

# Von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung

Zur Problematik interkulturellen Übersetzens literarischer Texte anhand  
eines spanisch- und eines deutschsprachigen Beispiels (J. Cortázar: *Rayuela*  
und T. Mann: *Der Zauberberg*)

## Dissertation

zur Erlangung des  
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Philosophischen Fakultät der  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,  
Fachbereich Romanistik

von Frau Ingrid Fehlauer-Lenz

geb. am 29.08.1966 in Buenos Aires, Argentinien

Gutachter:

Prof. Dr. phil. habil. Thomas Bremer

Prof. Dr. phil. habil. Christiane Nord

Tag der Verteidigung: 2. Juli 2008

**urn:nbn:de:gbv:3-000014448**

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn%3Ade%3Agbv%3A3-000014448>]

## Inhaltsverzeichnis

0	Vorwort.....	5
1	Einleitung.....	6
1.1	Stand der Forschung .....	8
1.2	Konzeption der Arbeit .....	13
1.3	Methodisches Vorgehen .....	18
2	Übersetzung von Ironie.....	29
2.1	Übersetzung .....	30
2.1.1	Der Übersetzer als Verräter (Unübersetzbarkeitstheorien).....	31
2.1.2	Der Übersetzer als Transkodierer (Übersetzbarkeitstheorien)	35
2.1.3	Der Übersetzer als Vermittler (Relative Übersetzbarkeit).....	40
2.1.4	Der Übersetzer als Schöpfer .....	46
2.1.5	Der Übersetzer als Pragmatiker (Funktionalismus).....	50
2.1.6	Der Übersetzer als Kulturtechniker (translational turn) .....	59
2.2	Ironie.....	64
2.2.1	Begriffsgeschichte .....	66
2.2.2	Ironische Gattungen in der Literatur.....	76
2.2.3	Ironie als literarisch-linguistisches Phänomen .....	78
2.2.4	Spielarten der Ironie .....	89
2.2.5	Auflistung und Beschreibung der Ironiemarker .....	93
2.2.5.1	Paratextuelle Ironiemarker.....	96
2.2.5.2	Intratextuelle Ironiemarker .....	97
	Inhaltliche Ironiemarker .....	97
	Formale Ironiemarker .....	105
2.3	Ironie in der Übersetzung .....	110
2.3.1	Allgemeines .....	110
2.3.2	Schwierigkeiten bei der Übersetzung ironischer Texte .....	114
2.3.3	Funktionale Lösungsstrategien .....	122
3	Korpusuntersuchung.....	130
3.1	Der Zauberberg.....	131
3.1.1	Thomas Mann: literaturhistorische Einordnung.....	132

3.1.2	Der Zauberberg: Inhaltsangabe.....	134
3.1.3	Ironie im Zauberberg .....	136
3.1.3.1	Intention des ironischen Autors .....	140
3.1.3.2	Umsetzung von Ironie.....	144
3.2	Rayuela .....	164
3.2.1	Julio Cortázar: literaturhistorische Einordnung.....	164
3.2.2	Rayuela: Inhaltsangabe.....	166
3.2.3	Ironie in Rayuela.....	169
3.2.3.1	Intention des ironischen Autors .....	173
3.2.3.2	Umsetzung von Ironie.....	176
4	Interkultureller Vergleich .....	194
4.1	Werkbezogener Vergleich .....	195
4.1.1	<i>Der Zauberberg</i> und <i>La montaña mágica</i> .....	196
4.1.1.1	Verlust von Ironie .....	197
4.1.1.2	Zugewinn von Ironie.....	211
4.1.1.3	Wahrung von Ironie.....	213
4.1.2	<i>Rayuela</i> und <i>Rayuela. Himmel und Hölle</i> .....	215
4.1.2.1	Verlust von Ironie .....	216
4.1.2.2	Zugewinn von Ironie.....	221
4.1.2.3	Wahrung von Ironie.....	222
4.2	Sprachbezogener Vergleich.....	223
4.2.1	Deutschsprachiger Raum .....	224
4.2.2	Spanischsprachiger Raum.....	225
4.2.3	Gegenüberstellung Deutsch-Spanisch .....	226
4.3	Auswertung des Vergleichs .....	226
5	Schlussfolgerungen.....	232
5.1	Mögliche Gründe für das translatorische Handeln .....	232
5.2	Mögliche Normen des translatorischen Handelns .....	241
5.3	Funktionale Handlungsstrategien zum Übersetzen von Ironie.....	247
5.4	Klassifizierung der Ironiesignale nach ihrer Übersetzbarkeit .....	257
6	Zusammenfassung und Ausblick.....	265
	Anhänge.....	270

Anhang 1: Der Zauberberg .....	270
Anhang 2: La montaña mágica .....	286
Anhang 3: Rayuela .....	296
Anhang 4: Rayuela. Himmel und Hölle .....	308
Anhang 5: Einsatz von Ironiesignalen .....	318
Literaturnachweis .....	320

## 0 Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die für die Publikation im Internet überarbeitete Fassung meiner Dissertation. Mein Interesse für das Thema entstand aufgrund ganz persönlicher Vorlieben: die Ironie als eine Geisteshaltung, die Heiterkeit und Leichtigkeit in den oft grauen Alltag bringt, das Übersetzen, als Berufung die zu meinem Beruf geworden ist, und die Interkulturalität als Lebensform, da ich in zwei Kulturen aufgewachsen und zu Hause bin.

Allen, die mich bei der Arbeit an der Dissertation unterstützt haben, möchte ich danken. An erster Stelle gilt mein Dank meinen „Doktoreltern“ - Frau Prof. Dr. Christiane Nord für ihre wissenschaftliche und zu Beginn meines Deutschlandaufenthaltes auch so wertvolle persönliche Betreuung, und Herrn Prof. Dr. Bremer für seine fachliche Unterstützung und Kritik, sowie für die Freiheit, unter dem Dach der Romanistik auch benachbarten Disziplinen wie Interkulturalität und Translationswissenschaften nachgehen zu können. Ebenso wichtig war die Förderung durch die Friedrich-Naumann-Stiftung, die mir über dreieinhalb Jahre ein Dissertationsstipendium und damit eine unbeschwerte Forschungszeit gewährte.

Eine große Unterstützung waren mir viele Freunde, die mir immer wieder Mut gemacht haben auf dem langen Weg zur Promotion. Bei Susanne Schütz bedanke ich mich nicht nur für ihre wertvollen methodischen Anregungen, sondern ebenso sehr für ihre Geduld bei der Beantwortung meiner vielen Fragen. Ein besonderer persönlicher Dank gilt auch meinem Mann für sein offenes Ohr in Zeiten von Kummer und Sorgen und dafür, dass er mir stets bewusst gemacht hat, dass es – auch jenseits der Wissenschaft – noch ein wunderschönes Leben gibt.

# Von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung

Zur Problematik interkulturellen Übersetzens literarischer Texte anhand eines spanisch- und eines deutschsprachigen Beispiels (J. Cortázar: *Rayuela* und T. Mann: *Der Zauberberg*)

Settenbrini zu Hans Carstorp:  
„Ach ja, die Ironie! Hüten Sie sich vor  
der hier gedeihenden Ironie,  
Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt  
vor dieser geistigen Haltung!“  
(Th. Mann, *Der Zauberberg*, S. 306)

## 1 Einleitung

*Von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung* – die Überschrift dieser Arbeit legt nahe, dass das Ergebnis des Übertragens von Ironie nicht zwangsläufig auch ein ironischer Text sein muss. Doch wie übersetzt man Ironie, wie kann eine sprachlich vermittelte kulturelle Konvention in eine andere Sprache und somit möglicherweise andere Konvention übertragen werden? Eine, jedoch bei weitem nicht die einzig mögliche Antwort haben die Übersetzer der ironischen literarischen Werke *Der Zauberberg* und *Rayuela* auf diese Frage gegeben.

Beide Werke werden in der Ausgangssprache und als Übersetzung untersucht, doch ist das Ziel dieser Untersuchung nicht eine Übersetzungskritik im engeren Sinn, wie sie herkömmlicherweise zum Beispiel zur Schärfung des Sprachbewusstseins, zur Übersetzungsdidaktik oder zur Rezeptionsforschung unternommen wird (vgl. Breuner 1986:41f.). In dieser Arbeit liegt das Augenmerk auf der Erforschung der Frage, wie eine bestimmte kulturelle Erscheinung in einer anderen Kultur dargestellt werden kann. Das Übersetzen von Ironie ist in den größeren

Themenkomplex des interkulturellen Übersetzens eingebettet, und kann gar nicht mehr ohne Einbeziehung der kulturellen Komponente betrachtet werden. Die Übersetzung ist nicht nur ein durch die Kultur bedingtes, sondern auch ein die Kultur mitprägendes sprachliches Handeln (vgl. Krapoth 1998). Übersetzen ist gelebte Interkulturalität.

