

Masterarbeit über das Thema

Analyse der Übersetzung von sprachlichen  
Darstellungsmitteln der Komik in Il'f/Petrovs  
Roman „Dvenadcat' stul'ev“

dem Prüfungsamt bei der

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Fachbereich 06 Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in  
Germersheim

vorgelegt von: Gavrilova Evgenia

Betreuerin: Univ. – Prof. Dr. phil. Menzel

Prüfungstermin: 13.09.2016 (SS 2016)

## Inhaltsangabe

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b> .....	4
<b>2.</b>	<b>Sprachkomik und ihre Übersetzung</b> .....	6
2.1	Definition und Entstehung des Komischen .....	7
2.1.1	Zur Geschichte der Komikforschung: Ein kurzer Rückblick .....	7
2.1.2	Begriffsbestimmung für die Übersetzungsanalyse .....	9
2.1.3	Kulturbedingte Unterschiede in der Wahrnehmung von komischen Texten ...	12
2.1.4	Sprachkomik aus pragmalinguistischer Sicht .....	15
2.2	Sprachkomik .....	17
2.3	Herausforderungen bei der Übersetzung von Sprachkomik .....	20
2.3.1	Gibt es die „perfekte“ Übersetzungslösung? .....	21
<b>3.</b>	<b>Der Roman „Dvenadcat' stul'ev“ und seine Übersetzungen</b> .....	24
3.1	Satire: Begriff, Eigenschaften und Bezug zum Komischen .....	25
3.1.1	Satire im Sowjetsozialismus .....	28
3.2	Der Roman <i>Dvenadcat' stul'ev</i> .....	30
3.2.1	Entstehung vor politischem Hintergrund .....	31
3.2.2	Editionen von <i>Dvenadcat' stul'ev</i> .....	33
3.2.3	<i>Dvenadcat' stul'ev</i> in der Kritik .....	35
3.2.4	Schreibweisen der Komik im Roman .....	37
3.3	Die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte von <i>Dvenadcat' stul'ev</i> in Deutschland .....	39
3.3.1	Erscheinung der ersten Übersetzung von 1930 .....	40
3.3.2	Erscheinung der Übersetzung von 1958 .....	42
3.3.2	Erscheinung der Übersetzung von 2000 .....	44
<b>4.</b>	<b>Die Darstellungsverfahren der Sprachkomik im Roman</b> .....	45
4.1	Kontrastierender Einsatz von Stilebenen .....	47
4.2	Möglichkeiten der russischen Wortbildung zu Diensten des Komischen .....	50
4.3	Rhetorische Mittel .....	53

4.3.1	Wortspiele.....	54
4.3.1.1	Komplexe-Text-Spiele.....	56
4.3.1.2	Lexienspiele.....	60
4.3.1.3	Ausdrucksnomalien .....	63
4.3.2	Metaphern und Vergleiche .....	66
<b>5.</b>	<b>Zur Übersetzung der Sprachkomik von „Dvenadcat’ stul’ev“ .....</b>	<b>71</b>
5.1	Auswahl des Analysematerials .....	71
5.2	Übersetzungskritischer Ansatz.....	73
5.3	Übersetzungsanalyse .....	75
5.3.1.	Kontastierende stilistische Ebenen.....	75
5.3.2.	Wortbildungsprogramme.....	83
3.3.3.	Wortspiele.....	86
3.3.4.	Metaphern und Vergleiche .....	100
<b>6.</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>104</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>106</b>

## 1. Einleitung

Laut Johannes Holthusen gleicht Il'ja Il'f und Evgenij Petrovs Roman *Dvenadcat' stul'ev*<sup>1</sup> einem „Sitten- und Zeitgemälde, in dem das sowjetische Leben während der NÉP-Periode (Neue ökonomische Politik, 1921-27) in seiner ganzen verwirrenden Widersprüchlichkeit zur Erscheinung kommt.“ (1978:136) Die Autoren richten ihren kritischen und wachsamem Blick auf das Leben in der neuentstandenen sowjetischen Realität in all ihren Facetten: Standesvertreter und Berufsgruppen, technische Errungenschaften der Moderne, Strömungen im Literaturbetrieb, der Handel, die Geburtsstunde der Kinoproduktion, die musikalische Szene, Mode, Parfümerie, Einrichtung, Urlaub, Essgewohnheiten und vieles mehr.

Sie bäugten ihre Zeitgenossen mit einer Ironie, die vom wohlwollenden, gutmütigen Necken bis hin zum vernichtenden, erbarmungslosen Verlachen reicht. Dementsprechend unterschiedliche Werte und Weltauffassungen verkörpern die Figuren im Roman. Ihre Lebensgeschichten stehen ganz im Zeichen des Wandels in der neuen sowjetischen Epoche mit ihren idealistischen Vorstellungen, in der die Vertreter des „alten“, vorrevolutionären Formats fehl am Platz sind. Doch gehen die Autoren, die sich nicht davor scheuen, auch die ideologische Seite Sowjetrusslands auf die Schippe zu nehmen, mit ihrer kritischen Betrachtung über das einengende Weltbild des Kommunismus hinaus und stellen ihre Charaktere letzten Endes als Menschen dar, die sich von Gefühlen tragen lassen, ihren Lastern erliegen, Träume haben und in einem Raum jenseits von zeitlich befristeten Regimes und Machthabern existieren. Das mag auch der Grund dafür sein, dass der Roman in Russland über Generationen hinweg seine Popularität erhalten hat und zu einer unerschöpflichen Quelle von Zitaten geworden ist. Dennoch ist die brillierende Komik des Romans eng mit seiner Entstehungszeit verbunden, seine Figuren und ihre Sprache fügen sich harmonisch in die NEP-Periode ein. Die zahlreichen Allusionen auf zeitgenössische Literatur, Publizistik, Dramaturgie, Werbung; Institutionen, Branchen und politische Ereignisse sind heute auch dem muttersprachlichen Leser nicht immer geläufig. Umso höher sind daher die Hürden, mit denen sich der Übersetzer dieses Romans beim Übertragen in eine andere Sprache und Kultur konfrontiert sieht.

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird aus Gründen der Einfachheit und Übersichtlichkeit die Abkürzung *DS* verwendet.

Aus den vielfältigen Schwierigkeiten, die sich für die Übersetzer des Romans Elsa Brod und Mary von Pruss-Glowatzky (1930), Ernst von Eck (1958) und Renate und Thomas Reschke (2000) ergeben, greife ich in meiner Arbeit den Bereich der Sprachkomik heraus. Im Literaturlexikon *Russische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Klaus Städtke, findet sich dazu ein Kommentar: „Komik entfaltet sich bei Il'f/Petrov wirkungsvoll auf der Ebene der Handlung und der Situation, seltener als subtile Sprachkomik“ (Guski 2002:305). Tatsächlich wimmelt der Roman geradezu von Figuren und Situationen, die dem Leser Reaktionen von unterschiedlichster Intensivität entlocken, vom spöttischen Grinsen bis hin zum Lachen aus vollem Hals. Aber eine ausführliche Analyse des Originaltexts zeugt eindrücklich davon, dass die sprachlichen Mittel erheblich daran beteiligt sind, dem Roman mal Bissigkeit, mal Leichtigkeit und Unbekümmertheit zu verleihen. Sie bilden den Mittelpunkt dieser Abhandlung, die sich die Frage stellt: Wie gehen die Übersetzer die Sprachkomik in *DS* bei ihrer Übertragung ins Deutsche an und mit welchem Ergebnis?

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Übersetzungsrichtung Russisch-Deutsch. Die Zusammenstellung des Analysematerials anhand der Primärtexte erfolgte parallel mit zwei voneinander abweichenden Ausgaben: „Dvenadcat' stul'ev“ aus dem Jahr 1975 vom Verlag *chudožestvennaja literatura* und aus dem Jahr 1997 des Verlags *Vagrius*. Dieses Vorgehen war dadurch bedingt, dass der Roman im Laufe seiner Editions-geschichte mehrfach Kürzungen und Zensureingriffen unterzogen wurde, was zum Verlust von drei Kapiteln und zahlreichen geänderten oder entfernten Stellen aus dem Originalmanuskript von 1928 führte. In der Originalfassung erschien der Text erst 1997 in der obenerwähnten Ausgabe von *Vagrius* mit einem editorischen Kommentar von Michail Odesskij und David Fel'dman. Dementsprechend unterschiedlich waren auch die Ausgangstexte für die Übersetzungen. So beinhaltet die spätere Analyse stellenweise Beispiele, die nur in der Übersetzung von Renate und Thomas Reschke von 2000 zu finden sind, weil diese Übersetzer als einzige mit der Originalfassung als Vorlage gearbeitet hatten.

Die Methode der Arbeit besteht aus zwei Teilen:

1. Anwendung eines übersetzungskritischen Modells auf ausgesuchte Beispiele;
2. Kritische Analyse der Übersetzungslösungen;

Das methodische Vorgehen umfasst im Einzelnen eine selektive Analyse der Primärtexte. Individuell, wie menschliches Empfinden des Komischen ist, widerspiegeln auch die ausgesuchten Beispiele meine eigene Wahrnehmung und Einschätzung. Die kritische Analyse von Übersetzungen der Sprachkomik geht in drei Schritten vor: Ausgangstextanalyse (AS-Textanalyse), Zieltextanalyse (ZT-Analyse) mit Übersetzungsvergleich und Übersetzungsbewertung. Diesem Verfahren liegt der von Werner Koller entwickelte Ansatz zugrunde, den Frank Heibert in seiner Analyse von Wortspielübersetzungen verwendet (Heibert 1993:158 f.). Seinem Beispiel folgend, engt meine Analyse dieses Modell auf die Paradigmata ein, die für die angeführten Kategorien der Sprachkomik als notwendig erscheinen. Die Übersetzungsbewertung sieht sich lediglich dazu berufen, die Übersetzungsentscheidungen angesichts der Äquivalenzhierarchie im jeweiligen Beispiel zu untersuchen und zu erörtern, was für die eine oder andere Strategie ausschlaggebend gewesen sein kann. Die jeweils im Anschluss an jede Textsequenz erfolgende Bewertung der verwendeten Strategien resümiert, inwiefern die Charakteristika des AS-Texts in der ZS wiedergegeben worden sind und ob das Ergebnis der Autorintention nahekommt.

## 2. Sprachkomik und ihre Übersetzung

Schon ein kurzer Blick auf die Theorie des Komischen verweist auf eine lange Geschichte intensiver Auseinandersetzung in der Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Biologie, Rhetorik, Sprach- und Literaturwissenschaft. Und doch kann „keine Theorie des Komischen von sich behaupten, dessen Erscheinungsformen lückenlos einzufangen“, so Jacek Szczepaniak (2002:14). Für Belén Santana López stellt auch die Übersetzung des Komischen einen eigenständigen interdisziplinären Bereich dar (2004:4). Da der Übersetzer mit seiner Arbeit einen interkulturellen Transfer leisten muss, stellen sich bei seiner Erforschung gleichermaßen translationswissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Fragen. Als ein sprachliches Phänomen muss die Sprachkomik zwar vom linguistischen Standpunkt betrachtet werden, aber auch die literaturwissenschaftliche Perspektive ist unabdingbar, da es sich beim Untersuchungsgegenstand der Arbeit um einen literarischen Text handelt. Nicht zuletzt berührt die Übersetzung der Sprachkomik, die mit Stilmitteln arbeitet, den Bereich der Rhetorik. Angesichts dieses komplexen Status des Untersuchungsgegenstandes

schien eine mehrdimensionale Behandlung der Fragestellung zu Beginn dieser Arbeit erforderlich.

## 2.1 Definition und Entstehung des Komischen

Im Folgenden wird die Sprachkomik von der verwandten Situations- und Figurenkomik abgegrenzt und möglichst genau spezifiziert. Zunächst erscheint es notwendig, den komplexen Begriff des Komischen in seiner Vielfalt so einzuschränken, dass ihm das notwendige terminologische Instrumentarium für die weitere Analyse entnommen werden kann.

Außerdem wird mithilfe von Erkenntnissen aus der Kulturwissenschaft und der Sprechakttheorie zur Entstehung des Komischen versucht, den Faktoren, die in die Übersetzungssituation hineinspielen, auf den Grund gehen. Ihre Darstellung gestattet es, im Vorfeld zur Analyse zu verstehen, welchen Schwierigkeiten der Übersetzer bei der zielsprachlichen Vermittlung des Komischen begegnet. Zudem soll eine knappe Übersicht über die grundlegenden Auffassungen aus der Theorie des Komischen die Wahl der exemplarischen Textstellen motivieren, also schlechthin erklären, warum sie als komisch aufgefasst werden können. Gleichzeitig wird auf diese Weise die theoretische Grundlage zu ihrer Beschreibung geliefert.

### 2.1.1 Zur Geschichte der Komikforschung: Ein kurzer Rückblick

Seit Beginn der Komikforschung in der Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert hinein hatten sich zum einen das Konzept der Superiorität, zum anderen das der Inkongruenz und des Kontrasts als grundlegende Theorien des Komischen durchgesetzt (Szczepaniak 2002:15).

Ersteres basierte darauf, dass das Komische eines Objekts bedarf, das aufgrund seiner körperlichen oder geistigen Abweichungen aus- oder verlacht wird. Dies soll eine stärkende Wirkung auf das Überlegenheitsgefühl und die Zusammengehörigkeit einer Gruppe zur Folge haben. Einer der wichtigsten Vertreter der Superioritätstheorie Henri Bergson spricht im Zusammenhang damit von einer „vorübergehenden Anästhesie des Herzens“ (Bergson 1988:14), die die Lachenden überkommt, während sie ihre Zielscheibe durch das Lachen strafen. Auch Sigmund Freud stimmt darin über-

ein, dass das Lachen ein Ausdruck von „lustvoll empfundener Überlegenheit“ ist und einen Prozess der Befreiung und Überwindung von gesellschaftlich auferlegten Zwängen darstellt (Szczepaniak 2002:20). Hans Robert Jauss erklärt das unmoralische Vergnügen durch Niederlagen des komischen Helden ebenfalls dadurch, dass sie „den lachenden Betrachter einen Moment der Überlegenheit und Unbetroffenheit gegenüber dem ihm sonst überlegenen, betroffenen Helden genießen“ lassen (1976:106).

Während bei der Überlegenheitstheorie das Komische also unter dem sozialen Gesichtspunkt betrachtet wurde, betonte die Inkongruenztheorie den kognitiven Aspekt. Demnach liegt Inkongruenz vor, wenn kognitiv festgesetzte Regeln durch einen plötzlichen Verstoß unterlaufen werden (Vandaele 2010:148). In seiner Inkongruenz- und Kontrasttheorie des Komischen hebt Immanuel Kant zwei Aspekte als maßgebend heraus: die enttäuschte Erwartung des Rezipienten angesichts eines offengelegten Kontrastes zwischen Sollen und Sein und dem Plötzlichkeitscharakter, mit dem sich ebendiese Erwartung auflöst (Szczepaniak 2002:22).

Eine Wende in der Auffassung des Komischen brachte Jean Pauls Ansatz des komischen „Leihens“. Demnach beruht die Entstehung des Komischen zwar auf einem Kontrast, jedoch ist die Komik nichts dem Objekt natürlich Gegebenes, sondern ein Erzeugnis der menschlichen Interpretation. Der Widerspruch zwischen Sollen und Sein entsteht also, wenn der Wahrnehmende sein überlegenes Wissen über Absichten und Abläufe dem Objekt „leiht“ und zu ihnen in Bezug bringt (Szczepaniak 2002:23). Das Novum dieser Auffassung bestand darin, dass zum ersten Mal die Rolle des Subjekts bei der Entstehung des Komischen als unabdingbar erkannt wurde.

Dem Bereich der Pragmatik entstammt Karlheinz Stierles handlungsbezogene Theorie, der zufolge das Komische seine Wirkung in einer „Welt des Handelns“ entfaltet (1976:238). Im Gegensatz zwischen dem Natürlichen und dem Sittenhaften sowie dem Scheitern einer Handlung entgegen ihrer ursprünglichen Intention liegt laut Stierle die Fremdbestimmung einer Handlung. Letztere ist dann komisch, wenn sie durch eine unerwartete, unkontrollierbare Störung zusammenbricht und dennoch fehlgerichtet weitergeht. Das handelnde Subjekt wird überrumpelt und wider Willen als wehrloses Objekt einer fremdbestimmten Handlung ausgesetzt (Stierle 1976:241 f.). Interessant für die vorliegende Untersuchung ist, dass nach Stierles Ansicht auch die Sprache als ein trügerisches Objekt auftreten kann, das die Niederlage der Hand-

lungsentention herbeiführt. Gerade Sprachhandlungen, die dem „Bereich der symbolischen Handlungen par excellence“ (Stierle 1976:254) angehören, bieten der komischen Fremdbestimmtheit einen großzügigen Spielraum. Das Phänomen des Komischen, das eigentlich außersprachliche Zwecke verfolgt, lässt sich nicht ausschließlich linguistisch beschreiben. Aber das Medium der Sprache bietet eine Breite an Möglichkeiten komischer Fremdbestimmtheit wie kein anderes (Stierle 1976:255).

Anschließend gilt es im Vorfeld zur Analyse festzuhalten: Die Entscheidung dafür, was komisch ist, trifft der Rezipient. Aber seine Aufnahmefähigkeit für die komische Botschaft des Autors ist nur dann gesichert, wenn er in der Lage ist, Ungereimtheiten zwischen seinen Erwartungen und dem wirklich Eintretenden zu erkennen.

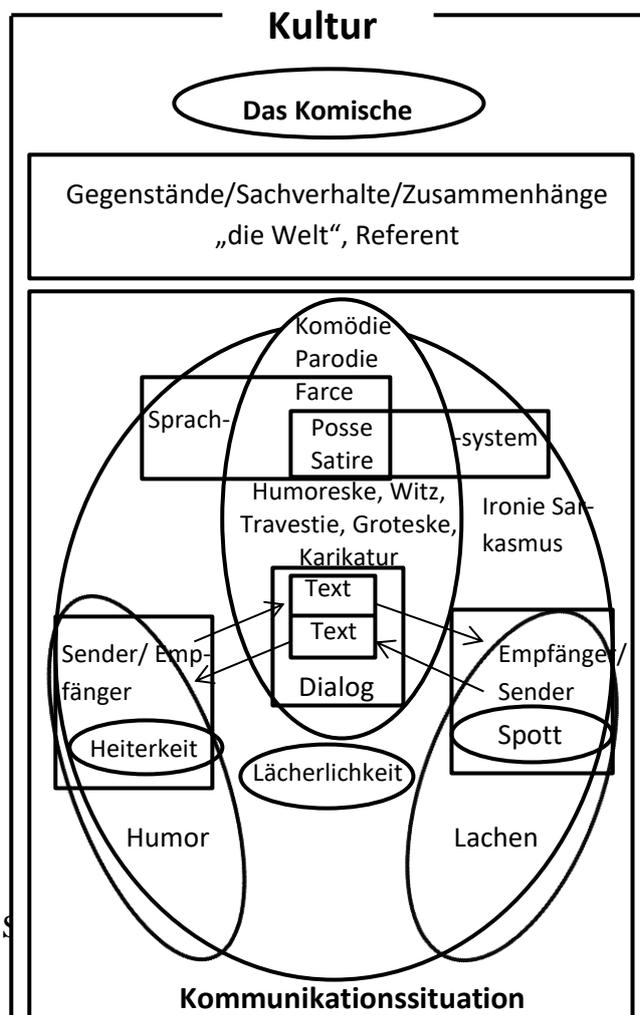
### 2.1.2 Begriffsbestimmung für die Übersetzungsanalyse

Im alltäglichen Gebrauch wird man sich zumeist keiner Unterschiede bewusst, wenn man Personen, Situationen oder Gegenständen die Qualitäten *komisch*, *lustig*, *witzig* oder *humorvoll* zuordnet. Der Begriff der Komik gehört zu einem weitangelegten semantischen Feld. Beim Versuch, das Komische und Humor voneinander abzugrenzen, bezeichnet Susanne Schäfer ersteres „in einem vorwissenschaftlichen Stadium“ als „eine Erscheinung, die uns lachen macht.“ (1996:16) Der Humor dagegen stelle ihr zufolge eine bestimmte Geisteshaltung dar, die „zulässt, sowohl unerfreuliche als auch angenehme Ereignisse gleichermaßen heiter hinzunehmen.“ (Schäfer 1996:25). Auch Horst Turk stimmt darin überein, dass Humor eine Einstellung oder Haltung benennt, dank der man mit den Widrigkeiten des Lebens zurechtkommt. Dementsprechend ist es seine Haltung, die den Humoristen zum Lachen anregt. Die Komik ist laut Turk eine Darstellungsweise, mit der es dem Komiker gelingt, andere zum Lachen zu bringen (1995:300f.).

In wissenschaftlichen Abhandlungen zur Problematik des Komischen scheint dieselbe schwache Abgrenzung wie im Sprachgebrauch vorzuliegen. Die mangelnde terminologische und methodologische Stimmigkeit mag durch den interdisziplinären Charakter des Untersuchungsgegenstands begründet sein, so Santana López (2004:14). Häufig beschränkt man sich der Einfachheit halber auf eine Arbeitsdefinition und tut die Definitionsfrage als selbstverständlich oder unbeantwortbar ab (López 2004:14).

Mithilfe einer Wortfeldanalyse des Komischen im Sprachenpaar Deutsch-Spanisch versucht Santana López einen Oberbegriff festzulegen. Die Analyse des semantischen Feldes aus 36 verwandten Begriffen ergibt, dass der Begriff des Komischen nicht nur zahlreiche wechselseitige Verweise hat (Anzeichen vom hyperonymen Charakter), sondern sich als ein literaturwissenschaftlicher Terminus für die Analyse eines literarischen Textes besonders anbietet (2004:62).

Um innerhalb der erstellten Anordnung Schlüsselmerkmale der Begriffe in Bezug auf die Übersetzungssituation zu ermitteln, fügt Santana López diese in ein übersetzungsrelevantes Kommunikationsmodell ein und erstellt damit ein „translationswissenschaftliches Kommunikationsmodell des Komischen“ (2004:64)



Aus dem Modell folgt, dass der Sender unter Verwendung eines gemeinsamen Sprachsystems an den Empfänger einen Text über die „Welt“ richtet. Damit sind

Informationen über Sachverhalte, Handlungszusammenhänge, Gegenstände gemeint. Sie bilden den Gegenstand (Referent) der Aussage. Die Aussage kann mündlich oder schriftlich verfasst sein, mit verbalen oder nonverbalen Zeichen übertragen werden. Der Text versteht sich als ein Sprechangebot an den Empfänger und ist daher dialogischer Natur. Der Sender spricht und handelt situationsbezogen, d.h. im Rahmen einer konventionalisierten Situation, wobei vom Empfänger eine ebenso situationsadäquate Reaktion erwartet wird. Da die Verhaltenskonventionen kulturell kodiert sind, schreibt Santana López der Kultur eine Dachfunktion für die gesamte Kommunikationssituation zu. Durch die translatorische Ausrichtung der Situation ist die Rolle Sender/Empfänger immer doppelt besetzt. Wenn es sich um einen literarischen Text handelt, wird die Übersetzung zunächst zu einem Dialog zwischen dem AT-Autor als Sender und dem Übersetzer als Empfänger. Im zweiten Schritt wird der Übersetzer zum Sender (ZT-Autor) und vermittelt den Originaltext in einem anderen Sprachsystem an den Empfänger (ZT-Leser) (Santana López 2004:49).

Zunächst gestattet es das Modell, Begriffe aus dem Wortfeld des Komischen auseinanderzuhalten, die ichbezogen oder partnerbezogen sind. So nehmen Lachen und Spott eine adressatenbezogene Stellung innerhalb des Modells ein, während Humor und Heiterkeit dem s.g. Lachen für sich selbst zugeordnet werden. Damit bestätigt die Untersuchung von López die anfänglichen Thesen von Schäfer und Turk, dass der Humor in erster Linie senderbezogen ist und sich auf ein Individuum bezieht, das „in der Lage ist, seine Fehler und die Fehler der Menschheit zu erkennen und sie so darzustellen, dass sie eine komische Wirkung erzeugen.“ (Santana López 2004:84)

Gattungsbezeichnungen (Groteske, Satire, Komödie, Parodie, Farce, Posse, Humoreske, Witz, Travestie, Karikatur) werden im Kommunikationsmodell dem Faktor Sprachsystem (Kode) zugeteilt. Das Sprachsystem versteht Santana López als ein Raster, das unter Bezug auf Texte als komplexe Zeichen als eine Gattungssystematik gesehen werden kann. Folglich dienen Gattungen als eine Art Vertextungsvorgabe und wirken sich auf die Wahrnehmung des Empfängers in Form von Textmerkmalserwartungen aus (Santana López 2004:84).

Für die vorliegende Arbeit lassen sich aus der angeführten Definitionsanalyse von Santana López einige grundlegende Erkenntnisse gewinnen. Innerhalb des translativwissenschaftlichen Kommunikationsmodell des Komischen kommt dem Übersetzer eine doppelte Rolle zu. Es liegt an ihm, als ursprünglicher Rezipient die Bot-

schaft in der Ausgangssprache (AS) samt ihrer Kulturspezifika zu entschlüsseln. Danach übernimmt er selbst die Rolle des Autors, indem er die komische Nachricht in die Zielsprache (ZS) umkodiert und an den fremdsprachigen Leser heranträgt. Der literarische Text, mit dem sich diese Arbeit befasst, gehört der Gattung der Satire an, was sowohl bei der Vertextungsstrategie der Autoren als auch bei der Rezeption des Leserpublikums deutlich wird. Das Komische kommt innerhalb der Übersetzungssituation eines komischen Textes dem Faktor Kultur in einer generalisierten Kommunikationssituation gleich. Aufgrund seines homonymen Charakters und seiner Funktion innerhalb der gegebenen Übersetzungssituation erscheint er mir auch für die Zwecke meiner Arbeit als Oberbegriff angebracht.

Kulturgeprägt ist der Humor des Autors und sein Text, die Rezeption des Übersetzers und seine Übertragung in die Zielsprache, die Erwartungen der zielsprachlichen Leser und ihre Rezeption, kurzum: die gesamte Übersetzungssituation. Das Zusammenspiel zwischen dem Komischen und der Kultur in komischen Texten gilt es im Folgenden näher zu betrachten.

### **2.1.3 Kulturbedingte Unterschiede in der Wahrnehmung von komischen Texten**

Ob das Komische als solches empfunden wird, kann schwer vorausgesagt werden – was dem einen komisch erscheint, versetzt den anderen vielleicht in Irritation oder gar Bestürzung. Der vielzitierte Komikforscher Wolfgang Preisendanz nimmt gleich vorweg: „Voraussetzungen und Bedingungen dafür, daß sich etwas komisch ausnimmt, als Komik aufgefaßt, akzeptiert und quittiert wird, sind aufgrund der historischen, sozialen, kulturellen, psychischen, situativen Faktoren so komplex und problematisch“, dass weder hinsichtlich der Intention noch der Rezeption einer Erscheinung mit Sicherheit behauptet werden kann, hier handle es sich um Komik (1976:156). Wodurch das Komische sich jedoch ausweisen kann, ist die Reaktion des Rezipienten, und zwar ein Anzeichen von Belustigung in allen möglichen Ausprägungen und Steigerungsstufen. Doch wie versuchen die Autoren der als komisch intendierten Texte, diese Wirkung zu erzielen, vor allem, wenn es sich bei den Rezipienten um Vertreter verschiedener Kulturen handelt? Wie mithilfe des Modells von Santana López veranschaulicht, ist das Komische in der Kultur, in der es entsteht, fest verankert. Mithilfe von kulturwissenschaftlichen Betrachtungen soll diese These nun gestärkt werden.

Thomas Unger spricht bei Eigenarten der komischen Texte von unterschiedlichen Lachkulturen. Der Begriff, geprägt von Michail Bachtin, bezog sich ursprünglich auf das sinnliche „karnevaleske“ Lachen, in dem er einen Widerstand des Volkes gegen die omnipräsenten kirchlichen Dogmen im Mittelalter gesehen hatte. Thomas Unger betrachtet es als naheliegend, diesen ursprünglich sozial, zeitlich und geographisch eingeschränkten Begriff der Lachkultur auf eine jeder kultureller Ordnung immanente Eigenschaft zu erweitern (vgl. 1995:17). Damit soll die Lachkultur anderen Teilkulturen gleich, etwa der Ess- oder der Trauerkultur, fungieren und gemeinsam mit ihnen regionale, nationale, soziale sowie historisch bedingte Unterschiede aufweisen (1995:18).

Schäfer mißt dem Kontext folgende Rolle bei: „Das Verständnis für das Komische ist also oft eine gesellschaftlich determinierte Leistung, die stark an den räumlichen und zeitlichen Kontext gebunden ist, der wiederum untrennbar mit der jeweiligen Kultur verquickt ist.“ (Schäfer 1996:136) Kontext als Begriff tritt hiermit als außersprachliches Hintergrundwissen auf. Wie aus einem kulturbedingten Kontextmangel Probleme bei der Rezeption des Komischen erwachsen können, lässt sich meines Erachtens anhand des Grund-Figur-Modells aus der Wahrnehmungspsychologie besonders anschaulich darstellen (Schäfer 1994:82).

Zunächst stelle man sich einen materiell erfassbaren Gegenstand in seiner Umgebung vor. Bei der visuellen Wahrnehmung stellt man fest, dass der Gegenstand (Figur) über eine festgelegte Form verfügt. Diese zieht die primäre Aufmerksamkeit der Betrachtung auf sich. Der weniger definierbare Hintergrund (Grund) ist der Figur untergeordnet und stellt eine für das Auge zweitrangige Erscheinung dar. Susanne Schäfer begründet die Anwendbarkeit des wahrnehmungspsychologischen Ansatzes für visuelle Phänomene in Bezug auf komische Texterscheinungen durch folgende Eigenschaften, die beide Bereiche miteinander teilen (1994:82ff.):

- (1) Der Rezipient empfängt die Bedeutung des Textes durch sprachliche Zeichen, genauso, wie er seine räumliche Umgebung durch visuelle Zeichen interpretiert.
- (2) Visuelles Wahrnehmen und Textverstehen sind prinzipiell perspektivgebunden und beobachterabhängig.
- (3) Visuelles Wahrnehmen und Textverstehen sind selektiv-strukturierende Tätigkeiten. Die Selektion gestattet es, die visuelle Wahrnehmung zu gliedern, d.h. sie in

Grund und Figur einzuteilen. Dasselbe vollzieht sich auch beim Textverstehen. Der Grund scheint auf den ersten Blick nicht aufzufallen, aber erst seine Anwesenheit lässt die Figur in den Vordergrund rücken.

Bei der Rezeption von Texten allgemein bedeutet das, dass fremdkulturelle Rezipienten aufgrund ihrer Vorerfahrungen, Vorurteile, ihres Vorwissens und daraus resultierenden Erwartungen, die hier mit dem Grund gleichzusetzen sind, eine andere Wahrnehmung an den Tag legen als Muttersprachler. Kurzum: Ihre Fähigkeiten, Grund-Figur-Relationen zu erkennen, weichen voneinander ab. Das Verständnis der komischen Texte ist aus den erwähnten Gründen besonders stark von diesen Differenzen betroffen. Wenn sich die kulturelle Distanz zwischen Text und Leser als zu groß erweist, kann der Rückbezug auf notwendiges Vorwissen nicht hergestellt werden und das Komische verfehlt seine Wirkung (Schäfer 1994:82).

Der muttersprachliche Rezipient wird dem vom Text vorausgesetzten Bezugssystem (Grund) insofern keine große Bedeutung beimessen, als es für ihn zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Der fremdsprachige und fremdkulturelle Leser dagegen wird sich sehr schnell des Grundes bewusst, insbesondere, wenn dieser ihm fehlt. Der Grund verlangt ihm einen höheren Aufwand ab, als für das beabsichtigte Verständnis des Textes erforderlich gewesen wäre und kann sogar anstelle der Figur in den Vordergrund treten. Um den Grund für den fremdkulturellen Rezipienten verständlich zu machen, kann ein Kommentar eingesetzt werden. Ein Prozess, der vom Autor des komischen Textes als reibungslos gedacht war, muss somit versprachlicht werden, weil die korrekte Relation anders nicht herstellbar ist (Schäfer 1994:106). Für den Text hat das zur Folge, dass seine komischen Konstellationen ihren Überraschungseffekt und somit auch das Komikpotenzial einbüßen.

Bei komischen Texten ist es jedoch wichtig zu beachten, dass sie kein reibungsloses Verstehen zum Ziel haben. Die Interferenz zwischen Grund und Figur wird nicht sofort preisgegeben, sondern will zuerst entdeckt und entschlüsselt werden. Dazu Sigfried J. Schmidt: Das Komische wird ersichtlich, falls das Publikum in der Lage ist „Kontextwechsel, Intensionsverlagerung als solche zu durchschauen und dieses Durchschauen genießen zu können“ (1976:186). Im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Problem der fremdkulturellen Rezeption komischer Texte bleibt festzustellen: Woraus sich für den muttersprachlichen Rezipienten ein Genuss ergeben kann, bleibt dem fremdkulturellen Leser ggf. ein Rätsel.

#### 2.1.4 Sprachkomik aus pragmalinguistischer Sicht

Es ist bereits auf den Zusammenhang zwischen Komik und Pragmatik hingewiesen worden (2.1.1). Doch der These, Komik sei „immer etwas Intendiertes und Geplantes“ (Szczepaniak 2002:33), soll an dieser Stelle gegenübergestellt werden, dass Komik eine äußerst komplexe Erscheinung darstellt und weder in ihrer Absicht noch in ihrer Wirkung vollends berechenbar ist. Beispiele einer unfreiwillig und keineswegs beabsichtigt erzeugten Komik durch Versprecher, ungewollt doppeldeutige Aussagen oder falsche Sprachverwendung (auch was Stierle unter fremdbestimmter Handlung versteht) sind im alltäglichen Leben oft genug anzutreffen.

In literarischen Texten lässt sich allerdings mit Sicherheit von intendierter Komik sprechen. Schäfer zufolge „ist ein nicht-intentionaler fiktionaler komischer Text nicht vorstellbar, denn jeder komische Text erhebt den Anspruch, Lachen oder ein Äquivalent zu erzeugen“ (1996:21).

In der Kommunikationstheorie versteht man das Lachen als eine Reaktion auf die Präsenz des Komischen, wobei Text und Leser als zwei Kommunikationspartner gesehen werden, die in ein interaktives Verhältnis treten. (Schäfer 1996:21) Unter anfänglicher Auslassung der Übersetzerrolle sei hier an das Kommunikationsmodell von Santana López erinnert. Der Autor sendet eine Nachricht an den Leser und unterlegt diese mit der Intention, komische Wirkung zu erzeugen. Voraussetzung dafür ist ein Kode, der beiden zugänglich ist.

Diesen Kode bildet zwar die Sprache samt ihrem Zeicheninventar und ihren Gebrauchsregeln (Szczepaniak 2002:33), was allerdings nicht heißen muss, dass die komische Kommunikation diese Regeln auch einhält. Sie enthält einen Bruch, der „den Zusammenhang zwischen Gesagtem und Gemeintem aufstört“ (Schäfer 1994:107). In der Sprechakttheorie werden konventionalisierte Sprechhandlungstypen mit einer abweichenden Intention als indirekte Sprechakte bezeichnet (Szczepaniak 2002:65).

