auf Elemente, die auf kultureller Ebene fungieren, und schließt sowohl *Kultureme* (Oksaar 1988, Nord 1993) als auch *Realia* (Bödeker/Freese 1987) ein. Im Original findet man den Eigennamen ‚Loquelvientosellevó‘. Dabei handelt es sich um ein Kompositum, das sich aus der Zusammensetzung des spanischen Filmtitels (*Lo que el viento se llevó*) ergibt. Interessant hier ist die Tatsache, dass alle Wörter zusammengeschieden sind. Die zusammengesetzte Form des Kassenschlagers trägt zum komischen Effekt eindeutig bei: Die Wortbildungslehre verfährt eigentlich nach dem Prinzip der Sprachökonomie, dennoch kann der Bildung spanischer Wörter durch Zusammensetzung durchaus eine komische Absicht unterliegen:

„Algunas acuñaciones –por contraste con el carácter culto del paradigma de que forman parte– responden a intencionalidad humorística (*chupóptero* ‘persona que abusa de la generosidad de los demás’, *futbócrata*, *pintología* (‘pinta, aspecto externo de algo’), *timocracia*, *yernocracia*, etc.) y –aunque efímeras– constituyen un exponente más de la productividad de este sistema [composición]” (González Ollé 1992: 104).

Indem Mendoza aus dem Filmtitel ein zusammengesetztes Wort macht, werden die Lesererwartungen konterkariert, die Leseschnelligkeit wird verlangsamt und die Aufmerksamkeit somit auf das Wort gelenkt. Die Entschlüsselung der Wortbedeutung mündet ins Lachen weil man a) den Filmtitel wiedererkennt und b) sich der absurden Vorstellung bewusst wird, dass ein Kind so heißen kann.

Zur komischen Funktion von Namen muss man berücksichtigen, dass Spanien immer noch unter einem sehr starken Einfluss des Katholizismus steht. In einem Land, in dem besonders Frauen ‚Empfängnis‘ oder ‚Fleischwerdung‘ heißen können, ist die Konvention, die den Umgang mit Eigennamen regelt, wesentlich anders als in anderen Ländern. Gerade für deutsche Verhältnisse gilt eine solche onomastische Praxis als etwas „Exotisches“:

„Auch der Name María José, wörtlich Maria-Josef, ist für Mädchen sehr beliebt, desgleichen José María (wörtlich Josef-Maria) für Jungen, nicht jedoch Jesús María – es sei denn, Sie trennen den Namen: Jungen können Jesús, Mädchen María heißen. Genauer, Mädchen heißen zu Ehren der Gottesmutter fast immer María, wenn nicht mit erstem, dann mit zweitem oder drittem Namen. (...) Vornamen für Mädchen wie Inmaculada (die Unbefleckte), Concepción (Empfäng-

nis), Encarnación (Fleischwerdung), Dolores (Schmerzen), Esperanza (Hoffnung), Caridad (Nächstenliebe), Belén (Bethlehem) oder Rosario (Rosenkranz) sind durchaus gängig und vermitteln Ihnen einen Eindruck, daß der katholische Glauben in Spanien noch mit hoher Temperatur nachglüht“ (Ingendaay 2002: 28).

Im ZT stellt man fest, dass der Übersetzer den Filmtitel an die deutsche Fassung anpasst und die Wörter ebenfalls zusammensetzt: *Vomwindeverweht* (Adaption). Sowohl *Clark Gable* als auch *Loquelvientosellevó* stellen im Prinzip keine große Übersetzungsschwierigkeit dar, weil ihre Konnotation im spanischen und im deutschen Kulturraum angesichts einer gemeinsamen modernen Filmtradition sehr ähnlich ist (vorwiegend weibliche Kinobesucher, reichlich ausgerüstet mit Taschentüchern, usw.). Inwieweit die Reaktion des deutschsprachigen ZT-Lesers auf einen solchen Namen ein Lächeln ist, sei dahingestellt, denn, wie bereits gesehen, hat die Namengebung im Deutschen nicht die gleiche Funktion wie im Spanischen.