Aus diesem Grund scheint es mir interessant, die Arbeit in die aktuelle Debatte um den *translational turn* einzubetten, der sich in den letzten Jahren in den Kulturwissenschaften angebahnt hat. Da die Ausarbeitung des *translational turn* noch in den Kinderschuhen steckt, befruchtet er diese Arbeit damit, dass er Fragen an die Übersetzung und an das Übersetzen stellt. Diese Fragen im Kontext des Übersetzens von Ironie sind der praxisnahe Beitrag, mit dem diese Untersuchung wiederum die Diskussion des *translational turn* bereichert, die sich zurzeit vor allem auf theoretischer Ebene abspielt.

Doch sollen in dieser Arbeit nicht nur Fragen aufgeworfen, sondern auch Antworten angeboten werden. Die allgemeinen Fragestellungen im Bereich des kulturellen Übersetzens sollen auf die Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens von Ironie heruntergebrochen werden. Denn das Übersetzen von Ironie ist ein umstrittenes Thema. Durch die Nähe der Ironie zum Witz und zum Humor und durch ihre starke Eingebundenheit in kulturelle Gegebenheiten treten immer wieder Zweifel auf, ob ironische Texte überhaupt übersetzbar sind. Dennoch ist Ironie ein in der Literatur weit verbreitetes Phänomen und gehört zum festen Bestandteil vieler literarischer Werke und zum üblichen stilistischen Repertoire unzähliger Autoren. Die Tatsache, dass Literatur übersetzt wird, lässt demnach die Schlussfolgerung zu, dass auch Ironie übersetzt wird.

Es besteht heute zwar weitgehender Konsens darüber, dass Übersetzen auch stets und unweigerlich Verstehen, Auslegen und Interpretieren bedeutet<sup>1</sup> – wieviel mehr also im Falle ironischer Texte, deren Wirkung dadurch entsteht und deren Reiz oft darin besteht, dass sie sich nicht eindeutig festlegen lassen. Gerade dieser Ermessensspielraum stellt ein großes Hindernis dar, wenn man untersuchen will, „wie denn Ironie zu übersetzen sei“.

Die hier in den Blickpunkt geratene Überlegung ist der rote Faden, der die vorliegende Untersuchung bestimmt: die Einbettung des Themas im translatorischen und im interkulturellen Kontext, die theoretische Untersuchung der literarischen Ironie und die differenzierte Betrachtung ihrer sprachlichen Realisierungsmöglichkeiten, sowie das deskriptive (also nicht-normative) Aufzeigen von Verfahrensweisen bei der Übersetzung ironischer Werke. Vom Standpunkt der Translationspraxis aus verfolgt diese Arbeit damit zwei Ziele: Erstens wird der Blick auf die für die Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts übliche Übersetzungspraxis gelenkt und zweitens werden Übersetzer für Ironie und ihre verschiedenen Formen sensibilisiert und es wird gleichzeitig ein möglicher Handlungs-, genauer gesagt, Übersetzungsspielraum eröffnet, in dem übersetzte Ironie auch als ironische Übersetzung funktioniert.

## **1.1 Stand der Forschung**

Ironie ist in der Philosophie, der Literatur, der Linguistik und der Psychologie ausführlich untersucht worden. Da es in dieser Arbeit um das Übersetzen von literarischer Ironie geht, sind die Untersuchungen aus den Bereichen der Literatur und der Linguistik besonders relevant.

---

<sup>1</sup> "Lesen und Übersetzen sind immer 'Auslegung'", schreibt Gadamer (1989:122).

So ist zum Beispiel eine der frühesten Untersuchungen der Ironie aus sprachwissenschaftlicher Sicht die Arbeit von Harald Weinrich (1966), der – sich an den Platonischen Dialogen orientierend – ein „elementares Ironiemodell“ (Weinrich 1966:63) entwickelt, das aus einem Sprecher, einem Hörer und dem Publikum besteht.

Die Ironie in der Alltagskommunikation wurde ausführlich von Norbert Groeben untersucht, die Ergebnisse, die anhand eines Pools von 140 Beispielen aus alltäglichen Gesprächen erarbeitet wurden, hat Groeben unter anderem gemeinsam mit Scheele (1986) veröffentlicht. Im Anschluss an eine pragmalinguistische Erklärung des Begriffs Ironie befassen Groeben und Scheele sich mit der empirischen Ermittlung von psychischen Bedingungen und Umständen bei der Verwendung von Ironie und entwickeln eine umfangreiche Klassifikation der Störsignale bei ironischen Äußerungen.

Stellvertretend für weitere Untersuchungen mit linguistischem Schwerpunkt sei auch noch Lapp (1992) genannt, der alltagsprachliche Ironie von literarischen oder habitualisierten Formen unterscheidet (vgl. Lapp 1992: 57), Erklärungsmodelle anderer Wissenschaftler wie zum Beispiel Grice, Sperber und Wilson beschreibt und kritisiert und schließlich im zweiten Teil des Buches eine eigene These der „Ironie als Simulation der Unaufrichtigkeit“ (ibid: 146) aufstellt, auf die an anderer Stelle noch tiefer eingegangen werden soll.

Im Grenzbereich zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft wird die Ironie von Clyne in seiner Untersuchung zur Linguistik der Ironie (1974) angesiedelt. Neu an Clynes Sichtweise ist, dass er die Inkongruenz zwischen den verschiedenen Kommunikationsebenen als konstituierendes Merkmal des ironischen Ausdrucks ausmacht und „außersprachliche Informationen“ (Clyne 1974:343) als unabdingbar für die Rezeption betrachtet – es wird

also zum ersten Mal auf die kulturelle Einbettung von Ironie aufmerksam gemacht.

Die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von Ironie befassen sich vornehmlich mit den verschiedenen Äußerungsformen dieses Phänomens in den jeweiligen geschichtlichen Epochen, wie zum Beispiel Ironie im Mittelalter (Green 1975) oder in der Romantik (Strohschneider-Kohrs 1977), oder mit bestimmten Autoren wie beispielsweise Wieland (siehe dazu Ermatinger 1948, Tessing 1959, Meier 1970, u.a.), Heine (Reus 2003) und Mann (Heller 1959, Baumgart 1954, usw.). Hier geht es um die Feststellung, welche Autoren welche Formen der Ironie überwiegend eingesetzt haben.

Schon diese kurze und beispielhafte Aufzählung einschlägiger Literatur macht deutlich, dass das Thema Ironie sprach- und literaturwissenschaftlich intensiv analysiert worden ist. Dagegen sind die Untersuchungen im übersetzungswissenschaftlichen Bereich nur spärlich.

Das Übersetzen von Ironie ist den größeren Themenkomplex des interkulturellen Übersetzens eingebettet. Die interkulturelle Kommunikation als Forschungsbereich ist aber eine relativ junge Disziplin, sie wird erst seit der letzten Hälfte des letzten Jahrhunderts ausführlich erforscht (Reuter 1993:98). Vor allem Bachmann-Medick (2006) lenkt den Blick auf Überschneidungen und Interdisziplinarität der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen und zeigt auf, wie die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Wenden, darunter auch der *translational turn*, für die Forschung fruchtbar gemacht werden können. Translatorische Untersuchungen unter Einbeziehung der interkulturellen Komponente datieren in die 1980er und 1990er Jahre und behandeln beispielsweise sprachenpaarspezifische Missverständnisse (House 1993, 1996, 1999).

Möglicherweise ist dieses einer der Gründe dafür, dass der Themenkomplex „Übersetzung literarischer Ironie“ von der Translationsforschung bis dato weitestgehend ignoriert wurde. Falls dieser Gegenstand überhaupt thematisiert wird, fallen die Erwägungen in der Regel kurz und pauschal aus, ohne dass auf das Thema in seiner gesamten Tragweite eingegangen wird (wie zum Beispiel El-Madkouri 1994, Mateo 1995 und 1998, Pelsmaekers und Besien 2002, Gerzymisch-Arbogast 2003).

Oft wird Ironie undifferenziert in die Themenkomplexe wie Humor (Laurian 1989), Übersetzung von Eigennamen (Mateo 1994) oder Wortspielen (Heibert 1993, Grassegger 1985) und Phraseologismen (Mohr-Elfadl 2002) miteinbezogen, ohne dass den Eigenarten der ironischen Ausdrucksweise Rechnung getragen wird. Hier geht es meist um kurze Abhandlungen und Artikel in einschlägigen Zeitschriften und Publikationen, die die Thematik anhand der Besprechung konkreter Übersetzungsbeispiele angehen. Es handelt sich dabei in der Regel um normative Beurteilungen übersetzter Texte, die allerdings tieferer theoretischer Grundlagen und somit auch meist der Möglichkeit der Verallgemeinerbarkeit entbehren.