Diese Erscheinung, die Schäfer auch als „Uneigentlichkeit“ bezeichnet, trägt eine Appellfunktion in sich, die den Rezipienten zur intellektuellen Beteiligung auffordert. Einerseits bedingt durch sein Bestreben, die Aussage zu verstehen, andererseits durch die immanente Tendenz der Sprache zur Eindeutigkeit, kann sich dem Rezipienten der Sinn des Gesagten erschließen. Sein Kontextwissen macht es möglich, die

vorgefundene Mehrdeutigkeit der Textsequenz auf nur eine Bedeutung zu reduzieren (Schäfer 1994:111).

Der Begründer des Kooperationsprinzips Herbert Paul Grice versteht die Kommunikation als eine vernünftige Tätigkeit, die dank kooperativer Bemühungen zustande kommt (Szczepaniak 2002:76)<sup>2</sup>. In Fällen, in denen es zu Verstößen gegen erwartungsgemäße Verhaltensmuster kommt, spricht Grice von s.g. konversationellen Implikaturen. Sie als solche erkennen und interpretieren kann der Rezipient nur, weil er und der Sender von der Prämisse der gegenseitigen Kooperationsbereitschaft ausgehen und das Wissen um die sprachlichen Konventionen teilen. Die akzeptierten Verhaltensmuster erweisen sich dann als Schlüssel, die dem Rezipienten einen Zugang zum Gemeinten ermöglichen. (Szczepaniak 2002:75 f.)

Von derartigen Verstößen macht Komik gern Gebrauch: „In der Verweigerung der kooperativen Gesprächsführung, die innerhalb eines konventionellen Kontexts erwartbar wäre, liegt eine unerschöpfliche Quelle der Komik.“ (Schäfer 1996:130) Dem Rezipienten kommt bei komischen Texten eine aktive Interpretationsaufgabe zu, anders als etwa beim Phänomen der Lüge, bei der nur das Gesagte erfasst werden soll. Allerdings muss der Rezipient die Fiktivität der Sache akzeptieren und so tun, als ob er sie in ihrer Fiktionalität ernst nähme. „Würde sich der Rezipient nicht auf diese fiktive Welt bzw. das textinterne Wirklichkeitsmodell einlassen, wollte er durch Rück- und Hinterfragen eine rationale Anbindung des komischen Faktums an die Realität vornehmen, so brächte er sich um den Genuß des Lachens“ (Schäfer 1996:46f.). Rückblickend auf die Grund-Figur-Relation sei hier noch einmal daran erinnert, dass der fremdkulturelle Rezipient manchmal nicht anders kann, als zu versuchen, die Realität (oder Grund) durch Rückfragen zu erschließen.

Bevor nun konkret auf Sprachkomik eingegangen wird, soll abschließend hervorgehoben werden, welche Rolle die indirekte Sprachverwendung und Bildung von konversationellen Implikaturen darin einnehmen. Für den literarischen Sprachgebrauch bilden diese Möglichkeiten beinahe eine Existenzvoraussetzung. Oft betreibt er eine „bewußte Ablösung des ausdrucksseitigen Lautbildes von seinem Inhalt wie auch ein

---

<sup>2</sup> Das von P.H. Grice 1967 begründete Kooperationsprinzip gilt als umstritten, da er beim ersten Hinsehen zu behaupten scheint, die Kommunikationspartner verfolgten ein gemeinsames Ziel. Dies mag nicht immer der Fall sein. Worauf das Kooperationsprinzip in erster Linie hinaus will, ist, dass Sender und Empfänger bestrebt sind, Inhalte zu übermitteln bzw. wahrzunehmen, sodass der erste bemüht ist, sich verständlich zu artikulieren, und der zweite, zu interpretieren. Dem Kooperationsprinzip zufolge liegen diese Voraussetzungen auch bei einem Streitgespräch (Kommunikationsverweigerung) oder dem Versuch einer Irreführung (Lüge) vor.

Außer-Kraft-Setzen von Gebrauchsprinzipien“ (Szczepaniak 2002:89). Die auf diese Weise entstehenden Sinnzusammenhänge können über die oberflächliche formale Sprachstruktur weit hinausreichen. „Literarische Texte [...] sehen dann in der Sprache nicht mehr vordergründig ein Mittel zur Kommunikation, sondern sie wird betrachtet als Material für eine individuelle Behandlung, mit dem man frei, experimentierfreudig, spielerisch umgehen kann.“ (Szczepaniak 2002:89) Spielerische Variationen der Sprache können auf allen linguistischen Ebenen auftreten (Phonologie, Morphologie, Syntax, Lexik). Indem sie sich zunächst auf das konventionelle Zeichensystem beziehen, um es sodann zu verfremden, aktualisieren sie mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig (Szczepaniak 2002:90 f.). Um es mit Worten von Schäfer zu sagen:

„Der Schluß liegt nahe, daß komische Sprache nicht den allgemeinen Gesetzen von Sprache sowohl auf Ebene der langue als auch auf der Ebene der parole gehorcht, sondern ihre eigenen Regeln der Regellosigkeit schafft.“ (Schäfer 1994:130)

Doch was ist Sprachkomik? Wo fängt sie an und wann kommt sie zur Geltung? Diese Frage stellt sich der nächste Abschnitt.

## 2.2 Sprachkomik

Komik kann auf unterschiedliche Art und Weise zustande kommen und dementsprechend wird sie gewöhnlich in die Unterarten Situations- oder Handlungskomik, Charakter- und Sprachkomik unterteilt (Szczepaniak 2002:32). Heinz Otto Luthé macht jedoch darauf aufmerksam, dass die Unterscheidung zwischen Sprach- und Sachkomik (bei ihm als Oberbegriff für Figuren- und Situationskomik) einer rein analytischen Art ist (1995:53). So soll es sich bei komischen Texten des Öfteren um s.g. „Borderline-Typen“ handeln, die zwar gelegentlich auf linguistische Mittel zur Erzeugung der Komik zurückgreifen, aber im Grunde mit konventionellen Zeichen und Strukturen arbeiten, um eine fiktionale Wirklichkeit „an der Grenze zum Unsinnigen“ zu erschaffen (Luthé 1995:53 f.). Auch Henri Bergson sieht keinen Anhalt dazu, um zwischen Situations- und Handlungskomik eine „künstliche“ Trennlinie zu ziehen:

There may be something artificial in making a special category for comic in words, since most of the varieties of the comic that we have examined so far were produced through the medium of language. (Bergson:Online)

Seiner Ansicht nach wird Komik sowohl in Handlungen als auch in der Sprache durch dieselben Vorgehen erzeugt: Repetition, Inversion und Interferenz. Da sich das Leben nach seinem Konzept in seinem Ablauf niemals wiederholt, erzeugen Situationen und Umstände, aber auch sprachliche Sequenzen, die immer wiederkehren, eine komische Wirkung. Bei der Inversion findet ein Rollentausch statt, z.B. wenn ein Betrüger selbst zum Objekt von Betrug wird. Im Rahmen der Interferenz überschneiden sich zwei Vorstellungsebenen – so z.B. bei komischen Personenverwechslungen. Für die Sprache bedeutet das, dass ein Wort zwei Bedeutungen zur gleichen Zeit realisiert und damit für Verwirrung sorgt (Szczepaniak 2002:18 f.). Doch gleichzeitig hebt Bergson Fälle hervor, in denen die Sprache selbst zum Objekt des Komischen werden kann:

We must make a distinction, however, between the comic EXPRESSED and the comic CREATED by language. [...] It does not set forth, by means of language, special cases of absentmindedness in man or in events. It lays stress on lapses of attention in language itself. In this case, it is language itself that becomes comic. (Bergson:Online)

Luthe räumt der Sprachkomik zwar einen eigenen Geltungsbereich ein, betont aber, dass die „reine“ Sprachkomik, die sich allein aus linguistischen Mitteln ergibt, einen Grenzfall bildet. Im der Regel vermischt sie sich in unterschiedlichen Graden mit anderen Arten. So zeichnet er ein Kontinuum, dessen Extreme von zweierlei Ausprägungen der Sprache gebildet werden (Luthe 1995:55;59):

1. Ein normalsprachlich gefasstes Nacherzählen von Verstößen gegen sachliche und kulturelle Regeln. Diese Art lässt ist am wenigsten an die sprachliche Form gebunden. Als Ausgangspunkt dient dabei ein konkreter historisch-kultureller Kontext.
2. Wortkomik als „schöpferischer sprachlicher Unfug“ aus ausschließlich linguistischen Mitteln, so, wie sie beispielsweise bei Rabelais oder Joyce vorzufinden ist. Diese Art der Komik kommt durch die sprachliche Ausdrucksform zustande und ist daher von ihr anhängig. Das normengebundene Sprachsystem dient ihr als Grundlage zum spielerischen Umgang

Es sei jedem Kode einer Sprache ihr eigenes Potenzial zur sprachlichen Komik eigen, der sich „in Selektion und Kombination ihrer Elemente, vom Phonem über das Wort, den Satz bis hin zur Verknüpfung von Sätzen verwirklicht.“, so Luthe (1995:54). Als Beispiel dafür kann Schäfers Beispiel der chinesischen Sprache angeführt werden, die über unzählige Homophone verfügt und sich daher verstärkt der Komikmittel bedient, die auf phonetischen Mehrdeutigkeiten basieren (1994:51).

Um auf die Feststellung zurückzukommen, dass Komik von Regelverstößen und Normenmissachtungen lebt, muss hier präzisiert werden, dass es sich bei Sprachkomik um linguistische Verstöße handelt. Sprachkomik „befreit Wort und Satz nicht nur von den Fesseln des Bedeutens, der Semantik, sondern, mit je unterschiedlicher Radikalität, auch von denen der Syntax, der Phonetik und der Orthographie.“ (Luthe 1995:55) Den Regelverstößen werden dabei unterschiedliche Freiheitsgrade eingeräumt, denn entscheidend ist, dass die sprachlichen Konventionen als Referenzrahmen erkennbar genug sind, damit die Aussage ihre kommunikative Funktion beibehalten kann (Luthe 1995:54f.).

Genauso diffus, wie Sprachkomik selbst, sind laut Luthe auch die Schwierigkeiten bei ihrer Übersetzung. So sei bei ihrer Bestimmung die Distanz zwischen Originaltext und Übersetzung ausschlaggebend, in der entweder die sprachliche oder die historisch-kulturelle Alterität überwiegt (1995:59). Schäfer, die eine deutliche Trennlinie zwischen den Unterarten des Komischen zieht, vertritt die Ansicht, dass Situations- bzw. Handlungskomik und reine Kontrastkomik überkulturell verstanden werden können, während Verbalkomik, die zwar in allen Sprachen existiert, in ihren spezifischen Ausformungen dagegen eher sprach- bzw. kulturgebunden ist (1994:51).

Aus den für die folgende Analyse ausgesuchten Beispielen lässt sich schlussfolgern, dass Luthes Konzept von einer gradiellen Sprachkomik der Realität näher kommt als eine strikte Gegenüberstellung von Sach- und Sprachkomik. Sprachkomische Mittel sind über den gesamten Romantext verstreut, wogegen sich kaum Beispiele finden lassen, die entweder der einen oder der anderen Unterart zuzuordnen sind. Wie die Beispielsanalyse zeigen wird, gehen sie stattdessen eine enge Verflechtung ein.

## 2.3 Herausforderungen bei der Übersetzung von Sprachkomik

Wie oben bereits angeführt, ergeben sich für den Übersetzer eines komischen Textes mancherlei Schwierigkeiten, und sei es hinsichtlich der Einschränkungen, die ihm die AS-Gestaltung auferlegt oder des erforderlichen kulturell-historischen Hintergrundwissens, das beim zielsprachlichen Rezipienten womöglich fehlt. Mit anderen Worten: Der Übersetzer eines komischen Textes tritt eine schwer zu lösende Aufgabe an, die ihm „enzyklopädisches Bildungswissen, Obszönität, Anarchismus, Freude am Spiel und virtuose Sprachtechnik zu komischen Gebilden“ abverlangt (Luthe 1995:60).

Eine gewichtige Rolle spielt beim Übersetzen von Komik das oben erwähnte Komikpotential jeder einzelnen Sprache. Hier tut sich eines der größten Probleme beim Übersetzen auf und zwar das der Mehrdeutigkeit und Sprachenpaarasymmetrien. Durch Mehrdeutigkeit gelingt es den Wörtern mehrere Kontexte gleichzeitig aufzurufen und durch ihre Überlagerung überraschende Effekte zu evozieren. „Die Heranziehung eines Kontextes löst die semantische Inkongruenz auf“, so Totzeva (1995:268), das heißt, das Textgebilde macht es möglich, die kombinierte Bedeutung aufzudecken. Für den Übersetzer stellt sich die Aufgabe, die potenziellen Bedeutungen zu erkennen und zu versuchen, diese Mehrdeutigkeit in der Zielsprache zu rekonstruieren, bzw. neu zu gestalten (Totzeva 1995:268). Doch eine genaue Entsprechung mit derselben semantischen und syntaktischen Valenz ist nur selten in der Zielsprache vorzufinden und somit erweist sich die ZS-Vermittlung als eingeschränkt. „Jede Transformation ist nur eine beschränkte Selektion und Kombination aus den potentiell gebotenen und erkannten Bedeutungselementen.“ (Totzeva 1995:277) Durch den Verlust von Bedeutungsfacetten scheint die semantische Verarmung der AS unvermeidlich.

Neben dem Problem der Sprachenpaarasymmetrie stellen die angesprochenen Kulturdifferenzen und die Diachronie beträchtliche Hürden für die Übersetzung dar. Im Falle der sprachlich flexibleren Situations- und Handlungskomik fallen schon auf synchronischer Ebene unterschiedliche Ausformungen und Auffassungen des Komischen zwischen Kulturen, Nationalitäten und sozialen Gruppen auf. Diese sind bereits mithilfe der Grund-Figur-Relation expliziert worden.

Auf diachroner Ebene erfahren diese Unterschiede auf allen Ebenen eine Verstärkung, was sich unmittelbar auf die Fähigkeit des Textes auswirkt, eine komische Wirkung zu erzeugen. Durch ihre starke kontextuelle Einbindung ist komische Literatur „stärker der Zeitlichkeit anheimgegeben als andere Werke.“ (Hausmann 1995:32). Mit zunehmender historischer Entfremdung wird spontanes Lachen beinahe unmöglich, weil kein unmittelbares Verstehen ohne Kommentar zustande kommen kann. Ein Übersetzungskommentar wird umso notwendiger, je weiter sich die zeitliche, soziale und sachliche Distanz zwischen der Kultur des Ausgangstextes und der Zielkultur erstreckt. Unter Bezug auf Joachim Ritter meint Schäfer, dass nicht nur ein Verständnis des geschilderten Geschehens notwendig ist, um den Text als komisch wahrzunehmen, sondern auch seine „lebensmäßige Wirksamkeit“ (Ritter 1940:12 zit. nach Schäfer 1994:41).

Bei zunehmender Historizität des Textes fangen auch die sprachlichen Alteritätsmomente im Verhältnis zur Originalsprache an, fremdsprachigen Differenzen zu ähneln (Luthe 1995:61). Als Beispiel nennt Luthe *Gargantua und Pantagruel* von Rabelais: Angesichts der zahlreichen intertextuellen Verweise im Originaltext mag eine Übersetzung vielleicht auch semantisch äquivalent und komplementär sein, aber „einen Bezug zum Sinnkosmos, der Kultur der Epoche, aus welcher das Original stammt, kann eine solche linguistische Meisterleistung alleine nicht herstellen“ (1995:63). Bestätigend dafür dient hier die Feststellung von Pavlova und Svetozarova, der zufolge im literarischen Text nicht der Text allein, sondern die Gesamtheit von Text und dem außersprachlichen Kontext als eine Übersetzungseinheit zu betrachten sind (Pavlova/Svetozarova 2012:71).

Vor die Probleme der Sprachenpaarasymmetrie, der kulturellen Differenzen und der Diachronie beim Übersetzen von *DS* ins Deutsche sehen sich natürlich auch Brod und von Pruss-Glowatzky, von Eck und das Übersetzerpaar Reschke gestellt.

### 2.3.1 Gibt es die „perfekte“ Übersetzungslösung?

Die Vorstellung von der perfekten Übersetzungslösung ist untrennbar mit dem Begriff der Äquivalenz verbunden. Marina Kogut verweist auf die Schwierigkeit einer Definition durch die Auffächerung von Ansätzen einerseits und durch die „inflationäre Verwendung des Begriffs“ andererseits, die zum Verlust seiner methodischen Zweckmäßigkeit und analytischen Aussagekraft geführt haben soll (2009:49 f.). In der vorliegenden Arbeit wird jedoch der Versuch unternommen, einen differenzierte-

ren Äquivalenzbegriff ausfindig zu machen, der zu Zwecken der Untersuchung angewandt werden kann.

So soll die gängigste Auffassung der Äquivalenz die maximal erreichbare Nähe zwischen Original und Übersetzung aus linguistischer, inhaltlicher, morphologischer und stilistischer Sicht umfassen (Pavlova/Svetozarova 2012:153 Anm.28). Als problematisch heben die Forscherinnen jedoch das weite Feld für individuelle Interpretationen hervor, das sich dabei erschließt. Außerdem verweisen sie darauf, dass unter dem in Abhandlungen zu *perevodovedenie* verbreiteten Begriff *neperevodismost'* des Öfteren das Fehlen eines direkten Äquivalents auf lexikalischer Ebene gemeint ist (2012:81). Mittel wie beispielsweise Paraphrasieren gestatten es dem Übersetzer, den Inhalt zu vermitteln, obwohl das zuweilen auch auf Kosten von ästhetischen Kriterien und Komik im Original geschehen kann. Unter der Voraussetzung, dass Verluste bei zielsprachlicher Vermittlung unumgänglich sind, entsteht der Eindruck, dass der Übersetzer sich in bestimmten Situationen vor die Entscheidung gestellt sieht, was aus dem AS-Text noch „gerettet“ werden kann. Lässt sich dabei eventuell von Prioritäten sprechen?

Leo Hickey empfiehlt, sich beim Übersetzen zunächst die Frage zu stellen, auf welche Wirkung der AS-Text hinaus ist. Hickey hält es für sinngemäß, der pragmatischen Äquivalenz im Verhältnis zur semantischen eine Vorrangstellung einzuräumen. Insbesondere gilt das in solchen Fällen wie der Sprachkomik, wenn die komische Wirkung durch Strukturen in der Ausgangssprache erzielt wird, die sich zielsprachlich nicht wiedergeben lassen. Sein Fokus verlagert sich ganzheitlich auf die perlokutive Ebene und betrachtet die Erhaltung der Wirkungskonstanz (*recontextualisation*) als zielführend:

Yet my contention is that the concept of perlocution outlined here means that the translator must aim to provide a text capable of offering its readers the opportunity of experiencing an analogous effect to that which the ST offered to its own readers [...] (Hickey 1998:220)

Dieser Ansatz führt an die Betrachtung heran, dass Textsequenzen im Vorfeld zur zielsprachlichen Vermittlung auf ihre pragmatischen Charakteristika zu untersuchen sind. Auch Frank Heibert knüpft an einem vergleichbaren Ansatz von Hönig/Kußmaul an, nach dem die Funktion der Übersetzung für den Adressaten entscheidend bei der Entscheidungsfindung sein soll (Heibert 1993:166). Er kritisiert allerdings diese Auffassung der Funktion als ausschließlich rezeptionsorientiert insofern, als sie der literarischen Übersetzung samt all ihren spezifischen Problemen

nicht gerecht werden kann (1993:166). Heibert schlägt vor, den Funktionsbegriff „ins Innere des literarischen Textes zu verlagern“, indem einzelnen Bestandteilen, Aspekten und Mitteln innerhalb des komplexen Textgebildes ihre eigenen Funktionen zugestanden werden (1993:166). Doch welche Mittel sind vorzuziehen, wenn beispielsweise durch die Sprachenasymmetrie keine Möglichkeit besteht, alle Bedeutungsschattierungen wiederzugeben?

Michael Breuner schlägt vor, Äquivalenzmaßstäbe zu entwickeln, die sich jeweils auf den konkreten Text anwenden lassen (1986:59). Demzufolge sollte sich die Übersetzungskritik zunächst darauf besinnen, welche Qualitäten den AS-Text einmalig machen und daraus die Übersetzungsaufgabe ableiten. So im Fall von Joyce-Übersetzungen: „Übersetzen des Ulysses kann wohl vielfach nur eine Analogie sein, nämlich der Versuch, mit dem Potential einer anderen Sprache das zu versuchen, was Joyce in seiner getan hat.“ (Breuner 1986:59) Dabei ist „Jedes sprachliche Zeichen auf seine Potenz zu überprüfen, mit anderen Zeichen in sinnvoller Beziehung zu stehen.“ (Breuner 1986:59) Nur so können die Eigenarten des AS-Textes ihrer Funktion gemäß und in Zusammenwirkung mit dem Textgebilde als Ganzes vermittelt werden (1986:59). Daher gilt es für die s.g. übergeordnete (pragmatische) Äquivalenzforderung (Begriff von Breuner) stets der Frage auf den Grund zu gehen, welches Mittel der Autorenintention am nächsten gekommen ist.

Der übergeordneten pragmatischen Äquivalenz fügen sich laut Breuner solche untergeordneten Äquivalenzen unter wie: Äquivalenz des außersprachlichen Sachverhalts (lexikalische Inhalte), Äquivalenz der Art der Verbalisierung (stilistische Konnotationen), Äquivalenz der Text- und Sprachnormen (bei gegebenen Normen für bestimmte Texte), „formale“ Äquivalenz (Begriff von Werner Koller) (formalästhetische, sprachspielerischsprachthematizierende und individuelle Eigenschaften des AS-Textes) (Breuner 1986:16 f.).

Es gilt jedoch auch beim Erstellen von Äquivalenzforderungen den subjektiven Faktor zu beachten, der in der Literatur auf allen Ebenen vorhanden ist: beim Schreiben, beim Lesen, beim Übersetzen, beim kritischen Bewerten (Heibert 1993:167 f.). Nach Heibert lässt sich die Bestandaufnahme des Textes noch einigermaßen objektivieren. Dagegen setzt beim Vergleich bereits die Wertung ein. Auch wenn die Äquivalenz für Heibert keine mathematisch-logische Gleichwertigkeit bedeutet, hält er diesen Begriff dennoch für brauchbar, und zwar „durchaus als Illusion, als ideale Zielvor-

stellung einer letztlich nicht erreichbaren Perfektion, die an der Spitze einer Bewertungsskala steht, welche sich auf teils objektivierbare, teils subjektive Kriterien stützt.“ (1993:169).

Unter diesem Vorbehalt und ohne Anspruch auf allgemeingültige Feststellungen will sich die vorliegende Untersuchung den Äquivalenzbegriff als ein Hilfsmittel zur deskriptiven Analyse von AS- und ZS-Textsequenzen zunutze machen. Der Übersetzungsprozess wird nach Luthe als ein nie abgeschlossener Prozess „des Aushandelns von neuer Bedeutung“ (1995:51) begriffen. Damit tritt anstelle „des Ideals der Sinnübereinstimmung als Ausgangsproblem der Übersetzung“ ein reflexives Vorgehen, das dem Übersetzer mannigfaltige Kompetenzen abverlangt:

„So gesehen vollzieht sich die in der Übersetzung zu leistende Reflexion kultureller Fremdheit als Prozeß linguistisch, historisch, kulturell kompetenten Ausbalancierens zwischen dem – u.U. polysemen – Bedeutungsangebot der Vorlage und den Rekonstruktierungsmöglichkeiten der eigenen Sprache. Dieser Prozeß ist wie jede Reflexion nie abgeschlossen.“ (Luthe 1995:51)

### 3. Der Roman „Dvenadcat' stul'ev“ und seine Übersetzungen

Das Kapitel gibt zunächst eine kurze Vorstellung des Satirebegriffs und erläutert die Lage der satirischen Schreibweise unter dem sowjetischen Regime. Vor diesem Hintergrund vollzog sich die Entstehung des Romans, der von den äußeren politischen Umständen zutiefst beeinflusst war. Die Umstände zur Veröffentlichung und Edition von *DS* in der Sowjetunion wirkten sich auch auf seine Rezeption in Deutschland aus. Des Weiteren hat das Kapitel textexterne Faktoren zum Gegenstand wie die historischen Gegebenheiten, die jeweilige Verlagspolitik, die Persönlichkeiten der Übersetzer und die Umstände, unter denen sie ihre Aufträge erhielten. Wie im letzten Kapitel erläutert, gestaltet sich eine eingehende Betrachtung der aufgezählten Faktoren als unentbehrlich, um Äquivalenzforderungen für den späteren übersetzungskritischen Vergleich aufzustellen.

### 3.1 Satire: Begriff, Eigenschaften und Bezug zum Komischen

Das Satirische ist nach Klaus Schwind eine „besondere, in unserem Kulturkreis seit Jahrtausenden vorkommende Kommunikationsform, [...] die auf Texten beruht, welche auf bestimmte Art und Weise strukturiert sind.“ (1988:8) Die satirische Schreibart beinhaltet eine Reihe spezifischer Strukturelemente, die sich in unterschiedlichen Textsorten finden lassen und in ihrer Aufstellung historischen und kulturellen Transformationen unterworfen sind (Schwind 1988:20). Die bestehenden konkreten Realisationen von diesem Repertoire werden als Gattungen bezeichnet. Bildhaft formuliert es Reinhold Grimm, wenn er sagt: „Satire, als eine künstlerische Methode der kritischen Erfassung von Wirklichkeit (und nicht als eine literarische Gattung, etwa als Verssatire) verstanden, kann sich die verschiedensten literarischen Gattungen zum Gefäß wählen;“ (Grimm 1987:16). Doch wodurch drückt sich dieses satirische Repertoire aus?

Die Satire kann laut Jörg Schönert als eine spezifische Kommunikationssituation gesehen werden, die folgende Elemente involviert: Satiriker, Angriffsobjekt, satirische Norm, Rezipient (Schönert 1969:29ff zit. nach Schwind 1988:22). Der Produzent (Satiriker) bezieht sich auf ein der Wirklichkeit entstammendes Objekt, das einen Bruch mit den geltenden sozialen Normen vollzieht. Der Rezipient ist in diesem Fall der Leser des satirischen Textes. Jürgen Brummack ergänzt diese Konstellation um ein weiteres Element, und zwar um „sprachliche Verformungsoperationen mit ästhetischer Funktion (verzerrende Indirektheit bei Brummack) in Relation zur Aggressivität und Normvermittlung.“ (Schwind 1988:23)

Da der satirische Text auf reale Gegebenheiten gerichtet ist und eine Wirkungsabsicht verfolgt, nimmt er eine Sonderstellung zwischen Fiktion und Realität ein. Im Zusammenhang damit verweist Schwind auf eine Tendenz in der Forschung, die die Satire der Gebrauchsliteratur statt der ästhetischen zuordnen würde. Tatsächlich ist ihr Charakter nicht eindeutig. Einerseits lässt sich feststellen, dass die Satire in ihrem Bestreben, Anschluss an die Wirklichkeit herzustellen, um Eindeutigkeit bemüht ist (Schwind 1988:34). Doch andererseits wird diesem Bestreben durch die Mehrdeutigkeit des ästhetischen Textes entgegengewirkt. Indem Schwind die Satire unter dem Gesichtspunkt betrachtet, dass jede sprachliche Nachricht mehrere, hierarchisiert angeordnete Sprachfunktionen erfüllt (Erkenntnis von Roman Jakobson) stellt er fest, dass sie die ästhetische, appellative und referentielle Funktion miteinander vereint.

Da die ästhetische Funktion in ihrem Fall jedoch nur das Mittel zum Zweck ist, kommt ihr im satirischen Text keine Dominanzstellung zu. Laut Schwind kommt allen beteiligten Funktionen in der Satire eine relativ gleichberechtigte, je nach Fall konkret zu bestimmende, Teilhabe zu (Schwind 1988:34 f).

Zu berücksichtigen ist hier aber, dass das Verhältnis zwischen der funktionellen und der ästhetischen Funktion von satirischen Texten im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte einer Wandlung unterzogen ist; so können Leser in Anbetracht ihrer eigenen gegenwärtigen Lebensumstände ein anderes Angriffsobjekt der Satire vermuten als das ursprünglich gemeinte. Mangels einer gemeinsamen „Wirklichkeitserfahrung“ zwischen Satiriker und Rezipient kann der Text auch als ein rein literarischer wahrgenommen werden, d.h. die ästhetische Funktion kann unter Verlust von Kontextwissen die Oberhand gewinnen (Schwind 1988:43f.). Hinsichtlich der Übersetzungen von Satiren in andere Sprachen und Kulturen erscheint dieser Umstand der Dominanzverschiebungen besonders schwerwiegend.

Bei der Frage, wie es dem Satiriker gelingt, durch seinen Text eine Tendenz durchzusetzen, muss auf die ästhetische Funktion näher eingegangen werden. Ob der Autor nun tatsächlich Aggressivität in Bezug auf sein Angriffsobjekt empfindet oder solche nur vortäuscht – um Wirkungskraft zu entfalten, muss der satirische Text in erster Linie intellektuell und gestalterisch ansprechend sein (Schwind 1988:65). Das Vergnügen am Text darf nicht von Aggressivität überschattet werden. Wie alle literarischen Texte bedienen sich daher auch die satirischen der sprachlichen Indirektheit. Der Text wird vom Autor mit ästhetischen Elementen und Relationen angereichert, die zwar auf vertrauten linguistischen und extralinguistischen Erscheinungen beruhen, aber durch kreativ konstruierte Wechselwirkungen in der Lage sind, innovative Bedeutungen zu produzieren. In seiner Bemühung zu verstehen, sieht sich der Rezipient genötigt, diese zu seinen eigenen Erfahrungen in Bezug zu setzen, wobei seine Sicht durch die hinzugewonnenen Bedeutungen transformiert werden kann. Um auf die übergeordnete Rolle der Kultur innerhalb von Kommunikationsprozessen zurückzukommen, muss an dieser Stelle unterstrichen werden, dass sie bei der Rezeption eines ästhetischen Textes „ein Paradigma von Anwendungscodes als ein Interpretationsraster“ bereitstellt (Schwind 1988:59 f.). Damit bildet kulturelles Wissen eine grundlegende „interpretatorische Prämisse“ (Schwind 1988:59).

Dem Ziel der gesteuerten Textrezeption kommen auch „satirische Sprecher“ zu Hilfe, die als Träger der satirischen Norm auftreten und somit „vermittelnde Funktionen mit Illustrationsaufgaben“ erfüllen, die „die Aufmerksamkeitsrichtung weisen und Sympathie/Antipathie lenken sollen.“ (Schwind 1988:79) Durch die Beziehungen zwischen den Figuren als Vertretern unterschiedlicher Normen werden weitere Bedeutungen evoziert. Ambivalente Standpunkte verlangen dem Rezipienten mehr Aufmerksamkeit und Interpretationsleistung ab, zum Beispiel im Falle von Figuren, die in verschiedenen Situationen mal für, mal gegen die satirische Norm auftreten. (vgl. Schwind 1988:82).

Die Vermittlung der satirischen Norm gestaltet sich für den Satiriker selbstverständlich leichter, wenn er auf gesellschaftlich anerkannte und gebilligte Normen zurückgreifen kann, die er mit seinem Leserpublikum teilt. Viel schwieriger dagegen vollzieht sich eine Umwertung oder gar die Durchsetzung einer innovativen Norm. Diese unterschiedlichen Satirikertypen werden in „konservative“ und „progressive“ unterteilt (Schwind 1988:74 f.). Diese Bezeichnungen können allerdings schnell zu wertend klingen. Birgit Mai verweist nämlich darauf, dass es sich nie mit Sicherheit sagen lässt, ob ein progressiver Satiriker beispielsweise nur „treffende und wesentliche“ und ein konservativer nur „unbedeutende und Wesentliches verfehlende Satiren“ verfassen, denn Satire kann für die unterschiedlichsten Seiten Stellung beziehen (Mai 1993:175). Daraus resultiert jedenfalls, dass die Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Satiriker nicht immer eindeutig ist. Je nach vertretener Haltung und vorherrschender Tendenz kann sein Text entweder mit breiter Zustimmung oder mit Feindseligkeit und Androhung von Zensur und Strafmaßnahmen aufgenommen werden (Schwind 1988:68).

Anschließend erscheint hier geboten, auf die Frage der Relation zwischen Satire und Komik einzugehen. Wolfgang Preisendanz betrachtet diese Relation als durchaus konfliktträchtig (Preisendanz 1976:412) Mit den geschilderten Superioritäts- und Inkongruenztheorien, die auf eine strafende Wirkung des Komischen auf Kosten des Angriffsobjekts zielen, lässt sich das satirische Konzept problemlos in Einklang bringen. Darüber hinaus dient das Vergnügen am Komischen der Durchsetzung der satirischen Norm. Auf den ersten Blick scheint sich das Komische der satirischen Intention problemlos zu fügen: „Satire geht auf Veränderung aus. Sie will den Mißstand beheben, den sie angreift, sie will ihn aufheben. Ob sie sich nun der Ironie, des Witzes, der Figurenkomik, der Parodie, der Groteske und Karikatur oder anderer

Mittel bedient, ihre Intention ist unversöhnlich.“ (Grimm 1987:16) Ein Widerspruch ergibt sich jedoch aus dem Ansatz von Joachim Ritter, demnach das normengemäß Ausgegrenzte durch das Komische in den „Gesamtkontext der Lebenswelt“ zurückgeholt wird. Indem die beim Lachen empfundenen positiven Gefühle auf das komische Objekt übergehen, erfährt es eine Legitimation, wogegen die vorherrschenden Normensysteme als fragwürdig erscheinen (Ritter 1940 zit. nach Schwind 1988:157 ff). Lässt sich eine derartige Positivierung mit satirischer Anprangerung und Ablehnung, gar Aggressivität überhaupt vereinen? Um diese scheinbare Inkompatibilität zwischen Satire und Komik aufzuheben, schlägt Preisendanz vor, sich auf die dem Komischen und der Satire gemeinsamen Darstellungsverfahren einzuschränken, die gleichermaßen im „Verhältnis von gemeinter, anvisierter faktischer Wirklichkeit einerseits, von dargestellter, artistisch elaborierter Wirklichkeit andererseits“ (1976:412) bestehen. Damit resultiert die Komik des Satirischen aus der Relation zwischen dem Präsentierten und dem Repräsentierten, die eine „Einheit von Gegensinnigem“ erzeugen (ebd.). Da auf diese Weise Verschiedenheit und Identität gleichzeitig impliziert werden, sieht Preisendanz in dieser Betrachtungsweise auch einen Weg, Ritters Konzept des Ausgegrenzten und des Ausgrenzenden mit dem Komischen der Satire zu versöhnen (Preisendanz: 1976:413).

Die Auffassung von Satire als einer Schreibweise, die, gleichermaßen wie Komik, durch sprachliche Mittel eine veränderte Wahrnehmung herbeiführen will, entspricht den Zwecken der vorliegenden Arbeit.

### **3.1.1 Satire im Sowjetsozialismus**

In ihrer Analyse der Satire-Diskussion der zwanziger und dreißiger Jahre betont Birgit Mai, dass es dabei von Anfang an weniger um Theoriefragen ging, sondern vielmehr um die politische Instrumentierung der Satire (Mai 1994:7).