3.2.4. Intertextualität

Schließlich möchte ich innerhalb der kulturellen Ebene auf die vierte Strategie des Komischen eingehen, und zwar handelt es sich bei Mendoza um einen klaren Fall von Intertextualität. Der Autor knüpft in seinem Roman ein Assoziationsgeflecht mit Vorbildern der spanischen *picaresca*. Aus diesem Grund ist der Held aus *El misterio de la cripta embrujada* von einem Kritiker zum „arquetipo neopicaresco“ erkorren worden (Herráez 1998: 102). Drei Motive, die in dieser Szene vorhanden sind und Mendoza in seiner Rolle als Erneuerer der pikaresken Tradition bestätigen, sind die autobiographische Erzählform, die marginale Herkunft der Eltern des Protagonisten und die doppelte Erzählperspektive (Erzählebene vs. Kommentarebene). Aus diesem Grund weist der Text für den spanischen Leser deutliche Anklänge an den Schelmenroman des *Siglo de Oro* auf.

Was passiert mit dem ZT? Die intertextuelle Strategie des Komischen wird sehr treu wiedergegeben. Ausschlaggebend ist aber, inwieweit dadurch die gleiche komische Wirkung erzeugt wird. Es steht außer Frage, dass die literarische Tradition im deutschsprachigen Raum ebenfalls pikareske Prätexte einschließt, z.B. den *Simplicissimus* von Grimmelshausen, der ausdrücklich den *Lazarillo de Tormes* zu seinen direkten Einflüssen zählt. Allerdings besteht die Übersetzungs-

problematik nicht nur in den Konnotationen und der Gültigkeit der Pikareske in der Zielkultur, sondern auch in der Tatsache, dass die deutsche Sprache des 17. Jh. für einen heutigen deutschen Leser nicht so leicht zugänglich ist wie das damalige Spanisch für einen heutigen spanischen Leser. Daraus ergibt sich eine nicht zu unterschätzende Rezeptionsschwierigkeit. Dennoch gibt es in der deutschen Literatur ebenfalls neopikareske Texte, wie die Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* von Eichendorff, den *Felix Krull* von Thomas Mann oder *Die Blechtrommel* von Günter Grass. Will man das intertextuelle Assoziationsgeflecht nachahmen, wäre es wünschenswert, sich an diese Werke als Inspirationsquellen bzw. Parallelltexte²² zu orientieren.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Zusammenfassend kann man behaupten, dass das Komische in Mendozas Text in der Nachahmung einer kulturspezifischen (spanischen) Kommunikationssituation besteht, die mittels vier Strategien ins Lächerliche gezogen wird. Diese Strategien sind:

- 1) Parodistisches Registerspiel (syntaktisch, semantisch)
- 2) Darstellung einer kulturspezifischen Kommunikationssituation (pragmatisch)
- 3) Einarbeitung von kulturellen Elementen (kulturell)
- 4) Intertextualität (kulturell)

Ausschlaggebend ist die Frage, inwiefern die komische Wirkung des Originals durch die Übersetzung in eine Zielkultur übertragbar ist. In der Regel hat der AT-Leser ein bestimmtes Bild von der Welt (*scene*) vor sich; in diesem Fall geht es um eine Taufe. Um diese Szene zu codieren, stehen ihm mehrere sprachliche Einheiten zur Verfügung (*frames*). Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, das Bild des Originals zu verstehen und die adäquaten *frames* zu finden, um sie in der ZS gemäß

²² Unter Parallelltext beziehe ich mich auf folgende Definition: „Unter Parallelltexten sind hierbei verschiedensprachige Texte zu verstehen, die originär in ihrer jeweiligen Sprache – am besten von kompetenten Muttersprachlern – erstellt wurden, die also keine Übersetzungen sind, aber ein möglichst ähnliches Thema behandeln und sich in ihrer kommunikativen Funktion entsprechen, d.h. derselben Textsorte(nvariante) angehören (s. Spillner 1984:241 sowie Art. 17)“ (Göpferich 1999: 184).

einer bestimmten Funktion zu reverbalisieren. Soweit der klassische Übersetzungsfall, z.B. einer Werbebroschüre.

Bei der Übersetzung von Mendozas Text steht man allerdings vor einer zusätzlichen Schwierigkeit, denn der Übersetzer soll nicht nur eine Standardsituation in die ZS übertragen, sondern diese unmittelbar durch die anhand der übersetzungsrelevanten AT-Analysen herausgearbeiteten Strategien des Komischen ins Lächerliche rücken. Der Übersetzer steht somit vor einer doppelten Herausforderung: Zum einen soll er die entsprechende Situation mit den passenden *frames* in der ZS aufbauen, um sie daraufhin mittels anderer *frames* zu parodieren und das Lachen zu erzeugen.