Eine Ausnahme bildet Sergienko (2000), die in *Ironie als kulturspezifisches Phänomen* nicht nur die konstituierenden Bedingungen der Ironie (ausgehend von Heinrich Heine) untersucht, sondern auch der translatorischen Sicht ein Kapitel widmet. Dennoch greift auch diese Untersuchung zu kurz, da Ironie hier nur als lexikalisches und syntaktisch semantisches Ausdrucksmittel verstanden wird somit viele Spielarten der Ironie (Leitmotivik, Polyphonie, tragische Ironie, etc.) ausgeblendet werden. Dadurch ist auch das im 4. Kapitel („Das Kulturspezifische der Ironie aus translatorischer Sicht“) aufgestellte System der Korrelationen zwischen Ausgangs- und Zielsprache sowie die Klassifizierung dieser Korrelationen in „Universalmittel“ (existieren in jedem Sprachsystem), „Spezialmittel“ (hängen von den Realisierungsmöglichkeiten in den bestimmten Sprachen ab) und kulturgeschichtlich bedingte „Ausdrucksmittel“ (z.B. Eigennamen)

zwar als Bestandsaufnahme interessant, bietet jedoch keine Lösungsansätze zur untersuchten Problematik.

Auch in den praktisch und didaktisch orientierten Bereichen der Translationswissenschaften wird diese Problematik größtenteils ganz und gar ausgeblendet, stellvertretend seien hier nur Levý (1969) und Fleischmann (1997) genannt oder Herwig et al. (1992) und Keller (1997), die sich speziell mit der Praxis des Literaturübersetzens auseinandersetzen.

In Ansätzen wird das Übersetzen von Ironie bei Nord (<sup>3</sup>1995) besprochen. Hier werden an Hand einer kurzen Textpassage aus dem Beginn des Romans *Niebla* von Miguel de Unamuno die ironische Intention des Autors und verschiedene Aspekte des Begriffs Ironie untersucht. Der Akzent liegt, in Übereinstimmung mit dem funktionalistischen Ansatz, auf dem Zweck, den der Autor mit seiner ironischen Ausdrucksweise verfolgt. Mittels drei ausgewählter Aspekte der sogenannten textinternen Analyse, also der Thema-Rema-Gliederung, dem Satzbau und der Reliefgebung durch Tempus und Aspekt, wird einerseits verdeutlicht, wie der Autor Ironie textuell umgesetzt hat und andererseits, warum diese Äußerungen ironisch auf den Leser wirken (vgl. S. 235ff.). Nord kommt zu dem Schluss, nur durch eine sorgfältige Strukturanalyse kämen die Mechanismen zutage, durch die Ironie entstehe, und solche Strukturen müssten auch im Zieltext hergestellt werden, wenn dieser ähnlich ironisch wirken sollte, und stellt dies an Hand einer eigenen Übersetzung des entsprechenden Textabschnitts unter Beweis (vgl. Nord <sup>3</sup>1995:243f.). Zwar wird in diesem Kapitel auf die Vielschichtigkeit von Ironie aufmerksam gemacht und didaktisch dargelegt, wie diese vielfältigen Ausdrucksformen von Ironie auf textueller Ebene erschlossen werden können, doch kommen zwei Aspekte zu kurz: der ausgewählte Textabschnitt ist kurz und dient nur als Beispiel, bietet aber kein erschöpfendes Bild aller möglichen Spielarten der Ironie, und dem Übersetzen selbst wird zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Zwar wird durch den Übersetzungsvorschlag gezeigt, dass es möglich ist, einen

ironischen Ausgangstext auch in der Übersetzung ironisch wiederzugeben, doch entsteht durch dieses ein Beispiel und das Fehlen eines Hinweises auf Ausweichmöglichkeiten der Eindruck, es gebe nur diese eine Möglichkeit diesen ironischen Textabschnitt zu übersetzen.

All die erwähnten Arbeiten und noch viele mehr haben das Thema, die Richtung und die Entwicklung dieser Untersuchung beeinflusst. Näheres dazu soll im nächsten Kapitel ausgeführt werden.

## **1.2 Konzeption der Arbeit**

Übersetzer befassen sich mit Kommunikation, es ist ihre Aufgabe, dafür zu sorgen, dass Kommunikation über Sprachbarrieren hinweg gelingt. Wie komplex diese Aufgabe ist, wird ersichtlich, wenn man die Vielzahl der Komponenten eines Kommunikationsprozesses in Betracht zieht: „Erfolgreiche Kommunikation hat eine große Voraussetzungslast zu bewältigen. Neben der Beherrschung der Sprache müssen sich Kommunikationspartner gegenseitig Kommunikationsbereitschaft und Aufrichtigkeit zubilligen; sie müssen zur Kommunikation disponiert und motiviert sein; sie müssen erkennen, in welchem Diskurs die Kommunikation stattfindet, entsprechende Gattungen, Rede- und Stilformen beherrschen; sie müssen die Sozialstruktur einer Kommunikationsstruktur angemessen berücksichtigen um Verteilung von Kommunikationsanteilen einschätzen und wichtige Sprachregister richtig handhaben zu können; sie müssen sich ein erfolgreiches Bild vom Kommunikationspartner machen, um seine Absichten, Interessen und Bereitschaften einschätzen zu können.“ (Schmidt 1993:109).

Die Bedeutung, die den einzelnen Teilnehmern und Teilen eines Kommunikationsprozesses auf literarischer Ebene zugeschrieben wird, hat sich im Laufe der Zeit verlagert: Nachdem in der Romantik das Augenmerk

vor allem auf der Rolle des Autors gelegen hatte und danach die Bedeutung des Textes besonders hervorgehoben worden war, ist seit den 1960er Jahren, als sich die Kommunikationswissenschaft die Grundgedanken des Konstruktivismus zu eigen gemacht hat, die Rolle des Rezipienten und damit des Lesers als Kommunikationspartner aufgewertet worden. Ausgangspunkt des Konstruktivismus ist die Einsicht, dass der Mensch in seinem Erleben und Wahrnehmen nicht als passiv rezipierendes Wesen zu verstehen ist, sondern dass er aus der Gesamtheit des Materials, das ihm seine Sinne liefern, bestimmte Teile auswählt und ihnen Bedeutung zuweist – er konstruiert seine Welt auf je eigene Art und Weise, wenn auch innerhalb des Rahmens der gegebenen sozialen und kulturellen Bedingungen (vgl. Maletzke 1998:126f.). Dieser Perspektivwechsel ist auch in der Übersetzungspraxis und –theorie nicht folgenlos geblieben.

Seit klar ist, dass die Bedeutung von Sprache und Texten sich in der jeweiligen Interpretation des Rezipienten konstituiert, spielen zwangsläufig auch kulturell bedingte Erwartungen und Weltanschauungen der Leser beim Verstehen von Texten eine wichtige Rolle. Auf die Tatsache, dass unterschiedliche Sprachen auch unterschiedliche Weltanschauungen vermitteln, haben schon W. von Humboldt, Ortega y Gasset und andere hingewiesen – vgl. Abschnitt 2.1.1 Der Übersetzer als Verräter (Unübersetzbarkeitstheorien). Handelt es sich also um einen übersetzten Text, treffen zwangsläufig mindestens zwei verschiedene Kulturen und Weltanschauungen aufeinander.

Wenn in solchen Fällen kulturspezifische Differenzen nicht zu Bewusstsein gebracht werden, sind Missverständnisse vorprogrammiert. Meinungen und Erwartungen, die Leser von der eigenen und von der fremden Kultur hegen, müssen deshalb bewusst gemacht und problematisiert werden. Dies ist der Auftrag an Übersetzer. Mit Göhrings Worten gesprochen, stehen Übersetzer und Dolmetscher „vor der Aufgabe, gleichzeitig zwischen Sprachen und

zwischen Kulturen zu vermitteln – sie sind somit interkulturelle Kommunikatoren par excellence“ (Göhring 2002:169).

Diese Bewusstmachung und Problematisierung kultureller Kontexte und das interkulturelle Verständlichmachen und Verstehen von Texten soll hier anhand eines spezifischen Phänomens untersucht werden: der Übersetzung von Ironie.

Es gilt als unbestritten, dass die Übersetzung ironischer Texte – als eine besondere Kategorie innerhalb der expressiven Texte – bestimmte Schwierigkeiten mit sich bringt, die für diese Textart typisch sind. Was auf das Bestehen solcher Schwierigkeiten hinweist, ist die Tatsache, dass der ironische Stil eine stark konventionalisierte Ausdrucksweise ist. Übersetzen heißt, wie eben besprochen, einen Text von einer Kultur (und darin Sprache), in der ganz bestimmte Regeln und Konventionen gelten und Sprachbenutzer ein ganz bestimmtes Vorwissen haben, in eine andere zu übertragen.

Diese Situation stellt erhebliche Anforderungen an die Übersetzer. Zunächst müssen sie die – in diesem Fall ironische – Intention des Autors und deren sprachliche Umsetzung im Ausgangstext wahrnehmen können, um danach Wege zu finden, diese Intention im Zieltext zu reproduzieren.