Lenins Anschauungen entsprach, dass der progressiven Satire eine gewichtige Rolle in der Bekämpfung der feindlichen Klassen und Ideologien sowie bei der Erziehung des Proletariats zukommen sollte (Mai 1994:7 ff.) Somit wurde die Satire in den Anfängen der Sowjetunion durchaus wohlwollend betrachtet. Doch die im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg entstandene Wirtschaftskrise brachte die Herausgabe von neuen satirischen Periodika schnell zum Erliegen.

Nach dem Ende des Interventions- und des Bürgerkrieges wurde 1921 der Übergang zur Neuen Ökonomischen Politik (NÖP) beschlossen. Die zunehmende Vielfalt der wirtschaftlichen Organisationsformen ließ eine breitaufgestellte gesellschaftliche Diskussion um soziale Interessen aufkommen und bescherte der Satire einen Aufschwung (Mai 1994:10). Es vollzog sich eine Wende hinsichtlich der satirischen Angriffsobjekte; Innere gesellschaftliche Probleme rückten immer mehr in den Fokus und brachten neue Feindesbilder ans Licht: die sogenannten Kleinbürger, NÖP-Leute und die Bürokratie (vgl. Mai 1994:11). Die inhaltlichen und äußeren Veränderungen hatten eine Diskussion um die neue Rolle, gar um die Existenzberechtigung der Satire, zur Folge.

In dem Streit der zwanziger Jahre wurden Kritikerstimmen laut, die dafür eintraten, die Satire in ihrer Rolle stark einzuschränken bzw. gänzlich aufzuheben. Die angeführten Gründe dafür waren unterschiedlich: Einerseits sollten Satire und das Komische angesichts des Krieges, der Revolution, der Hungersnöte und der Armut, an denen die Bevölkerung leiden musste, aus der Literatur verbannt werden. Andererseits sollte die Satire sich nicht gegen den sozialistischen Staat erheben, dem im Anfangsstadium ein gewisses Anrecht auf Mäkel und Fehltritte eingeräumt werden musste. Stattdessen sollte die Satire sich auf eine moralistische Funktion beschränken und individuelle, von der sowjetischen Norm abweichende Erscheinungen anprangern (Mai 1994:11 f.). Der Kritiker Bljum vertrat 1929 gar die Ansicht, dass Satire nicht nur unnütz geworden sei, sondern auch einen direkten Angriff auf die sowjetische Gesellschaft und den Staat bedeutete. Wie Mai hervorhebt, war Bljum als Mitglied des Glavrepertkom (Hauptrepertoire-Komitee) nicht der einzige, der die Satire als konterrevolutionäres Engagement betrachtete. Nach Klaus Dieter Seemanns Ansicht lag der Grund für das Misstrauen gegenüber der Satire in ihrer Fehleinschätzung durch die marxistische Satiretheorie. „Wegen der Hyperbolisierung der bedrohlichen Wirklichkeit, wegen der Schonungslosigkeit der Satire“ wurden ihr „klassenkampfähnliche Generalangriffe gegen die Grundlagen der Gesellschaft“ unterstellt (Seemann 1980:174). Wenngleich diese Furcht auf einer Vereinseitigung der satirischen Weltansicht beruhte, hielt sie angesichts der sich verschärfenden innenpolitischen Umstände an und gewann schließlich die Oberhand.

Den Forderungen zur Abschaffung der Satire wurde zumindest bis 1927 Einhalt geboten, als auf Beschluss des Zentralkomitees 1925 die Resolution „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der Literatur“ verfasst wurde. Hierin fand die tolerante

Auffassung des Volkskommissars für Volksbildung Anatolij Lunačarskij ihren Niederschlag. Als Autor von mehreren wissenschaftlichen Beiträgen zur Komiktheorie war er sich sowohl der psychisch entlastenden als auch der agitatorischen Möglichkeiten der Satire bewusst und stellte sogar die Forderung nach einer „Offensive des Lachens auf breiter Front – in der Literatur und im Theater, aber auch im alltäglichen Leben, in der Volks- und Laienkunst und in der Musik.“ (Mai 1993:31) auf.

Von der Satire wurde ein einheitlicher optimistischer Grundton gefordert, der als einziger in der Lage sein sollte, den „neuen Menschen“ der Sowjetunion wahrheitsgetreu abzubilden. Doch solche Forderungen, die dem intellektuell-kritischen satirischen Lachen in seinem Grundwesen widersprachen, führten zunehmend zu seinem Verschwinden (vgl. Mai 1994:18). Als literarische Form, die dem Leser „ein höheres Maß eigener intellektueller Aktivität“ abverlangt, um „die indirekten Aussagen des Textes zu entschlüsseln“, war sie angesichts der Forderung nach vorgefertigten Antworten fehl am Platz (Mai 1993:25). Mai verweist auf ein Paradox, dass angesichts der Vorsätze der sozialistischen Gesellschaft, die Zukunft neu zu gestalten, besonders hervorsteht:

Kennzeichnend für die Widersprüchlichkeit der Situation war, daß in einer Gesellschaft, welche die Zukunft auf neue Weise zu gestalten versprach, mit Satire und Utopie gerade die am stärksten auf Veränderung – und damit auf die Zukunft – gerichtete Literatur ausgegrenzt wurde. (Mai 1993:26)

### 3.2 Der Roman *Dvenadcat' stul'ev*

Laut Birgit Mai werden Il'ja Il'f und Evgenij Petrov als Vertreter der fröhlichen, positiven Satire gesehen, die sich sowohl von Zoščenkos Trauer und Skepsis als von Bulgakovs Distanz auffällig abhob (Mai 1993:135). Der Standpunkt der Autoren zur neuen sowjetischen Ordnung im Roman *DS* erscheint jedoch nicht eindeutig positiv. An die pathetisch romantische Beschreibung der Eisenbahn oder der selbstlosen Bemühung des Ingenieurs Treuchov um die Errichtung einer Straßenbahnlinie in Stargorod reihen sich Episoden, in denen Profitgier, Ineffizienz und Drückebergerei des Beamtentums zum Vorschein kommen. Die Lebensumstände im Moskauer Studentenwohnheim oder im Altenheim, unter der Obhut seines diebischen Leiters Al'chen, lassen alles andere als erfolgreiche Wirtschafts- und Verwaltungspolitik vermuten. Jurij Ščeglow vergleicht den Sozialismus von Il'f und Petrov mit einer weit entfernten Gebirgskette am Horizont, die eine nostalgische Sehnsucht hervorruft. Sobald

man sich ihr jedoch annähert, zerfällt sie in komische Konstellationen und Figuren, die durchaus kritikwürdig und von jeglichen Idealen entfernt sind (2003:9). Der Sozialismus als solcher bleibt eine ideale Abstraktion, dem die vorübergehenden Nichtigkeiten des realen Lebens nichts anhaben können – angesichts des großen Ziels erscheinen die alltäglichen kleinen Unzulänglichkeiten als vorübergehend und irrelevant. Birgit Mai fügt hinzu, dass der Glaube der Satiriker, alles Kritikwürdige am neuen Regime sei vorübergehend, für den optimistischen Grundton der Romane von Il'f und Petrov verantwortlich ist (1994:138).

Obwohl diese Betrachtungen als glaubwürdig erscheinen, hat es der Roman seit seinem erstmaligen Erscheinen bei Kritikern und Zensur nicht leicht gehabt. Odesskij und Fel'dman deuten auf eine seltsam schweigsame Reaktion der Kritik auf die Neuerscheinung 1928 hin. Ein Roman von einem höchst umstrittenen Genre und von zwei relativ unbekanntem Autoren noch dazu, hätte laut Odesskij und Fel'dman ins Kreuzfeuer der Kritik geraten müssen (2000:Online). Doch die Reaktionen fielen spärlich, fast unbemerkbar aus. Warum? Odesskij und Fel'dman liefern zahlreiche Fakten rund um die Entstehung des Romans und seine Veröffentlichung in ihrem Vorwort zur ersten ungekürzten Ausgabe von *DS* im Vagrius Verlag.

### 3.2.1 Entstehung vor politischem Hintergrund

Evgenij Petrovič Kataev (Petrov) schildert in seinem Vorwort zu den 1939 erschienenen *Zapisnye knižki* seines 1937 verstorbenen Freundes und Ko-Autors Il'ja Arnol'dovič Il'f (Feinzi'lber), wie die Zusammenarbeit an ihrem ersten gemeinsamen Roman verlief. Beide aus Odessa stämmig, sollen sie sich in der Redaktion der Zeitschrift *Gudok* in Moskau kennengelernt haben. Valentin Kataev, der ältere Bruder von Evgenij, gilt als der ursprüngliche Autor des Sujets. Verbreitet ist die Version, dass er den jungen unbekanntem Autoren vorgeschlagen haben soll, im Rahmen einer *literaturnaja artel'* seinen Entwurf zu Papier zu bringen und sich bereit erklärte, die spätere Edition vorzunehmen. Im August oder September 1927 machten sich Il'f und Petrov an die Arbeit und schon im Januar 1928 begann die illustrierte Monatszeitschrift *Tridcat' dnej* mit der Veröffentlichung des Romans. Kurz nach Ende der periodischen Publikation im Juli erschien der Roman zum ersten Mal als Buch (Odesskij, Fel'dman 1997:6 ff.). Im Folgenden wird die spannende Geschichte um die Entstehung des Romans aus dem Vorwort der Literaturhistoriker referiert, da sie aus meiner Sicht wichtig in Hinsicht auf das Verständnis der Autorenintention ist.

Zwei Umstände in Petrovs Geschichte erscheinen zweifelhaft. Zum einen, gibt Petrov an, vergessen zu haben, wie und wo er seinen späteren Mitstreiter Il'f kennengelernt hat. Und das, obwohl Il'f den älteren Bruder Valentin Kataev bereits seit Odessa kannte, wo sie demselben Literatenkreis angehörten. Außerdem gibt Petrov in seinem Vorwort an, die Arbeit an dem Manuskript zu *DS* erst im Januar beendet zu haben, obwohl im Januar bereits das erste Kapitel in *Tridcat' dnej* abgedruckt worden war. Angesichts der umfassenden Vorbereitung, die der Druck eines Romankapitels von der Redaktion erforderte, erscheinen diese Angaben äußerst zweifelhaft. Den Überlegungen von Odesskij und Fel'dman zufolge spricht alles dafür, dass die Publikation des Romans beschlossene Sache war, noch bevor die Ko-Autoren das vollendete Manuskript in den Händen hielten; Die ersten Kapitel müssen also schon vor Abschluss des Romans redigiert und zur Veröffentlichung vorbereitet worden sein. Doch wie ist es Il'f und Petrov gelungen, eine Absprache für dieses aufwendige Verfahren zu treffen? Anscheinend hat Valentin Kataev nicht nur das Sujet beige-steuert, sondern auch seinen Namen dazu genutzt, damit die jungen Autoren einen Vertrauensvorschuss für eine dermaßen umfassende Veröffentlichung erhalten konnten. Eine entscheidende Rolle spielte der Chefredakteur der Zeitschrift *Tridcat' dnej* und Gründer des Verlags *Zemlja i fabrika*, bei dem der Roman erstmals erschienen war - Vladimir Narbut, ein alter Bekannter aus Odessa. Die Person Narbut's ist es, die laut Odesskij und Fel'dman Petrov dazu bringt, sowohl die Einzelheiten seiner Bekanntschaft mit Il'f als auch die Veröffentlichungsumstände von *DS* verschleiern zu wollen. Bereits 1928 fiel Narbut in Ungnade und wurde von allen Posten entlassen. 1938, ein Jahr, bevor Il'fs Tagebücher erschienen sind, ist er nach einer zweijährigen Haft in einem GULAG im Kolyma-Gebiet erschossen worden. Doch das ist nicht der einzige Umstand, der zur rätselhaften Entstehung des Romans beitrug.

Ferner stellt sich die Frage nach der Dringlichkeit, mit der das Autorenduo den Roman innerhalb von so kurzer Frist verfasste und Teil für Teil Narbut zum Druck vorlegte. Und was brachte ihn dazu, dem Druck eines bedenklichen, noch nicht einmal geschriebenen Romans so vorbehaltlos zuzustimmen? Der Grund verbirgt sich in Narbut's damaligen Nähe zur Parteispitze.

Die Arbeit an dem Roman verlief vor dem Hintergrund des sich zuspitzenden Konflikts in der Parteiführung, vertreten durch Stalin und Bucharin, und der sogenannten „linken Opposition“, angeführt von Lev Trockij. Letzterer hatte sich der NÖP entgegengestellt und Stalin vorgeworfen, die Idee der „Weltrevolution“ zu Gunsten der eigenen Vormachtstellung verraten zu haben. Nachdem die Einführung des Bolschewismus in China im Frühling 1927 eine Niederlage erlitten hatte, sah Trockij die Sowjetunion der Gefahr eines Krieges mit dem „internationalen Imperialismus“ ausgesetzt. Stalin und Bucharin erklärte er für schuldig an der Erstarkung des Kapitalismus, die sie, durch ihre Befürwortung der NÖP, herbeiführten.

Die Parteiführung war sich bewusst, dass sie sich selbst schaden würde, wenn sie versuchte, Kapitalisten und Großindustrielle – Antriebskräfte der NÖP und ideologische Erzfeinde der Sowjetunion zugleich, zu beschönigen. Und so holte sie zum Gegenschlag aus, indem sie alles daran setzte, Trockij zu diffamieren. Die neue NÖP-Linie wurde als eine Übergangslösung präsentiert, die die Wirtschaft stabilisieren sollte. Den Anhängern Trockij's wurde dagegen vorgeworfen, den friedlichen Wiederaufbau zu behindern und eine Rückkehr zum Roten Terror, Bürgerkrieg und Hunger herbeizusehnen. Die führende Schlagzeile über den „Umsturz von Shanghai“ wurde als eine unbedeutende kleine Niederlage abgetan.

Das Sujet von *DS* schien sich ideal in die Richtlinien der offiziellen Propaganda einzuordnen. Die Reise von Ostap Bender und Vorob'janinov durch das sozialistische Land sollte aufzeigen, dass sich in dem neugebildeten Staat ein neues Leben mit stabilen Arbeitsverhältnissen entwickelt hat. Deutlich wurde, dass die Ehemaligen keinerlei Gefahr für den sowjetischen Staat darstellten. Der Adel, nach wie vor unnützlich und zu nichts fähig, hat sich im sowjetischen Beamtentum eingenistet. Die reichen NÖP-Leute sind nur auf ihre Reichtümer bedacht und viel zu feige, um an einem Umsturz mitzuwirken. Wenn der „Internationale Imperialismus“ auch einfallen wollte, hätte er schlichtweg keine Basis, auf die er sich stützen könnte. Jegliche Versuche der Romanfiguren, zum Reichtum aus vorrevolutionären Zeiten zu gelangen, sind angesichts der neuen festen Ordnung zum Scheitern verurteilt.

Daher wurde den beauftragten Autoren freie Hand dabei gelassen, sich über propagandistische Floskeln, die dem linken Lager zugeschrieben wurden, zu amüsieren und einige renommierte Größen in Literatur und Theater als Vertreter der „linken Kunst“ zu parodieren. Ihr Hohn richtet sich auch gegen Vorträge über die „internationale Lage“ und die „imperialistische Gefahr“ als typische Themen der Trockij-Anhänger sowie die traditionelle sowjetische Angst vor Spionen.

Doch die Lage änderte sich rasant. Im November 1927 wurde Trockij aus der Partei ausgeschlossen und Anfang des Jahres des Landes verwiesen. Vertreter der linken Opposition mussten ihre Forderungen niederlegen und verloren ebenfalls Parteisitze. Der Widerstand war somit gebrochen, die NÖP sollte auf Beschluss der KPdSU fortgeführt werden. Und die Witze und Sticheleien, kurzerhand abgenickt, waren mit einem Schlag wieder anstößig und gefährlich geworden.

Angesichts der Entstehungsgeschichte kann *DS* als ein Auftragswerk betrachtet werden, das dazu diente, Parteigegner von Stalin und Bucharin zu diffamieren. Dementsprechend richtet sich die Satire im Roman gegen linke Tendenzen in der Parteipolitik und die mit ihnen assoziierten Attribute. Durch einen später erfolgten drastischen Schwenk, der die Massenmedien gegen eine andere politische Flanke einsetzte, wurde die antilinke Rhetorik wieder unerwünscht. Wie das nächste Unterkapitel zeigt, ließ sich daher eine umfassende Textedition nicht vermeiden.

### 3.2.2 Editionen von *Dvenadcat' stul'ev*

Ein Vergleich zwischen den untersuchten Ausgaben, die als Quellen für die Analysebeispiele dienten, zeigt zahlreiche Abweichungen. Außer der unterschiedlichen Kapitelzahl, 40 in der Ausgabe aus dem Jahr 1975 und 43 in der Ausgabe von 1997, fehlt eine ganze Reihe von Episoden und Repliken.

Ute Marianna Zehrer erwähnt in ihrer Dissertation über *DS* von 1975 fünf Fassungen des Romans: Petrovs Autograph, die maschinenschriftliche Kopie des Manuskripts, den ersten Abdruck in *Tridcat' dnej* von 1928, die erste Buchausgabe und die zweite Buchausgabe ein Jahr später (Zehrer 1975: 44 f). Das ursprünglich aus 20 Kapiteln

ohne Titel bestehende Manuskript wurde im Laufe der Vorbereitung zum Druck in 43 Kapitel eingeteilt. Die Redaktion von *Tridcat' dnej* verkürzte sie auf 37 Kapitel. Bei diesen Streichungen kann es sich in erster Linie um Kürzungen wegen des Zeitschriftenformats gehandelt haben. Die erste Buchausgabe von *Zemlja i fabrika* (ZiF), die aus 41 Kapiteln bestand, nahm viele dieser Stellen wieder auf und sparte lediglich die beiden biographischen Kapitel über Vorob'janinov, otec Fëdors Experiment mit der Hundezucht und die Geschichte über den Schriftsteller-Pfuscher Agafon Šachov aus. Der Text für die zweite Buchausgabe von 1929 aus 40 Kapiteln galt als der am aufwendigsten bearbeitete und wurde als Vorlage für alle späteren Neuauflagen genutzt (1975:56). Laut Zehrer verzichteten die Autoren in dieser Fassung auf alle ablenkenden Stellen und konnten damit die Handlung und den Haupthelden klarer herausarbeiten (1975:56). In ihrem Vorwort zur ersten vollständigen Ausgabe von *DS* bemerken Odesskij und Fel'dman jedoch, dass das vermeintliche Streben nach größerer Einheitlichkeit im Kunstwerk sowie wachsende Selbstanforderungen der Autoren von der sowjetischen Textologie häufig als Vorwände genutzt wurden, um über die Zensureingriffe hinwegzutäuschen (1997:9). Die Ausgabe, die zuletzt zu Lebzeiten eines Autors erschien, galt als maßgebend, was im Falle von Petrov (1942 in Sevastopol gefallen) die Bucherscheinung von 1938 war. Die beiden Literaturhistoriker bezweifeln, dass die Autoren zwei Jahre gebraucht haben, bis ihnen ästhetische Mängel an ihrem Text aufgefallen sind. Glaubhafter erscheint, dass die Edition der Ausgabe von 1929 angesichts der politischen Umwälzungen maßgebend durch Zensurvorgaben erfolgt ist (1997:10). Zwei Stellen, die als beispielhaft für die noch 1927 bekämpfte linke Ideologie gelten können und deswegen von der Zensur entfernt wurden, werden hier vorgestellt.

1. - A čto, soldatiki, - sprosil Tichon, podsaživajas', - verno govorjat, čto pomeščikam zemlju skoro otdavat' budut? (Il'f, Petrov 1997:86)

Odesskij und Fel'dman sehen hinter dieser Frage des *dvorniks* (dt. Hausmeister) Tichon, als er sich nach Vorob'janinovs Wiederkehr in der Kneipe betrinkt, eine Parodie auf die Kritik von Trockijs Anhängern gegen die NÖP. Sie sahen in den zahlreichen Vergünstigungen, die die Privatunternehmer erhalten hatten, einen Beginn der „kapitalistischen Restauration. Stalin reagierte darauf mit scherzhaften Bemerkungen, so in einem Interview vom 13. November 1927 an *Pravda*, in dem er behauptete, schon bald plane die KPdSU, alle geflohenen Großgrund- und Kapitalbesitzer wieder in die Sowjetunion zu holen und ihnen ihre Besitztümer zurückzugeben

(Odesskij, Fel'dman 2000:Online). Da Stalin selbst schon bald von derartigen Scherzen absah, erschien es zu gefährlich, die Passage zu drucken.

2. Nabelo gadali po ruke. Linii ruki vdovy Gricacuevoj byli čisty, moščny i bezukoriznenny. Linija žizni prostiralas tak daleko, čto konec ejo zaechal v pul's, i esli linija govorila pravdu, - vdova dolžna byla dožit' do mirovoj revoljucii. (Il'f, Petrov 1997:113)

Die ironischen Umschreibungen der marxistischen Floskel *mirovaja revoljucija* waren in der öffentlichen Rhetorik von 1927 willkommen. So sollten die Anhänger Trockijs, die zur „permanenten Revolution“ aufriefen, ins Lächerliche gezogen werden. Die Verwendung der hochgehaltenen, pathetischen Losung in einem derartig banalen Kontext, wie Handlesen für eine Witwe, die auf intensiver Partnersuche ist, sollte die „Weltrevolution“ jeglicher Anmut entbehren lassen. Nachdem die KPdSU wieder Kurs auf althergebrachte ideologische Floskeln nahm, wurde *mirovaja revoljucija* an dieser Stelle durch die neutralere Variante *strašnyj sud* ersetzt.

Im Nachhinein soll die Editionsgeschichte bei der Bestimmung der Vorlagen für die Übersetzungen wieder aufgegriffen werden.

### 3.2.3 *Dvenadcat' stul'ev* in der Kritik

Durch den raschen Kurswechsel in der Partei und konsequenterweise auch in der öffentlichen Rhetorik nach dem Sturz Leo Trockijs schienen die Kritiker abwartende Stellung bezogen zu haben, so Odesskij und Fel'dman (2000:Online). Nachdem die Notwendigkeit entfallen war, den linksgerichteten Kommunistenflügel zu diffamieren, schienen marxistische Losungen wieder angebracht zu sein. Und niemand wollte seine lobende oder tadelnde Rezension als Solidarisierung mit dem gestürzten Parteiflügel verstanden wissen.

Odesskij und Fel'dman führen Texte von einigen wenigen kritischen Artikeln an, die sich im Jahr 1928 festmachen ließen. Die Rezension aus der Zeitung *Večernjaja Moskva* vom 2. September 1928, die auch Petrov in seinen Memoiren erwähnt, gesteht dem Roman zwar Humor und Leichtigkeit zu, wendet aber ein: „roman ne podnimaetsja na veršiny satiry“ (zit. nach Odesskij, Fel'dman 2000:Online). In einer Rezension vom 20. April 1929 der Zeitschrift *Kniga i revoljucija* heißt es, die Autoren hätten es verfehlt, den wahren Klassenfeind zu erkennen und ihre oberflächliche Be-

lustigung gegen eine untypische unbedeutende Gestalt gerichtet (Odesskij, Fel'dman 2000:Online).

Im März 1928 setzt eine neue Kampagne ein, die erneut eine Wende ins Schicksal des Romans bringt. Diesmal soll der rechte Flügel unter der Anführung von Nikolai Bucharin, Stalins bisherigem Verbündeten, diskreditiert werden. Zur selben Zeit beschließt Stalin auch der NÖP zu entsagen. In seiner Rede im ZK-Plenum im Juli 1928 erklärt er die NÖP zur Ursache für die wirtschaftlichen Misserfolge. Der wieder erstarkenden „Bourgeoisie“, die diese schädliche Politik erhalten wolle, sollte ein entschiedener Klassenkampf entgegengestellt werden (vgl. Odesskij, Fel'dman 2000:Online).

Vor diesem Hintergrund erscheint die erneut redigierte zweite Ausgabe von *DS*. Die neugegründete parteinahe Wochenzeitschrift *Literaturnaja gazeta* druckt am 17. Juni 1929 einen Artikel des Kritikers Tarasenkov unter der Überschrift „Kniga, o kotoroj ne pišut“. Die ungewöhnlich spät (mit Verspätung um ein Jahr) erschienene Rezension lobt das Buch in höchsten Tönen und will es dem Leser ans Herz legen. Die Kritik erhielt damit ein unmissverständliches Signal dafür, wie sie sich zu dem Roman äußern sollte (vgl. Odesskij, Fel'dman 2000:Online). Diesen plötzlichen Schwenk erklären Odesskij und Fel'dman dadurch, dass der Roman dieses Mal als ein passendes Mittel gegen die NÖP und Bucharin betrachtet wurde. Auch stand die Veröffentlichung der französischen Übersetzung des Romans am 30. Juni unmittelbar bevor, die dem Ausland deutlich machen sollte, dass die Sowjetunion in einer wahren Demokratie lebe und die Veröffentlichung von freigeistiger kritischer Satire nicht nur zuließ, sondern sogar förderte (vgl. Odesskij, Fel'dman 2000:Online).

Beim Leserpublikum war der Roman dagegen von Anfang an beliebt. Mai beruft sich auf eine 1934 in der *Pravda* publizierte Statistik über die Bibliotheksausleihe und darauf, dass *DS* schon innerhalb von fünf Jahren nach seiner Ersterscheinung sieben Auflagen erfuhr (1993:201; Anm. 407). Durch das Verhältnis der Kritik zum Roman kommt Mai zufolge ihre ambivalente Einschätzung der Satire an sich zum Ausdruck. Zum einen fürchteten die Kritiker, „die Nähe zum Humor, die Fröhlichkeit der Satiriker, könne von Leichtfertigkeit und Sorglosigkeit zeugen.“ (1993:137) Zum anderen schien ihnen der Kontrast zwischen dem zu Verurteilenden und dem Positiven nicht eindeutig hervorzugehen. Auch die Figur Ostap Benders war vielen nicht eindeutig genug. So schrieb Lunačarskij in seinem Vorwort zur amerikanischen Ausga-

be von *DS* in 1931: „In dieser irrealen Lilliputwelt erscheint Ostap Bender übergroß als Gulliver.“ (zit. nach Zehrer 1975:13) Doch in Wirklichkeit sei „Benders Individualismus inmitten der entstehenden neuen Ordnung gigantischen Ausmaßes nur eine Mikrobe der Zersetzung.“ Laut Mai hielten derartige Vorwürfe bis in die 60-er Jahre an (1993:137).

### 3.2.4 Schreibweisen der Komik im Roman

Die Handlung des Romans umfasst genau ein halbes Jahr. Am 15. April 1927 erfährt der ehemalige *predsedatel' dvorjanstva* (Kreisadelsmarschall) Vorob'aninov am Sterbebett seiner Schwiegermutter madam Petuchova, dass sie ihren Schmuck unter das Polster von einem der zwölf Stühle in seinem alten Haus versteckt hat. Kurzerhand lässt er sich beim Standesamt, wo er ein trübes Beamten-dasein fristet, beurlauben, um sich auf die Suche nach seinem ehemaligen Reichtum zu begeben. In Stargorod, auf der ersten Suchstation, kreuzt sich sein Weg mit dem „großen Kombinator“ Ostap Bender. Bender wittert ein vielversprechendes Geschäft und nötigt Vorob'janinov dazu, ihn als Kompagnon aufzunehmen, der am Ende auch noch den größeren Teil vom Erlös bekommen soll. Parallel zu ihnen macht sich auch Fëdor Vostrikov auf die Suche – ein von Unternehmenslust und Habgier ergriffener Pope, der aus der Beichte der sterbenden madam Petuchova von ihrem Geheimnis erfährt. Die Jagd nach den Stühlen führt die Schatzsuchenden durchs ganze Land, wobei sie den unterschiedlichsten und seltsamsten Typen begegnen, in zahlreiche Bedrängnisse geraten und viele Hürden, die sich ihnen in den Weg stellen, überwinden müssen. Kurz vorm vermeintlichen Erfolg schneidet Vorob'janinov seinem Mitstreiter die Kehle durch, um alleiniger Besitzer des Schatzes zu werden. Allerdings muss er schon bald darauf feststellen, dass der Schmuck vor langer Zeit entdeckt und für das Gemeinwohl verwendet wurde.

Der Fabel von *DS* liegt nach dem Zeugnis von Alexandra Il'f eine der Sherlock Holmes-Erzählungen von Conan Doyle, „The Adventure of the Six Napoleons“, zugrunde: Ein Bildhauer, der auf der Suche nach der schwarzen Perle, die er selbst mal in der Gipsmasse versteckt hat, eine Napoleon-Büste nach der anderen zertrümmern muss (Il'f, Petrov 2012:4; Vorwort). Typisch für das archetypische Motiv der Suche ist, so Ščeglov, dass die gesuchten Gegenstände unkontrollierbar sind und den stets

Suchenden entrinnen (2003:40). Man denke nur an die Auktion in Kapitel 21.<sup>3</sup>, bei der jeder Stuhl einzeln verkauft wird und sich mit seinem Besitzer davon macht, oder daran, wie der vorletzte Stuhl, den die „Konzessionäre“ sich schon geschnappt haben, ihnen durch ein plötzlich ausbrechendes Erdbeben wieder entgleitet.

Kompositorisch lässt sich *DS* Ščeglov zufolge auf die Tradition des Reiseromans in Sinne Cervantes' und Gogol's zurückführen. Außer den zahlreichen Begegnungen mit märchenhaften und kuriosen Gestalten kommen darin auch Elemente vor wie eingefügte Novellen (rasskaz o gusare-schimnike), Briefe (Briefe von otec Fëdor an seine Frau), Einschübe mit zeitgenössischen Beobachtungen (über die Eisenbahn in Kapitel 4., über Matratzen in Kapitel 17., Landschaftsbeschreibungen) und Zitate aus Reiseführern. Durch die Konkurrenz zwischen Bender und Vorob'janinov auf der einen Seite und otec Fëdor auf der anderen spaltet sich das Motiv der Suche in zwei Linien. (Ščeglov 2003:53).

Zentral für die Komik des *DS* ist die Gegenüberstellung von zwei Epochen: die Überbleibsel des zaristischen Russlands im gesellschaftlichen Leben und in den Köpfen der Menschen und des Sowjetsozialismus mit seiner Idee von der Erschaffung eines neuen Menschen. So liegen im Verhalten von den Vertretern der abgeschafften Gesellschaftsschichten Abweichungen vor, die sich in die neue sozialpolitische Ordnung nicht fügen lassen. Daraus entsteht eine der grundlegenden Komikarten des Werkes, die auf den Widersprüchen zwischen den zwei unterschiedlichen Weltbildern oder *kollektivnye kodeksy* (Propp: 43) beruht. Die Funktionäre des alten Regimes befinden sich in einem verrückten Zustand und versuchen sich in der neuen Realität anzusiedeln. Von einer Art *recycling* der Ehemaligen spricht Ščeglov beispielsweise in Bezug auf Vorob'janinov, der aus einem Adelsmarschall zum Beamten geworden ist und in dessen ehemaligem Palais sich nun eine staatliche Einrichtung befindet. Seine ehemalige Geliebte Elena Bour, ehemals wohlhabende Frau des Staatsanwaltes, bestreitet nun ihren kargen Unterhalt als Hellseherin.

Das Motiv des *recycling* bindet auch die materielle und geistige Kultur der abgeschafften Gesellschaft ein. Diese „Wiederverwertung“ gleich der Sicht auf die Ehemaligen selbst, deren Wissen und Können, von dem neuen Regime als durchaus nützlich und unter ideologischen Einschränkungen als zulässig angesehen wurde (Ščeglov 2003:20) Als symbolhaft dafür bezeichnet Ščeglov die Verwendung von

---

<sup>3</sup> In der Arbeit werden überwiegend Kapitelangaben aus der Ausgabe von 1975 verwendet, da sie editorisch zwei von drei Übersetzungen am nächsten kommen.

Kirchenglocken zu Zwecken des Fünfjahresplans oder das Umschreiben vorrevolutionärer Lieder (2003:20). Dieses Motiv durchzieht die gesamte Struktur von *DS*: Mit Ironie schildern Il'f und Petrov die gleichermaßen einfältigen und vermeintlich weltberühmten Darbietungen im vorrevolutionären *café chantant* und in der sowjetischen Kantine. Die Stühle der Generälin Popova aus Stargorod zieren nun das Ferienhaus des verfressenen Ingenieurs Bruns am Schwarzen Meer. Kunstgegenstände aus alten Herrschaftshäusern können auf Auktionen erworben werden um hinterher in einer Gemeinschaftswohnung zu landen. Armut tritt als einer der Gründe dafür auf, dass alles ehemals Zusammengehörige gespalten und zerrissen wurde. Durch verrückte und an fremden Orten in Erscheinung tretende Gegenstände kommt das Chaos der Gegenwart zum Ausdruck: „Staryj mir poluzasypan, perestal suščestvovat' kak ansambl', i na poverchnosti možnno nabljudat' liš' razroznennye ego oskolki v raznoobraznych kombinacijach s ělementami novogo byta i drug s drugom.“ (Ščeglov 2003:21)

Als eine andere Quelle für Komik im Roman bezeichnet Ščeglov das Motiv der Mimikry (2003:19). Sie tritt zutage, wenn die Figuren als Schutzreaktion oder zur Rechtfertigung auf ideologisierte Sprache zurückgreifen, z.B. wenn otec Fëdor sich im Handgemenge mit Vorob'janinov auf die *vlast' trudjaščichsja* beruft (Il'f, Petrov 1975:55). Oder wenn der ehemalige Journalist Princ Datskij in seinen Reportagen versucht, der offiziellen Forderung nach industrieller Thematik nachzukommen und sich durch seine Unkenntnis verrät (Il', Petrov 1975:90). Von der Mimikry sind laut Ščeglov alle Erscheinungen des kulturellen Lebens im Roman betroffen – Publizistik, Kunst, Literatur (2003:21).

Das Zusammenspiel von Mimikry und *recycling* ist auch aus meiner Sicht bestimmend für die Komik des Romans. Diese These möchte ich zur Begründung der Autorennintention in die Analyse einfließen lassen.

### 3.3 Die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte von *Dvenadcat' stul'ev* in Deutschland

*DS* ist dreimal ins Deutsche übersetzt worden. Im Jahr 1930 von Elsa Brod und Mary von Pruss-Glowatzky, 1958 von Ernst von Eck und im Jahr 2000 von Renate und Thomas Reschke. Bemerkungen zur allgemeinen Rezeption des Romans in literatur-

wissenschaftlichen Lexika fallen spärlich aus. In der von Klaus Städtke im Jahr 2002 herausgegebenen *Russischen Literaturgeschichte* lässt sich finden, dass der Roman in Sachen Sprachkomik nichts Großartiges vorzuweisen hat (sich. Einleitung). In Zehrsers Dissertation belaufen sich die Informationen zu den deutschsprachigen Veröffentlichungen auf den Kommentar, dass die Übersetzung von *DS* von 1968 „sehr schlecht“ sei (1975:8; unter Verweis auf die Übersetzung von Elsa Brod und Mary von Pruss-Glowatzky in der Ausgabe von Ullstein, Berlin 1968). Doch auch angesichts der größtenteils fehlenden persönlichen Daten zu den Übersetzern erscheint es als sinnvoll, ihre Arbeit und die jeweilige Verlagspolitik vom Standpunkt der historisch-politischen Umstände zu beleuchten. Der Ansatz wird durch die These Thomas Ungers gestützt, dass die konkrete historische Situation der Zielkultur unmittelbaren Einfluss auf die Übersetzungsentscheidungen haben kann, wenn sie eine „zielsprachliche Aktualisierung des Textes“ anstreben (1995:21).