Im Falle des Textfragmentes, das hier analysiert wurde, steht fest, dass der Übersetzer verschiedene Verfahren angewandt hat, um die komische Wirkung des Originals in den ZT zu übertragen. Diese Verfahren waren Kompensation, Neutralisation, Reproduktion und Adaption. Was die syntaktische und semantische Dimension anbelangt, wurde gezeigt, dass der Übersetzer die Parodie des Originals zum größten Teil wiedergibt, obwohl die komische Wirkung des ZT, u.a. aufgrund der sprachspezifischen Beschaffenheit des Deutschen und des fehlenden Prä-Textes, leicht geglättet wird. Die Besonderheiten des Originals auf pragmatischer und kultureller Ebene werden ebenfalls in den ZT übertragen, dennoch wurde festgestellt, dass manche kulturspezifische Elemente (Rolle der Taufe, Funktion der Namengebung) nicht die gleichen Konnotationen aufweisen. Aus diesem Grund kann man behaupten, dass ein deutscher Leser diese Szene insgesamt nicht so amüsant finden wird. Diese These könnte durch eine empirische Studie über die komische Wirkung der Übersetzung von Mendoza bei zielsprachlichen Lesern ergänzt werden.

In diesem Beitrag ging es weder darum, mit dem Finger auf den Übersetzer zu zeigen, noch darum, ihm grundlos zu schmeicheln. Ich gehe von der Prämisse aus, dass jede Übersetzung eine persönliche Interpretation (vgl. Stolzes *Hermeneutisches Übersetzen* 1992) und somit subjektiver Natur ist. Ziel einer wissenschaftlich fundierten Übersetzungskritik ist „die Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext (ZT) und dies nicht rein subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“ (Reiß 1989: 72). Zu diesem Zweck sind objektive und

systematische Kriterien und die entsprechende Methodik vonnöten. Dabei muss man sich immer über die subjektiven und objektiven Grenzen der Übersetzungskritik im Klaren sein. Letztere beziehen sich auf die Einschätzung von objektiven Textabweichungen zwischen AT und ZT unter funktionalem Gesichtspunkt. Aus übersetzerischer Sicht hat dies zur Folge, dass AT-Elemente (in diesem Fall Strategien des Komischen) im Übersetzungsprozess nicht einfach ersetzt werden können, ohne dass man sich vorher Gedanken über ihre Relevanz über die textuelle Dimension hinaus gemacht hat. Textexterne Faktoren wie Zeitmangel, schlechte Bezahlung des Übersetzers, Verlagsentscheidungen usw. spielen zwar erfahrungsgemäß eine durchaus wichtige Rolle im Übersetzungsprozess, sind aber als Außenstehende schwer zu ermitteln und zu quantifizieren. Ziel meiner Ausführungen war es, einen doppelten Beitrag zu leisten: zum einen zur Übersetzung des Komischen, indem man gewisse Tendenzen feststellt und konstruktive Vorschläge präsentiert; und zum anderen zur interkulturellen Verständigung. Angesichts der schlechten Arbeitsbedingungen eines jeden Literaturübersetzers gilt die Maxime: *in dubio pro reo*.

Bibliographie

Primärliteratur

- Mendoza, Eduardo 1979: *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral.
 Mendoza, Eduardo 1990²: *Das Geheimnis der verhexten Krypta*. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail 1969/1990: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München - Wien: Carl Hanser Verlag; 1990 Frankfurt am Main: Fischer.
 Bergson, Henri 1961¹⁴³: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Cent quarante-troisième édition [1940]. Paris: Presses Universitaires de France.
 Bödeker, Birgit/Freese, Katrin 1987: Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie. In *TexconText* 2/3, 1987. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 137-165.
 Cartagena, Nelson/Gauger, Hans-Martin 1989: *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*. Mannheim; Wien; Zürich: Duden Verlag. (Duden-Sonderreihe Vergleichende Grammatiken; Bd. 2)