Von einer derartig gelagerten Perspektive ausgehend ist es das Thema meiner Untersuchung, herauszufinden, wie diese Ironie-Konventionen in meinen beiden Arbeitssprachen beziehungsweise -kulturen (Deutsch und argentinisches Spanisch) umgesetzt werden und welche Auswirkungen das auf die Übersetzung hat.

Hinsichtlich des wissenschaftlichen Rahmens ist diese interkulturelle Untersuchung teilweise in der Übersetzungswissenschaft und teilweise in der Literaturwissenschaft angesiedelt. Literarische Ironie ist laut Definition

ein literarisches Phänomen und deshalb stammt das Instrumentarium, anhand dessen Ironie definiert und in den Korpus-texten untersucht wird, aus der Literaturwissenschaft. Dagegen werden die Beschreibung der vorhandenen Übersetzungen und die Überlegungen zu weiteren Möglichkeiten der Ironie-Übersetzung unter Gesichtspunkten der Übersetzungswissenschaft beleuchtet.

Ebenso rückt eine Besonderheit der Übersetzungstheorie und -praxis diese Arbeit sowohl in das Gebiet der Literatur- als auch der Translationswissenschaften. So ist beispielsweise in Knaur's Literaturlexikon unter dem Stichwort „Übersetzung“ folgender Eintrag zu finden:

*Die Übertragung eines geschriebenen oder gesprochenen Textes in eine andere Sprache. Der Ü. kommt im Bereich der Literatur größte Bedeutung zu, insofern sie die Verwirklichung einer Weltliteratur im Goetheschen Sinn „beschleunigt“.* (Knaur 1992: 696)

Die Anspielung auf Goethes Äußerung gegenüber Eckermann, Nationalliteratur wolle nicht mehr viel sagen, sondern die Epoche der Weltliteratur sei an der Zeit, und jeder müsse dazu wirken, diese Epoche voranzutreiben (vgl. Knaur 1992:698), eröffnet einen Ausblick auf die Bedeutung übersetzerischer Tätigkeit und übersetzungswissenschaftlicher Forschung im Rahmen der „Weltliteratur“: ohne Übersetzung gäbe es keine Weltliteratur. Aus diesem Grund ist bei der Erforschung der Übersetzung von Ironie der Forschungsgegenstand weder aus dem Bereich der Übersetzung noch aus dem der Literatur herauszutrennen.

Die zentrale Frage, die es in dieser Arbeit zu beantworten gilt, ist, wie Ironie bei Autoren aus dem deutschen und dem argentinischen Sprachraum jeweils zur Äußerung gelangt und ob und wie sich durch die Übersetzung ironischer Texte der Stellenwert oder die Wirkung von Ironie verändert.

Das Thema „Übersetzen von Ironie“ ist in eine umfassendere Diskussion eingebettet: Die Frage nach der prinzipiellen Übersetzbarkeit schlechthin und nach einem tragfähigen Übersetzungsansatz rücken zuallererst ins

Blickfeld. Dabei wird die Ironie nicht als ein ausschließlich stilistisches oder textuelles Phänomen betrachtet, sondern immer als eine kulturell bedingte Ausdrucksweise; Ironie funktioniert innerhalb einer bestimmten Kultur.

Anschließend müssen - ebenfalls auf theoretischer Ebene - die Grundlagen und Mittel geliefert werden, die es ermöglichen, Ironie und ihre Spielarten zu identifizieren und die für die Übersetzung relevanten Aspekte herauszuarbeiten.

Erst danach werden diese theoretisch ausgeführten Überlegungen mit tatsächlich angewandten Methoden und Strategien in bereits durchgeführten Übersetzungen abgeglichen. Dieser Vergleich erlaubt, angewandte Methoden zu schematisieren und klassifizieren, sie auf ihre Wirkung hin zu überprüfen und schließlich an den Stellen, an denen die benutzten Strategien sich als unzureichend erwiesen haben, andere Wege zur effektiveren Übersetzung von Ironie vorzuschlagen.

Es handelt sich hierbei aus zwei Gründen um eine paradigmatische Untersuchung. Einerseits, weil sie anhand zweier literarischer Werke durchgeführt wird, die als Beispiele für andere mögliche stehen. Es geht um Thomas Manns *Zauberberg* und Julio Cortázers *Rayuela*, die in ihren jeweiligen Kulturkreisen zum literarischen Kanon gehören und hier – aus Gründen, die in nachfolgenden Kapiteln erläutert werden – zu Prototypen ironischen Stils erhoben werden.

Und andererseits geht es auch bei dem zu behandelnden Thema, also der Ironie oder, genauer gesagt, ihren Realisierungsmöglichkeiten, immer nur um Beispiele. In der Beschaffenheit der Ironie selbst liegt begründet, dass sie nicht endgültig und abschließend untersucht werden kann. Ironische Stilmittel sind an keine starren Regeln gebunden, die Ironie kann sich an jegliche Ausdrucksform koppeln, und sie ist zudem auch ein autorspezifisches Phänomen. Es kann keinen abgeschlossenen Katalog

ironischer Stilmittel geben, und ironische Textstellen müssen nicht einmal unbedingt sichtbare sogenannte Ironiemarker enthalten. Deshalb kann eine Analyse wie die vorliegende nur als Beispiel für den Umgang mit Ironie stehen. Dennoch ermöglicht das Aufweisen der verschiedenen Möglichkeiten auf theoretischer und praktischer Ebene im Idealfall nicht nur Rückschlüsse sondern auch Hilfestellungen für die künftige Übersetzungspraxis.

### **1.3 Methodisches Vorgehen**

Diese Untersuchung gliedert sich in drei große Abschnitte: Der theoretische Rahmen wird im ersten zentralen Block der Untersuchung erarbeitet. Die Variablen, die beim Übersetzen tatsächlich eine Rolle spielen oder gespielt haben, werden durch die Korpusuntersuchung erfasst und beschrieben. Die Ableitung möglicher Übersetzungsregeln wird im letzten Teil, in den Schlussfolgerungen, untersucht.

Wie eben erwähnt, werden zur Untersuchung des Phänomens „Übersetzung von Ironie“ an erster Stelle die theoretischen Grundlagen geliefert, auf denen der zweite, praktische Teil aufbaut. Eine zentrale Problematik im Bereich Übersetzung von Ironie ist die Frage nach der Übersetzbarkeit schlechthin sowie nach einem tragfähigen und anwendbaren Übersetzungsansatz, auf dessen Grundlage die Übersetzungsanalyse durchgeführt werden kann. Es wird also zudem zu begründen sein, warum sich der Funktionalismus aus meiner Sicht als ideale Ausgangsbasis für die Untersuchung der ironischen Wirkung in Übersetzungen anbietet. Die Diskussion um das Übersetzen von Ironie ist in dem großen Bereich des kulturellen Übersetzens eingebettet, der *translational turn* bietet den Rahmen für weiterführende Fragen, wie zum Beispiel nach den Übersetzungskonventionen.

An die Erörterung der Übersetzungsproblematik schließt sich das Thema Ironie an. Die Beschreibung der geschichtlichen Entwicklung und eine Zusammenfassung der modernen Ansätze zur Auslegung des Begriffs *Ironie* ermöglichen einen Ausblick auf die Bandbreite der verschiedenen Spielarten und literarischen Ausdrucksmöglichkeiten dieses Stilmittels.

Zur Ausarbeitung dieses Kapitels wird ausschließlich deutschsprachige Literatur in Betracht gezogen. Der Einwand, unterschiedliche Kulturen besäßen auch unterschiedliche Ironie-Auffassungen, ist zwar berechtigt, es geht mir in meiner Arbeit jedoch darum, zum Zwecke des Vergleichs einen einheitlichen Maßstab zu etablieren. Dass ich hierbei den deutschen Kulturraum als Ausgangspunkt wähle, beruht auf zwei Gründen.

Zum einen ist die Ironie ein Phänomen, das in keinem anderen Raum so umfassend untersucht wurde, wie von den deutschen Philosophen der Romantik. Ironie ist nicht nur eine in der deutschen literarischen sondern auch gleichzeitig in der deutschen philosophischen Tradition tief verwurzelte Erscheinung.

Zum anderen gibt es – wahrscheinlich als Folge dieses Tatbestands – in deutscher Sprache umfangreiche einschlägige Literatur zu dem Thema, mehr als in spanischer Sprache. Außerdem bestehen noch zwei pragmatische Gründe für die Auswahl überwiegend deutschsprachiger Bibliografie: diese Arbeit ist in deutschen Bibliotheken und in deutscher Sprache entstanden – und damit überwiegt faktisch die deutschsprachige Perspektive.

Der theoretische Teil endet mit der Herausarbeitung einer Synthese von Ironie und Übersetzung, es wird sozusagen eine Schnittmenge erarbeitet, in der die theoretischen Grundlagen und Bedingungen zur Übersetzbarkeit von Ironie dargestellt werden.