### 3.3.1 Erscheinung der ersten Übersetzung von 1930

Der historische Kontext lässt schlussfolgern, dass die erste deutsche Übersetzung des Romans auf einen durchaus vorbereiteten Boden fiel. Die Auseinandersetzung mit russischer Literatur und Kultur wurde zwischen 1918 und 1933 aktiv betrieben. Die Sowjetrepublik und die Republik von Weimar, beide jung und außenpolitisch benachteiligt infolge der Oktoberrevolution und der Versailler Friedensverträge, pflegten rege politische, wirtschaftliche und kulturelle Kontakte (Lehmann 2015:131). In Deutschland existierten mehrere gesellschaftlich-politische Institutionen, unter anderem unterstützt vom Auswärtigen Amt, die sich zum Ziel gesetzt hatten, über die Sowjetunion zu informieren (Lehmann 2015:140). Russische Theaterensembles, unter anderem von Vsevolod Mejerchol'd, führten in Deutschland ihre Stücke auf, bildende Künstler brachten ihre Ausstellungen dorthin (Lehmann 2015:134).

Hinzu kam, dass Russland nach der Oktoberrevolution mit besonderer Neugierde begegnet wurde. Verlage versprachen sich gewinnbringende Erträge durch Veröffentlichungen russischer Literatur (Koenen 1998:827-934 zit. nach Lehmann 2015:141). Es erschienen bereits bekannte und auch weniger bekannte Klassiker in neuen Übersetzungen und Editionen, aber auch Texte sowjetrussischer Autoren. Zahlreiche Vermittlungsinstanzen trugen dazu bei, dass die Rezeption russischer Literatur in Deutschland auf ein hohes Niveau anstieg und statt dem exotischen Reiz verstärkt auf die „sprachkünstlerische Dignität geachtet“ wurde, „sowohl bei der Auswahl der

Autoren als auch bei der Übertragung ihrer Werke ins Deutsche.“ (Lehmann 2015:147)

Die erste Übersetzung von *DS* wurde von einem Übersetzerinnenduo erstellt und erschien 1930 im Paul Zsolnay Verlag in Wien. Der 1924 als Reaktion auf die wirtschaftliche Flaute in Deutschland gegründete Verlag brachte bis 1933 insgesamt 271 deutsche und internationale Titel heraus. Wie Murray G. Hall anmerkt, verfolgte er bei der Auswahl russischsprachiger Literatur keinerlei programmatische, gesellschaftlichpolitische und revolutionäre Ansätze - als Auswahlkriterium schien für Zsolnay der ästhetische Faktor entscheidend zu sein (Hall 1994:149). Unter den insgesamt elf Texten russischer Autoren, die der Verlag zwischen 1925 und 1933 veröffentlicht hatte, war auch der Roman *Rastratčiki* von Valentin Kataev. *Die Defraudanten*, in der Übersetzung von Richard Hoffmann (Auflage 3000) fand jedoch einen so geringen Absatz, dass weitere Veröffentlichungen ausblieben (Hall 1994:150). Nach Hall, hatten die Übersetzungen von Il'f und Petrov ebenso wenig Erfolg. *Zwölf Stühle* erschien 1930 in einer Auflage von 3000 Exemplaren und konnte nach zweieinhalb Jahren nur zu knapp einem Drittel abgesetzt werden. Die Übersetzung von *Zolotoj telėnok*, die unter dem Titel *Ein Millionär in Sowjetrußland* ebenfalls in 3 000 Exemplaren erschienen war, musste 1932 sogar verramscht werden (Hall 1993:153). Keiner der für Paul Zsolnay übersetzten russischen Autoren brachte es zu durchschlagendem Erfolg (Hall 1993:149).

Wie genau es um den Übersetzungsauftrag von *DS* stand, konnte zwar nicht ermittelt werden, aber ein Hinweis erscheint doch weiterführend. Sowohl Max Brod als auch seine Frau Elsa Brod (gebürtige Taussig) gehörten zu dem Vermittlerkreis des Verlags (Hall 1993:129). Hall verweist auf eine geschäftliche Verbindung zwischen Elsa Brod und dem Verlagsdirektor Felix Kostia-Costa (Hall 1993:41). Bei Friedrich Hübner findet sich zu den Übersetzerinnen ebenfalls nur wenig Information. So haben sie bereits zuvor Michail Zoščenko zusammen übersetzt, für den Verlag Synek in Prag. Allerdings findet Hübner ihre Übersetzungen „nicht sehr gelungen“ (1990:142).

Diese Einschätzung, so wie die von Guski und Zehrer, kann dadurch begründet sein, dass die Übersetzung stark gekürzt ist. Sie enthält nur 31 Kapitel im Gegensatz zur zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1929, den die Übersetzerinnen vermutlich als Vorlage benutzt haben. Bei den vollständig ausgelassenen Kapiteln handelt es sich um „Zer-

calo grešnogo“, „Alfavit «Zerkalo žizni»“, „Dyšite glubže, vy vzvolnovany!“, „Sredi okeana stul'ev“, „Uvažajte matraci, graždane!“, „Ballotirovka po-evropejski“, „Klub avtomobilistov“, „Zamečatel'naja doprovskaia korzinka“, „Avtor «Gavriliady»“. Der Hinweis auf Paul Zsolnays Unabhängigkeit in Bezug auf Veröffentlichungen legt nahe, dass diese Kürzungen kaum aus Zensurgründen vorgenommen worden sind. Zudem lassen die Übersetzerinnen damit Stellen aus, in denen das intakte, großangelegte Schienennetz oder die Einweihung der Straßenbahnlinie in Stargorod beschrieben werden. Hätte der Verlag oder eine der Übersetzerinnen eine Verbindung zur KPD, wäre es vordergründig um die Erhaltung solcher Stellen gegangen. Außerdem kürzen die Übersetzerinnen die russischen Namen und machen sie teilweise unkenntlich: Worobjew für Vorob'janinov, Elly für Ėlločka, Grizeva für Gricacueva. Es entsteht der Eindruck, dass die Übersetzerinnen durch ihre Kürzungen die Rezeption für den deutschen Leser erleichtern wollten.

### 3.3.2 Erscheinung der Übersetzung von 1958

Die Existenzzeit der Deutschen Demokratischen Republik zeichnete sich durch eine einmalige Intensität der Rezeption russischer Literatur aus (Lehmann 2015:221 ff.). Dadurch dass das marxistische kulturpolitische und ästhetische Denken der Literatur eine erzieherische Funktion zuschrieb, kam ihr eine besondere Vermittlungsrolle zu. Die Propagierung der russischen und sowjetischen Literatur hatte bereits 1945 eingesetzt und ist beiderseitig vorangetrieben worden. Seit 1948 haben die Kulturoffiziere die Kontrolle über sämtliche kulturelle Institutionen übernommen und trafen die Entscheidungen über die Auswahl der zu übersetzenden und zu publizierenden Texte russischer Literatur. Als Leitkriterium dienten ihnen dabei die Dogmen des sozialistischen Realismus (Lehmann 2015:221).

Hall zitiert die Literaturwissenschaftlerin Christa Schwarz, derzufolge der Roman *Zwölf Stühle* (1930) für große Nachfrage gesorgt hätte. Die Entstehung einer neuen Übersetzung begleitet sie mit der folgenden Begründung: „Der Eulenspiegel-Verlag, Berlin, ließ 1958 eine neue Übersetzung von dem Buch anfertigen, da der Zsolnay Verlag einige für das Gesamtbild unentbehrliche Stellen, die das Ethos des sozialistischen Aufbaus widerspiegeln, ausgelassen hatte.“ (Schwarz 1969:71 zit. nach Hall 1993:153). Diesen Umstand bestätigt Ernst von Eck im Nachwort zu seiner Übersetzung in der Ausgabe des Eulenspiegelverlags von 1958. Zur Persönlichkeit des Übersetzers liegen keine Informationen vor.

Ähnlich wie Schwarz, die dem Roman eine große Nachfrage unter der deutschsprachigen Leserschaft zuspricht, behauptet Eck in Bezug auf die sowjetische Kritik, dass der Roman bis zum Beginn der dreißiger Jahre eine wohlwollende Aufnahme bei ihr gefunden hätte und lässt seinen anfänglichen Status eines Buches, über das man nicht schreibt, gänzlich außer Acht (Il'f, Petrov: 1958:360; Nachwort). Nach 1934, so Eck, habe sich in der Kritik eine Wende vollzogen, wonach der Roman zum ersten Mal mit Vorwürfen des „gedankenlosen“ Humors und mangelnder Klassenfeindlichkeit Benders konfrontiert wurde. Erst der XX. Parteitag der KPdSU von 1956 wurde für die Kritik zum Anhaltspunkt, den unberechtigterweise vergessenen Roman in die Öffentlichkeit zurückzuholen (1958:361). Der plötzliche Launenwechsel der Kritik, von der von Eck hier spricht, nannte sich Ottepel'. Ihr Beginn nach der Verurteilung der stalinistischen Terrorschaft durch Nikita Chruščëv brachte also die Romane *DS* und *Zolotoj telënok*, sowie andere verschwiegene satirische Texte, wieder ans Licht.

Von Eck weist beharrlich darauf hin, dass die im Roman geschilderten Unzulänglichkeiten in der jungen Sowjetunion längst der Vergangeheit angehören. Auffallend ist die Zahl ideologischer Schablonen in seiner Schilderung der Romanhandlung und der Figuren. So hat in den Diamanten von Vorob'janinovs Schwiegermutter „der Schweiß von Hunderten und Tausenden armer russischer Bauern glitzernde Verkörperung gefunden“ (1958:362) und die Mitglieder des Sojuz Meča i Orala sind „Kreaturen“, die „zwar ihre Wolfsnatur, nicht aber ihre Raubtierzähne behalten haben.“ (1958:365)

Der Verlag, so Eck, war bestrebt, alles zu erhalten „was zu dem unverfälschten Bild des Romans gehört, und nur dort durch kleine Streichungen zu straffen, wo allzu zeitgebundene Bezogenheiten und kaum übersetzbare Realien oder aber einige literarische Längen das Interesse des deutschen Lesers beeinträchtigen könnten.“ (1958:368) Dieser Ansatz stimmt ganz mit der Feststellung Lehmanns überein, dass die Vorlagen für die Übersetzungen bewusst verändert werden konnten, „wenn es darum ging, dem deutschen Leser das Verstehen des russischen Originals zu erleichtern.“ (2015:232) Zum „unverfälschten“ Bild des Romans gehören Ecks Schilderungen zufolge in erster Linie Parteien, die den sozialistischen Aufbau vor Augen führen, aber von der früheren Übersetzung ausgespart worden sind. So führt er z.B. den Gewinn der Zeitungsredaktion bei der Auslosung der Staatsanleihen oder die eingeschobene Erzählung von dem Grafen Bulanov an, der eine neue Existenz als Müllkutscher gegründet hat (1958:368).

Die zweite Übersetzung ist offensichtlich unter einer ideologischen Vorgabe erfolgt. Der Übersetzer hebt in seinem Nachwort hervor, worin die primäre Intention seiner Arbeit bestand – in der Rekonstruktion der Stellen, die die Sowjetunion gut dastehen lassen und vermutlich auch um ihre Hervorhebung.

### 3.3.2 Erscheinung der Übersetzung von 2000

Wie auf dem Klappentext der Übersetzung *Die zwölf Stühle* von Renate und Thomas Reschke zu lesen ist, hatten sie sich zum ersten Mal in der Übersetzungsgeschichte des Romans das Manuskript selbst als Vorlage genommen. Die Übersetzung von 2000 umfasst somit die ursprünglichen 43 Kapitel des Originalmanuskripts, wobei die neu aufgenommenen Kapitel und Textstellen durch Seitenangaben im Variantenverzeichnis angegeben sind. Vermutlich war es jedoch die kommentierte Ausgabe von Odesskij und Fel'dman, die der Übersetzung als Vorlage diente, denn nicht nur der Text, sondern die zum Teil mitübersetzten und stark verkürzten Fußnoten stimmen überein. Im Zusammenhang damit erscheint besonders interessant, dass die Vagrius-Ausgabe für russischsprachige Leser mehr Kommentare zu alltäglichen Gegenständen, politischen und kulturellen Erscheinungen und Persönlichkeiten umfasst, als die deutsche Übersetzung. Es erscheint aber durchaus berechtigt, dass Thomas und Renate Reschke im Gegensatz zu Odesskij und Fel'dman keinen konsequenten literaturhistorischen Ansatz mit ihrem Kommentar verfolgt haben. Der Umstand, dass der Kommentar zur deutschen Übersetzung um keine spezifischen Erläuterungen für deutschsprachige Leser ergänzt worden ist, kann als Hinweis darauf dienen, dass der Originaltext sich dem heutigen muttersprachlichen Leser ebensowenig in seiner kulturspezifischen Fülle erschließt, wie einem fremdsprachigen.

Thomas Reschke absolvierte im Jahr 1955 sein Slavistik-Studium an der Humboldt-Universität in Berlin (Reschke 2005:68). Er gehörte zur ersten Generation gut ausgebildeter slavistischer Hochschulabsolventen, die zu einer qualitativ neuen Rezeption der russischen übersetzten Literatur beigetragen haben (Hübner 2012:299 f.). Nachdem er 1955 seine Tätigkeit als Übersetzungsredakteur und Lektor in dem Verlag *Kultur und Fortschritt*, dem späteren Verlag *Volk und Welt*, in Berlin aufgenommen hatte, begann er schon bald mit eigenständigen Übersetzungen (Reschke 2005:58). Der Verlag war „von den Russen lizenziert“ und hatte zur Aufgabe, russische Belletristik, Sachbücher und Fachliteratur zu veröffentlichen (2005:68). Als führender DDR-Verlag war *Volk und Welt* das zentrale Editionsorgan für moderne Weltliteratur

und Sowjetliteratur (Lehmann 2015:228) und unterstand der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur, dem wichtigsten Zensurorgan der DDR. Die Werke waren „völlig auf den sozialistischen Realismus eingeschworen“, so Reschke (2005:68). Seinen eigenen Angaben zufolge erfreuten sich er und seine Kollegen an jedem frischen Windstoß der russischen Literatur, sei es mit Babel' und Šolochov nach dem XX. Parteitag in 1956 oder mit der vierten Generation sowjetischer Schriftsteller in den sechziger Jahren. Reschke will sich seine Bücher an dem Maß ausgesucht haben, in dem sie zur Enstalinisierung beitrugen (2005:70). Bis heute beläuft sich die Anzahl der von ihm übersetzten sowjetischen und russischen Romane, Bühnenstücke, Erzählungen und Kinderbücher auf 160 Stück, darunter *Sämtliche Werke von Michail Bulgakov* (16 Bände), zahlreiche Texte von Michail Zoščenko, Anatolij Pristavkin, Isaak Babel' und anderen ([www.klangkontext.de](http://www.klangkontext.de)).

Zu Renate Reschke (gebürtige Landa) ließ sich keine biographische Information auffindig machen. Außer den zahlreichen Übersetzungen, die sie zusammen mit ihrem Mann ebenfalls bei *Volk und Welt* erstellt hat, hat sie allein besonders viele Bücher von Ljudmila Petruševskaja und Andrej Platonov übersetzt.

#### 4. Die Darstellungsverfahren der Sprachkomik im Roman

Als unklar empfanden Kritik und Zensur den Standpunkt von Il'f und Petrov in *DS* nicht nur aufgrund der Ambivalenz ihrer Protagonisten und der kritischen Darstellung der sowjetischen Realität. Nicht minder fraglich muss ihnen auch die Sprachverwendung erschienen haben. Die Romane von Il'f und Petrov stellten sich rückwirkend als eine Art Anleitung zum Umgang mit totalitärer Sprachmanipulation für künftige Nonkonformisten heraus: „Romany Il'fa i Petrova predstavljajut soboj rannjuju i razvėrnutuju reakciju na totalitarnoe manipulirovanie jazykom. V ėtom kačestve oni sygrali rol' osnovopoložnoj knigi, svoego roda bazisnoj grammatiki dlja nonkonformistskoj reči posledujuščich desjateletij.“ (Ščeglov 2003:18)

Passend zu den zuvor beschriebenen Motiven des *recycling* und der Mimikry erscheint, dass Il'f und Petrow die Floskeln aus der sowjetischen und aus der vorrevolutionären Zeit zu einer Symbiose verbinden. So erinnert der Geräusch des Feuerlöschers in der Altenanstalt an die feierliche Hymne „Kol' slaven naš gospod' v Sione“ und Bender begleitet jede erfolgreiche Wende in der Suche nach den Stühlen mit

dem Lenin-Zitat und abgedroschener Zeitungsformel: „Lěd tronulsja!“ Den sowjetischen Sprachklischees gilt die Verurteilung laut Ščeglov an erster Stelle: Auf sie waren aus der Sicht der Autoren die Verarmung der Kultur und Sprache und die Vereinseitigung des Denkens zurückzuführen (2009:19). Welchen Einfluss die Sprache durch die Forderung nach Standardisierung für die Massen erlebt, lassen die Autoren zuweilen amüsiert, zuweilen wütend und unversöhnlich durch Unterhaltungen der Figuren und Auszüge aus fiktiven Druckmedien spüren.

Aus Ščeglovs Begleitstudie *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik čitatelja* (2009) wird ersichtlich, dass sich im Sujet, im Erzählton und in zahlreichen Repliken verfestigte Muster aus der russischen und europäischen klassischen Literatur, aber auch aus der sowjetischen Belletristik erkennen lassen. Der Literaturforscher begründet das dadurch, dass das Il'f und Petrovs Versuch war, die tiefe Kluft, die sich zwischen der vergangenen Kultur und der Gegenwart aufgetan hatte, zu überwinden. Durch die ironische Anwendung alter Motive zeigen sie auf der einen Seite ihren Anachronismus auf, aber tragen auf der anderen zu ihrer Erhaltung bei und bezeugen damit Sympathie gegenüber ihren literarischen „Ahnen“. (vgl. Ščeglov 2009: 62).

Der Ansatz, Sakrales mit Profanem zu vermischen und dadurch zu trivialisieren, umfasst jedoch nicht nur Anspielungen auf die öffentliche Rhetorik und literarische Quellen, sondern kommt auch oft situativ in Form von Kontrastkomik zur Geltung. Erhabenes und Profanes werden häufig in einem Satz vereint:

Nebo bylo v melkich oblačnych kleckach. Iz musornogo jaščika neslo zapachom fi-alki i supa pežzan. Veter mlel pod karnizom. (12. V okeane stul'ev:76)

Die Beschreibung eines lauen idyllischen Sommerabends in Stargorod schlägt einen deutlich ironischen Ton an. Wolken, die den Himmel übersäen, nehmen Formen von Klößchen an, wie sie normalerweise in der Suppe vorkommen. Das pejorative Verb mit der Bedeutung „übel riechen“, „stinken“, wird normbrechend in Bezug auf Veilchen und Suppe verwendet. Der Wind erhält durch das personifizierende Verb *mlet'* (sich entspannen) Züge einer faulenzenden Katze, die sich unter der Sonne räkelt.

Der Ironiebegriff enthält bereits den Kontrast als einen grundlegenden Zug. So wird einerseits postuliert, dass die Ironie etwas Anderes bzw. Gegensätzliches zum Ausdruck bringt im Vergleich zu dem, was tatsächlich gemeint ist und andererseits, dass die Ironie spotten und verlachen will, indem sie Lob oder Tadel vorbringt (vgl.

Szczepaniak 2002:142). Von Ironie, die in vernichtenden Sarkasmus übergeht, ist zum Beispiel die Episode im Kapitel 38. (1997) gekennzeichnet, als das Kolumbus-Theater auf seiner Volga-Fahrt zu propagandistischen Zwecken sich vollends ergriffen und selbstvergessen in Gesängen ergeht:

- Eë duši! – pel kinooperator Polkan, trjasja grivoj i vcepivšis' v poručni.
- Eë duši! – vorkovali Galkin, Palkin, Malkin, Čalkin i Zalkind.
- Eë duši! – vzyval Simbievič-Sindievič.
- Eë duši! - zalivalis' služušćie, rezvost' kotorych v ètot blagouchannyj večer ne byla zaključena v ramki služebnych otnošenij. (Il'f, Petrov 1997:389-390)

Mitglieder der Propaganda-Tournee überschreiten durch die Begegnung mit der Natur die emotionalen Schranken, die ihnen die gewohnten Rollen auferlegen. Ihre Rührung steigert sich bis ins Zügellose: der Kameramann Polkan, der dazu noch einen gängigen Hundennamen trägt, schüttet seine *griva* (dt. Mähne), die Musiker gleichen Tauben durch *vorkovat'* (dt. turteln). Die Bediensteten, bei denen explizit darauf verwiesen wird, dass sie ihrer *rezvost'* (Lebhaftigkeit, Ausgelassenheit) an diesem Abend freien Lauf lassen, *zalivajutsja* (sich im Singen oder Lachen ergehen, in feststehender Redewendung in Bezug auf Vögel verwendet).

Unter der Prämisse, dass Il'f und Petrov sich im Laufe der gesamten Handlung an einen ironischen Grundton halten, der auf Kontrasten beruht, sollen in den nächsten Abschnitten ausgewählte Verfahren der Sprachkomik in *DS* vorgestellt werden.

Außer dem Ziel, eine Vorstellung von der Sprachkomik in *DS* anhand einiger Beispiele zu vermitteln, wird hier bereits der erste Schritt zum Übersetzungsvergleich umgesetzt – die AS-Analyse.

#### 4.1 Einsatz von kontrastierenden Stilebenen

Die bereits erwähnte Verwendung von Erhabenem und Profanem nebeneinander (siehe. „stinkende“ Veilchen) überträgt sich auch auf die Wortwahl, die die Autoren zwischen unterschiedlichen stilistischen Ebenen treffen. Der Stil, so Bernd Sowinski, wird „semantisch durch die Art und Kombination der gewählten Wörter geprägt.“ (1973:235). Lexikalische Bedeutungen bieten insofern vielfältige Möglichkeiten zur expressiven Verwendung an, als sie in ungewohnten Kontexten ungewohnte Bedeutungen (Konnotationen) entfalten können oder von vorherein über eine semantisch-

expressive Färbung verfügen (Sowinski 1973:236 f.). Diese weisen ihre Zugehörigkeiten zu unterschiedlichen Schichten des Wortschatzes (neutral, gehoben, salopp-umgangssprachlich, vulgär) aus, die normalerweise einschlägigen Verwendungsbereichen zugeordnet werden. Indem Il'f und Petrov über stilistische Konventionen hinwegsehen und kontrastierende Stilebenen nebeneinander stellen, sorgen sie für überraschende Komikeffekte.

Folgende Beispiele explizieren die Darstellung von trivialen oder anstößigen Inhalten auf diese Art:

1. Ot sistematičeskich krachov svoich kommerčeskich načinanij i ot dolgovremennogo upotreblenija vnutr' gorjačitel'nych napitkov glaza mastera byli jarkožěltyymi, kak u kota, i goreli neugasimym ognëm. (1. Bezenčuk i «nimfy»:8)

In dieser Textsequenz begegnet der Leser zum ersten Mal master Bezenčuk. Es wird sogleich ein ironischer Ton angeschlagen, denn um sein verwahrlostes Geschäft und seine Alkoholabhängigkeit zu umschreiben, nutzen die Autoren ungewohnte stilistische Ausdrücke. Als Begründung für seine gelbe Augenfarbe, die als Symptom für eine kranke Leber gedeutet werden kann, folgt eine lange Passage im Nominalstil, die durch den Einsatz von langen und ähnlich klingenden Fremdwörtern *sistematičeskich, kommerčeskich* schon an einen Fachvortrag denken lässt. Die erste überraschende Wende kommt durch den Euphemismus für Alkohol *gorjačitel'nye napitki*, der in dieser Konstellation seltsam aufwertend wirkt. Der zentrale komische Moment erschließt sich aus der im Grunde zu erwartenden Folge von den eben so anmutig geschilderten Ursachen – den gelben Augen eines Alkoholikers. Die Sequenz schließt mit einem wiederum unpassend erscheinenden und umso komischer wirkenden metaphorischen Ausdruck: *goreli neugasimym ognëm*. Das Adjektiv *neugasimyj* gehört dem poetischen Sprachgebrauch an und meint in übertragener Bedeutung „unablässig“, „beständig“.

2. I pokuda četa agronomov s ich prislugoj pribirali v komnate pokojnoj, Ippolit Matveevič brodil po sadu, natykajas' bez pensne na skam'i, prinimaja okočenevšie ot rannej vesennej ljubvi paročki za kusty, a sverkajuščie pod lunoj kusty prinimaja za brilliantovye kušči. (2. Končina madam Petuchovoj:17)

In einem Zustand äußerster Aufregung verlässt Vorob'janinov das Haus, nachdem ihm seine Schwiegermutter das Geheimnis ihrer Juwelen offenbart hat. Mit seinen

Hoffnungen, sich das alte Leben in Saus und Braus zurückzuholen, wollen ihn die Autoren lächerlich erscheinen lassen. Vom Standpunkt der Situationskomik aus betrachtet, greift hier eine fremdbestimmte Handlung ein, denn Vorob'janinov ist ganz unbeholfen ohne seine zerbrochenen Kneifgläser. Im nächtlichen Garten ist er nicht in der Lage, Bänke und Büsche von Liebespaaren zu unterscheiden und stolpert über Menschen und Gegenstände. Seine Ungelenktheit wird durch das expressiv-umgangssprachliche Verb *natykat'sja* (dt. gegen etwas laufen) wiedergegeben. Auch die auf den ersten Blick romantische geheime Begegnung von Liebespaaren in der Frühlingsnacht wirkt komisch, weil die frierenden *paročki* (dt. Pärchen, umgs.) angeblich von ihrer Liebe erstarrt sind, das Verb *okočenet'* (dt. erstarren, unbeweglich werden, z.B. Körperglieder vor Kälte) verfügt über ironisches Potenzial mit Bezug auf Menschen. Bei *brilliantovye kušči* handelt es sich um den poetischen Phraseologismus *rajskie kušči* mit substituierendem Attribut. Da der Bezug zum „paradiesischen“ Kontext jedoch erhalten bleibt, wird ein komischer Effekt durch die Vorstellung geschaffen, wie der im Dunkeln unherirrende und stolpernde Vorob'janinov, vollends von seinen Diamantenträumen ergriffen, alles um sich herum vergisst.

3. Tolčki i vzryvy priboja nakaljali smjatennyj duch otca Fëdora. Lošadi, borjas' s vetrom, medlenno približalis' k Machindžauri. Kuda chvatal glaz, svistali i pučilis' mutnye zelenye vody. Do samogo Batuma trepalas' belaja pena priboja, slovno podol nižnej jubki, vybivšejsja iz-pod plat'ja nerjašljivoj damočki. (27. Zelënyj mys:267)

Die Szene, die das Ende von otec Fëdors Suche nach den Stühlen einläutet, ist von dramatischer Spannung erfüllt. Mit tobendem Meer und stürmischem Wind im Hintergrund macht er sich an die Zerstörung der Stuhlgarnitur der Generalin Popova. Die wütenden Naturkräfte scheinen seinen inneren Zustand wiederzugeben und ihn zu steigern - *nakaljat'* in übertragener Bedeutung für «Atmosphäre anspannen». Sein Gemüt wird mit der archaisch-poetischen Redewendung *smjatennyj duch* bezeichnet. Der Einklang von Natur und innerer Verfassung der Figur lässt an die romantische Tradition des psychologischen Porträts zurückdenken, die otec Fëdor in diesem Moment eher wie Lord Byron oder Pečorin erscheinen lässt. Der stilistische Kontrast, der die aufgebaute Spannung und Tragik der Situation sogleich eliminiert, kommt durch den Vergleich des schäumenden Meeres mit einem unordentlichen Unterrock - *nerjašlivyyj* (dt. flapsig, umgs.). Das Diminutivum *damočka* wirkt abwertend und lässt

in Zusammenwirkung mit dem umgangssprachlichen Attribut auch die moralischen Tugenden der bezeichneten Dame infrage stellen.

## 4.2 Möglichkeiten der russischen Wortbildung zu Diensten des Komischen

Zur Schaffung komischer Kontraste setzen die Autoren ausgiebig russische Wortbildungsmodelle ein. „Der stilistisch bedeutsame Wechsel“, so Sowinski, „erstreckt sich auch auf unterschiedliche Wortbildungsweisen innerhalb der einzelnen Wortarten;“ (1973:194) Ein besonders beliebtes Mittel von Il'f und Petrov sind die Diminutivformen, die hier auch als ein charakteristischer Zug der Sprachkomik in *DS* betrachtet werden.

Die Diminutiva, die auf Hochdeutsch mithilfe der Suffixe –chen und –lein gebildet werden, dienen in der Regel als stilistisches Mittel zum Ausdruck von Zärtlichkeit, Anteilnahme oder Verbundenheit (Sowinski 1973:258). Zwar verweist Sowinski auch auf die Möglichkeit, Diminutiva ironisch einzusetzen, um die „Eindrucksmächtigkeit eines an sich nicht diminuierbaren Wortes abzuschwächen“ (1973:259), allerdings ist ihre expressive Bedeutungsvielfalt im Russischen viel umfassender. Die Bildung von Diminutiva im Russischen erfolgt mithilfe von Suffixen –čik, -(č)ka, -ik. „K sub"ektivno-ocenočnym odnosjatsja značenija umen'sitel'noe, laskatel'noe, uničitel'noe, uveličitel'noe.“ (Belousov 2002:75).

1. Kral on postojanno, postojanno stydilsja, i poëtomu ego chorošo vybritye ščečki vsegda goreli rumjancem smuščenija, stydlivosti, zastenčivosti i konfuza. (8. Goluboj variška:42)

Die Beschreibung des Wirtschaftsleiters Aleksander Jakovlevič, der unablässig von Gewissensbissen begleitet, das Eigentum des Altenheims versetzt, sprüht vor Ironie und Sarkasmus. Der Verweis auf sein gepflegtes Äußeres, die glattrasierten *ššečki*, und die Gefühle der Scham und Schüchternheit stehen in einem frappierenden Kontrast zu dem Verhalten, das er an den Tag legt und lassen seine menschliche Niedertracht umso deutlicher hervortreten. Das Diminutivum verleiht der Beschreibung einen abwertenden und verächtlichen Unterton.

2. On razdelsja, nevnimatel'no pomolilsja bogu, leg v uzkuju devičju postel'ku i o-zaboččno zasnul. (11. Alfavit „Zerkalo žizni“:76)

Archivarius Korobejnikov schließt einen aufregenden Tag ab: Nachdem er zunächst Benders Trick auf den Leim gegangen ist und beinahe um sein Geld gebracht worden wäre, gelingt es ihm noch unverhofft, die Zuweisungsscheine für die falschen Stühle an otec Fëdor loszuwerden. Seine Besorgnis, gar von einem Gebet begleitet, wirkt komisch angesichts der Tatsache, dass er sich in dem Moment wahrscheinlich wieder eine unsaubere Methode überlegt, um an Geld ranzukommen. *Uzkaja devičja postel'ka* erscheint in Bezug auf einen erwachsenen Mann, wenn auch von schwacher Statur, ungewohnt. Doch lässt sowohl das Attribut, das auf feminine Zugehörigkeit des Bettes verweist und die diminutive Form, die eine Schattierung von Kindlichkeit hineinbringt, den alten gebrechlichen Krämer als gleichsam niederträchtig und bedauernswert erscheinen. Ščeglov weist hier auf eine literarische Vorlage hin, von der sich Il'f und Petrov wahrscheinlich inspirieren ließen:

„Strachovoj staričok“ Geška Rabinovič...žil na Nevskom v krošečnoj devičeskoj kvartirke. (Mandelstam „Egipetskaja marka“, Kap. 6 zit. nach 2009:156).

3. - Dvesti? Ne dvesti, a tridcat' dva! A u Francii vosem'desjat tysjač bojevych samoletov.  
- Da-a...doveli bolševički do ručki... (21. Ballotirovka po-evropejski:217 <1997>)

Die Mitglieder der von Bender ins Leben gerufenen Untergrundorganisation *Sojuz Meča i Orala* versammeln sich besorgt bei Jelena Bour, um über weiteres Vorgehen nach dem Abtauchen ihres Anführers Vorob'janinov zu beschließen. Falls eine Intervention stattfinden und Krieg ausbrechen sollte, so sind sie sich sicher, dass das Sowjetland nicht verteidigungsfähig ist, weil es nur wenige Kampfflugzeuge hat. Djadevs Replik als Reaktion auf Zahleninformationen von Polesov offenbart, dass er die mangelhaft bestückte Militärausrüstung den Bolschewiken zuschreibt. Die Diminutivform verleiht seinem Kommentar einen familiären Ton, der einerseits die Machtstellung der Bolševiki relativieren und andererseits Djadevs Ansicht aufwerten soll. Die Diminutivform reimt sich mit dem umgangssprachlichen Phraseologismus *doves-ti do ručki* (dt. etwas oder jemanden in eine schwierige Lage bringen, umgs.), die zur beschriebenen Wirkung beiträgt.

Ein anderes Wortbildungsmodell, das für Komik sorgt, ist die Bildung femininer Formen von Substantiven. Berufsbezeichnungen, die im Russischen keine weibliche Form haben, sind ein typisches Problem für Übersetzer, das sie nach Ausweichmöglichkeiten suchen lässt. Das Hinzufügen des Suffixes *-š* an ursprünglich männliche Formen verleiht der neuen Wortbildung außer der femininen Endung auch eine umgangssprachliche Konnotation. So in Beispielen *kassirša*, *sekretarša*, *bibliotekarša* (Belousov 2002:75). Diesen Umstand nutzen auch Il'f und Petrov um die so bezeichneten Frauen ironisch darzustellen.

1. Dvesti rublej, kotorye ežemesjačno polučal eë muž na zavode „Ėlektroljustra“, dlja Ėlločki byli oskorbleniem. Oni nikak ne mogli pomoč toj grandioznoj bor'be, kotoruju Ėlločka vela uže četyre goda, s tech por kak zanjala obščestvennoe položenie domašnej chozjajki – Ščjukiňši, ženy Ščjukina. (22. Ljudoedka Ėlločka:158)

Die Frau von Ššjugin oder *Ščjukinša* kommt hier einem neuen ehrenhaften gesellschaftlichen Status gleich, zu dem Ėlločka nach ihrer Heirat gelangt ist. Die Ableitung von dem Nachnamen ihres Mannes mithilfe des Suffixes *-š*, weist zweierlei Stilfärbungen auf: Zunächst wird somit scherzhaft auf die Seriösität dieser Position hingedeutet, womit wahrscheinlich die Sicht von Ėlločka selbst darauf wiedergegeben wird. Außerdem gewinnt die Verwandtschaft des Namens mit einer Tierbezeichnung (*ščuka* – dt. Hecht) im Zusammenspiel mit *-š* an übermenschlichen, Furcht einflößenden Zügen. Darin kann eine Anspielung auf Ėlločkas monströse Innenwelt verstanden werden, die im Kontrast zu ihrer kleinen Körpergröße und attraktivem Äußeren steht.