- DRAE 1995 = *Diccionario de la Lengua Española*. Edición Electrónica. Versión 21.1.0. Madrid: Espasa Calpe.
- DUDEN 2000 = *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Dudenverlag.
- Gómez Torrego, Leonardo 1999⁹: *Manual de español correcto I. Acentuación, Puntuación, Ortografía, Pronunciación, Léxico, Estilo*. Madrid: Arco/Libros S.L.
- González Ollé, Fernando/Casado Velarde, Manuel 1992: "Spanisch: Wortbildungslehre". In: Holtus, Günther et al. 1992 (Hrsg.): *Lexikon der Romanischen Sprachwissenschaft (LRL)*. Bd. VI, 1. Aragonesisch/Navarresisch, Spanisch, Asturianisch/Leonesisch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 91-109.
- Göpferich, Susanne 1999: Paralleltexthe. In Snell-Hornby, Mary et al. 1999 (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 184-186.
- Herráez, Miguel 1998: *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- Hess, Rainer et al. 1989³ (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen: Francke. (UTB= 1373)
- Hickey, Leo 1990: Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's Enchanted Crypt. In *Anales de la literatura española contemporánea*. 1990, vol. 5 (1-3), 51-63.
- Hickey, Leo: Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor. In <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm> (28/05/2003).
- Ingendaay, Paul 2002: *Gebrauchsanweisung für Spanien*. München: Piper.
- Kalverkämper, Hartwig 1980: Das Wortfeld der Fachlichkeit im Französischen. Ein Beitrag der Wortfeldforschung zur Methodologie der Fachsprachenlinguistik. In *Sprachwissenschaft* 5, 415-496.
- Kalverkämper, Hartwig 1999: Translationswissenschaft als integrative Disziplin. In Gerzymisch-Arbogast, Heidrun et al. (Hrsg.): *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung*. Tübingen: Günter Narr, 55-76.
- Kloepfer, Rolf 1993²: Eduardo Mendoza: Ein Romancier auf der Höhe einer kurzlebigen Zeit. In Ingenschay, Dieter/Neuschäfer, Hans-Jörg 1993² (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. 2. Auflage. Berlin: edition tranvía, 68-77.
- Koller, Werner 1992⁴: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden: Qvelle & Meyer. (UTB = 819)
- Kremer, Dieter 1992: Spanisch: Anthroponomastik. Antroponimia. In Holtus, Günter et al. 1992: *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL)*. Band VI, 1. Aragonesisch/Navarresisch, Spanisch, Asturianisch/Leonesisch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 457-474.
- Lausberg, Heinrich 1990³: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Martín Casamitjana, Rosa M^a 1996: *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.

- Nord, Christiane 1993: Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Rezeption literarischer Übersetzungen. In Holz-Manttäri, Justa/Nord, Christiane (Hrsg.) 1993: *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß*, 395-416.
- Oksaar, Els 1988: *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachwendungsforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Olmos Gil, Miguel A. 1993: La comicidad como fundamento de la novelística policial de Eduardo Mendoza. In *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*. 1993, vol. 17, 115-123.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1991²: *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina 1995: Adäquatheit und Äquivalenz als Schlüsselbegriffe der Übersetzungstheorie und -praxis. In Snell-Hornby, Mary/Kadric, Mira 1995 (Hrsg.): *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 107-129.
- Resina, Joan Ramón 1997: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Rojo López, Ana M^a 2002: Frame Semantics and the Translation of Humour. In *Babel*, 2002, vol. 48 (1), 34-77.
- Saussure, Ferdinand de 1949: *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Seco, Manuel/Andrés, Olimpia/Ramos, Gabino 1999: *Diccionario del español actual*. Madrid: Santillana – Aguilar Lexicografía.
- Schwarzbürger, Susanne 1998: *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey.
- Snell-Hornby, Mary 1988/1995: *Translation Studies. An Integrated Approach*. Revised Edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Stolze, Radegundis 1982: *Grundlagen der Textübersetzung*. Heidelberg: Groos.
- Stolze, Radegundis 1986: Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen. In Snell-Hornby, M. 1986 (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 133-159. (=UTB 1415)
- Unger, Thorsten 1995: Differente Lachkulturen? - Eine Einleitung. In Unger, Thorsten/Schultze, Brigitte/Turk, Horst 1995 (Hrsg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Günter Narr, 9-29.
- Vandaele, Jeroen 2002: Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. In *The Translator*, special issue (Translating Humour) 8 (2), 149-172.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary 1986: Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung. In Snell-Hornby, M. 1986 (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205. (=UTB 1415)

Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun 1990: *Mögen Sie Zistrosen? – Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. TEXTconTEXT Beiheft 3. Heidelberg: Groos.