Anschließend folgt der zweite Block, in dem die im ersten Teil herausgearbeiteten theoretischen Möglichkeiten mit Beispielen aus der realen Übersetzungspraxis kontrastiert und, wenn möglich, auch untermauert werden. Ein Eingehen auf das Phänomen „Übersetzung literarischer ironischer Texte“ kann am besten in Form einer Beschreibung der bei bereits angefertigten Übersetzungen eingesetzten Herangehensweisen und Strategien geschehen. Die Gründe, die für solch eine deskriptive Methode sprechen, sind vielfältig.

In dieser Untersuchung besteht die beschreibende Vorgehensweise darin, eine Antwort auf die Frage zu finden: Wie wird Ironie übersetzt? Dadurch, dass nicht a priori festgelegt wird, wie solch eine Übersetzung auszusehen habe, kann dem Untersuchungsgegenstand gegenüber eine neutrale Haltung eingenommen werden, es besteht kein Werturteil des richtigen oder falschen Übersetzens von Ironie, an dem die Übersetzungen gemessen werden können.

Daraus erfolgt auch der zweite Vorteil dieses empirischen Ansatzes: Da es in der einschlägigen Literatur bisher keine präskriptiven Normen zur Übersetzung von Ironie gibt, ermöglichen die *descriptive translation studies* (Holmes et al. 1978, Lefevere 1992, Toury 1985 und 1995) überhaupt erst einmal das Auffinden von Regeln, denen die Übersetzer unbewusst bei ihrer Tätigkeit folgen.

Darüber hinaus richtet sich die deskriptive Forschung gegen die Reduzierung der Übersetzung auf eine rein sprachliche Ebene, sondern betont deren funktionalen Aspekt. Translate werden in ihren tatsächlichen Erscheinungsformen als historische und kulturelle Phänomene untersucht, um Erklärungen dafür zu finden, wie sie in der Gesellschaft funktionieren (vgl. Theo Hermans 1998). Geht man davon aus, dass Übersetzungen immer auch ein Bestandteil der Zielkultur sind und mit Übersetzungen auch immer Ziele und Intentionen verfolgt werden, die von dieser Zielkultur und nicht

von der Ausgangskultur determiniert werden, dann gilt nicht mehr der Text in Originalfassung als absolute Norm, an dem die Übersetzung bemessen und zwangsläufig als defizitär bewertet werden muss, sondern es wird ein zielorientierter Ansatz erforderlich.

Ebenso spricht auch die Einsicht, dass eine Übersetzung das Original gar nicht in all seinen Facetten getreu reproduzieren kann, dafür, von auf dem Ausgangstext beruhenden Präskriptionen abzusehen und dieser Arbeit einen deskriptiven Ansatz zugrunde zu legen. Es geht im Folgenden also nicht um Übersetzungskritik und die Bewertung der Korpus-Übersetzungen, sondern um die Beschreibung der spezifischen Problematik und das Aufzeigen von Wegen, mit der Übersetzung ironischer Texte umzugehen.

Mit der Methode deskriptiver Ansätze und deren Bedeutung für die Übersetzungswissenschaft hat sich insbesondere Toury (1995) auseinandergesetzt. In diesem Sinn liegt die Bedeutung der *descriptive translation studies* darin, dass Übersetzungen – und das Übersetzungsverhalten – in ihrem Kontext betrachtet werden.

Um alle Variablen zu erkennen, die auf die Übersetzung Einfluss haben können, ist ein theoretischer Rahmen notwendig, der allgemein und offen genug gehalten werden muss, um alle Faktoren, die mit Übersetzen und Übersetzung zu tun haben, umfassen zu können. Zur Feststellung der Faktoren, die beim Übersetzen tatsächlich eine Rolle spielen, ist die Beschreibung von durchgeführten Übersetzungen unerlässlich. Dieser Schritt erlaubt einerseits eine Revision des theoretischen Rahmens und bildet andererseits die Grundlage für die letzte Stufe, die darin besteht, Vorhersagen über künftiges Übersetzerverhalten zu treffen und Regeln aufzustellen. Hierbei geht es immer um Wahrscheinlichkeitsregeln, das heißt, um die Wahrscheinlichkeit, dass bei Vorhandensein bestimmter Variablen ein gewisses Ergebnis zu erwarten ist (vgl. Toury 1995:15ff.).

Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Korpusuntersuchung. Das Korpus bilden die beiden bereits erwähnten Werke, jeweils in Originalsprache – deutsch und spanisch – und in Übersetzung in die jeweilig andere Sprache. Alle vier Werke, also die beiden Ausgangs- und die beiden Zieltexte, werden voneinander unabhängig und als autonome Werke auf Ironiesignale hin untersucht. Für diese methodologische Überlegung spricht das Kriterium, in der Analyse sowohl Entdeckungs- als auch Rechtfertigungsverfahren walten zu lassen, die sich rekursiv gegenseitig bedingen (vgl. *ibid* 36ff). Bei beiden Methoden, das heißt, sowohl bei der Entdeckungs- als auch bei der Rechtfertigungsstrategie, werden laut Toury Ausgangstext, Übersetzungsprozess und übersetzter Text im Blickfeld behalten, auch wenn ihnen ein jeweils unterschiedlicher Status beigemessen wird. Während sogenannte Entdeckungsverfahren vom Ergebnis, also dem Translat, ausgehend Entsprechungen zum Ausgangstext suchen und dadurch die Formulierung von Beziehungen und Rückschlüsse auf den Übersetzungsprozess ermöglichen, bilden bei Rechtfertigungsverfahren Vermutungen über den Übersetzungsvorgang den Ausgangspunkt dafür, dass bestimmte Teile oder Phänomene des Ausgangstextes untersucht und die entsprechenden Vermutungen im Zieltext überprüft werden. Da beide Vorgehensweisen aufeinander aufbauen und ineinander übergreifen (denn jede Entdeckung birgt die Notwendigkeit einer Rechtfertigung und jede Rechtfertigung kann erst aufgrund neuer Entdeckungen formuliert werden), werden Originalwerke und Übersetzungen als gleichwertig behandelt.

Es gibt zahlreiche deutsch- und spanischsprachige Romane, die als Korpusmaterial für die vorliegende Arbeit hätten in Frage kommen können. Aus pragmatischen Erwägungen heraus ist die Auswahl auf Thomas Manns *Zauberberg* und Julio Cortázers *Rayuela* gefallen. Auf den ersten Blick haben die Werke nicht viel gemeinsam. Sie sind in unterschiedlichen Epochen entstanden und stehen somit auch in äußerst verschiedenartigen Romantraditionen (siehe Kap. 3). Allerdings bestehen zugleich genügend Gemeinsamkeiten, die sie miteinander vergleichbar machen. Sowohl

Thomas Mann als auch Julio Cortázar gelten in ihren jeweiligen Herkunftskulturen als vornehmlich ironische Autoren (siehe 3.1.3 bzw. 3.2.3). *Der Zauberberg* und *Rayuela* sind zum Einen die sogenannten Meisterwerke dieser Autoren und gehören dadurch in ihren Ausgangskulturen zum literarischen Kanon. Zudem wurden sie jeweils in die andere Sprache übersetzt – eine weitere Voraussetzung, damit der geplante Vergleich überhaupt durchgeführt werden kann. Die Übersetzung muss die Übersetzer vor große Herausforderungen gestellt haben. Dementsprechend stellte Rudolf Wittkopf – neben Fritz Rudolf Fries Übersetzer großer Teile von Cortázars Werk – in einer Anmerkung zur deutschen Übersetzung von *Un tal Julio* (deutsch: *Ein gewisser Julius*) fest: „Die in der Originalausgabe enthaltenen Texte *Lucas, sus clases de español* und *Lucas, sus sonetos* sowie ein Kurztext unter dem Titel *Vidas de artistas* [sic! I.F-L.] konnten gar aus Respekt vor ihrer Unübersetzbarkeit hier leider nicht aufgenommen werden.“<sup>2</sup> Als weiterer wichtiger Punkt sei genannt, dass zu Beginn dieser Arbeit nur eine veröffentlichte Übersetzung für jeden der Romane bestand – eine weitere Parallele, die einerseits darauf hindeutet, dass diese Übersetzungen Akzeptanz genießen (und als solche ebenfalls kanonisiert sind) und die andererseits den Schritt eines Übersetzungsvergleichs und der Bevorzugung einer Fassung erspart hat.<sup>3</sup>

Wenn auch der *Zauberberg* in europäisches und nicht in argentinisches Spanisch übersetzt wurde, so geht es bei der analysierten um die bis Februar 2005 einzige und auch in Argentinien erhältliche und gelesene spanischsprachige Fassung. Auch in ihrer konzeptionellen ironischen Offenheit (vgl. Forssbohm 1988) besteht eine weitere Gemeinsamkeit

---

<sup>2</sup> In: Julio Cortázar, *Ein gewisser Julius*. Übers. von R. Wittkopf, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M., 1987, o.S.