2. Na pleče vozdušnaja prokuratorša deržala kartonnyj kuvšin, okleennyj zolotoj bumagoj, iz kotorogo torčalo gorlyško šampanskoj butylki. (6. Prodolženie predyduščej:64 <1997>)

Gleich bei der ersten Begegnung von Vorob'janinov und seiner späteren Geliebten Elena Bour auf einer theatraalisierten Wohltätigkeitsveranstaltung in Stargorod ist ihre Beziehung von Ironie gekennzeichnet. Die Bezeichnung *prokuratorša* verweist auf den Beruf und den angesehenen Status des Mannes von Elena. Ihre durch das Suffix *-š* ausgewiesene gesellschaftliche Stellung als seine Ehefrau lässt auch ihr das Ansehen und die Seriösität, die den Beruf des Staatsanwaltes auszeichnen, zuteil werden. Das metaphorische Epitheton *vozdušnaja*, soeben aus einem auffallend mittelmäßigen

Gedicht des Gerichtsssekretärs herausgegriffen, bildet einen krassen Kontrast dazu. Das im übertragenen Sinne oft verwendete Attribut zur Bezeichnung von weiblicher Schönheit wird statt an ein passendes Bezugswort (z.B. *devuška, krasavica*) an die modifizierte Berufsbezeichnung *prokurorša* angeknüpft. Das „luftige“ Attribut und die überaus irdische Berufs- und Statusbezeichnung, die unterschiedlicher nicht sein könnten, rufen eine komische Wirkung hervor.

#### 4.3 Rhetorische Mittel

Wie bereits erwähnt (3.1.) vereint die satirische Schreibweise die ästhetische Absicht mit der funktionalen. Der Satiriker, der sich zum Ziel gesetzt hat, Überzeugungsarbeit zu leisten, greift auf bewährte Techniken der Rhetorik zurück. Die im Folgenden vorgestellten sprachlichen Mittel lassen sich auch als mittelbare sprachliche Bilder verstehen „in denen zwei oder mehrere Bildbereiche zu einer Aussage zusammenwirken, so daß der Bildsinn das Gemeinte nur mittelbar ausdrückt.“ (Sowinski 1973:304)

Als eine Unterart der rhetorischen Verfahren werden Wortspiele in Betracht gezogen. Trotz der Komponente „Spiel“ ist hier von einer Zweckfreiheit abzusehen (Heibert 1993:150). Heibert hebt vier rhetorische Grundfunktionen der Wortspiele hervor: Komik, Persuasion, Argumentation und Poetik (1993:152). Zur wichtigsten rhetorischen Funktion des Wortspiels gehört laut Heiberts Feststellung die Komik. Doch die in 3.1. angeführte satirische Definition lässt darauf schließen, dass die Wortspiele in *DS*, ebenso wie andere Tropen, die Aufgabe haben, auch die persuasive, argumentative und poetische Funktion auszuüben. Obwohl im Vordergrund dieser Arbeit das Komische steht, muss berücksichtigt werden, dass diese Funktionen nicht isoliert voneinander wirken, sondern meistens sogar simultan umgesetzt werden sollen. Die Entschlüsselung einer Trope verlangt dem Rezipienten einen interpretatorischen Aufwand ab, der jedoch durch einen unerwarteten Aufschluss mit Genugtuung und Vergnügen belohnt wird und zur Meinungsänderung beitragen kann. Davon profitieren satirische Texte, wenn es darum geht, durch die Wirkungskraft der Worte die satirische Norm durchzusetzen.

### 4.3.1 Wortspiele

Beim Wortspiel handelt es sich im Unterschied zur normalen Alltagskommunikation um eine bewusste Konstruktion von Inhaltsstrukturen durch bestimmte Techniken, die innerhalb ihres Kontexts interpretiert werden müssen (vgl. Heibert 1993:151).

Der Sinn eines Wortspiels ist fest an seinen Ausdruck gebunden. Letzterer kann konstituiert werden indem (ebd.):

- Die Verknüpfung von mehreren Inhaltsebenen an einen normalsprachlichen Ausdruck gewährleistet wird;
- Durch eine Neubildung aus mehreren Ausdrücken eine neuartige Information erzeugt wird;

Nach diesen Verfahren richtet sich die Aufteilung der Wortspiele in Komplexe-Text-Spiele und Ausdrucksanomalien. Um auf ihren besonderen, sprachspielerischen Status hinzuweisen, sind sie durch spezifische Signale für Anomalien markiert. Diese stören vorübergehend den Kommunikationsablauf und verweisen auf „eine metasprachliche Information über die Stelle im sprachlichen System bzw. in der sprachlichen Norm, wo die jeweilige Norm angesiedelt ist.“ (Heibert 1993:151)

1. Komplexe-Text-Spiele beinhalten Anomalien in der Textkonstitution und im Verhältnis zur Inhalts- und der Ausdrucksseite der Zeichen. Im Unterschied zum normalen Sprachgebrauch, der entweder sofort Eins-zu-Eins-Bezüge zwischen Ausdruck und Inhalt herstellt oder den Kontext disambiguierend in Bezug auf eventuelle Homonyme einsetzt, sind Komplexe-Text-Spiele mindestens doppelt eindeutig (Verhältnis eins zu zwei und mehr). D.h. der situative und sprachliche Kontext stellt Bezüge zu mehreren Isotopien her und gewährleistet damit eine mehrfache inhaltliche Determination. Die Isotopien verweisen ihrerseits auf Seme, die das plurivalente (mehrdeutige) Lexem beinhaltet. Dabei kann nur dann von Plurivalenz gesprochen werden, wenn es sich bei den Semen um semantisch unverträgliche Inhalte handelt. Die Aufgabe des Rezipienten besteht darin, die implizierten Bezüge zu erkennen und den mehrfachen Inhalt des Lexems in seinem Bewusstsein zu aktualisieren. (Heibert 1993:28, 107, 150)

2. Im Falle von Ausdrucksanomalien fehlt das unmittelbare Bezugsobjekt im Bewusstsein des Rezipienten. Er muss, sich an das normative Sprachsystem haltend, interpretatorische Möglichkeiten für die anomale Sequenz ausfindig machen (Heibert 1993:115). Dabei handelt es sich um neue Ausdrücke, die im Basislexikon nicht vorhanden sind. Techniken zu ihrer Erzeugung können vielfältig sein und umfassen beispielsweise normwidrige Kombinationen von Elementen normalsprachlicher Ausdrücke, graphische Realisierung phonetischer Abweichungen von der Standardsprache oder normwidrige Verfahren der Wortneubildung. (Heibert 1993:151)

Um zu funktionieren, müssen die Bezüge in den Wortspielen rekonstruierbar sein. Zur Veranschaulichung kann man sich an dieser Stelle erneut auf die Grund-Figur-Relation berufen. Helfende Erklärungen wirken sich hemmend auf die rhetorische Wirkung der Wortspiele aus, weil ihr Verständnis nicht spontan erfolgen kann (Heibert 1993:111). Das latent vorhandene Wissen über das normative Sprachsystem ist eine Grundvoraussetzung, denn es garantiert, dass der Rezipient in der Lage ist, das anomale sprachliche Zeichen zu „renormalisieren“. Parallel dazu vollzieht sich auch seine inhaltliche Interpretation. (Heibert 1993:151)

Heibert gesteht Wortspielen manipulative Wirkung zu: Indem sie dem Rezipienten mehr Aufmerksamkeit für die Interpretation abverlangen, übertragen sie sein gesteigertes Aufnahmevermögen nebenbei auch auf die Verarbeitung der Texte. (1993:114) Hinzu kommen „Regelverstoß, Gedrängtheit, Überraschung und die Möglichkeit, unterschiedliche Inhalte eng aneinanderzubinden“. (Heibert 1993:152) So bietet sich in Komplexen-Text-Spielen die Möglichkeit, eine Isotopie des doppeldeutigen Lexems mit unverfänglichem Inhalt auszustatten, während die andere einen tabuisierten, obszönen oder polemischen Inhalt berührt. Kein Wunder daher, dass Wortspiele für die satirische Schreibweise ein willkommenes Mittel sind, und sei es, um anstößige Inhalte „durch die Blume“ heranzutragen oder durch die amüsante sprachliche Form größere Überzeugungskraft zu erreichen.

Zusammen mit der Klassifikation der Wortspiele, die sich als passend in Bezug auf die Beispiele erwiesen hat, wird in der vorliegenden Arbeit auch das terminologische Instrumentarium von Frank Heibert weitgehend übernommen. So sollen die Begriffe Inhalt und Ausdruck, die Heibert seinerseits von Hausmann übernommen hat, die zweistellige Relation des sprachlichen Zeichens (gleich *signifié* und *signifiant* nach dem Modell von Saussure) zum Ausdruck bringen (Heibert 1993:101). Für die

Beschreibung von Wortspielen, bei denen es um die Vermittlung von Inhalten mithilfe von sprachlichen Techniken geht, erscheinen diese Ausdrücke auch in der vorliegenden Arbeit als angebracht.

Im Folgenden sollen exemplarisch Wortspiele analysiert werden, die dem Roman *DS* entnommen worden sind. Dazu wird wiederum ein Verfahren von Frank Heibert verwendet, das eine Aufteilung in drei Ebenen umfasst. Als solche sind sie zwar untrennbar miteinander verflochten, jedoch erweist sich ihre vereinzelt Betrachtung zu Zwecken der Analyse als hilfreich. Das Verfahren wird in der vorliegenden Arbeit nur auf Wortspiele angewandt, da sie aufgrund ihrer Gebundenheit an den sprachlichen Ausdruck im AT eine besondere Herausforderung für die Übersetzung darstellen. Da sie den Übersetzern eventuell alternative Lösungen in der ZS abverlangen, erscheint hier die Ermittlung einer Äquivalenzhierarchie besonders geboten. Zu den drei Ebenen gehören:

**Technik:** Hier werden Verfahren, mit deren Hilfe Wortspiele konstruiert werden, untersucht, also wie ausdrucksseitige Besonderheiten von Morphemen, Lexemen und Lexien manipuliert werden können, um neuartige und ästhetisch ansprechende Inhalte zu schaffen.

**Inhalt:** Hiermit ist die semantische Struktur der Wortspiele gemeint. Die inhaltlichen Bezüge werden je nach Wortspielart unterschiedlich hergestellt. Entscheidend für die Interpretation von Wortspielen ist das Vorwissen des Rezipienten.

**Funktion.** Bei dieser Betrachtungsebene geht es um die pragmatischen und rhetorischen Aspekte des Wortspiels: Was ist das Ziel des jeweiligen Wortspiels und durch welche Zusammenhänge lässt es sich erreichen?

Nach der Analyse von jedem Beispiel wird der Versuch unternommen, anhand der ermittelten Kriterien Äquivalenzforderungen für die spätere Übersetzungsanalyse aufzustellen.

#### **4.3.1.1 Komplexe-Text-Spiele**

Im Gegensatz zu stilistischen Kontrasten bildet diese Unterart kein dominierendes Darstellungsverfahren der Komik in *DS*. Aber durch ihre enge Gebundenheit an den Ausdruck bilden sie eine besondere Herausforderung für den Übersetzer, von der schon bei Luthe (2.2.) die Rede war. Durch die eingeschränkte Wahl von sprachli-

chen Mitteln zu ihrer Vermittlung befinden sich homonyme Wortspiele am äußeren Ende des sprachkomischen Kontinuums und bringen den Übersetzer wörtlich an die Grenze seiner Fähigkeiten. Wodurch ist diese Schwierigkeit bedingt und wie wird diese Wortspielart konstruiert?

Homonymenspiele basieren auf Ausdrucksähnlichkeit. Zwei gleichförmige oder ähnlich klingende Ausdrücke mit semantisch unverträglichen Semen werden als Homonyme bezeichnet und stellen plurivalente Zeichen dar. Das heißt, durch den Kontext vermögen sie zwei oder mehrere im Sprachbewusstsein gespeicherte Inhalte abzurufen (Heibert 1993:45). Innerhalb der Wortspielklassifikation gehören sie damit zu den Komplexen-Text-Spielen mit einer mehrfachen inhaltlichen Determination. Heibert spricht dabei von doppelt-eindeutigen Texten. Sprachtechnisch lassen sich die Homonymenspiele weiter danach einteilen, in welchem Verhältnis das Klangbild (Phonie) zum graphischen Ausdruck (Graphie) besteht. In der folgenden Analyse wird das Wortspiel immer mit Fettdruck gekennzeichnet. Andere stilistischen Mittel in der Sequenz werden nur in die Analyse miteinbezogen, wenn sie mit dem Wortspiel unmittelbar in Beziehung treten.

1. Chilye ego nožki (stola) trjaslis' pod tjažest'ju puchlych papok tabačnogo cveta s zapisjami, iz kotorych možno bylo počerpnut' vse svedenija o rodoslovnych žitel'ej goroda N i o **genealogičeskich** (ili, kak šutlivo govarival Ippolit Matvevič, **ginekologičeskich** – nur in der Ausgabe von 1997 vorhanden) drevach, proizrosšich na skudnoj uezdnoj počve. (1. Bezenčuk i nymfy:6)

Technik: Paronomasie (horizontales Paronymiespiel). Ähnlich klingende und ähnlich geschriebene Lexeme stehen in diesem Fall im Text nebeneinander (Heibert 1993:39).

Inhalt: Der ehemalige Adelsmarschall aus Stargorod Vorob'janinov musste sich nach der Enteignung infolge der Revolution eine neue Existenz in der Stadt N. aufbauen. Hier ist er im städtischen Standesamt für das Registrieren von Ehen, Geburten und Todesfällen verantwortlich. Die poetische Metapher *genealogičeskie dreva* wirkt komisch in Bezug auf das Nest, welches die Stadt N. darstellt. Höchstwahrscheinlich hat diese Stadt keine herausragenden Biographien vorzuweisen. Die Bemerkung in Klammern, die aus dem Manuskript oder der Zeitungsedition entfernt wurde, beinhaltet ein paronymisches Wortspiel, das auch der Ähnlichkeit von *genealogičeskich* und *ginekologičeskich* beruht. Außerdem teilen die Lexeme das Sem der Abstam-

zung. Während *genealogija* sich als Wissenschaft mit Familienforschung befasst, handelt es sich bei *ginekologija* um einen Bereich der Humanmedizin, der auf Frauenheilkunde spezialisiert ist.

Funktion: An dem ähnlichen Klang der Wörter scheint vor allem Vorob'janinov selbst Gefallen zu finden. Somit wird bereits am Anfang auf seine ruhmreiche Vergangenheit als Frauenliebhaber und die Einfältigkeit seiner Persönlichkeit hingewiesen. Der Leser wird dazu verleitet, mehr über Vorob'janinov selbst als über seinen Witz zu lachen.

Hierarchie: Funktion, Technik und Inhalt gleichermaßen von Bedeutung.

2. - Ja videla pokojnuju Mari s **raspuščennymi** volosami i v zolotom kušake. (1. Bezenčuk i nymfy:7) [...]

- Zdorova, zdorova, - otvetil Ippolit Matveevič, - čto ej delaetsja. Segodnja zolotuju devušku videla, **raspuščennju**. Takoe ej bylo videnie (obozrenie in der Ausgabe von 1997) vo sne. (1. Bezenčuk i nymfy:8)

Technik: Variation. Die beiden Ausdrücke bestehen im Verhältnis der Homonymie zueinander, das heißt, ihre Phonie und Graphie stimmen überein. Das Lexem *raspuščennaja* ist damit polysem.

Inhalt: Die Komik beruht hier auf den zwei semantisch unverträglichen Inhalten des Adjektivs *raspuščennaja*, die im gleichen Kontext nacheinander realisiert werden. Sie treten zwar getrennt voneinander und in Bezug auf unterschiedliche Objekte auf, aber dank ihrem gleichförmigen Ausdruck und dem Kontext lassen sie sich sofort miteinander verbinden.

Der erste Inhalt des Lexems, so wie er in der Aussage von Vorob'janinovs Schwiegermutter zum Tragen kommt, bezeichnet ein Merkmal der Frisur. Ščeglov vermutet, dass die Vision der Madame Petuchova von einer jungen Frau mit offenem langen Haar hier als ein Attribut des art nouveau verstanden werden kann, eines zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei der gehobenen Schicht beliebten und schon nach dem 1. Weltkrieg hoffnungslos aus der Mode gekommenen Stils (2009:146). Als ein weiteres Indiz dafür, dass Klavdia Ivanovnas Welt, die sie selbst überdauert hat, längst passé ist, tritt ihre aprikosefarbene Haube auf, die sie auf dem Sterbebett anhat. Orange, als Farbe des 1913 in Mode gekommenen Tango, symbolisiert auch hier ei-

ne vergangene Epoche (Ščeglow 2002:86). Diese Isotopie erschließt sich zwar kaum ohne spezielle Vorkenntnisse, jedoch bildet sie aus kulturwissenschaftlicher Sicht ein wichtiges Detail. Der zweite Inhalt, der später in Vorob'janinovs Replik aktiviert wird, bringt unerwartet Obszönität ins Spiel. Indem er das Lexem *raspuščennaja* unmittelbar vor *devuška* gebraucht, wird das Semem „durchtrieben, unzüchtig“ aktiviert.

Funktion: Vorob'janinovs beiläufige Antwort auf die Frage der Bestattungsunternehmer, die sich vom Tod seiner Schwiegermutter einen Auftrag erhoffen, erweckt einen zerstreuten Eindruck. Darauf deuten der wiederholte Gebrauch des elliptischen Satzes *zdorova* und der Anschluss des inkompatiblen Attributs *zlotuju* an *devušku*. Die Sinnverschiebung in seiner Aussage passiert ungewollt und spontan und wirkt komisch durch die plötzliche Anstößigkeit, die ein scheinbar harmloser Traum hinzugewinnt und derer Vorob'janinov sich beim Sprechen nicht einmal bewusst wird.

Hierarchie: Funktion, Inhalt, Technik

3. - Počemu vy ne sušili? Kuda vy teper' pojděte s étoj zelěnoj «lipoj»? (7. Sledy „Titanika“:40)

Technik: Amphibolie. Ähnlich wie im Fall der Variation geht es hier um homonyme Ausdrücke, aber durch das einmalige Vorkommen des Ausdrucks liegt hier ein sogenanntes vertikales Homonymenspiel vor.

Inhalt: Ostap Bender wirft Vorob'janinov vor, die Gebrauchsanweisung für das Färbungsmittel *Titanik* nicht durchgelesen zu haben, nachdem man das Haar nach der Wäsche nicht abreiben, sondern nur trocknen lassen darf. Und nun hat sein Haar grüne Farbe angenommen. Das Lexem *Lipa* schließt hier gleichzeitig an drei Inhalte an: 1. Eine Baumart (dt. Linde); 2. Den Spitznamen des Apothekers Leopold Grigor'evič, der Vorob'janinov das Färbungsmittel für einen Geheimtipp für *radikal'nyj černyj cvet* ausgegeben hat; 3. Jargon-Ausdruck für Fälschung, Schwindel. Somit fügt sich der Ausdruck in ein Motiv ein, das den ersten Teil des Romans durchzieht: Il'f und Petrov parodieren die zeitgenössischen Werbeanzeigen für Kosmetik- und Arzneimittel, die ihren Käufern zu unglaublichen Resultaten verhelfen sollen und sei es die Erlösung von Hämorrhoiden, Nierenbeschwerden, Sommersprossen oder Wanzen. Vorob'janinov ist nicht der erste, der den umworbenen Wundermitteln zum Opfer fällt: *Izmučennye čitateli žadno vnimali slovam blagodetelja, spešno vypisyvali*

*patentovannoe sredstvo i polučali chroničeskiju formu bolezni* (6. Prodolženie predyduščej <1997>).

Funktion: Die Autoren nehmen hier die wuchernde Werbeindustrie der NÖP-Zeit aufs Korn und weisen durch die umgangssprachliche Bedeutung auf Benders kriminellen Hintergrund, wie das in seinen Repliken oft der Fall ist. In erster Linie scheint das Wortspiel jedoch auf den missglückten Verjüngerungsversuch Vorob'janinovs hinzudeuten, der ihm eine peinliche Haarfarbe beschert hat. Somit steht das Komische seiner Situation im Vordergrund.

Hierarchie: Funktion, Inhalt, Technik.

#### 4.3.1.2 Lexienspiele

Pharaseologismen sind „feste syntaktische Wortverbindungen als Einheiten.“ (Fleischer 1983:307) Zu ihren Grundzügen gehören nach Wolfgang Fleischer semantische Idiomatizität und die semantisch–syntaktische Stabilität. Dank diesen Eigenschaften werden sie im Sprachbestand als lexikalische Einheiten gespeichert und können reproduziert werden (ebd.).

Heibert zufolge bieten Lexienspiele besonders günstige Voraussetzungen für Wortspiele, da sie auf sprachlichen Konventionen beruhen. Durch ihre starke Ausprägung garantiert die konventionelle Kohärenz den Wiedererkennungswert des normal-sprachlichen Derivanden. Damit kann das Derivand als Assoziationsziel trotz der wortspielerischen Anomalie gesichert werden (vgl. Heibert 1993:41). Angesichts der subversiven Eigenschaft, die Wortspielen eigen ist, bieten die Pharaseologismen eine günstige Gelegenheit „zum kreativen Spiel mit den festen (starren) Strukturen“ (Szczepaniak 2002:100).

Neben Lexien werden hier ebenfalls als Untergruppen bezeichnete Lexemzusammensetzungen, Zitate und idiomatische Wendungen berücksichtigt (Heibert 1993:57 f.), die das gleiche stabile Merkmal zeigen. Durch kulturelle, historische oder politische Situationen erlangen sie konventionelle Kohärenz und verankern sich im Basislexikon.

Komplexe-Text-Spiele mit Lexien und ihren Unterarten funktionieren analog zu einfachen Komplexen-Text-Spielen. Die doppelte Inhaltsseite einer Lexie weist einerseits die Summe der Bedeutungen der einzelnen Lexeme und andererseits die parale-

xematische Bedeutung der gesamten Sequenz auf (Heibert 1993:57). Damit ist die Grundlage für ein Wortspiel gegeben.

1. Kogda poezd prorezaet strelku, na polkach brjacajut mnogočislennye čajniki i podprygivajut zavěrnutyje v gazetnye kul'ki cypļjata, ličennye nožek, **s kornem vyrvannych passažirami**. (4. Muza dal'nich stranstvij:25)

Technik: Idiomatiche Metapher mit inkompatiblen Bezugswort.

Inhalt: Hierbei greifen die Autoren ein weitverbreitetes Zeitungsklichee der zwanziger Jahre auf. Normalerweise wurde *vyrvat' s kornem* in ideologisch-pathetischem Kontext in Bezug auf solche Erscheinungen wie Preisanstieg, Alkoholismus oder Arbeitsverweigerung angewandt. Indem die Wendung hier unerwartet auf einen trivialen Inhalt wie Hähnchen bezogen wird, das die Passagiere auf ihrer Zugreise verzehren, wird das Idiom als eine leere Floskel entlarvt und abgewertet. Das Wortspiel hatte allerdings bereits Tradition, so lassen sich ähnliche komische Verwendungen dieser Metapher bei Averčenko, Zoščenko, in zeitgenössischen Werbetexten und humoristischen Zeitschriften wiederfinden (Ščeglov 2009:100).

Funktion: Als Angriffsobjekt der vorliegenden Sequenz kann der stark ideologiegeprägte Zeitungsstil gesehen werden, der automatisch und einfallslos eine propagandistische Floskel mit der anderen zusammenschusterte. Die Entlarvung dieser Floskeln mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit offenbart ihre Leere. Daher sollte man hier dem Inhalt Vorrang gewähren.

Hierarchie: Inhalt, Funktion, Technik.

2. V obsuždenii, k kotoromu dejatel'no primknul i Viktor Michajlovič, vyjasnilos', čto priglasit' možno togo že Maksima Petroviča Čarušnikova, byvsěgo glasnogo gorodskoj dumy, a nyne čudesnym obrazom **sopričislennogo k liku sovrabotnikov** [...]. (14. Ballotirovka po-evropejski:100)

Technik: Idiomatiche Wendung mit Substitution.

Inhalt: Maksim Petrovič Čarušnikov gehört im Roman zu den angefeindeten Ehemaligen, die unter den neuen Umständen ihren ehemaligen sozialen Status, Besitztümer und Privilegien abgeben mussten. Indem sie sich jedoch in die neuen Verwaltungsorgane einnisten und andere ehrenvolle Posten bekleiden, tarnen sie sich und versuchen, ihr gemächliches Leben fortzuführen. Das Idiom in seiner ursprünglichen Art

lautet *sopričislit' k liku svjatyh* (dt. kanonisieren, heiligsprechen) und entstammt dem klerikalen Sprachgebrauch. Dass Il'f und Petrov eine Wendung aus diesem zu ihrer Zeit verpönten Lebensbereich überhaupt einsetzen, lässt sofort ein Augenzwinkern erahnen. Die Substitution *svjatyh* durch *sozrabotnikov* amüsiert durch die unerwartete Kollision von zwei gegensätzlichen Lebensbereichen und Weltanschauungen, die noch in die idiomatische Konvention gedrängt werden. Das Wortgebilde überträgt sich auf Čarušnikov, der sich unter zwei unterschiedlichen Regimes gleichermaßen gut darauf versteht, Loyalität vorzuheucheln.

Funktion: Einerseits gehörte es zu den Aufgaben des Romans, die Ehemaligen als Feinde des Sowjetregimes aufzuzeigen, aber andererseits sollte betont werden, dass sie mittlerweile zu schwach und unbedeutend sind, um sich ernsthaft vor ihrer Machtergreifung zu fürchten. So erweckt die Anpassungsfähigkeit von Čarušnikov hier zwar Verachtung, entbehrt aber jeglicher Aggression, zumal die sowjetischen Organe in die Kritik miteinbezogen werden.

Hierarchie: Funktion, Inhalt, Technik.

1. –Nikogda, - prinjalsja vdrug črevoveščat' Ippolit Matveevič, - nikogda Vorob'janinov ne **protjagival ruku**...
- Tak **protjanete nogi**, staryj duralej! - zakričal Ostap. ...> (36. Vid na malachitovuju lužu:257)

Technik: Lexienvariation.

Inhalt: Beide Lexien weisen einen metaphorischen Gehalt auf, aber durch die häufig verwendeten übertragenen Gesamtbedeutungen ist ihre Bildhaftigkeit bereits verblasst. Indem sie hier durch das gemeinsame Lexem *protjagivat'* (dt. ausstrecken, hinausstrecken) zueinander in Bezug gesetzt werden, erlangen die metaphorischen Inhalte ihre neutrale Bedeutung zurück. In solchen Fällen spricht Heibert von Metaphernkollisionen (1993:68). Zudem erweisen sich die den Metaphern *protjagivat' ruku* (dt. betteln, expr.) und *protjagivat' nogi* (dt. abkratzen, umgs.) zugrunde liegenden Bilder in ihrer wörtlichen Bedeutung als kompatibel – in beiden Fällen geht es um Körperglieder, die ausgestreckt werden. Dadurch werden auch die nichtmetaphorischen Sememe in den Lexemen aktiviert und verleihen der Unterhaltung zwischen Vorob'janinov und Bender einen Anflug von Absurdität. Der Leser wird dazu ge-

bracht, im Spannungsverhältnis zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung zu verharren.

Funktion: Auf Textebene zeigt sich, wie schlagkräftig Bender Vorob'janinovs Gemüt abkühlt, als dieser sich weigert, Touristen um Geld anzubetteln. Die Komik entsteht dabei wiederum aus dem Kontrast von Vorob'janinovs überheblichem Stolz und der Schroffheit, mit der Bender ihn in seine Schranken zurückweist. Bewunderung für Benders schnelle Reaktion ruft seine sprachlich ansprechend gestaltete Antwort hervor.

Hierarchie: Technik, Funktion, Inhalt.

#### 4.3.1.3. Ausdrucksanomalien

Die in den Wortspielen dieser Art vorliegenden Ausdrücke sind nicht im Sprachbesitz enthalten. Um jedoch interpretierbar zu bleiben, bewegen sie sich im Zwischenraum Norm-System (vgl. Heibert S. 73 ff.). Im Gegensatz zu Komplexen-Text-Spielen kommen sie nicht durch Isotopienbildung zustande und sind daher auch weniger kontextabhängig. Ihr Inhalt besteht aus den Inhalten der Lexeme, die an ihrer Bildung beteiligt sind und der semantischen Eigenart der verwendeten Wortbildungsart. „Ausdrucksanomalien, die als neue oder potentiell neue Elemente der Sprache antreten, stehen in puncto Interpretierbarkeit für sich selbst, präsentieren eine eigene Semstruktur – wobei das spezifisch Wortspielhafte an ihnen damit zusammenhängt, wie diese Semstruktur zustande kommt.“ (Heibert 1993:75)

1. - Vo vsjakom slučae, rabotat' s takim malokul'turnym kompan'onom, kak vy, iz pja-ti-de-sja-ti procentov – predstavljaetsja mne absurdnym. **Volens-nevolens**, no ja dolžen postavit' novye uslovija. (25:184)

Technik: Mischform aus Komplexen-Text-Spiel, Interlingualspiel und Ausdrucksanomalie. Der fremdsprachige Ausdruck wird durch eine Anomalie verfremdet, die die Isotopie zum paronymen russischen Ausdruck zusätzlich betont.

Inhalt: Das ausdrucksanomale *volens-nevolens* ist paronym zum lateinischen *volens* *volens*, in Direktübersetzung „nicht wollend, wollend“ (dt. wohl oder übel). Durch die Klang- und Schriftähnlichkeit mit der lateinischen Redewendung stellt der Ausdruck eine Isotopie zum juristischen Kontext her, der an dieser Stelle auch zum Tra-

gen kommt. Nach Vorob'janinovs gescheitertem Versuch, den Stuhl von Avessalom Iznurenkov zu beschaffen, will Bender seinen Kompagnon durch einen verminderten Anteil am Gewinn aus ihrem Unternehmen bestrafen. Es geht also um das Aufstellen neuer Vertragsbedingungen. Der zweite Teil des Ausdrucks beinhaltet eine Anomalie: *nevolens* statt dem korrekten *nolens*. Durch die Erweiterung um zwei Phoneme bekommt er wiederum eine unerwartete Klang- und Schriftähnlichkeit mit dem russischen Idiom *volej-nevolej*, das von dem Wortstamm *vol'* abgeleitet ist und die Bedeutung „wider Willen“ innehat. Außer der zufälligen Paronymie verfügen der lateinische und der russische Ausdruck auch über eine identische Bedeutung mit stilistischen Abweichungen: Das lateinische Idiom ist bildungssprachlich, während das russische eine umgangssprachliche Stilfärbung kennzeichnet.

Funktion: Mit der verfremdeten Form des lateinischen Ausdrucks und seiner Annäherung an ein umgangssprachliches russisches Idiom wird der fragwürdige Status der gesamten Unternehmung von Vorob'janov und Bender unterstrichen. Gleichsam wird Bender, der ständig von Bedingungen und Anteilen spricht, mit seiner pseudojuristischen Ausdrucksweise ironisch als Gauner ausgewiesen.

Hierarchie: Funktion, Technik, Inhalt.

2. –**Éppole-et**, - progremela ona, - segodnja ja videla durnoj **son**.

Slovo “**son**” bylo proizneseno s francuzskim **prononsom**. (1. Bezenčuk i „nymfy“:7)

Technik: Phonetische Schreibung. Das Interlingualspiel beinhaltet einen Widerspruch zwischen der Standard-Phonie des Russischen und dem französischen Akzent.

Inhalt: Vorob'janinovs Schwiegermutter madam Petuchova bemüht sich, damenhaft zu wirken. Als Adlige und ehemalige Gutsbesitzerin empfindet sie es als angemessen, Russisch mit französischem Akzent zu sprechen. So gebraucht sie den nasalen Vokal /ɔ̃/: in der Aussprache von *son* und spricht den Namen *Ippolit* mit /ɛ/: am Anfang, was eigentlich schon „zu viel des Guten“ ist. Über ihre fehlerhafte Vorstellung von französischer Phonetik mockiert sich Vorob'janinov in einer Unterhaltung mit Elena Bour:

- Net, čestnoe slovo, ona milaja, no do čego naivna (über seine Frau Mari)...A Klavdija Ivanovna! ...Ty znaeš, ona nazyvaet menja Épolet. Ej kažetsja, tak proiznosjat v Pariže. Zamečatel'no. (1. Prodolženie predyduščej <1997>)

Dazu kontrastiert diese Bemühung, vornehm zu wirken, mit den Verweisen der Autoren auf Klavdija Ivanovnas übermäßig laute Stimme, Einfältigkeit und Geiz.

Funktion: Petuchovas Russisch mit französischem Akzent ist dazu berufen, ihre Geltungssucht vor dem Hintergrund von mangelnder Bildung und persönlichem Mittelmaß darzustellen. Ihre äußeren Züge („pod nosom u neë vyrosli usy, i každyj us byl pochož na kistočku dlja brit'ja“ 1. Bezenčuk i nymfy:7) tragen durch die clownesken Züge zu diesem Eindruck bei.

Hierarchie: Funktion, Technik, Inhalt.

3. - **Sifončatye** molodye ljudi, - prezritel'no zametil pervyj bas. (Izgnanie iz raja:364 <1997>)

Technik: Mischtyp. Systemleerstellenneologismus (SNL-Neologismus) und Homonymie. Eine SNL stellt eine Wortneubildung dar, die nach einem systemkonformen Wortbildungsprogramm erstellt, aber im Sprachbestand nicht vorhanden ist (vgl. Heibert 1993:78).

Inhalt: Die Suche nach weiteren vier Stühlen treibt Bender und Vorob'janinov dazu, das avantgardistische Kolumbus-Theater auf seiner Volga-Tournee zu verfolgen. Als eine Abzweigung der „linken“ Kunst gehörte auch der Avantgardismus zu den Angriffsobjekten der Satire von *DS*. Die Theatergruppe lässt sich auf keinen bestimmten Prototyp zurückführen, vielmehr wird hier ein Sammelbild dieser Strömung dargestellt (Ščeglov 2009:271). Zu seinen typischen Attributen zählten außer dem abstrakten Bühnenbild, modernen Kostümen, freiem Umgang mit dem Bühnentext und akrobatischen Kunststücken auf der Bühne auch der Verzicht auf bisher geläufige musikalische Begleitung. Stattdessen wurde die Handlung auf der Bühne durch Geräusche und Klänge begleitet, die auf mannigfaltigen Gegenständen des Alltagsgebrauchs erzeugt wurden (ebd.). Dieses Element wird stellvertretend für die neue Konzeption des Theaters verlacht, als die Interpreten des Kolumbus-Theaters in ein Wortgefecht mit dem Bläserorchester geraten. In ihrem Streit um den besten Platz zum Proben auf der Fähre bekommen Galkin, Palkin, Malkin, Čalkin und Zalkind, die auf Irrigatoren spielen, einiges von ihren Kollegen zu hören. *Sifončatyj* ist eine ausdrucksanomale Ableitung vom Substantiv *sifon* (dt. Siphon oder Geruchsverschluss) mithilfe des Suffixes *-čat*. Der komische Effekt wird durch die Plurivalenz des Substantivs erzeugt. Außer der wörtlichen Bedeutung, die schon zur abwertenden Be-

zeichnung der avangardistischen Instrumente dient, verfügt *sifon* noch über eine pejorative, in der es als Bezeichnung für Syphilis dient. Damit geht die Beleidigung auf die Musiker selbst über und unterstellt ihnen, geschlechtskrank zu sein. Die obszöne Isotopie wird durch die Tatsache verstärkt, dass der primäre Einsatzbereich der speziellen Irrigatoren, auf denen sie spielen, die Darmspülung war.