<sup>3</sup> Im Februar 2005 wurde von dem spanischen Verlag Edhasa aus Anlass des fünfzigsten Todestages von Thomas Mann eine Neuübersetzung des *Zauberbergs* herausgegeben. Sie ist zwar nicht Gegenstand dieser Untersuchung, die in der Vorbereitung der Neuübersetzung gewonnenen Erkenntnisse fließen aber an anderer Stelle in diese Arbeit mit ein.

zwischen *Rayuela* und *Der Zauberberg*. Damit ist die Grundlage für eine Analyse der in dieser Arbeit zentralen Frage nach den Ausdrucksformen und Übersetzungsmöglichkeiten von Ironie gegeben.

Das zu untersuchende Textkorpus bilden die ersten und letzten Kapitel im Rahmen der jeweils ersten und letzten ca. 50 Seiten eines jeden Werks<sup>4</sup>. Die Romane sind zu lang, um sie als Gesamtwerke für das Korpus zu verwenden, zudem wird auch schon an den analysierten Abschnitten sichtbar, dass sich stilistische Ressourcen der Autoren der Ausgangs- und Zieltexte wiederholen und somit durch eine Gesamtanalyse keine neuen Einsichten zu erwarten wären. Sollte dennoch in den nicht zum Korpus gehörenden Kapiteln ein bemerkenswertes Phänomen im Zusammenhang mit der Ironie oder deren Übersetzung bemerkt werden, wird es ebenfalls erwähnt. Dass der Anfang der Romane untersucht wird, liegt darin begründet, dass hinsichtlich der Ironie der Beginn eines Textes von großer Bedeutung ist, denn bereits die ersten Zeilen eines Textes legen den ironischen Spielraum und die auf Ironie ausgerichtete Rezeption fest (vgl. Allemann 1970:25). Das Ende der Romane wird ebenfalls in die Korpusuntersuchung einbezogen, denn dies ermöglicht die Feststellung, ob die sich zu Beginn abzeichnenden Tendenzen im Einsatz von Ironiemitteln auch bis zum Schluss gewahrt bleiben.

Diesen circa 100 Seiten der Korpus-Romane entstammen die Texteinheiten, die analysiert werden sollen. Dabei erfüllen die Analyseeinheiten das Kriterium „so kurz wie möglich, so lang wie nötig“. Das bedeutet, dass alle ironisch wirkenden Textstellen der erwähnten Seiten ausgewählt und in ein Raster aufgenommen werden, wobei für die Länge der Textstelle einerseits entscheidend ist, dass sie ausführlich genug ist, damit sich ihre ironische Wirkung beim bloßen Lesen erschließt (Hinweise auf den Kontext werden

---

<sup>4</sup> Die Anzahl der Seiten kann nicht exakt auf 50 festgelegt werden, da die Layouts der Bücher unterschiedlich sind. Die Entsprechung "Ausgangstext - Zieltext" wird deshalb inhaltlich durch das Respektieren der Kapitelabgrenzungen bestimmt.

nur gegeben, wenn unbedingt zum Verständnis nötig) und andererseits kurz genug, um im Hinblick auf einen oder nur wenige Ironiemarker untersucht zu werden. Diese Begrenzung auf ein oder wenige Ironiesignale ist notwendig, da diese die Klassifikationsmerkmale für die Eintragung in das Raster sind.

Nach dem Identifizieren und Abgrenzen der ironischen Texteinheiten werden diese, wie eben angedeutet, in ein Raster eingetragen. Neben der Textstelle enthält dieses auch die Benennung der jeweils eingesetzten Stilmittel. Dadurch wird begründet, warum eine bestimmte Stelle als ironisch angesehen wird, und das Vorhandensein von Ironie so weit wie möglich objektiviert.

Diese Klassifizierung ermöglicht eine punktuelle Identifizierung ironischer Ausdrucksformen, sowie eine passagenweise Gegenüberstellung und kontrastive Analyse der Übersetzungen. In diesem Rahmen sollen zwei Vergleiche durchgeführt werden: ein werkbezogener und ein sprachbezogener. Der sogenannte werkbezogene Vergleich findet sprachübergreifend zwischen dem Originalwerk und seiner Übersetzung statt. Es werden also in erster Linie alle in Ausgangs- und Zieltext aufgefundenen ironischen Stellen miteinander verglichen. Dieser Schritt lässt Rückschlüsse darauf zu, wie die Übersetzer mit dem Phänomen „Übersetzung von Ironie“ umgegangen sind.

Der Vergleich zwischen Original und Übersetzung findet einerseits auf quantitativer Ebene statt, denn als Maßstab gilt, wie viele der ironischen Stellen vom Ausgangstext in den Zieltext transponiert werden konnten oder ob eventuell weitere hinzu gekommen sind. Jedoch spielt auch die qualitative Variable eine Rolle, denn bei den tatsächlich übertragenen Ironiemarkern wird anschließend zu untersuchen sein, ob der Ironiemarker, so wie er im Ausgangstext vorgefunden wurde, übernommen werden konnte oder ob er einer Veränderung, das heißt, Überarbeitung bedurfte.

In einem zweiten Schritt wird der innersprachliche, werkübergreifende Vergleich angestellt. Dazu werden die beiden Werke innerhalb einer Sprache, so zum Beispiel *Rayuela* und *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*), beide auf Spanisch, miteinander verglichen. An dieser Stelle geht es einzig darum, die ironische Wirkung beider Werke miteinander zu vergleichen. So soll, um bei dem erwähnten Beispiel zu bleiben, der Vergleich des Translats *La montaña mágica* mit dem originalsprachigen Werk *Rayuela* Aufschluss darüber geben, ob und in welchem Maße das übersetzte Werk in der Zielkultur als ironisch betrachtet werden kann.

Diese werkübergreifende Gegenüberstellung, bei der die Sprache den gemeinsamen Nenner bildet, ermöglicht auch die Untersuchung ironischen Schreibens in dem einen und dem anderen Sprachraum. Obwohl sich aus der Analyse zweier Werke keine allgemein gültigen Schlüsse ziehen lassen, können hierbei Tendenzen aufgewiesen werden.

Von den erwähnten Gegenüberstellungen sind mehrere Ergebnisse zu erwarten. In erster Linie soll die Herausarbeitung der ironischen Stellen in den Originalwerken eine breite Palette an Beispielen der für die Ausgangskulturen typischen Ironiesignale liefern. Zwar geht es, da es sich jeweils nur um einen Autor aus jedem Sprachbereich handelt, auch um autorenspezifische Ironiemarker. Doch zeigen die für die ausgewählten Schriftsteller typischen Ironiemarker ebenso auf, welche Signale in diesem Sprachraum überhaupt möglich sind.

Der sprachübergreifende Vergleich zwischen dem Originalwerk und seiner Übersetzung soll ein Raster an möglichen Herangehensweisen bei der Übersetzung von Ironie bieten. Darüber hinaus kann dieser Teil des Vergleichs, sofern Regelmäßigkeiten entdeckt werden, ein Bild davon liefern, welche der Ironiemarker ausgangstextnah übersetzt werden können und welche überarbeitet werden müssen, wenn sie ihre ironische Funktion wahren sollen. Des Weiteren wird sich eine Aussage darüber treffen lassen,

welche der Ironiesignale aus welchem Grund nicht übersetzt wurden oder eventuell unübersetzbar sind.

Der werkübergreifende Vergleich innerhalb jeder der Sprachen soll Aufschluss geben über die Wirkung der Übersetzung. Ein ironischer Autor intendiert, eine ironische Wirkung hervorzurufen. Da die ausgewählten Werke in ihren Ausgangskulturen ironisch wirken, hat der Autor seine Intention im Originalwerk verwirklicht. Anhand des Vergleichs eines fremdkulturellen Werkes mit einem für die Zielsprache typischen ironischen Originalwerk kann nun festgestellt werden, inwiefern auch der Übersetzer die ironische Intention des Autors so versprachlicht hat, dass sie in der Zielkultur als ironisch funktioniert.

Zur Beschreibung der beobachteten Phänomene werden jeweils Beispiele aus dem Korpus angeführt. Dies ist eine methodische Entscheidung, die sich zwar einer fließenden Lektüre etwas widersetzt, doch erspart deren illustratives Potential lange theoretische Erklärungen. Gleichzeitig dienen sie als Beweis für die Schlussfolgerungen.

Im letzten Kapitel der Schlussfolgerungen wird dann darauf eingegangen, inwieweit die Übersetzer für die besondere ironische Qualität des Ausgangstextes sensibilisiert waren und Möglichkeiten fanden, beziehungsweise es für nötig hielten, diese in den Zieltext zu transponieren. Zudem wird sich eine Aussage darüber treffen lassen, wie die Ironie beim Übersetzen eines Textes erhalten werden kann, sofern Funktionskonstanz angestrebt wird.

Ein Aspekt wird auf jeden Fall zurücktreten müssen: diese Studie ist keine Übersetzungskritik der beiden im Korpus untersuchten Übersetzungen. Welche Ziele die jeweiligen Übersetzer tatsächlich verfolgt und welche Prioritäten sie gesetzt haben, lässt sich retrospektiv nicht mit Sicherheit feststellen, sondern es kann nur darüber spekuliert werden – die Frage ist

jedoch für den Sinn dieser Forschungsarbeit irrelevant, denn Funktionskonstanz ist nicht immer das Ziel einer Übersetzung. Das heißt also, dass die untersuchten Beispiele nicht kritisch bewertet sondern lediglich beschrieben werden sollen. Für diese Beschreibung jedoch gilt ironische Funktionskonstanz als Ausgangspunkt: sie wird bei dieser Arbeit als theoretisch oberstes Ziel vorausgesetzt, um jene Möglichkeiten durchzuspielen, die im Falle einer funktionskonstanten Übersetzung eines ironischen Textes in Frage kämen.

Als letzter methodologischer Hinweis gelte noch eine terminologische Anmerkung: Es wird in dieser Arbeit vom „Autor“, „Übersetzer“, „Leser“, „Verleger“ sowie von „Autoren“, „Übersetzern“, „Lesern“, „Verlegern“ die Rede sein. Außer in den Fällen, in denen die Bezeichnungen „Autoren“ und „Übersetzer“ die analysierten Urheber der Texte Mann und Cortázar, beziehungsweise Verdaguer und Fries meinen, sind mit diesen allgemeinen Ausdrucksformen im Maskulinum auch immer Autorinnen, Übersetzerinnen, Leserinnen und Verlegerinnen mitgemeint. Der Lesbarkeit halber wurde darauf verzichtet, diese Formen jedes Mal einzufügen. Ein weiteres Zugeständnis an die flüssigere Lesbarkeit ist die ab und zu auftretende Bezeichnung des Ausgangstextes als „Original“, was keinesfalls bedeuten soll, dass nicht auch jede Übersetzung ein Original ist.

## 2 Übersetzung von Ironie

Fast jedes zweite Buch auf dem deutschen Buchmarkt ist eine Übersetzung, gleichzeitig lässt sich international ein wachsendes Interesse an deutscher Gegenwartsliteratur feststellen<sup>5</sup>. Der Weg vom Ausgangstext zur druckreifen Übersetzung erfordert sorgfältige Arbeit. Es leuchtet ein, dass der Übersetzer nur das übersetzen darf und kann, was er versteht. Um solch ein umfassendes Textverständnis zu erreichen bedarf es neben der Kenntnisse von Ausgangs- und der Zielsprache auch des landeskundlichen Wissens sowie des genauen Verständnisses des historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes.

Sind diese Bedingungen erfüllt, bleibt das zentrale Problem das der sogenannten „doppelten Bindung“. Das Translat soll eine Rückbindung an die Originalversion vorweisen und gleichzeitig den Erwartungen des Lesers an seine Muttersprache, also an die Zielsprache, gerecht werden – ein Dilemma, das Philosophen und Sprachwissenschaftler dazu führt, von der „Unmöglichkeit der Übersetzung“ zu sprechen.

In diesem insgesamt theoretischen Abschnitt wird es im ersten Teil darum gehen, Übersetzbarkeits- und Unübersetzbarkeitstheorien näher zu betrachten und die Möglichkeit, diesem Dilemma durch den Funktionalismus zu entkommen, zu beschreiben. Ebenso findet im Verlauf dieses Kapitels eine allmähliche Erweiterung des Übersetzungsbegriffs statt: Während sich die Diskussion zu Beginn ausschließlich um Form und Inhalt des Textes dreht, dehnt sich der Begriff „Übersetzung“ nach und nach auf immer weiter gefasste Kontexte aus bis hin zur „Übersetzung von Kulturen“ im *translational turn*.

---

<sup>5</sup> Quelle: [litrix.de](http://www.litrix.de) (Förderungsprogramm deutscher Gegenwartsliteratur im Ausland), unter <http://www.goethe.de/ins/bg/sof/kue/lit/de123224.htm> am 05.09.07

Die interkulturelle Übertragung eines kulturellen Phänomens – das auch in der Zielsprache „funktionieren“ soll – wird am Beispiel der Ironie untersucht. Dazu bedarf es im Vorfeld der Klärung und Abgrenzung des Ironiebegriffs.

Dieses Kapitel schließt mit der Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten, die beim Übersetzen ironischer Texte auftreten können, und der Erarbeitung möglicher Lösungsstrategien, um im nächsten Kapitel anhand der Korpusuntersuchung die Übersetzungspraxis zu betrachten.

## 2.1 Übersetzung

Traduttore, traditore. Wer übersetzt, verrät – so besagt es ein italienisches Sprichwort. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört das Übersetzen seit dem Turmbau zu Babel zu den meist kritisierten menschlichen Tätigkeiten. Autoren fürchten Übersetzungen, da der Mangel an übersetzerischer Kreativität die sprachliche Qualität des Translats beeinträchtigen, dagegen das Übermaß an solcher Kreativität die Aussage des Originals verfälschen muss. Und auch Verleger, Rezensenten und Leser stehen dem Übersetzen misstrauisch gegenüber – wenn sie schon der Fremdsprache nicht mächtig und dadurch auf Übersetzungen angewiesen sind, so steht ihnen nur dieser eine Text, also diese bestimmte Fassung zur Verfügung, für deren Defizite und Unzulänglichkeiten einzig und allein der Übersetzer verantwortlich gemacht wird.

Die Frage nach der Übersetzbarkeit von Ironie lässt sich nur im Rahmen der Übersetzbarkeitsdiskussion schlechthin beantworten. Obwohl das Übersetzen und damit auch die Diskussion um die Treue oder Freiheit gegenüber dem Originaltext schon seit der Antike Tradition hat, lassen sich die ersten sprachphilosophischen Auseinandersetzungen mit der Frage, ob

denn das Übersetzen überhaupt möglich sei, in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen – hier setzt dieses Kapitel an.

Wie oben bereits angedeutet, macht dieser Abschnitt aber auch gleichzeitig den Wandel deutlich, dem der Begriff „Übersetzung“ im Laufe der Zeit unterlag. Zwar bleibt die Tätigkeit des Übersetzens in ihrer Substanz immer dieselbe und wird auch immer gleich benannt, doch ändern sich das Verständnis des Begriffs, sowie explizite und nicht explizite Normen, Kontexte, usw. Aus den Dilemmata *Treue versus Freiheit* und *Übersetzbarkeit versus Unübersetzbarkeit* bietet das funktionale Übersetzen einen Ausweg. Der *translational turn* macht sich Übersetzung und Übersetzungskritik zunutze, um den Blick auf kulturelle und interkulturelle Zwischenräume zu erweitern.

### **2.1.1 Der Übersetzer als Verräter (Unübersetzbarkeitstheorien)**

Es ist sowohl in wissenschaftlichen als auch in nicht wissenschaftlichen Kreisen ein Gemeinplatz, dass eine Übersetzung dem Sinn und der Form des Originaltextes nie völlig entsprechen kann. Die Möglichkeiten des Übersetzers, beim Übersetzen Verrat zu üben, sind vielfältig; dem folgenden Überblick über die verschiedenen Positionen liegt, falls nicht anders angegeben, die Auseinandersetzung bei Koller (1992: 159ff.) zugrunde.

Eine Form des Verrats liegt darin dass der Übersetzer den Geist der Sprache verrät. **Wilhelm von Humboldt** baut seine Sprachphilosophie auf der Erkenntnis auf, dass Form und Gehalt untrennbare Attribute der geistigen Substanz sind, und zwar so, dass die Form die sinnliche Erscheinung des Gehalts und der Gehalt die geistige Erscheinung der Form bedeutet. Humboldt betrachtet Sprache als die äußerliche Erscheinungsform des Geistes der Völker, folglich liegt in jeder Sprache eine ihr eigene

Weltanschauung. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, den Sinn eines Wortes, eines Satzes oder eines Textes aus der Form seiner sinnlichen Erscheinung herauszutrennen und mit Worten und Sätzen einer anderen Sprache zu verschmelzen. In einem Brief an A. W. Schlegel äußert sich W. von Humboldt zu dem Problem des Übersetzens folgendermaßen:

*Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muss immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an sein Original oder auf Kosten seines Originals zu sehr an die Eigentümlichkeiten seiner Nation zu halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich. (Brief an A. W. Schlegel vom 23.07.1796, zit. n. Koller 1992:159)*