Funktion: Die Interpreten von konventioneller Musik verhöhnen die Irrigatoren-Spieler und weigern sich, sie als ebenbürtig zu erkennen. Ihre Darstellung und sie selbst sollen abgewertet werden. Der obszöne Inhalt kommt hier der ungehaltenen Verhöhnung zugute.

Hierarchie: Funktion, Inhalt, Technik.

#### 4.3.2 Metaphern und Vergleiche

Zu den bekanntesten Tropen gehören die Metapher und der Vergleich. Laut Sowinski lässt sich der Vergleich zwischen die unmittelbaren (übliche Benennungen für „real vorhandene oder erlebte fiktive Gegebenheiten eines Wirklichkeitszusammenhanges“ vgl. 1973:302) und mittelbaren Bilder einordnen. Das Gemeinte im Vergleich „wird nicht durch die ihm angemessenen Wörter, sondern durch ein Bild (Wort) aus einem anderen Sinnbereich ausgedrückt [...] ohne daß dieses seine Eigenbedeutung verliert“ (1993:304). Um die Terminologie von Heibert auf diese Definition zu beziehen, lässt sich sagen, dass Ausdruck und Inhalt des im Vergleich verwendeten Lexems (Sowinski:Vergleichsbild) keine Manipulationen durch Isotopienbildung oder graphische Mittel erfahren. Das Vergleichsbild und sein Objekt verfügen jedoch über ein gemeinsames Semem (als *tertium comparationis* bezeichnet), das ihre Inbeziehungsetzung ermöglicht. Die Verbindung wird im Vergleich durch einen Vergleichspartikel, Vergleichsverb oder andere grammatikalische Konstruktionen ermöglicht (Sowinski 1973:304).

1. Viktor Mihajlovič utaščil vorota kak Samson. (10. Slesar', popugaj i gadalka:62) – Anschluss des Vergleichsbildes mithilfe des Partikels *kak*.
2. No tut pevšij vse vremja ognetušitel' «Ėkler» vzjal samoe verchnee fa, na čto sposobna odna liš' narodnaja artistka respubliky Neždanova, [...] (8. Goluboj voriška:49) – Vergleichsbild als Element der nachgestellten Attributivgruppe.

Die Metapher definiert Sowinski als „Übertragung einer Bildvorstellung auf eine andere, um diese zu bereichern, zu verdeutlichen oder zu verlebendigen.“ (1973:304) Insofern ähnelt die Metapher weitgehend dem Vergleich: „Metaphern verbinden tatsächlich allotope Lexeme in einem Kontext, der dieser Verbindung einen Sinn gibt, welcher von der Verbindung mindestens eines Sems jedes Lexems ausgeht.“ (Heibert 1993:60) Auch hier muss demnach ein *tertium comparationis* zwischen dem Ausgangs- und dem Bezugswort vorliegen, wobei auf strukturelle Mittel zur Verbindung, wie im Falle des Vergleichs, verzichtet wird.

Die Suche nach metaphorischen Bildern umfasst die unterschiedlichsten Lebensbereiche, die Sowinski auch als Bildfelder bezeichnet. Daher ist es naheliegend, dass es auch beim Verständnis der Metapher auf das Vorwissen des Rezipienten ankommt: Der Empfänger muss über ausreichend sprachliches Wissen, Weltwissen, soziale Erfahrungen und das Wissen um literarische Konventionen verfügen (Szczepaniak 2004:128). Maßgebend für Sprachkomik ist, dass der Dekodierungsprozess der Metapher einen Überraschungseffekt nach sich zieht.

Zur Unterhaltsamkeit und Leichtigkeit des Stils von Il'f und Petrov trägt ihr freier Umgang mit metaphorischen Bezügen wesentlich bei. Indem sie Bilder aus unerwarteten Feldern herausgreifen, die im Kontext völlig fremd erscheinen, gelingt es ihnen unabhängig von der Situation komische Wirkung zu erzeugen.

Einen ihrer beliebtesten Bildfelder bildet das der Gastronomie. Essensmetaphern wirken sich durch ihre Trivialität ironisierend und nivellierend auf die geschilderten Sachverhalte und Personen aus.

3. Navstreču emu iz komnaty vyšel svjaščennik cerkvi Frola i Lavra otec Fjodor, **pyšuščij žarom**. (1. Bezenčuk i nymfy:11)

Otec Fjodor verlässt Vorob'janinovs Haus in höchst aufgewühltem Zustand, nachdem er aus der Sterbebeichte der madame Petuchova von ihren Juwelen erfahren hat. Die nachgestellte Partizipialgruppe ist ein metaphorisches Idiom mit solchen russischen Synonymen wie *žarkij*, *raskalënnij dokrasna*, *ognedyšaščij*. Die Sememe „erhitzt“, „feurig“, „glühend“ lassen eher an einen samovar oder eine heiße Suppe denken. Dass die Nachricht von einem versteckten Schatz otec Fjodor als Geistlichen in einen solchen Zustand versetzt, bringt zum Lachen.

4. Lučšim ukrašeniem lica Agafona Šachova byla **kotletoobraznaja** borodka. Polnye ščėki cveta **lososinogo** mjasa byli prekrasny. Glaza smotreli počti mudro. Pisatelju bylo pod sorok. (17. Sredi okeana stul'ev <1997>)

Das metaphorische ausdrucksanomale Attribut *kotletoobraznaja* wird durch eine mögliche Ähnlichkeit der Form eines Männerbarts und einer Frikadelle in der Personenbeschreibung eingesetzt. Die Attributivgruppe *cveta lososinogo mjasa* in Bezug auf Agafon Šachovs Wangen lässt auf seine gesunde, rosige Gesichtsfarbe schließen. Die Essensmetaphern können als eine Anspielung auf die Einstellung des Schriftstellers zu seiner Arbeit verstanden werden; Denn es sind vielmehr Sensation und der damit einhergehende Absatz als die literarische Qualität seiner Bücher, worauf es Agafon Šachov in erster Linie ankommt.

Auffallend oft wird auf das Bildfeld des Tierreiches zurückgegriffen, es ist die am meisten benutzte Quelle für Vergleiche und Metaphern im Roman. So scheinen Il'f und Petrov eine ausgesprochene Vorliebe für hippologische Bilder und Fachvokabular zu haben. Figuren, die wie Pferde laufen, schnauben oder wiehern, sorgen für Komik durch die entstehenden Bilder. Hier einige Beispiele:

5. Razgovor prinimal gorjačie formy i čėrt znaet do čego došel by, esli b v konce O-sypnoj ulizy ne pokazalsja **beguščij inochod'ju** ( aus der Ausgabe 1975 entfernt) Ippolit Matveevič. (2. Končina madam Petuchovoj:14)

6. Vybravšis' iz fioletovogo tumana, napuščennogo adskoj mašinoj uispolkoma, otec Vostrikov prišel v soveršennoe rasstrojstvo i, nesmotrja na počtennyj san i srednie gody, prodelal ostatok puti **frivol'nym polugalopom**. (3. „Zercalo grešnogo“:19)

7. Projdja fasadnye komnaty vorob'janinovskogo osobnjaka **bystrym alljurom**, Ostap nigde ne zametil orechovogo stula s gnutymi nožkami, obitogo svetlym anglijskim sitcem v cvetoček. (8. Goluboj voriška:44)

8. V nomere, obstavlennom s delovoj roskošju (dve krovati i nočnoj stolik), poslyšalis' **konskij chrap i ržanie**: Ippolit Matveevič veselo umyvalsja i pročiščal nos. (12. Znojnaja ženščina – mečta poėta:76)

9. V Passaž na Petrovke, gde pomeščalsja aukcionnyj zal, koncessionery vbežali bodrye, **kak žerebcy**. (28. Ėkzekuzija:129)

10. Vrassygnuju, s lotkami na golovach, bežali, **kak gusi**, bespatentnye lotočniki. Za nimi lenivo **trusil** milicioner. (16. Obščezitje imeni monacha Bertol'da Švarca:113)

Kennzeichnend ist allerdings, dass nicht nur Menschen tierische Züge erhalten, sondern dass zwischen der Menschen- und der Tierwelt eine Wechselwirkung zu bestehen scheint. So werden auffallend oft lebendige und unlebendige Objekte vermenschlicht: Möbelstücke, Verkehrsmittel, Körperteile, Naturerscheinungen, Tiere. Folgendes geschieht mithilfe von unterschiedlichen Lexemen, die im normalen Sprachgebrauch nur in Bezug auf Menschen vorkommen. So wird der Effekt der Personifizierung öfters durch Verben des Empfindens, des Sprechens oder der Bewegung hergestellt:

11. Naši stul'ja, naši, naši, naši! Ob étom **kričal** ves' ego organizm. „Naši!“ – **kričala** pečen'. „Naši!“ – **podtverždala** slepaja kiška. (21. Ékzekuzija:150) – die Organe werden personifiziert, indem Verben zur Bezeichnung von menschlicher Verständigung auf sie angewandt werden.

12. Parovoz, **otduvajas'**, vypustil belosnežnye **bakenbardy**. Na povorotnom krugu stojal **krik**. Depovcy zagonjali parovoz v **stojlo**. (16. Obščezitje imeni monacha Bertol'da Švarca:111-112) – der Zug erhält die Fähigkeit zum Atemholen durch das Verb *otduvat'sja*, sein Dampf wird metaphorisch durch ein Bild der menschlichen Gesichtsbehaarung dargestellt. Gleich einem Pferd muss er von den Bahnhofbediensteten in den Stall „eingetrieben“ werden (*zagonjat'*).

Die Inbeziehungsetzung mit Tieren bewirkt unterschiedliche Effekte. Außer den amüsanten tierischen Zügen, die im Verhalten der Figuren unerwartet zutage treten und zu einer fröhlichen Grundstimmung beitragen, lassen andere einen Eindruck von Abscheu und Verachtung gegenüber ihren Besitzern entstehen.

13. Kak i sledovalo ožidat', rasskaz o Klotil'de ne vyzval v **baran'ej** duše Ljapisa nikakich emocij. (31. Avtor „Gavriliady“:312 <1997>)

Zuvor wurde das Attribut *baranij* bereits normwidrig auf die Frisur von Ljapis verwendet:

Sredi nich dvigalsja Nikifor Ljapis, očen' molodoj čelovek s **baran'ej** pričeskoj i neskromnym vzgljadom. (29. Avtor „Gavriliady“:204)

Das durch das Bild eines *baran* (dt. Hammel) angeschlossene Sem ließ darauf schließen, dass Ljapis lockige Haare hat. Doch nachdem der Leser von Ljapis Poesmen über Gavrilja erfährt, die er wie am Fließband fabriziert, und von seinen Reportagen, die der halbgebildete Dichter mit Metaphern anreichert, ohne auch nur einmal das Wörterbuch aufzuschlagen, taucht das Attribut *baranij* erneut auf. Dieses Mal ist sein Bezugswort *duša* - Ljapis' Seele. Welches Sem kann *baran* an dieser Stelle der Seele zuteil werden lassen? In russischen umgangssprachlichen Redewendungen verkörpert der Hammel die Unfähigkeit zu denken, zur eigenen Meinungsbildung: *glup kak baran; stado baranov; smotret' kak baran na novye vorota*. Die sprachliche Assoziation mit dem Hammel wird also durch das metaphorische Attribut auf Ljapis als Person übertragen. Als Besitzer von einer *baran'ja duša* entbehrt er der notwendigen Fähigkeiten der Selbstreflexion und kritischer Hinterfragung, um sein Schreibwerk jemals zu verbessern.

Zum Schluss bleibt zu erwähnen, dass die Autoren den metaphorischen Bezug der Menschen auf Tiere nicht nur zu Zwecken der Komik gebrauchen. Eher furchterregend als komisch gestalten sie sprachlich die persönliche Verwandlung von Vorobjaninov. Mit seiner Annäherung an ein Tier versuchen sie nachvollziehbar darzustellen, wie der ignorante und arbeitsscheue, aber keineswegs bösertige Ex-Adelsmarschall den Weg zur Ermordung von Ostap Bender beschreitet.

15. K ich udivleniju, u dveri, veduščeje so sceny v pereulok, ležal na spine celyj i neverdimyj gambsovskij stul. Izdav **sobačij vizg**, Ippolit Matveevič vcepilsja v nego mērtvoj chvatkoj. (39. Zemljatrjasenie:284)

16. S ētimi slovami Ostap kinulsja k dveri. Ippolit Matveevič **zalajal** i, podchvativ stul, pobežal za Ostapom. (39. Zemljatrjasenie:284)

Ippolit Matveevič stal na četveren'ki, i oborotiv pomjatoe lizo k mutno-bagrovomu solnečnomu disku, **zavyl**. (39. Zemljatrjasenie:285)

## 5. Zur Übersetzung der Sprachkomik von *Dvenadcat' stul'ev*

Aus den obigen Untersuchungen (Kapitel 3.) folgt, dass jedes der Übersetzungsprojekte unter unterschiedlichen Voraussetzungen stattfand. Die erste Übersetzung von Elsa Brod und Mary von Pruss-Glovatzky verfolgte wahrscheinlich keine ideologischen Vorgaben, sondern hatte vielmehr zum Ziel, eine leicht zu lesende Lektüre auf den Markt zu bringen. Die erkannten ästhetischen Vorzüge des Romans mögen für die Entscheidung maßgebend gewesen sein, weshalb der Verlag das Risiko eingegangen ist. Ernst von Eck verweist in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe von 1958 auf die zahlreichen Auslassungen in der ersten Übersetzung, die die Vorzüge des Romans wesentlich gemindert haben, in erster Linie das „Ethos des sozialistischen Aufbaus“ (1958:368). Tatsächlich sind in von Ecks Übersetzung zahlreiche Stellen rekonstruiert, die in der ersten gefehlt haben. Thomas und Renate Reschke benutzen als erste die ungekürzte und unzensierte Romanausgabe von 1997 im Umfang der ursprünglichen 43 Kapitel. Als erste ist diese Übersetzung mit einer editorischen Notiz und mit Anmerkungen ausgestattet. Letztere, zwar stark verkürzt, stimmen jedoch mit den Kommentaren von den Literaturhistorikern Michail Odesskij und David Fel'dman zur ersten ungekürzten Ausgabe in Inhalt und Anordnung überein. Dies rechtfertigt die Vermutung, dass diese Ausgabe als Vorlage für die letzte Übersetzung des Romans ins Deutsche diente.

Die übersetzungskritische Analyse einzelner Textsequenzen geht nun der Frage auf den Grund, wie die Übersetzer mit den Herausforderungen der Sprachkomik umgegangen sind.

### 5.1 Auswahl des Analysematerials

Als Ausgangspunkt für die Auswahl dienten 684 Textsequenzen, die im kontrastiven Lesen zweier Ausgaben von *DS* aus dem Jahr 1975 und 1997 erfolgt sind. Es wurde jedoch von vornherein davon abgesehen, quantitative Aussagen in Bezug auf alle komischen Stellen im Roman zu machen ebenso wie alle Arten der verwendeten Sprachkomik in der vorliegenden Analyse abzudecken. Letzteres wäre angesichts der Komplexität des Untersuchungsgegenstands und der Subjektivität beim Empfinden des Komischen aus meiner Sicht nicht möglich. Zudem erscheint eine strikte Abgrenzung von Sprachkomik von allen anderen komisierenden Verfahren problema-

tisch. Unter Berufung auf Luthes Skala des Komischen wurde im Unterkapitel 2.2. darauf verwiesen, dass sich in seltenen Fällen von reiner Sprachkomik sprechen lässt: Zumeist ist sie eng mit der Situations- und Figurenkomik verflochten und bedarf eines über die Sprachgrenzen hinausreichenden Vorwissens zu ihrem Verständnis. Als vorrangiges Kriterium bei der Auswahl der zu analysierenden Beispiele diente daher:

1. Ihre Aussagekräftigkeit in Bezug auf die Darstellungsverfahren des Komischen im Roman, auf die anhand der gesammelten Textsequenzen geschlossen wurde.
2. Ihr Schwierigkeitsgrad für die Übersetzung, der durch diverse Faktoren (grammatische Abweichungen, Informationsdichte, kulturspezifischer Inhalt usw.) bedingt ist und sich als besonders interessant für die Analyse erweist.

Die von Il'f und Petrov eingesetzte Sprachkomik ist angesichts ihrer satirischen Ausrichtung nicht zweckfrei: Sie zielt auf Wertevermittlung des neuentstandenen Sowjetsozialismus ab. Wie die Erläuterung der Entstehungshintergründe von *DS* gezeigt hat, war ihr Zweck sogar recht präzise vorgegeben: Es ging um die Diskreditierung einer Parteilinie, die sich der vermeintlich friedliebenden und stabilisierenden Politik Iosif Stalins entgegenstellen wollte. Im Zeichen des Kontrasts, der Entlarvung und Rebellion gegen das vorrevolutionäre System und seine Losungen, gegen mimikrierende Ehemalige und die gegenwärtigen „Feinde“ der Sowjetunion steht die Satire von *DS*. Auf Kontrasten als grundlegendes Prinzip basiert auch das Arsenal seiner sprachlichen Mittel.

Stilistische Kontraste lassen sich als ein grundlegendes Merkmal des Romans bezeichnen: Sie durchdringen Dialoge, Beschreibungen von Personen, Landschaften und Kulturercheinungen. Die Einhaltung dieses stilistischen Wechselspiels verlangt dem Übersetzer einen sensiblen Umgang mit den Stilfärbungen einzelner Lexeme und ihrer Zusammenwirkung ab.

Ein anderes Mittel zur Erzeugung von Ironie und Skepsis in Bezug auf geschilderte Personen und Vorgänge sind die zahlreich vorkommenden Diminutivformen. Als eine höchst flexible und verbreitete Wortbildungsart im Russischen, verfügt sie in der deutschen Sprache über eine geringere Anzahl von Stilfärbungen und Anwendungsbereichen. Somit stellen diese Formen ein erhebliches Problem für die deutschsprachige Vermittlung dar.

Vom quantitativen Standpunkt bilden die Komplexe-Text-Spiele und Ausdrucksanomalien, wie schon erwähnt, kein charakteristisches Merkmal des Romans. Trotzdem verfügen einzelne Beispiele nicht nur über einen hohen Unterhaltungswert, sondern bieten angesichts des hohen Ausmaßes an sprachlichen Restriktionen einen ergiebigen Bereich für die Übersetzungsanalyse. Als rhetorische Mittel, die sprachliche Konventionen unterlaufen, gliedern sich Wortspiele zudem in das subversiv-kontrastierende Paradigma der sprachkomischen Mittel von Il'f und Petrov ein.

Im Anschluss an Wortspiele folgt die Analyse von rhetorischen Mitteln wie Vergleich und Metapher. Auch hier werden die Möglichkeiten der Gegenüberstellung mehrerer Bildwelten in allen möglichen Konstellationen hinreichend ausgeschöpft. Je nachdem, durch welche semantischen Anknüpfungen die Verbindungen hergestellt werden, variiert der Schwierigkeitsgrad für die Übersetzung.

Jeder ausgesonderten Unterart der Sprachkomik in *DS* wurden für den Übersetzungsvergleich drei Beispiele entnommen. Diese sollen über vielfältige sprachspezifische und kulturelle Merkmale verfügen, die sich als besonders interessant für die Übersetzungsanalyse erweisen. Das Prinzip zur Angabe von Kapitel- und Seitenzahlen aus Kapitel 4., sowie die Markierung der Wortspiele durch Fettdruck wird beibehalten.

## 5.2 Übersetzungskritischer Ansatz

Santana López merkt an, dass die Diskussion um die Übersetzbarkeit des Komischen des Öfteren von einem starren Äquivalenzbegriff geprägt ist, der das Komische als eine isolierte Einheit auf Wort- und Satzebene betrachtet (Santana López 2004:16). Erst die Suche nach Wirkungsgleichheit auf ganzheitlicher Textebene bildet laut Santana López einen fruchtbaren Boden für translationswissenschaftliche Nachforschungen.

In seiner kritischen Analyse von Wortspielübersetzungen geht Heibert nach dem dreistufigen Modell von Werner Koller vor, das folgende Schritte beinhaltet (1993:157 zit. nach Koller 1983:211 f.):

- die übersetzungsrelevante [AS-]Textanalyse,
- der Übersetzungsvergleich [gemeint ist der Vergleich der Übersetzung mit dem AS-Text, also im Ergebnis eine ZS-Textanalyse) und

- die Übersetzungsbewertung.

Die ZS-Textanalyse wird im Folgenden auf der Basis der AS-Analyse aufgebaut, die in Kapitel 4. erfolgt ist. Sie stellt sich die Aufgabe zu untersuchen, inwiefern die beim ersten Schritt festgestellten Merkmale im ZS-Text vorhanden sind. Darauf versucht sie zu ermitteln, durch welche Prinzipien sich der Übersetzer bei seiner Arbeit leiten ließ und wie seine Äquivalenzhierarchie dabei aufgebaut war.

Es wird von der Prämisse ausgegangen, dass der Roman als ein satirischer Text in erster Linie seine Funktion umsetzen muss. Diese besteht im Fall der komischen Satire in erster Linie in Überzeugung. Das Lachen und das ästhetische Vergnügen, das beim Entschlüsseln der kunstvollen Wortspiele und Metaphern entsteht, sind dieser Funktion zwar untergeordnet, aber bilden eine Voraussetzung dafür, dass sie erfüllt wird. Daher muss sich der Übersetzer von der Übertragung in die Zielsprache hier klar vor Augen führen, gegen wen der komische „Angriff“ gerichtet ist und mit welcher Intensität. In Fällen, in denen die Funktion ohne Einsatz einer bestimmten Technik oder der Wiedergabe eines bestimmten Inhalts nicht erfüllt werden kann, können Technik und Inhalt primäre Bedeutung in der Äquivalenzhierarchie erlangen. Die Äquivalenzforderungen aus dem AS-Text und die ermittelte Äquivalenzhierarchie im ZS-Text sollen abschließend zueinander in Bezug gesetzt werden.

Der Vergleich von Original und Übersetzung soll Anhaltspunkte für die Übersetzungsbewertung liefern, die bestrebt sein muss, ein möglichst reflektiertes Urteil über die Angemessenheit der Übersetzungsentscheidungen abzugeben. „[...] denn es ist völlig einsichtig, daß jede Kritik einen subjektiven Gehalt in bezug auf die Füllung des Äquivalenzbegriffs nicht verleugnen kann und Ausdruck des individuellen Sprach- und Stilgefühls des Kritikers ist, entsprechend dem des Übersetzers.“ (vgl. Heibert 1993:157) Dabei wird weniger das Ziel einer Bewertung an sich verfolgt, als 1. die Ermittlung des Ansatzes, dem der Übersetzer bei seiner Entscheidungsfindung gefolgt ist, und 2. inwiefern es ihm gelungen ist, die AS-Textsequenz samt ihrer sprachlichen und inhaltlichen Gestaltung sowie der Wirkungsabsicht in der ZS-Lösung zu übermitteln.

Der dargestellte Ansatz der Ermittlung von Äquivalenzhierarchien von Heibert wird hier dem Zweck der vorliegenden Arbeit angepasst. Da es sich beim Untersuchungsmaterial im Gegensatz zu Heiberts Beispielskorpus um mehrere unterschiedli-

che Sprachmittel handelt, sind Differenzierungen unabdingbar. So erfolgt die Unterteilung in drei Ebenen nur bei Wortspielen, da sie in Hinsicht auf ihre Konstruktion als so komplex erachtet werden, dass eine detailliertere Analyse als angemessen erscheint. Bei der Analyse von Textsequenzen mit Anhäufungen von stilistischen Kontrasten wende ich eine einfache vergleichende Beschreibungsmethode an. Da der Gehalt der stilistischen Mittel in den Passagen so hoch ist, würde es sich als äußerst schwierig und umfangreich gestalten, auf jedes Mittel einzeln einzugehen. Die Metaphernanalyse erfolgt ebenfalls ohne Unterteilung in Ebenen, da es sich bei diesen Beispielen um dieselbe Technik des Erzeugens von Bildhaftigkeit handelt, die im Unterpunkt 4.3.2. beschrieben worden ist. Wenn notwendig, werden in der Beschreibung Elemente der phonetischen, morphologischen, und syntaktischen Analyse verwendet, aber nur, wenn sie einen Bezug zum beschriebenen Stilmittel zeigen und für seine Vermittlung wichtig erscheinen.

## 5.3 Übersetzungsanalyse

Im Folgenden wird der Übersetzungsvergleich von achtzehn Beispielen für Sprachkomik im Roman *DS* durchgeführt. Die Angabe von Kapitelnamen ist notwendig, da sie nicht in allen Übersetzungen durchnummeriert sind, bzw. über unterschiedliche Zahlen verfügen. Da die Übersetzer mit unterschiedlichen Vorlagen gearbeitet haben und auch unterschiedlichen Editionsprinzipien gefolgt sind, sind einige Textsequenzen nur in einer oder zwei Übersetzungen vorhanden.

### 5.3.1. Kontastierende stilistische Ebenen

1. Ot sistematičeskich krachov svoich komerčeskich načinanij i ot dolgovremenno-go upotreblenija vnutr' gorjačitel'nych napitkov glaza mastera byli jarko-želtymi, kak u kota, i goreli neugasimym ognem. (1. Bezenčuk i „nymfy“:8)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Er war zermürbt von den ewigen Schiffbrüchen seiner geschäftlichen Operationen, und vom langjährigen Genuß alkoholischer Getränke waren die Augen des Händlers gelb und leuchteten wie die eines Katers. (*Bestattungsbüro* „Willkommen“:7)

Die Übersetzerinnen nehmen das Scheitern von Bezenčuks Unternehmungen als Grund für seine Müdigkeit (*er war zermürbt*), was im Originaltext nicht steht. Seine Augenfarbe begründen sie jedoch originalgetreu durch seinen Alkoholkonsum. Dadurch ist die anfängliche Begründung im Russischen, die im Nominalstil und unter Einsatz von Fremdwörtern an Beamtensprache wähnt, in der Übersetzung „aufgelockert“. Durch die poetische Metapher *ewige Schiffbrüche seiner geschäftlichen Operationen* erzeugen sie hier eine komische Wirkung durch unerwartete Gehobenheit. Der scherzhafte euphemistische Ausdruck *dolgovremennoe upotreblenie vnutr' gorjačitel'nych napitkov*, der eine medizinische Anamnese parodiert, ist im Deutschen durch *langjährigen Genuß alkoholischer Getränke* wiedergegeben. Diese Entscheidung ist dadurch erklärbar, dass das Deutsche einen solchen euphemistischen Ausdruck, der sich im Russischen aus den Idiomen *upotrebljat'* (dt. Alkohol konsumieren umgs.) und *gorjačitel'nye napitki* (dt. Alkohol) mit verharmlosender Funktion zusammensetzt, nicht bietet. Stattdessen ist in der Übersetzungslösung die okkasionale Genitivgruppe *Genuß alkoholischer Getränke* eingesetzt, die die verharmlosende, beschönigende Funktion erfüllt, wenngleich sie der idiomatischen Expression entbehrt. Das beschönigende Paradigma von Bezenčuks Trunksucht wird im Original durch die poetische Metapher *goreli neugasimym ognem* in Bezug auf seine Augen verstärkt. Im Deutschen ist das Prädikat auf das metaphorische Verb *leuchten* verknüpft. Es transportiert zwar das Bild, aber entbehrt wiederum der Expressivität und vor allem der Ironie, die im Russischen durch die verblasste Metapher vermittelt wird.

Bewertung: Die Übersetzung beinhaltet die Intention der Autoren, Bezenčuks jämmerliche Lage durch beschönigende Euphemismen wiederzugeben, aber durch die geringere Idiomatizität der deutschen Ausdrücke kommt der stilistische Kontrast schwächer zum Ausdruck. Das wirkt sich abschwächend auf die Ironie der Passage aus.

b. Von Eck:

In seinen gelblichen Katzenaugen war ein unstetes, grelles Funkeln. Das kam von den dauernden geschäftlichen Fehlschlägen und nicht zuletzt von dem häufigen inneren Gebrauch geistiger Getränke. (Besentschuk und die „Nymphen“:10)

Der Übersetzer beschließt ebenfalls, die syntaktische Kontruktion aufzulockern und spaltet die Sequenz in zwei Teile auf. Er setzt die Folge von Bezenčuks Alkoholis-

mus und schlechtlaufendem Geschäft, seine Augenfarbe, an den Anfang. Durch die Umstellung des Ursache-Folge-Verhältnisses wird der überraschende Effekt aus dem Original beträchtlich vermindert. Die Prädikatgruppe *goreli neugasimym ognëm* wird nun in einem eigenständigen Satz durch das okkasionelle Wortgefüge *unstetes, grelles Funkeln* wiedergegeben. Das metaphorische Bild wird somit vermittelt, obwohl die deutschen Lexeme auch hier einerseits weniger Expressivität aufweisen und andererseits keinen ironischen Bezug zum religiösen Kontext herstellen. Durch die Wiedergabe von *kommerčeskij* mit dem deutschstämmigen Lexem *geschäftlich* verzichtet auch Eck auf die Nachahmung des Beamtenstils. Die russische Kombination aus Idiomen aus dem Bereich des Alkoholkonsums versucht er aber im Deutschen nachzubilden. *Innerer Gebrauch* weckt jedoch Assoziationen mit medizinischen Abhandlungen und weist keineswegs den expressiven Gehalt auf, der dem russischen Idiom eigen ist. Bei dem Ausdruck *geistige Getränke* handelt es sich um Spirituosen (lat. spiritus - Geist). Durch die Plurivalenz des Attributs *geistig* ist hier die Isotopie zum menschlichen Denkvermögen und Verstand herstellbar.

Bewertung: Durch seinen gewagten Einsatz von Fachbegriffen, denen keine expressiven Stilfärbungen eigen sind, erhält von Eck im gegebenen Kontext die ironischen Anspielungen, die jedoch schwieriger zu interpretieren sind als die Originalausdrücke. Das Homonymenspiel erzeugt eine zusätzliche Dimension des Komischen, die den größeren Interpretationsaufwand kompensieren kann.

c. Reschke:

Vom regelmäßigen Scheitern seiner kommerziellen Unternehmungen und vom langfristigen Gebrauch starker Getränke waren seine Augen hellgelb wie bei einem Kater und brannten in ewigem Feuer. (1. Besentschuk und die Nymphen:12)

Die Übersetzer erhalten die syntaktische Struktur des Originals und den Nominalstil am Anfang. Das kausale Verhältnis bleibt dadurch unverändert bestehen. Der Anflug von Beamtensprache wird auch durch die Erhaltung des Lexems *kommerziell* erhalten. Sie verzichten darauf, die Expressivität der russischen Idiome *upotrebljat' vnutr'* und *gorjačitel'nye napitki* mit anderen Mitteln wiederzugeben. Die Genitivgruppe *Gebrauch starker Getränke* (*stark* wie eine hohe Konzentration aufweisend) wirkt zwar neutral, aber erfüllt dennoch die Funktion der verschleierte Aussage. Die Metapher *goret' neugasimym ognëm* ist hier zum ersten Mal unter Bezugnahme auf ihren religiösen Ursprung übersetzt. Aber während *neugasimyj ogon'* im russischen

Original im Instrumentalis steht und damit die Bedeutung „Methode“, „Werkzeug“ erhält, setzt die deutsche Übersetzung das *ewige Feuer* als Adverbialgruppe des Ortes ein. Damit wird der ursprüngliche Bezug zur Hölle verstärkt. Wird Bezenčuk für seine relativ harmlosen und in der Provinz verbreiteten Sünden in der Hölle brennen müssen?

Bewertung: Unter der Erhaltung der syntaktischen Stilmittel und der Euphemismen geben die Übersetzer die ironische Intention wieder, wenngleich die umgangssprachlichen Konnotationen des Originals verloren gehen. Dadurch, dass die Metapher *ewiges Feuer* sich auf denselben Kontext beruft, wie *neugasimyj ogon'*, wird ihre expressive Funktion beibehalten. Aber die syntaktische Einbindung der Metapher lässt neue Sinnzusammenhänge aufkommen, die der ursprüngliche Text so nicht hergibt.

2. I pokuda četa agronomov s ich prislugoj pribirali v komnate pokojnoj, Ippolit Matvevič brodil po sadu, natykajas' bez pensne na skam'i, primimaja okočenevšie ot rannej vesennej ljubvi paročki za kusty, a sverkajuščie pod lunoj kusty primimaja za brilliantovye kušči. (1. Končina madam Petuchovoj:17)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Und während das Ehepaar mit seinem Dienstmädchen im Zimmer der Toten Ordnung machte, irrte Worobjew im Park umher – ohne Zwicker – stolperte über die Bänke und hielt die Pärchen, die an diesem Frühlingsabend in Liebe umschlungen wie versteinert dasaßen, für Sträucher. (Der Tod der Madame Pjetuchowa:14)

Das expressiv-umgangssprachliche Verb *natykat'sja* übersetzen Brod und von Pruss-Glowatzky mit dem neutralen *stolpern*. Der metaphorische Gehalt der ursprünglichen Wendung *okočenet' ot vesennej ljubvi* kommt abhanden, weil das expressiv-umgangssprachliche Verb *okočenet'* mit dem Partizip II *versteinert* wiedergegeben wird. Das Lexem weist in übertragener Bedeutung eine poetische Stilfärbung auf und besitzt auch das Sem der Erstarrung, aber kann die Konnexion zum kühlen Frühlingsabend nicht mehr herstellen. Deswegen müssen die Übersetzerinnen den Grund für ihren erstarrten Zustand unmittelbar wiedergeben: Die Pärchen halten sich umschlungen. Auf den poetisch-expressiven Gehalt des Lexems *kušči* (syn. *seni, ugo- lok*) im Zusammenspiel mit dem metaphorischen Attribut *brilliantovye* wird verzichtet und stattdessen das neutrale Lexem *Sträucher* gebraucht. Das Verwechslungsspiel *paročki-kusty, kusty-brilliantovye kušči* wird somit nur teilweise wiedergegeben.

Bewertung: Die Komik der fremdbestimmten Handlung wird mit einer Auslassung aufrechterhalten. Aber dadurch, dass die Übersetzung metaphorische Ausdrücke und die kontrastierenden Stilfärbungen weitgehend ausspart, kommt die sprachkomische Komponente dieser Sequenz abhanden.

b. Von Eck:

Während das Ehepaar mit seinem Dienstmädchen das Sterbezimmer aufräumte, streifte Ippolit Matwejewitsch durch den Park, rannte gegen Bänke und hielt ein Liebespaar, in das die Vorfrühlingskälte gefahren war, für einen Strauch. (Der Tod der Madame Petuchowa:21)

Der Übersetzer gibt *natykat'sja* durch das umgangssprachliche idiomatische Verb *rennen gegen etwas* (gegen etw. stoßen - neutral) wieder. Die umgangssprachliche Diminutivform *paročki* übersetzt er mit dem neutralen *Liebespaar* im Singular (wahrscheinlich, um später *in die die* zu vermeiden). Um des Weiteren das expressiv-umgangssprachliche Potenzial des Verbs *okočenet'* zu behalten, nutzt er das deutsche umgangssprachliche Idiom *etwas fährt in jemanden hinein*. Aus der russischen Substantivgruppe *rannjaja wesennjaja ljubov'* bildet er das Kompositum *Vorfrühlingskälte*, die in die Pärchen „hineinfahren“ soll. Die Expressivität des Verbs und das metaphorische Bild behält er auf diese Weise bei, obwohl die ungewöhnliche Gebrauchsform des expressiven Idioms sich nicht sofort erschließt: Normalerweise fungiert es in Fragen, die sich auf ein merkwürdiges Verhalten beziehen und als Antwort die Ursache dafür erwarten. Dadurch, dass hier tatsächlich etwas in das Liebespaar „hineinfährt“, müssen zunächst die Eigenbedeutungen der Lexeme im Idiom aktiviert werden, bevor der Kunstgriff des Übersetzers Sinn erlangt. Auch Eck beschränkt sich auf das neutrale Lexem *Sträucher* und gibt nur ein Element des Verwechslungsspiels wieder.

Bewertung: Der Stilkontrast zwischen umgangssprachlichen und gehobenen Lexemen fehlt, obwohl der Kontrast zwischen Umgangssprache und der romantischen Situation erhalten bleibt. Die Metapher *okočenet' ot ljubvi* ist mit Einfallsreichtum rekonstruiert worden, aber durch die semantischen Einschränkungen des eingesetzten Idioms erschließt sie sich nicht sofort und beeinträchtigt damit den komischen Effekt.

## c. Reschke:

Und während das Agronomenpaar mit seinem Dienstmädchen das Zimmer der Verbliebenen aufräumte, strich Worobjaninow durch den Park. Ohne seinen Kneifer stieß er gegen Bänke, hielt die in ihrer Frühlingsliebe erstarrten Pärchen für Sträucher und die im Mondlicht schimmernden Sträucher für brilliantene Baumkronen. (2. Das Ableben der Madame Petuchowa:27)

Die Übersetzer geben die expressivgefärbten Verben des russischen Originals mit neutralen wieder: *gegen etwas stoßen* und *erstarren*. Gleichsam verzichten sie auf die Kältemetapher: Dass die Pärchen *in ihrer Frühlingsliebe* erstarrt sind, lässt vermuten, dass es sich hier auch um Umarmungen als Ursache handelt. Das Aussparen von Stilfärbungen und der Kälteisotopie ermöglicht jedoch knappere syntaktische Konstruktionen (vorangestellte Partizipgruppen – die erstarrten, die schimmernden). Das ermöglicht den Anschluss des zweiten Elements im Verwechslungsspiel, ohne den Satz zu überladen. Für *brilliantovye kušči* setzen sie das Wortgefüge aus dem neutralen Lexem *Baumkronen* und dem Attribut *brillianten* ein.

Bewertung: Auf die Wiedergabe stilistischer Kontraste wird hier weitgehend verzichtet. Durch die gewonnene syntaktische Simplizität können die Übersetzer jedoch die Situativkomik vollständiger wiedergeben, als das in anderen Übersetzungen der Fall war.

3. Tolčki i vzryvy priboja nakaljali smjatennyj duch otca Fëdora. Lošadi, borjas' s vetrom, medlenno približalis' k Machindžauri. Kuda chvatal glaz, svistali i pučilis' mutnye zelenye vody. Do samogo Batuma trepalas' belaja pena priboja, slovno podol nižnej jubki, vybivšejsja iz-pod plat'ja nerjašljivoj damočki. (37. Zelënyj mys:267)

## a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Das Donnern der Flut peitschte Vater Fedors Nerven auf. Gegen den Wind kämpfend näherten sich die Pferde langsam dem Dorf Machindjauri. Soweit man sehen konnte, war das Meer mit weißumsäumenden grünen Wellen bedeckt. (Der traurige Dämon:161)

Die Übersetzerinnen vermitteln die Angespanntheit der Situation: Das metaphorische Verb *donnern* unter Bezug auf *Flut*, das andere metaphorische Verb *aufpeitschen* (in heftige Erregung versetzen) in Bezug auf otec Fëdors Gemütszustand. Aber *Nerven*

als Übersetzung für *smjatennyj duch* spricht otec Fëdor seine Ähnlichkeit mit einem romantischen Helden in diesem Moment ab. Das im Russischen umgangssprachlich-expressive *kuda chvatal glaz* wird mit einer neutralen Adverbialgruppe wiedergegeben. Weiter entscheiden sich die Übersetzerinnen für eine Zusammenziehung: Die grünen Wellen sind *weißumsäumend*, der Vergleich mit dem Saum eines Unterrocks fehlt jedoch.

Bewertung: Die Übersetzung gibt in Grundzügen die Unruhe otec Fëdors wieder und das Bild des Sturms, das seine Gefühle zu widerspiegeln scheint. Durch die Verkürzung der Passage tun sie weniger dem informativen Gehalt der Sequenz Abbruch, als der emotionalen Anspannung, die durch die Anhäufung von personifizierenden Verben erzeugt werden soll. Durch die Auslassung des stilistisch kontrastiven Vergleichs wird die Situation nicht durch Lachen aufgelöst.

b. Von Eck:

Die peitschenden Schläge der Brandung taten der wirren Seele Pater Fjodors gut. Soweit das Auge reichte, tobten trübgrüne Wassermassen. Bis hinüber nach Batum heulte und donnerte das Meer, und die weiße Gischt leuchtete auf wie der Unterrocksaum eines schlampigen Weibes. (Am grünen Kap:326)

Das im Russischen stehende Verb *nakaljat'* (übertragen: jemanden in einen angespannten, erregten Zustand bringen) übersetzt von Eck mit *guttun*. Entweder handelt es sich hier um seine persönliche Interpretation oder um ein Missverständnis. Das metaphorische Wortgefüge *wirre Seele* findet sich beispielsweise in der Übersetzung von Dante Alighieris „Göttliche Komödie“ von August Kopisch (1842) und verfügt über eine poetische Stilfärbung. Die metaphorischen Verben sind in der Übersetzung ebenfalls wiedergegeben (*toben, heulen, donnern*). Somit wird die emotionale Anspannung wie im Ausgangstext aufgebaut, bevor sie durch den komischen Kontrast gebrochen werden soll. Die gewählten Lexeme *schlampig* (umgangssprachlich-abwertend für unordentlich) und *Weib* (abwertend für unangenehme weibliche Person) weisen jedoch einen höheren pejorativen Gehalt auf, als die Lexeme im Ausgangstext. Beide enthalten zudem noch sexuelle Nebenbedeutungen, ersteres durch seine Verwandtschaft mit der pejorativen Bezeichnung *Schlampe* (weibliche Person, die eine unmoralische Lebensweise führt), und letzteres durch eine umgangssprachliche Nebenbedeutung (Frau als Gegenstand sexueller Begierde). *Nerjašlivaja da-*

*močka* im Ausgangstext erweckt ähnliche Konnotationen, aber in wesentlich schwächerer Form.

Bewertung: Der Übersetzer behält den Aufbau und die stilistischen Merkmale des Ausgangstextes weitgehend bei; Die stilistisch stark abwertend geprägten Lexeme am Ende erscheinen jedoch zu negativ bewertend im Vergleich zum Originaltext. Während im Original ein unverfänglicher und ironischer Spannungsabbau entstehen sollte, mischt sich hier ein aggressiver Unterton dazu.

c. Reschke:

Die Stöße und Explosionen der Brandung erhitzten Vater Fjodors Gemüt. Die Pferde, die gegen den Wind zu kämpfen hatten, näherten sich allmählich Machindshauri. So weit das Auge reichte, bäumte sich pfeifend das trübgrüne Wasser. Bis hin nach Batum flatterte der weiße Brandungsschaum, anzuschauen wie der Saum eines Unterrocks unter dem Kleid eines schmuddeligen Frauenzimmers. (40:442)

Die Übersetzer sind gleichermaßen um die Wiedergabe des dramatischen Naturbildes bemüht: die Verben in Bezug auf das Meer bilden allersamt Metaphern (*sich bäumen, pfeifen, flattern*). Das Gemüt otec Fjodors wird von der Brandung passenderweise *erhitzt* (übertragen: erregen, innerlich stark bewegen), obwohl auf ein metaphorisches Attribut für *Gemüt* verzichtet wird. Das Verb *flattern*, das sich auf den Brandungsschaum bezieht, leitet den Vergleich mit dem Unterrock ein. Seine Besitzerin wird als *schmuddeliges Frauenzimmer* ins Deutsche übertragen. *Schmuddelig* (umgangssprachlich-abwertend für schmutzig, unordentlich), *Frauenzimmer* (abwertend für liederliche, leichtfertige Frau) – die Lexeme schließen Isotopien der Unordnung und des Leichtsinns an, was der Autorenabsicht näher zu kommen scheint.

Bewertung: Die Übersetzung beinhaltet die dem Ausgangstext eigene Spannung unter Benutzung von poetisch gehobenen Sprachmitteln. Diese wird am Ende unerwartet durch den Vergleich des Meeresschaumes mit einem Unterrock zunichte gemacht. Das Komische an diesem Kontrast wird hier beibehalten, indem die *damočka* von Il'f und Petrov zwar abwertend, aber ohne abschätzige Verachtung als schmuddeliges Frauenzimmer bezeichnet wird.

### 5.3.2. Wortbildungsprogramme

1. Kral on postojanno, postojanno stydilsja, i poètomu ego chorošo vybrytye ščečki vsegda goreli rumjancem smuščenija, stydlivosti, zastenčivosti i konfuza. (8:42)

a. Brod, von Pruss-Glowatsky:

Er stahl andauernd und seine rasierten Wangen wurden dabei schamrot. (Der Dieb:28)

Dem Substantiv *Wange* ist eine gehobene Stilfärbung eigen, die im AS nicht vorhanden ist. Die Betonung, dass Al'chen seine Wangen besonders gut rasiert, wird ausgelassen. Die Aufzählung von synonymen Ausdrücken für Scham wird auf das Kompositum *schamrot* verknüpft.

Bewertung: Der komische Widerspruch von Al'chens Person, der im Ausgangstext mit sprachlichen Mitteln gestützt wird, kommt hier nur fragmentarisch zur Geltung.

b. Von Eck:

Er stahl dauernd und schämte sich dauernd, und deshalb glühten seine Wangen stets vor Scham und Verlegenheit. (Der schamhafte Dieb:53)

Auch bei von Eck findet die russische Diminutivform keine Auswirkung auf das Substantiv *Wange*. Die Attributivgruppe *chorošo vybrytye* fehlt. Das metaphorische Verb *glühen* in Bezug auf Wangen entspricht der Bedeutung des Originals, wenn gleich durch das Fehlen von *rumjanec* (Hinweis auf Gesundheit) wiederum nicht ersichtlich wird, dass Al'chen eine angenehme Lebensweise führt. Die Synonymenaufzählung wird verkürzt.

Bewertung: Von Ecks Übersetzung ist vollständiger und liefert mehr Informationen zum eben erwähnten inneren Konflikt. Aber die Beschreibung von Al'chens Erscheinungsbild lässt hier noch nicht darauf schließen.

c. Reschke:

Er stahl ständig und schämte sich ständig, weshalb seine sorgfältig rasierten Bäckchen vor Scham, Schüchternheit und Verlegenheit rosig glühten. (10. Der treuherzige Langfinger:88)

Hier findet sich für *ščečki* die Verkleinerungsform *Bäckchen*. Durch das Sem der Kindlichkeit, des niedlichen Aussehens, erscheint es in dieser Bedeutung angebracht. Es ist wiedergegeben, dass Al'chen sich *sorgfältig* rasiert. Ähnlich wie bei von Eck *glühen* seine Bäckchen, aber durch das Hinzufügen des Adverbs *rosig* als Substitution für *rumjanec* wird der Bezug zu seinem adretten, gesunden Äußeren hergestellt. Durch den metaphorischen Bezug von *rosig* erhält Al'chen zusätzlich weibliche Züge.

Bewertung: Die passende Diminutivform im Deutschen trägt zur Veranschaulichung von Al'chens äußeren und inneren Charakteristika ausdrucksvoll bei. Das Potenzial der sprachlichen Mittel zur Erzeugung von Kontrast wird hier in vollem Ausmaß eingesetzt.

2. - Dvesti? Ne dvesti, a tridcat' dva! A u Francii vosem'desjat tysjač boevych samoletov.

- Da-a...doveli bolshevički do ručki... (21. Ballotirovka po-evropejski:217 <1997>)

a. Brod, von Pruss-Glowatsky: (das Kapitel fehlt.)

b. Von Eck:

- Zweihundert? Nicht zweihundert sondern zweiunddreißig! Frankreich aber hat achtzigtausend Kampfflugzeuge.

(die Antwortreplik fehlt)

c. Reschke:

„Zweihundert? Nein, zweiunddreißig! Und Frankreich hat achtzigtausend Kampfflugzeuge.“

„Tjaa...die Bolschewiken haben uns an den Bettelstab gebracht.“ (21. Abstimmung auf europäisch: 228)

Die *Bolschewiken* werden hier nicht verkleinert. Die Entscheidung kann darauf beruhen, dass sich im Deutschen kein passendes Idiom finden ließ, das sich zur Diminutivform mit *-chen* oder *-lein* gereimt hätte. Der Phraseologismus *an den Bettelstab bringen* (jemanden finanziell ruinieren) vermittelt aber konkreter als das AS-Idiom, warum das sowjetische Militärarsenal Mängel aufweist.

Bewertung: Im Gegensatz zum AS fehlt der vorliegenden Replik das komische Potenzial. Der expressive Gehalt des Idioms dient der ernstesten Verurteilung der Bol-

schewiken, die im AS als lächerlich und trivial erscheinen. Der informative Gehalt der Sequenz wird jedoch vollständig wiedergegeben.

3. Dvesti rublej, kotorye ežemesjačno polučal eë muž na zavode „Èlektroljustra“, dlja Èlločki byli oskorblenim. Oni nikak ne mogli pomoč toj grandioznoj bor'be, kotoruju Èlločka vela uže četyre goda, s tech por kak zanjala obščestvennoe položenie domašnej hozjajki – Ščjukiši, ženy Ščjukina. (22. Ljudoedka Èlločka:158)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Die zweihundert Rubel, die ihr Mann monatlich in der Fabrik für elektrische Lüster verdiente, waren für Elly eine beleidigende Lächerlichkeit. Sie konnten ihr keinesfalls in dem schweren Kampf helfen, den Elly bereits seit vier Jahren führte. Seit jenem Tag, da sie begann die soziale Stellung einer Hausfrau und Gattin des Ingenieurs Shtukin einzunehmen. (Elly, die Menschenfresserin:79)

Die expressive ausdrucksanomale Form *Ščjukiša* fehlt. Teilweise wird der komische Kontrast zwischen der Wichtigkeit, die Èlločka sich selbst beimisst, und ihrem tatsächlichen persönlichen Mittelmaß durch das gehobene Lexem *Gattin* zum Ausdruck gebracht.

Bewertung: Der Ersatz des sprachlich neutralen žena durch ein stilistisch gefärbtes Lexem hilft, die Autorenintention zu stärken, wenngleich der komische Ausdruck *Ščjukiša* keine deutsche Entsprechung gefunden hat.

b. Von Eck:

Die zweihundert Rubel, die ihr Mann jeden Monat in dem Werk „Elektrolustre“ verdiente, waren für Ellotschka eine Zumutung, nicht aber eine Hilfe in jenem grandiosen Kampf, den sie schon seit vier Jahren – seit sie mit Stschukin verheiratet war – führte. (Ellotschka, die Menschenfresserin:191)

Außer der Übersetzung für die russische Neubildung fehlt hier auch der Verweis auf Èlločkas sozialen Aufstieg zu einer Hausfrau. Die Übersetzung *war verheiratet* ist neutral.

Bewertung: Durch die Auslassung der ironischen Verweise darauf, wie Èlločka ihre eigene gesellschaftliche Stellung einschätzt, kommt der obenerwähnte komische Kontrast weniger zur Geltung.

c. Reschke:

Die zweihundert Rubel, die ihr Mann monatlich im Werk „Elektrolüster“ erhielt, empfand Ellotschka als Beleidigung. Sie halfen ihr nicht in dem grandiosen Kampf, den sie schon vier Jahre lang führte, seit sie die gesellschaftliche Stellung einer Hausfrau, der Gattin Stchukins, innehatte. (24. Die Menschenfresserin Ellotschka:256)

Die Übersetzungsentscheidung ähnelt sich der von Brod und Pruss-Glowatzky. Eine besondere Hervorhebung erfährt Élločkas Status als Ščukins Gattin hier noch durch die Aussonderung durch Kommata als freie Apposition.

### 1.3.3. Wortspiele

#### *Komplexe-Text-Spiele*

1. Chilye ego nožki (vom Tisch) trjaslis' pod tjažest'ju puchlych papok tabačnogo cveta s zapisjami, iz kotorych možno bylo počerpnut' vse svedenija o rodoslovných žitelej goroda N i o **genealogičeskich** (ili, kak šutlivo govarival Ippolit Matvevič, **ginekologičeskich** – nur in der Ausgabe von 1997 vorhanden) drevach, proizrossič na skudnoj uezdnoj počve. (1. Bezenčuk i „nimfy“:6)

a. Reschke:

Die hinfälligen Beine wackelten unter der Last der geschwellenen tabakbraunen Aktendeckel voller Urkunden, die Auskunft gaben über die Herkunft der Einwohner und über die **genealogischen** (oder, wie Worobjaninow zu scherzen pflegte, die **gynäkologischen**) Stammbäume, die auf dem kargen Boden des Kreises gewachsen waren. (1. Besenschuk und die Nymphen:10)

Technik: Paronomasie

Inhalt: Gleich wie im Russischen handelt es sich im Deutschen bei den Adjektiven *genealogisch* und *gynäkologisch* um Fremdwörter, die zwei unterschiedlichen Wissenschaften, der Genealogie einerseits, und der Gynäkologie andererseits entstammen. Hier lässt sich von einem Glücksfall für den Übersetzer sprechen. Die Adjektive sind auch im Deutschen paronym und lassen einerseits die Isotopie zur Familienherkunft und andererseits zum biologischen Vorgang, der Geburt, herstellen.

Funktion: Dadurch, dass in beiden Sprachen eine Übereinstimmung zwischen Ausdruck und Inhalt der paronymen Lexeme vorliegt, kann das Wortspiel genauso in der Zielsprache wiedergegeben werden. Der deutsche Leser erhält hier einen vollwertigen Eindruck von Vorob'janinovs Art zu scherzen.

2. Ja videla pokojnuju Mari s **raspuščennymi** volosami i v zolotom kušake. (1:7)

[...]

- Zdorova, zdorova, - otvetil Ippolit Matveevič, - čto ej delaetsja. Segodnja zolotuju devušku videla, **raspuščennju**. Takoe ej bylo videnie (obozrenie in der Ausgabe von 1997) vo sne. (1. Besenčuk i „nimfy“:8)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Klawdia Iwanowna fuhr fort: „Ich habe die selige Mary mit aufgelöstem Haar und einem goldenen Gürtel gesehen.“ (Bestattungsbüro „Willkommen“:6) [...]

„Heute hat sie ein goldenes aufgelöstes junges Mädchen gesehen.“ (Bestattungsbüro „Willkommen“:7)

b. Von Eck:

Klawdija Iwanowna fuhr fort: „Ich habe die selige Mary mit aufgelöstem Haar und einem goldenen Gürtel gesehen.“ (Bezentschuk und die „Nymphen“:9) [...]

„Heute hat sie von einer aufgelösten goldenen Jungfrau geträumt.“ (Bezentschuk und die „Nymphen“:11)

Technik: In beiden Fällen liegt eine Variation vor.

Inhalt: Sowohl Übersetzung a. als auch Übersetzung b. haben sich für das Lexem *aufgelöst* mit dem ersten Inhalt „offen“, gleich dem russischen Lexem entschieden. Der zweite Inhalt weicht dagegen von der russischen Variante ab: *aufgelöst* in Bezug auf Menschen bedeutet in erster Linie „aufgeregt, aufgewühlt, nervös“. Zwar findet sich unter den Bedeutungen des Adjektivs auch „erregt“, allerdings ist die Häufigkeit ihres Gebrauchs zu niedrig, als dass sich hierzu sofort eine Isotopie anschließen ließe.

Funktion: Durch die Aufrechterhaltung der Technik Variation ist die witzige Form eines unbewussten Versprechers mit unerwarteter Bedeutungsebene erhalten geblieben.

ben. Allerdings kam durch den abweichenden Inhalt des Lexems *aufgelöst* die obszöne Anspielung abhanden, bzw. ist sie durch den dominanten primären Inhalt kaum zu erkennen.

Hierarchie: Annähernd dieselbe wie im Original, außer dass zugunsten der Technik eine inhaltliche und funktionelle Verschiebung in Kauf genommen wurde.

c. Reschke:

Klawdia Iwanowna sprach weiter:

„Ich habe die selige Marie mit flatternden Haaren und mit goldenem Gürtel gesehen.“ (1. Besentschuk und die Nymphen:11) [...]

„Heute nacht hat sie von einem flatterhaften goldenen Mädchen geträumt.“ (1. Besentschuk und die Nymphen:13)

Technik: Paronomasie

Inhalt: Die Partizip I-Form *flatternd* und das Adjektiv *flatterhaft* befinden sich im paronymischen Verhältnis durch das gemeinsame Wortstamm *flatter-*. Diese Verbindung ist stark genug, um ein wortspielerisches Signal zu senden und die beiden Sequenzen zueinander in Bezug zu bringen. Der Inhalt von *flatternd* – „stark vom Wind bewegt, unruhig fliegend“ bringt eine neue inhaltliche Isotopie ins Spiel, die jedoch mit einschließt, dass das Haar der seligen Mari beim Flattern höchstwahrscheinlich lose ist. Damit wäre der schwache Anschluss an die Vorliebe von Klavdija Ivanovna für das art nouveau trotzdem erhalten. Das abwertende Adjektiv *flatterhaft* in der Bedeutung „oberflächlich, unstet, wankelmütig“ in Bezug auf ein Mädchen lässt die obszöne Bedeutung des Lexems *raspuščennaja* dank dem gemeinsamen Semem „unbeständig, untreu“ durchscheinen. Zudem ist die Denkrichtung durch die Verwandtschaft zwischen *flatterhaft* und der salopp abwertenden Bezeichnung für leichtlebige Frauen „Flittchen“ herstellbar. Dennoch ist eine eindeutige Konnexion, die auf ein unanständiges Verhalten des Mädchens hinweisen würde, auch in dieser Übersetzung nicht gegeben.

Funktion: Dadurch, dass Vorob'janinov ein Lexem mit einer abweichenden Ausdrucksseite gebraucht, lässt der Eindruck eines Versprechers in seiner Replik nach. Jedoch weckt es die Vermutung, dass er seiner Schwiegermutter vorhin nicht richtig zugehört hat, was auch Sinn ergeben würde. Der Anschluss an den obszönen Inhalt

steht dank des gemeinsamen Sems und der Wortfamilie unmittelbar zur Verfügung und dient als primärer Grund zum Lachen bei dieser Sequenz.

Hierarchie: Funktion, Inhalt, Technik.

Bewertung: In allen drei untersuchten Übersetzungslösungen für das AS-Wortspiel mit Variation lassen sich Analogiebildungen festmachen, das heißt, die Übersetzer bemühen sich um eine dem Original entsprechende Struktur auf den Ebenen Technik, Inhalt und Funktion. Ausgehend davon, dass die Funktion an dieser Stelle eine Priorität bildet, wobei der Inhalt und auch die Technik geringe Abweichungen zulassen, gilt es, die Strategien der Übersetzer auf ihre Wirksamkeit einzuschätzen. Der Ansatz in der 3. Übersetzung scheint mir der Funktion näher gekommen zu sein, weil er die komische Isotopie der Obszönität zugänglicher gemacht hat als die andere Übersetzungslösung mit dem dominanten Sem „aufgeregt, nervös“. Ihr ist es gelungen, den technischen Vorgang zu erhalten, was sich jedoch abschwächend auf die Funktion ausgewirkt hat.

3. Počemu vy ne sušili? Kuda vy teper' pojděte s ètoj zelěnoj «**dipoj**»? (7:40)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky: (Die Unterhaltung über die Gebrauchsaunweisung fehlt vollständig.) (Wirkung des „Titanik“:26)

b. Von Eck:

„[...] Weshalb haben Sie das nicht getan? Jetzt sitzen Sie da mit ihrem **Grünschädel!**“ (Die Spuren des „Titanic“:50)

Technik: Kompositum mit expressiver Komponente.

Inhalt: Der Übersetzer verzichtet hier auf Isotopiebildungen zwischen Vorob'janinovs grüner Haarfarbe und möglichen pejorativen Inhalten. Stattdessen benutzt er ein produktives Wortbildungsmodell im Deutschen und schließt *grün* und *Schädel* zu einem Kompositum zusammen. Das okkasionelle Kompositum ist nach demselben Modell wie das Schimpfwort Dummschädel gebildet und erweckt entsprechende Assoziationen. Denn während das plurivalente Lexem *lipa* im AS durch das Sem „grün“ eine Isotopie an die Haarfarbe anschloss, bezieht sich das Kompositum in der Übersetzung durch das Sem „Kopf“ (zugleich Verstand) auf die geistigen Fähigkeiten von Vorob'janinov.

Funktion: Bender mockiert sich über Vorob'janinovs Missgeschick. Der Leser wird dazu eingeladen, sich anzuschließen. Obwohl die Übersetzung das Wortspiel nicht wiedergibt, erhält sie die ursprüngliche primäre Funktion. Die Übersetzungslösung verstärkt sie sogar, indem sie andeutet, dass Vorob'janinovs Malheur auf seine Dummheit zurückzuführen ist.

c. Reschke:

„Warum haben Sie das nicht gemacht? Wo wollen Sie jetzt hin mit dieser grünen **Linde**?“

(9. Die Spuren von „Titanic“:84)

Technik: Metapher.

Inhalt: Die Baumartbezeichnung *Linde* eignet sich als Übersetzungslösung insofern, als dass sie das metaphorische Bild eines grünen Baumes auf Vorob'janinovs Frisur überträgt. Da das Lexem im Deutschen keine ähnliche Nebenbedeutung wie im Russischen aufweist (umgangssprachlich für Fälschung), besteht hier keine isotopische Anbindung. Ebenso kann auch kein Bezug auf den Spitznamen des Apothekers hergestellt werden, denn in der Übersetzung lautet er Leppi: *Der Provisor Leopold Grigorjewitsch, den seine Angehörigen und Frende Leppi nannten, ... (4. Der Reiz der weiten Reisen:42)*. Dieser wiederum kann im paronymischen Verhältnis zum deutschen Adjektiv *läppisch* (abwertend für albern, kindisch) bestehen, was angesichts seiner zweifelhaften Empfehlungen für Kunden Sinn ergeben würde. Doch in der vorliegenden Sequenz können durch das verwendete Lexem *Linde* keine weiteren Bezüge außer dem metaphorischen hergestellt werden.

Funktion: Die Übersetzungslösung verfolgt primär das Ziel, den Inhalt des AS-Wortspiels zu erhalten, wobei sich nur eine Isotopie herstellen lässt. Diese enthält keine Stilfärbungen, die darauf schließen lassen könnten, dass Bender sich über Vorob'janinov lustig macht. Gleichsam bietet die ungewöhnliche Metapher keinen Grund zum Lachen für den deutschen Leser, die Funktion der AS-Sequenz bleibt unerfüllt.

### *Lexienspiele*

1. Kogda poezd prorezaet strelku, na polkach brjacajut mnogočislennye čajniki i podprygivajut zavěrnutyje v gazetnye kul'ki cypljata, lišennye nožek, s **kornem vyrvannych** passažirami. (4. Muza dal'nich stranstvij:25)

a. Brod, Pruss-Glowatzky: (Die Passage über die Entfremdung des Reisenden fehlt vollständig.)

b. Von Eck:

Holpert der Zug über eine Weiche, so klirren die zahlreichen Teekessel, hüpfen die in Zeitungspapier gewickelten Brathühner, denen die Reisenden die Beine **mit Stumpf und Stiel ausgerissen** haben. (Von der Poesie des Reisens:32)

Technik:Idiom mit substituierendem Element.

Inhalt: Der Übersetzer hat ein vergleichbares Idiom in der deutschen Sprache gefunden, um das russische Lexienspiel wiederzugeben. Ähnlich wie im Russischen bilden auch im Deutschen solche Erscheinungen aus dem öffentlich-politischen Diskurs wie Korruption oder Terror gewöhnliche Anschlusswörter für das Idiom mit *Stumpf und Stiel ausreißen*. Durch den Bezug auf Hühnchen wird die pathetisch klingende Redewendung ihrem üblichen Anwendungsgebiet entnommen und trivialisiert. Das metaphorische Bildfeld des deutschen Idioms stimmt mit dem Russischen gänzlich überein: Die Wendung birgt eine verblasste Metapher, der das Roden von Bäumen zugrundeliegt. Den Baum mit dem Wurzelstock und dem Stamm roden impliziert die Bedeutung „vollständig, ganz“. Eine Anspielung auf konkrete politische Kontexte oder Schreibstile im Deutschen ließ sich nicht feststellen.

Funktion: In der Übersetzung wurden der Inhalt und die Technik des AS-Textes beibehalten. Unter der Voraussetzung, dass der deutsche Leser die Anspielung versteht, wird er über die Verunstaltung eines pathetischen Idioms aus dem politischen Kontext lachen können. Der Bezug zur Phrasendrescherei in sowjetischen Zeitungen würde sich nur mithilfe eines Kommentars erläutern lassen. Daher hat der Übersetzer die Funktion der Lexienspiels weitestgehend übermittelt.

c. Reschke:

Wenn der Zug über eine Weiche fährt, klirren auf den Liegepritschen zahlreiche Teekessel und hüpfen im Gepäcknetz die in Zeitungspapier gewickelten Brathühner, denen die Fahrgäste die **Keulen ausgerissen** haben. (4. Der Reiz der weiten Reisen:40)

Technik: neutrale Paraphrase.

Inhalt: Die Übersetzung gibt das AS-Wortspiel neutral wieder und eliminiert damit mögliche Anchlüsse an Zeitungsklischees oder sonstige bildhafte Bereiche. Die Komik der Sequenz konzentriert sich vollends auf der Personifizierung der Brathühner.

Funktion: Der sarkastische Bezug zur propagandistischen Phrasendrescherei in zeitgenössischen Zeitungen wird ausgespart, vermutlich aus der Überlegung, dass er sich dem heutigen Leser nicht erschließen würde. Der beibehaltene Inhalt stützt die komische Personifizierung, aber die AS-Funktion bleibt somit unerfüllt.

2. V obsuždenii, k kotoromu dejatel'no primknul i Viktor Michajlovič, vyjasnilo', čto priglasit' možno togo že Maksima Petroviča Čarušnikova, byvshego glasnego gorodskoj dumy, a nyne čudesnym obrazom **sopričislennogo k liku sovrobotnikov** [...]. (14:100)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Bei der Beratung, an der auch Viktor Michailowitsch teilnahm, kam man zu dem Schluß, daß man Maxim Petrowitsch Tscharuschnikow berufen konnte, den gewesenen Beamten des städtischen Rathauses, der jetzt **seltsamerweise Sowjetarbeiter geworden war** [...] (Bund des Schwertes und des Pfluges:48)

Technik: Paraphrase.

Inhalt: Die Übersetzung hält die Tatsache fest, dass Čarušnikov nun in einer sowjetischen Einrichtung arbeitet. Auf den Umstand der rasanten Verwandlung des ehemaligen Bediensteten des Zarenregimes deutet das Adverb *seltsamerweise* hin.

Funktion: Das Motiv der Mimikry ist durch die Einschätzung *seltsamerweise* vorhanden. Auch der ironische Unterton ist damit übermittelt, wenngleich ihm das Bissige des AS-Textes fehlt. Durch die verlorene Interpretationsvielfalt, die dem Leser

des AS-Textes Vergnügen bereitet, wird die Überzeugungskraft des ZS-Textes hier vermindert.

b. Von Eck:

In der Beratung, an der sich auch Viktor Michailowitsch angelegentlich beteiligte, wurde geklärt, daß man außer besagtem Maxim Petrowitsch Tscharuschnikow, einem früheren Stadtverordneten, der es auf wundersame Weise **zum Sowjetangestellten gebracht hatte**, [...] (Der Geheimbund „Pflug und Schwert“:125)

Technik: Paraphrase.

Inhalt: Die Paraphrase in von Ecks Übersetzung beinhaltet das Idiom *es zu etwas bringen* (syn. Karriere machen). Somit wird hier im Unterschied zur ersten Übersetzung darauf verwiesen, dass Čarušnikov bei seiner „Beförderung“ eine aktive Rolle zukam. Die vorangestellte Adverbialbestimmung *auf wundersame Weise*, die sich auf diese Tatsache bezieht, evoziert die Bedeutung, dass Čarušnikov, ein Ehemaliger, eigentlich nicht kompetent genug für den Posten eines Sowjetangestellten sei.

Funktion: Durch den neuen Sinn, den von Eck Čarušnikovs Karrieresprung verleiht, kommt der Sequenz das komische Potenzial abhanden. Anstatt über die Anpassungsfähigkeit und Heuchlerei des Mannes zu schmunzeln, wird der Leser hier dazu gebracht, sich zu wundern, wie eine solche minderbemittelte Person sich derart verdient machen konnte. Die neue Funktion könnte jedoch von Ecks Übersetzungsauftrag entsprechen und deswegen der AS-Funktion bevorzugt worden sein.

c. Reschke:

In der Beratung, an der auch Polessow aktiv teilnahm, wurde klar, wer alles einzuladen war: besagter Maxim Petrowitsch Tscharuschnikow, ehemals Mitglied der Stadtduma, nun auf wunderbare Weise zum Sowjetangestellten **avanciert**; (16. Der Bund „Schwert und Pflug“:168)

Technik: Paraphrase.

Inhalt: Avancieren (syn. befördert werden), das die Übersetzer hier statt des AS-Idioms einsetzen, verfügt über eine gehobene Stilfärbung. Diese wirkt ironisierend im Zusammenspiel mit der Adverbialbestimmung *auf wunderbare Weise*, die Čarušnikovs Aufstieg das anfänglich Ehrenvolle abspricht und den Charakter von etwas

Zufälligem und Unverständlichem verleiht. Die grammatische Form *avancierem*, die entweder eine elliptische aktive Perfekt- oder Passivform sein kann, lässt offen, ob es sich hier um Čarušnikovs Eigeninitiative oder eine Anstellung vonseiten der sowjetischen Institution handelt. So bleibt auf der einen Seite der Schluss möglich, dass er nicht sonderlich begabt ist oder, auf der anderen, aufgrund seiner Erfahrung auch im neuen System einen Posten erhalten konnte.

Bewertung: Das Motiv der Mimikry bleibt erhalten, wenngleich sie nicht so unterhaltsam vermittelt wird wie in der Originalsequenz. Die ironische Wirkung wird durch die Eliminierung des gehobenen Lexems gesichert.

3. – Nikogda, - prinjalsja vdrug črevoveščat' Ippolit Matveevič, - nikogda Vorob'janinov **ne protjagival ruku...**

- Tak **protjanete nogi**, staryj duralej! - zakričal Ostap. ...> (36:257)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

„Nie, bei meinem Leben“, begann Worobjew und es war, als spreche ein Bauchredner, „nie noch hat Worobjew **gebettelt**.“

„Also werden Sie **sterben**, alter Idiot!“ schrie Ostap. (Eine Aussicht auf den Malachitmond:152)

Technik: Paraphrase.

Inhalt: Die Lexien im russischen AS werden hier durch neutrale Lexeme mit passendem Inhalt wiedergegeben. Der Leser versteht, dass Vorob'janinov es als herabwürdigend empfindet, zu betteln, aber die Reaktion von Bender bleibt nicht eindeutig. Ist es eine Drohung? Oder hängt Vorob'janinows Leben tatsächlich an dem Erlös vom Betteln?

Funktion: Dem Leser wird vermittelt, dass es sich bei Ostaps Vorschlag um eine ernste Angelegenheit handelt, wenn Vorob'janinov es ausschlägt, drohen ihm lebensgefährliche Konsequenzen. Benders Reaktion entbehrt hier des Komischen.

Bewertung: Die Übersetzerinnen haben sich hier für die Vermittlung des AS-Inhaltes entschieden. Die Lexienvariation im Originaltext sollte jedoch in erster Linie durch die schlagfertige überraschende Antwort Benders mit Vorob'janinows pathetischem Ausfall kontrastieren.

b. Von Eck:

„Niemals“, sprach Ippolit Matwejewitsch mit Grabesstimme, „noch niemals hat ein Worobjaninow bettelnd **die Hand ausgestreckt.**“

„**Dann strecken** Sie doch **die Beine aus**, alter Pinsel!“ knurrte Ostap. (Der Blick auf die Malachitpfütze:314)

Technik: Metaphern mit einem gemeinsamen Element.

Inhalt: Der Übersetzer entscheidet sich hier für Metaphern mit dem gemeinsamen Lexem *ausstrecken*. Durch das Partizip I *bettelnd* wird das richtige Verständnis der ersten Metapher sichergestellt. In seiner prompten Antwort im imperativischen Modus schlägt ihm Bender vor, stattdessen die Beine auszustrecken. Durch die abschätzigste Bezeichnung *alter Pinsel* und das metaphorische Verb *knurren*, die auf Ostaps Gereiztheit hinweisen, lässt sich folgern, dass Vorobjaninow keine Alternative hat, als sich zu fügen. Trotz des verärgerten Tons scheint die Antwort von Ostap durch den bildhaften Bezug eher auf einen Schlagabtausch als auf eine Morddrohung hinzuweisen.

Funktion: Durch die inhaltliche Nähe der Metaphern bleibt das Komische an Ostaps Schlagfertigkeit erhalten. Die Sequenz erreicht damit ihr unsprüngliches Ziel, auch wenn ihr das ästhetische Potenzial der Lexienvariation im AS-Text abhanden kommt.

c. Reschke:

„Niemals“, begann Worobjaninow plötzlich bauchzureden, „niemals hat ein Worobjaninow **die Hand ausgestreckt!**“

„**Dann strecken** Sie eben **alle viere aus**, Sie Blödmann!“ schnauzte Bender. (39. Der Blick auf die Malachitgrüne Pfütze:428)

Technik: Metapher und Idiom.

Inhalt: Ähnlich wie in der vorangegangenen Übersetzungslösung weichen die Übersetzer in Vorobjaninows Replik auf eine Metapher aus. Obwohl *die Hand ausstrecken* keinen so festen Charakter hat wie die russische Lexie *protjagivat' ruku*, erschließt sich der Inhalt der Metapher aus dem Gesamtkontext. Benders Antwort, die ihm hier wie bei von Eck halbernst den Hungertod in Aussicht stellt, basiert auf der umgangssprachlichen idiomatischen Wendung *alle viere von sich strecken* mit der

primären Bedeutung „sich entspannen“. Der Kontrast der Bedeutungen (sterben-sich entspannen) schafft hier zusätzliche Komik.

Funktion: Auch hier machen sich die Übersetzer den Inhalt der russischen Lexeme zunutze, um dem Streitgespräch komischen Charakter zu verleihen. Durch den Inhalt des deutschen Idioms, das für komischen Kontrast sorgt, wird zusätzliche Komik geschaffen, die das verlorene ästhetische Potenzial der AS-Lexienvariation kompensiert.

Bewertung: Das Komische im Gespräch bleibt erhalten.

### *Ausdrucksanomalien*

1. Vo vsjakom slučae, rabotat' s takim malokul'turnym kompan'onom, kak vy, iz pja-ti-de-sja-ti procentov – predstavljaetsja mne absurdnym. **Volens-nevolens**, no ja dolžen postavit' novye uslovija. (25:184)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

„[...] Jedenfalls ist es absurd, mit einem so wenig intelligenten Kompagnon mit nur vierzig Prozent Beteiligung zu arbeiten. Ich muß **no lens volens** neue Bedingungen statuieren.“ (Ein Gespräch mit dem nackten Ingenieur:98)

b. Von Eck:

„[...] Jedenfalls erscheint es mir absurd, mit einem solchen Stümper von Kompagnon für vierzig Prozent zu arbeiten. **No lens volens** muß ich neue Bedingungen stellen.“ (Das Gespräch mit dem nackten Ingenieur:223)

Technik: Verzicht auf ausdrucksanormalen Ausdruck.

Inhalt: Der Übersetzer gibt das AS-Wortspiel mit der unveränderten lateinischen Redewendung wieder.

Funktion: Der komische Kontrast zwischen Benders juristischer Ausdrucksweise und der Tatsache, dass er ein Gauner ist, ergibt sich aus dem Gesamtkontext. Durch den Verlust der ausdrucksanormalen Form und der Isotopien zum russischen umgangssprachlichen Idiom zieht der ZS-Ausdruck jedoch weniger Aufmerksamkeit auf sich und bietet im Vergleich zum Wortspiel kein Unterhaltungspotenzial.

Bewertung: Der Inhalt des AS-Wortspiels wird in beiden Übersetzungen wiedergegeben, aber der expressive Gehalt wird in beiden Fällen eingebüßt. Die komische Wirkung, wenn auch etwas abgeschwächt, wird in Zusammenwirkung mit dem Gesamtkontext dennoch erzielt.

c. Reschke:

„Zumindest finde ich es absurd, mit einem so unkultivierten Partner wie Ihnen für fünfzig Prozent zu arbeiten. **Nolens oder volens** muß ich neue Bedingungen stellen.“  
(27. Das Gespräch mit dem nackten Ingenieur:295)

Technik: Ausdrucksanomalie.

Inhalt: Die Übersetzer fügen der lateinischen Redewendung eine leichte Veränderung durch ein Anomaliesignal bei. Indem sie die Konjunktion *oder* zwischen *nolens* und *volens* einfügen, aktivieren sie ihre wörtlichen Bedeutungen (wenn der Leser des Lateinischen mächtig ist) oder lassen den Eindruck von einer falsch verwendeten fremdsprachigen Redewendung entstehen.

Funktion: Die ausdrucksanomale Lexie, wenn auch nur leicht, macht zusätzlich bewusst, dass Benders Gespräche über Verträge und Bedingen angesichts seines Gewerbes einen höchst fragwürdigen Charakter tragen.

Bewertung: Die Übersetzung nähert sich am meisten der AS-Funktion, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und ironische Skepsis gegen Benders Sprachverwendung entstehen zu lassen.

2. –**Éppole-et**, - progremela ona, - segodnja ja videla durnoj son.

Slovo “son” bylo proizneseno s **francuzskim prononsom**. (1:7)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

„**Ip-o-lit**“, donnerte sie, “ich habe heute einen schlechten Traum gehabt.”

Weiteres fehlt. (Bestattungsbüro „Willkommen“:6)

Technik: graphische Markierung für langgedehnte Vokale.

Inhalt: Es wird graphisch gekennzeichnet, dass madam Petuchova beim Sprechen die Vokale dehnt. Indem sie das „o“ in der Mitte dehnt, spricht sie den Namen ihres Schwiegersohnes mit falscher Betonung aus. Dadurch, dass sie eine geschlossene Silbe betont, wirkt die Vorstellung, wie sie versucht, diese zu dehnen, unnatürlich

und künstlich. Der metasprachliche Hinweis auf die französische Aussprache, der im AS dank der Paronymie zwischen *son* und *pronons* funktioniert, wird ausgelassen.

Funktion: Die Motivation für die falsche Aussprache von madam Petuchova bleibt unklar. Entweder sie will Vorob'janinov ärgern oder ihre Vorstellung von der französischen Aussprache widerspricht vollkommen der Wirklichkeit.

Bewertung: Die Funktion des AS-Wortspiels, die darauf abzielte, madam Petuchova lächerlich darzustellen, geht nicht auf, weil die Ursache für ihre normabweichende Aussprache unmotiviert bleibt.

b. Von Eck:

„**Eppole-et**“, donnerte sie, „ich habe einen schlechten Traum gehabt.“

Weiteres fehlt. (Besentschuk und die „Nymphen“:9)

Technik: phonetische Schreibung.

Inhalt: Die phonetische Schreibung in der zweiten Übersetzung gibt nicht nur die falsche Aussprache des Namens (aber mit richtiger Betonung) sondern auch eine glaubwürdige Vokaldehnung wieder. Um welchen Akzent es sich dabei handelt, wird auch hier nicht eindeutig.

Funktion: Madam Petuchova spricht den Namen Ippolit auf eine eigenartige Weise aus, was durch die dafür fehlende Begründung befremdlich wirkt.

c. Reschke:

„**Äppolää**t“, dröhnte sie, „ich hatte einen üblen Traum.“

Das Wort „Traum“ sprach sie französisch aus. (1. Besentschuk und die Nymphen:11)

Technik: phonetische Schreibung.

Inhalt: Da die Übersetzer sich entschließen, den metasprachlichen Kommentar wiederzugeben, wird der Bezug zur französischen Sprache deutlich. Aber die Überlegung, wie „Traum“ sich auf Französisch anhören könnte, was im Russischen ganz naheliegend ist (*son-pronons*), kann beim Leser für Irritation sorgen. Die Entscheidung für *ä* anstatt von *e*, wie in der zweiten Übersetzung, gestattet es besser sich vorzustellen, wie Klavdija Ivanovna „dröhnt“; Das Vokal „ä“ wird mit einem weiter geöffneten Mund produziert als *e*, wobei die Mundöffnung schmaler wird.

Funktion: Die Verbindung zu madam Petuchovas Bestreben durch den französischen Akzent vornehm zu wirken, ist hergestellt. Auch ihre Halbbildung kommt zum Vorschein, weil die normabweichende Aussprache von *Ippolit* der französischen Standardphonie nicht entspricht.

Bewertung: Die Übersetzung gibt den Inhalt des AS-Wortspiels vollständig wieder und erreicht damit seine Absicht, die Persönlichkeit von madam Petuchova als komisch darzustellen.

**3. - Sifončatye** molodye ljudi, - prezritel'no zametil pervyj bas. (nur in der Ausgabe von 1997)

- a. Brod, Pruss-Glowatzky: (Das gesamte Streitgespräch ist ausgelassen.) (Die Vertreibung aus dem Paradies:131)
- b. Von Eck: (Die Replik im Streitgespräch fehlt.) (Die Vertreibung aus dem Paradies:287)
- c. Reschke:

„Die jungen **Symphoniker**“, bemerkte der erste Baß verächtlich. (36. Die Vertreibung aus dem Paradies:394)

Technik: Übersetzung mit neutralem Lexem.

Inhalt: Die Beleidigung, die im AS-Text auf einem ausdrucksanormalen Attribut basiert, wird hier durch das neutrale Attribut *jung* und sein Bezugswort *Symphoniker* vermittelt. Die Bezeichnung klingt insofern verächtlich, als dass die Art Musik, die das Geräuschorchester auf seinen Irrigatoren produziert, sich nie für die Zusammenstellung einer Symphonie im traditionellen Sinne eignen würde. Der Inhalt kontrastiert hier also mit der Wirklichkeit. *Symphoniker* verfügt über denselben Anlaut wie *Syphilis*, was durch den Gesamtkontext (Verwendungsgebiet der Irrigatoren) und dem Umstand, dass es sich hier um ein Streitgespräch handelt, vielleicht erschließen könnte. Auch die Wahl der lateinischen Schreibweise *Symphoniker* statt der italienischen *Synfoniker* macht durch homographie Ähnlichkeit den Isotopienaufbau zur Geschlechtskrankheit möglich. Allerdings erscheinen diese isotopischen Hinweise nicht ausreichend, um den Leser in seinem Verdacht, dass hier eine obszöne Anspielung vorliegt, zu stärken.

Funktion: Die Streitfunktion der Aussage und die abwertende Einschätzung der avantgardistischen Art, Musik zu machen, bleiben erhalten. Die obszöne Andeutung lässt sich nur schwach erkennen und das wirkt sich hemmend auf das damit verbundene komische Potenzial aus.

Bewertung: Hier lässt sich von einer Notlösung sprechen – die Übersetzer entscheiden sich für eine zumindest schwache phonische und graphische Ähnlichkeit, um Isotopiebildung zu ermöglichen. Die Hauptfunktion der Aussage bleibt erhalten, aber ihr Unterhaltungswert ist geschwächt.

#### 1.3.4. Metaphern und Vergleiche

1. Navstreču emu iz komnaty vyšel svjaščennik cerkvi Frola i Lavra otec Fjodor, **pyšuščij žarom**. Podobrav pravoj rukoj rjasu i ne obraščaja vnimanija na Ippolita Matveeviča, otec Fjodor **pronëssja** k vychodu. (1:11-12)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Ihm entgegen kam der Pope der Laurentiuskirche, Vater Fedor. Der hob mit einer Hand den langen Schoß seines Priestermantels und **lief fiebernd**, ohne Worobjew zu beachten, dem Ausgang zu. (Bestattungsbüro „Willkommen“:9-10)

Das metaphorische nachgestellte Adverbialpartizip im AS-Text wird hier mit der Partizip I-Form *fiebernd* wiedergegeben. Das Verb *fiebern* beinhaltet zwar eine Nebenbedeutung (sehr aufgeregt, unruhig sein), die auf den emotionalen Zustand von einem physischen Krankheitszustand übertragen wird, aber diese Bildfelder sind nicht allotop genug, um hier von einer Metapher zu sprechen.

Bewertung: Die Information, dass otec Fëdor aufgeregt ist, weil er vielleicht etwas erfahren hat, ist erschließbar. Sie lässt den Leser allerdings keine ironische Sicht auf seine Persönlichkeit gewinnen. Da die Übersetzerinnen jedoch die Sujetlinie von otec Fëdors Konkurrenzsuche ohnehin stark verkürzt haben, war das vielleicht auch nicht ihr Ziel.

b. Von Eck:

Aus dem Zimmer kommend, **stürzte** Pater Fjodor, der Pope der Laurentiuskirche, an ihm **vorbei**. Indem er seinen Priesterumhang zusammenraffte, eilte er, **schnaufend vor Ungeduld**, zur Tür hinaus. (Besentschuk und die Nymphen:15)

In der zweiten Übersetzung ist otec Fëdor wiederum aufgeregt und von Eile ergriffen, wie es das Verb *an jemandem/etwas vorbeistürzen* nahelegt. Die Essensmetapher aus dem AS-Text gibt von Eck mithilfe von einer Partizip I-Konstruktion mit Präpositionalobjekt *vor Ungeduld schnaufen* wieder. Dadurch dass *schnaufen* ländlich gefärbt ist, bringt er hiermit einen ironischen Unterton rein.

Bewertung: Die ländliche Stilfärbung in der Beschreibung von otec Fëdors Ungeduld signalisiert, dass sie nicht ganz ernst zu nehmen ist. Es wird ersichtlich, dass auch der Bezug der Autoren zur Figur des Priesters ein ironischer ist. Die Beschreibung wirkt jedoch weniger komisch im Vergleich zur AS-Metapher, weil sie keinen Anschluss zum trivialen allotopen Inhalt wie dem einer Küchenutensilie ermöglicht.

c. Reschke:

Aus dem Zimmer kam, **Gluthitze ausschnaufend**, Vater Fjodor, der Priester der Frol- und Lawr-Kirche. Mit der rechten Hand das Obergewand raffend und ohne Worobjaninow wahrzunehmen, **stürmte** er zum Ausgang. (1. Besentschuk und die Nymphen:19)

Hier geben die Übersetzer den komischen Verweis auf otec Fëdors Aufregung auch mithilfe von einer Partizip I-Konstruktion mit Akkusativobjekt wieder. Das Verb *ausschnaufen* verfügt über eine dialektale und eine umgangssprachliche Stilfärbung und bedeutet eigentlich soviel wie „rasten“, „sich ausruhen“. In Zusammenwirkung mit *Gluthitze* wird die Eigenbedeutung des Morphems *aus* aktiviert, was das Bild eines schweren, intensiven Atems entstehen lässt. Das Kompositum *Gluthitze* aktiviert die Seme „erhitzt“ in Bezug auf Essen und „Glut“ als Instrument zum Heizen. Damit rekonstruiert die Übersetzung teilweise die Isotopie zum Bildfeld des Essens. Gleichzeitig lässt das Bild von otec Fëdor hier auch Assoziationen mit einem feuer-speienden Drachen wach werden.

Bewertung: Die sprachlichen Mittel in der Übersetzung führen ein ausdrucksstarkes Bild vor Augen, das zahlreiche Isotopien aufbauen lässt. Dem Leser wird signalisiert, dass er diese Aufregung nicht ernst nehmen soll. Durch den schwächeren Anschluss an das Bildfeld des Essens kommt das Sem „trivial“ weniger zur Geltung, aber die Übersetzer versuchen das mit der dialektal-umgangssprachlichen Stilfärbung der Partizipialkonstruktion auszugleichen.

2. Kak i sledovalo oždat', rasskaz o Klotil'de ne vyzval v baran'ej duše Ljapisa nikakich emocij. (31. Avtor „Gavriliady“:312 <1997>)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky: (Das gesamte Kapitel fehlt.)

b. Von Eck: (Die Geschichte über Klothilde fehlt und daher bleibt auch die Reaktion Ljapis' darauf unerwähnt.)

Vorhin wird die Beschreibung seines Äußeren folgendermaßen übersetzt: „ein sehr junger Mann mit Hammelfrisur“ (Die Gawriliade und ihr Schöpfer:248).

c. Reschke:

Wie zu erwarten gewesen, löste die Erzählung von Klothilde in Ljapis' **Persianerseele** keinerlei Emotionen aus. (32. Das mächtige Häuflein und die Goldsucher:335)

Das Wortgefüge im russischen AT wird im Deutschen mit dem okkasinellen Kompositum *Persianerseele* wiedergegeben. Statt eines Hammels entscheiden sich die Übersetzer für einen Persianer, auch als Karakulschaf bezeichnet. Dieser verfügt ebenfalls über krauses Fell und lässt sich somit auch als metaphorischer Bildspender zur Beschreibung von Ljapis' Frisur verwenden:

Mitten unter ihnen ging Nikifor Ljapis, ein junger Mann mit **Persianerlocken** und furchtlosem Blick. (31. Der Schöpfer der Gawriliade:323)

Im Deutschen liegen keine Lexien mit oder über Persianer vor, durch die man schlussfolgern könnte, dass dieses Tier beim deutschen Muttersprachler auf vorgefertigte Assoziationen stößt. Die Parallelbildung der Komposita in der Übersetzung ermöglicht es aber, Ljapis' Frisur und Seele auf eine Ebene zu stellen und letztere damit abzuwerten. Der Karakulpelz, der als vornehm und teuer gilt, würde bezogen auf Ljapis' Seele auch von Eitelkeit und Geltungsdrang zeugen. Allerdings laufen die Übersetzer auch Gefahr, falsche Assoziationen zu wecken, so mit Persien, dem Namensgeber für das Pelz, oder mit Russland als seinem wichtigsten Produzenten.

Bewertung: Vermutlich haben die Übersetzer eingeschätzt, dass *Hammel* noch weniger Assoziationen beim deutschen Muttersprachler wecken würde und sich deswegen für *Persianer* entschieden. Diesem ist zwar nicht das stark abwertende Potenzial der AS-Metapher eigen, aber er erlaubt, eine Isotopie zur „Eitelkeit“ herzustellen und erhält die Angleichung von Ljapis' Frisur und Seele. Die ZS-Komposita erschließen ihren Sinn nicht auf Anhieb und können Verwirrung hervorrufen, aber sie wecken die Aufmerksamkeit des Lesers und reizen ihn zur Interpretation.

3. Naši stul'ja, naši, naši, naši! Ob étom **kričal** ves' ego organizm. „Naši!“ – **kričala** pečén'. „Naši!“ – **podtverždala** slepaja kiška. (21:150)

a. Brod, von Pruss-Glowatzky:

Die Stühle sind unser, unser, unser! Sein ganzer Organismus **schrie** es. Unser! – **rief** die Leber. Unser! – **bestätigte** das Zwerchfell. (Die Exekution:71)

Die Übersetzerinnen entscheiden sich für die neutralen Lexeme *schreien*, *rufen* und *bestätigen*, die die personifizierende Funktion an dieser Stelle erfüllen.

b. Von Eck:

Seine sämtlichen Eingeweide **jauchzten**. Unsere Stühle, unsere Stühle! **jubelte** die Leber. – Unsere Stühle! **bestätigte** der Blinddarm. (Die große Chance:182)

Von Eck verwendet expressivere Verben *jauchzen* und *jubeln*, die durch ihren emotionalen Gehalt die Komik der Metapher steigern sollen.

c. Reschke:

Die Stühle sind jetzt unser, unser, unser! **schrie** sein ganzer Organismus. Unser! **schrie** die Leber. Unser! **bestätigte** der Blinddarm. (23. Die Züchtigung:245)

Die Übersetzer verwenden das neutrale Verb *schreien* zwei Mal hintereinander, wie der AS-Text das Verb *kričat'*. Damit wird ein Maß an Nüchternheit geschaffen, die mit der komischen Vorstellung, wie Vorob'janinovs Organe zum Leben erwachen, kontrastiert.

Bewertung: Alle drei Übersetzungen konnten die metaphorischen Bilder in Bezug auf Vorob'janinovs Innenorgane ohne Schwierigkeiten wiedergeben. Bei der abweichenden Wortwahl verfolgen sie jedoch unterschiedliche Ziele. Die Beibehaltung von einem neutralen, nüchternen Ton scheint hier der Komik des Originals am nächsten zu kommen.

## 6. Fazit

Den Gegenstand der Arbeit bildet eine Reihe von schwer definierbaren Begriffen. Erstaunlicherweise stellt sich gerade das Komische, dem man im Alltag so oft und in so vielfältiger Weise begegnet, als wissenschaftlich schwer erfassbar heraus. Einerseits involviert der Begriff so viele Elemente, dass er mit den Mitteln einer Disziplin nicht zu beschreiben ist. Andererseits ist sein Empfinden etwas Individuelles und durch vielerlei Faktoren bedingt.

Der Übersetzer des Komischen vermittelt nicht nur zwischen zwei Sprachen, sondern zwischen Kulturen, Geschichten, Epochen. Die Bilderwelten, die Il'f und Petrov zur Erzeugung von Komik in ihrer Satire einsetzten, sind heute auch für den muttersprachlichen Rezipienten verblasst und bedürfen einer viel zu großen Interpretationsanstrengung, als dass sie ein plötzliches Lachen hervorrufen könnten.

Wie die vergleichende Übersetzungsanalyse gezeigt hat, fängt die Vermittlung von Bilderwelten bei sprachlichen Einheiten an. Die Autoren schöpfen das stilistische Potenzial, das sie von ihrer Muttersprache angeboten bekommen, ergiebig aus. Sie lenken die Wahrnehmung von Personen und ihren Handlungen mithilfe der stilistischen Konnotationen. Sie können mit einer einzigen Isotopie Heuchelei und Falschheit aufdecken und den Leser durch subtile Andeutung Freude an der unerwarteten Entdeckung haben lassen. Der Leser wird zum Komplizen und schenkt den Autoren sein Vertrauen, das diese sogleich zur Vermittlung des vorprogrammierten Weltbildes nutzen können. Doch die ästhetische Reichhaltigkeit von *DS* steht einer Einschätzung des Romans als propagandistisches Werk entgegen. Der leichte, schelmische und gleichsam anspruchsvolle Humor der Autoren gibt sich in jeder Formulierung zu erkennen und verleiht dem Roman sein unverwechselbares Gesicht. Diesen dem Roman zutiefst eigenen Charme machten sich die unterschiedlichen Interessensparteien gern zunutze, während sie den Ausgangstext je nach Bedarf editierten und – instrumentalisierten. Es scheint, als würde den Autoren von *DS* der Anspruch auf ihre eigene Intention in ihrem eigenem Text seit langem abgesprochen.

Die Übersetzer verfolgten ebenfalls verschiedene Ziele. Ernst von Eck hatte bestimmte Vorgaben in Bezug darauf, welche Motive es insbesondere zu betonen galt und wie. Die Übersetzung von Elsa Brod und Mary von Pruss-Glowatzky weist stellenweise so erhebliche Auslassungen auf, dass sich im Fall ihrer Übersetzung die

Frage stellt, ob überhaupt die Rede davon sein kann, dass die deutschen Leser *DS* bereits 1930 kennenlernen konnten. Mit ihrer Intention, den Roman vollständig und, wenn es sein muss, unter Heranziehung eines Kommentars, wiederzugeben, schienen sich Thomas und Renate Reschke das Ziel gesetzt zu haben, den Autoren ihren Roman zurückzugeben, ihn also so erscheinen zu lassen, wie es die Absicht von Il'f und Petrov gewesen ist. Ist es ihnen gelungen?

Die vergleichende Analyse der ausgewählten Textsequenzen lässt diese Frage offen und will sie auch nicht beantworten. Erstens erlaubt der Umfang des untersuchten Materials keine weitgehenden Schlüsse, zweitens wird das eigene Bild des Autors von seinem Roman nie zu ermitteln sein. Das Vorhaben, den Roman ungekürzt dem deutschen Leserpublikum zu präsentieren, ist zweifellos ein guter Anfang, aber noch kein fertiges Erfolgsrezept. Wie die Analyse gezeigt hat, erfordert die Wiedergabe jeder einzelnen stilistischen Färbung eine sorgfältige Auseinandersetzung mit dem Text und nicht immer ist eine technische oder inhaltliche Nachbildung des AS-Textes zielführend. Zu hinterfragen bleibt – was ist die primäre Absicht der jeweiligen Textstelle? Und unabhängig davon, wie intensiv der Übersetzer sich mit dieser Stelle befasst, wird er dem Leser am Ende lediglich eine Interpretation vermitteln. Genauso, wie der Kritiker, wenn er versucht, ebendieser Interpretation auf die Spur zu kommen.

## 7. Bibliographie

### Primärliteratur:

Il'f, Il'ja; Petrov, Evgenij: Dvenadcat' stul'ev. Moskva: chudožestvennaja literatura, 1975.

Il'f, Il'ja; Petrov, Evgenij: Dvenadcat' stul'ev. Pervyj polnyj variant romana s komentarijami M. Odesskogo i D. Fel'dmana. Moskva: Vagrius, 1997.

Ilf, Ilja; Petrow, Eugen: Zwölf Stühle. Roman. Hamburg, rororo Taschenbuch Ausgabe, 1954. Übersetzt von Elsa Brod und Mary von Pruss-Glowatzky.

Ilf, Ilja; Petrow, Jewgeni; Zwölf Stühle. Ein Schelmenroman. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1958. Übersetzt von Ernst von Eck.

Ilf, Ilja; Petrow, Jewgeni. Zwölf Stühle. Roman. München: Sammlung Luchterhand, 2003. Übersetzt von Renate und Thomas Reschke.

### Sekundärliteratur:

Belousov, Vjačeslav (2002). Kratkaja russkaja grammatika. Hrsg. Julia Švedova; Vladimir Lopatin, Moskau: Institut Russkogo Jazyka im. V. V. Vinogradova.

Bergson, Henri (1988). Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main: Luchterhand.

Bergson, Henri (1988). Laughter: An Essay on the Meaning of Comic  
<<http://www.authorama.com/laughter-9.html>>.

Breuner, Michael (1986). Konzepte und Probleme der Übersetzungskritik literarischer Werke – mit einem exemplarischen übersetzungskritischen Rahmen zu Joyces Ulysses. <<http://www.linse.uni-due.de/index.html>>.

Fel'dman, David; Odesskij, Michail (2000). Literaturnaja strategija i političeskaja intriga. „Dvenadcat' stul'ev“ v sovetskoj kritike rubeža 1920 – 1930 – ch godov. <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/odess.html>>.

Fleischer, Wolfgang (1983). Kleine Enzyklopädie. Deutsche Sprache. Leipzig.

- Grimm, Reinhold; Hinck, Walter (1982). Zwischen Satire und Utopie. Frankfurt: Suhrkamp.
- Guski, Andreas (2002). „Die Periode der „Neuen ökonomischen Politik“. Russische Literaturgeschichte, Hrsg. Klaus Städtke. Berlin: J.B. Metzler, 290-320.
- Hall, G. Murray (1994). Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hausmann, Frank-Rutger (1995) „Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart“. Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung. Hrsg. Thomas Unger: Forum modernes Theater 18. Tübingen: Günter Narr Verlag, 31-46.
- Heibert, Frank (1993). Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung. Am Beispiel von sieben Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Hickey, Leo (1998). „The pragmatics of translation“. The pragmatics of Translation. Hrsg. Leo Hickey. Multilingual Matters. Clevedon: Language Arts & Disciplines, 217-232.
- Holthusen, Johannes (1978). Russische Literatur im 20. Jahrhundert. Tübingen: Francke.
- Hübner, Friedrich (2012). Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschsprachigen Übersetzungen: eine kommentierte Bibliographie. Köln: Böhlau.
- Jauss, Hans Robert (1976). „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“. Das Komische. Hrsg. Wolfgang Preisendanz. Poetik und Hermeneutik 7. München: Fink, 103-132.
- Kogut, Marina (2009). „Dostoevskij auf Deutsch“. Hrsg. Baldur Panzer. Literaturwissenschaftliche Reihe. Heidelberger Publikationen zur Slavistik 35. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lehmann, Jürgen (2015). Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler.

Luthe, Heinz Otto (1995). „Komikübersetzung – ein Feld auszuhandelnder symbolischer Bedeutung“, *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg. Thomas Unger. Forum modernes Theater 18. Tübingen: Günter Narr Verlag, 47-66.

Mai, Birgit (1993). *Satire Im Sowjetsozialismus*. Bern: Peter Lang.

Pavlova, Anna; Svetozarova, Natalija (2012). *Trudnosti i vozmožnosti rusko-nemeckogo i nemecko-ruskogo perevoda*. St. Petersburg: Antologija.

Preisendanz, Wolfgang (1976). „Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit“. *Das Komische*. Hrsg. Wolfgang Preisendanz. *Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, 153-164.

Preisendanz, Wolfgang (1976). „Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem“. *Das Komische*. Hrsg. Wolfgang Preisendanz. *Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, 411-412.

Propp, Vladimir (2006). *Problemy komizma i smecha. Ritual'nyj smečh v fol'klore*. St. Petersburg: Labirint.

Reschke, Thomas (2005). „Bücher haben die Wende von 1989 mitvorbereitet“. *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*. Hrsg. Simone Barck, Siegfried Lokatis. Berlin: Ch. Links Verlag, 2005, 68-72.

Santana López, Belén (2006). *Wie wird das Komische übersetzt?: Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur*. Berlin: Frank & Timme.

Schäfer, Susanne (1996). „Komik in Kultur und Kontext“. Hrsg. Dietrich Krusche, Harald Weinrich. *Studien Deutsch 22*. München: Iudicium-Verlag.

Schmidt, Siegfried J. (1976). „Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele“. *Das Komische*. Hrsg. Wolfgang Preisendanz. *Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, 165-190.

Schwind, Klaus (1988). „Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse“. Hrsg. Achim Eschbach, Ernest W.B. Hess-Lüttich, Jürgen Trabant. Günter Narr Verlag Tübingen.

- Seemann, Klaus Dieter (1980). „Valentin Kataevs «Domik» – eine satirische Komödie von 1940 über Patriotismus und Personenkult“. *Zeitschrift für slavische Philologie*. Sonderdruck. Bd. 41. Heft 1. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Sowinski, Bernhard (1973). *Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Stierle, Karlheinz (1976). „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“. *Das Komische*. Hrsg. Wolfgang Preisendanz. *Poetik und Hermeneutik 7*. München: Fink, 237-268.
- Szczepaniak, Jacek (2002). „Zu sprachlichen Realisierungsmitteln der Komik in ausgewählten aphoristischen Texten aus pragmalinguistischer Sicht“. Hrsg. Andrzej Kaṭny. *Danziger Beiträge zur Germanistik 1*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Ščeglov, Jurij (2009). *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik čitatelja*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha.
- Totzeva, Sophia (1995). „Komödie der Worte – Übersetzung und Inszenierung von Schnitzlers Dramen *Reigen* und *Anatol* in Sofia“. *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg. Thomas Unger. *Forum modernes Theater 18*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 261-282.
- Turk, Horst (1995). „Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens“. *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg. Thomas Unger. *Forum modernes Theater 18*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 299-318.
- Unger, Thomas (1995). „Differente Lachkulturen? Eine Einleitung“. *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg. Thomas Unger. *Forum modernes Theater 18*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 9-25.
- Vandaele, Jeroen (2010). „Humor in Translation“. *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. Hrsg. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 147-152.
- Zehrer, Ute Marianne (1975). „Dvenadcat' stul'ev“ und „Zolotoj telenok“ von I.Il'f und E.Petrov: Entstehung, Struktur, Thematik. Gießen: Wilhelm Schmitz Verlag.

Übersicht zur Bibliographie von Thomas und Renate Reschke  
 <<http://www.klangkontext.de/boltenhagen/buch03/reschke>>.

Wörterbücher und Nachschlagewerke:

Babičev, Nikolaj; Borovskij, Jakov. Slovar' latinskich krylatych slov (2003). Moskau: Russkij jazyk.

Birich, Aleksandr; Mokienko, Valerij; Stepanova, Ljudmila. Slovar' russkoj frazeologii. Istoriko-ëtimologičeskij spravočnik (1998). Sankt Petersburg: Folio-Press.

Chomenko, Oleg. Jazyk blatnych. Ėnciklopedičeskij sinonimičeskij slovar'. Jazyk mafiozi (1998). Fort-M.

Dal', Vladimir. Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka. Tom II. I-O (1955). Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nazionalnyh slovarej.

Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik (<sup>3</sup>2008). Hrsg. Von Dudenredaktion. Bd. 11. Mannheim: Dudenverlag.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch (<sup>8</sup>2015). Hrsg. Von Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag.

Krysin, Leonid. Tolkovyj slovar' russkoj razgovornoj reči. A-I (2014). Moskau: Jazyki slavjanskoj kul'tury.

PONS. Deutsche Idiomatik. Die deutschen Redewendungen im Kontext (1993). Prof. Dr. Scheemann, Hans. Stuttgart: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung.

Wolf, Siegmund A. Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache (1956). Mannheim: Bibliographisches Institut AG.

Russisch-Deutsches Wörterbuch (<sup>7</sup>1976). Hrsg. E. Leping, N. Strachowa, K. Leyn, R. Eckert. Moskau: Verlag Russische Sprache.