**José Ortega y Gasset** sieht den Übersetzer in seinem 1940 verfassten Essay *Glanz und Elend der Übersetzung* als Verräter des Schriftstellers. Der Grund liege in der Tatsache, dass es zur Tätigkeit des Schriftstellers gehöre, gegen den festgelegten Gebrauch und die gültigen Regeln der Sprache zu verstoßen und trotzdem weiterhin verständlich zu bleiben – dies sei eine Gratwanderung, die übliche Übersetzer nicht leisten könnten. Einen weiteren Verrat begehe der Übersetzer – und hier knüpft Ortega y Gasset direkt an Humboldt an – an der Bedeutung der Wörter. Da jede Sprache auch gleichzeitig eine Weltansicht bilde, kommt Ortega y Gasset zu dem Schluss:

*Aus diesem Grunde ist es utopisch, zu glauben, dass zwei Wörter, die zwei verschiedenen Sprachen angehören und die uns das Wörterbuch als ihre wechselseitige Übersetzung darbietet, genau die gleichen Dinge bedeuteten. Da die Sprachen in verschiedenen Landschaften und unter dem Einfluss verschiedener Lebensumstände und -erfahrungen gebildet wurden, ist ihre Inkongruenz ganz natürlich. So ist es zum Beispiel falsch, anzunehmen, dass das, was der Spanier bosque nennt, das gleiche sei, was der Deutsche 'Wald' heißt, und doch sagt uns das Wörterbuch, dass Wald bosque bedeutet. (Ortega y Gasset 1963:326)*

Trotzdem betont er im zweiten Teil seines Essays die Wichtigkeit der Übersetzung als Mittel, das Fremde und Eigentümliche des fremdsprachigen Originals den Sprechern der eigenen Sprache verständlich zu machen.

Als Verräter an der Bedeutung der Wörter sieht **Leo Weisgerber** (1971) die Übersetzer und knüpft damit ebenfalls an Humboldt an. Weisgerber ist einer der wichtigsten Verfechter der inhaltsbezogenen Sprachwissenschaft. Dieser sprachwissenschaftlichen Richtung zufolge bilden natürliche Sprachen die Welt nicht einfach ab, sondern sie gliedern die außersprachliche Wirklichkeit in geistige Zwischenwelten. Weisgerber erklärt das am Beispiel der Sternbilder: Der Orion besteht aus einzelnen Sternen, deren Größe und Entfernung von der Erde stark voneinander abweicht – die Zusammenfassung der einzelnen Sterne zum Orion gehört nicht der Ordnung der Sternenwelt selbst an, sondern es ist eine bestimmte Sichtweise, eine zusammenfassende, ordnende, auslesende Tätigkeit des menschlichen Geistes nötig, damit die Sterne in den Zusammenhang des Orion treten. So sind, um bei diesem Beispiel zu bleiben, Sternbilder zunächst gedankliche Größen, die im Denken bestimmter Menschengruppen eine Rolle spielen. Beim Benennen der Wirklichkeit wird diese als sprachliche Wirklichkeit vermittelt und unterliegt somit in jeder Sprache einer unterschiedlichen Betrachtungs- und Benennungsweise. Die sprachliche Wirklichkeit ist in Wortfeldern fassbar, und durch diese gewinnt das einzelne Wort seine inhaltliche Festlegung und Abgrenzung innerhalb der Struktur des gesamten Wortfelds. Die Wortfelder sind in jeder Sprache anders aufgebaut, deshalb haben die einzelnen Wörter in den verschiedenen Sprachen eine unterschiedliche Bedeutung und können nicht miteinander verglichen und schon gar nicht gleichgesetzt werden. Also zieht Weisgerber die Konsequenz, dass Sprachen ihrem Wesen nach unübersetzbar sind, also dass ein vollkommenes Übersetzen von Sprache zu Sprache nicht möglich ist.

Ein weiterer Vorwurf, der Übersetzern gemacht wird, ist der des Verrats an der Erfassung der Realität. Dieser Vorwurf stammt von **Benjamin Lee Whorf** und stützt sich auf sein sogenanntes sprachliches Relativitätsprinzip (auch: linguistische Relativitätshypothese). Einen wesentlichen Aspekt seiner Hypothese, nämlich die durch die jeweiligen Sprachen geprägten

logischen Sichten auf den gleichen Sachverhalt, führt Whorf im Besonderen in dem Aufsatz *Languages and logic* aus: Menschen, die Sprachen mit sehr verschiedenen Grammatiken benutzen, werden durch diese Grammatiken zu typisch verschiedenen Beobachtungen und unterschiedlichen Bewertungen äußerlich ähnlicher Beobachtungen geführt. Sie sind daher als Beobachter nicht äquivalent, sondern gelangen zu verschiedenartigen Ansichten von der Welt. Das bedeutet, dass in dem linguistischen Relativitätsprinzip Denken und Sprechen gleichgesetzt werden, die spezifischen formalen Strukturen einer Grammatik prägen somit das Bewusstsein der Sprecher und determinieren in gewisser Weise ihr Denken und ihr soziales Handeln. Die Mitglieder einer bestimmten Sprachgemeinschaft sind sozusagen an einem Abkommen beteiligt, durch das einerseits die Wirklichkeit aufgegliedert und in Begriffe organisiert wird und Bedeutungen zugeschrieben werden, und das andererseits in den Strukturen der Sprache kodifiziert ist. Ein typisches Beispiel dafür sind die Benennungen der Farben in den jeweiligen Sprachgemeinschaften. So besitzt das Deutsche für die Farbe „weiß“ nur ein Adjektiv, während die Eskimos sprachlich mehrere Schattierungen von „Weiß“ differenzieren, was in gewisser Weise die unterschiedlichen Erfahrungen der Sprecher widerspiegelt. Der logische Schluss aus der Tatsache, dass jeder einzelnen natürlichen Sprache eine eigene Erfassung der Realität zugrunde liegt, ist, dass es unmöglich ist, von einer Sprache in die andere zu übersetzen.

Bei späteren (1963/<sup>22</sup>1999) Untersuchungen relativiert Whorf die These der Unübersetzbarkeit jedoch. Er gelangt nämlich zu dem Schluss, dass der Unterschied zwischen Sprach- und Denkstrukturen der europäischen Sprachen so geringfügig ist, dass er sie unter dem Begriff SAE-Sprachen (Standard Average European) zusammenfasst. Auf diese Weise gilt das Relativitätsprinzip nur für Sprachen, die in Kulturen gesprochen werden, die stark von der europäisch-amerikanischen abweichen.

Diese Beispiele zeigen, dass es verschiedene Möglichkeiten und Ebenen gibt, die Unübersetzbarkeit auf theoretischer Basis zu verfechten und dem Übersetzer Verrat vorzuwerfen. So einleuchtend sie auch scheinen mögen, wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass sie aber des empirischen Fundaments entbehren. Tatsache ist, dass seit jeher übersetzt wird und dass die Kommunikation nicht nur trotz sondern meist gerade dank der Übersetzungen gelingt. Es kann nicht geleugnet werden, dass die Muttersprache das Weltbild des jeweiligen Sprechers prägt, doch treten bei dieser Feststellung und der Fokussierung auf den Unterschieden zwischen Sprachgemeinschaften die Gemeinsamkeiten in den Hintergrund. Die Weltbilder der unterschiedlichen Kulturen weisen nicht nur Verschiedenheiten sondern auch viele Ähnlichkeiten auf.

Ein weiterer Aspekt, der nicht bedacht wird, wenn von der prinzipiellen Unübersetzbarkeit gesprochen wird, ist die Fähigkeit der Übersetzer. Sprache bietet die Möglichkeit, über Verständnisschwierigkeiten zu kommunizieren und diese auszuräumen und Übersetzer können sich der Sprache (Metasprache) bedienen, um Verständnisklappen zu überwinden und Wissensdefizite der zielsprachigen Leser z.B. durch erläuternde Zusätze auszugleichen. Daher soll weiter unten die Rolle des Übersetzers als Vermittler betrachtet werden.

### **2.1.2 Der Übersetzer als Transkodierer (Übersetzbarkeitstheorien)**

Ein ebenso verbreiteter Gemeinplatz wie der der Unmöglichkeit der Übersetzung ist der Glaube, es genüge eine Fremdsprache zu sprechen, um in ihr all das wiedergeben zu können, was sich in der Muttersprache ausdrücken lässt. Durch den Glauben an die absolute Übersetzbarkeit wird die Figur des Übersetzers zu der eines Transkodierers stilisiert, der das Gesagte/Geschriebene lediglich in einen anderen Kode umwandelt, so dass

auch sprachlich und geographisch entfernte Rezipienten es hören/lesen können.

Der Übersetzer übermittelt Gedanken. Als Verfechter der Theorie der absoluten Übersetzbarkeit stellte **J. J. Breitinger** schon 1740 im Abschnitt „Von der Kunst der Uebersetzung“ seines Bandes *Christliche Dichtkunst* (zit. nach Apel 1983) fest, dass die Sprache Gedanken offenbare. Da nun die Gegenstände, womit sich die Gedanken beschäftigten, überall dieselben seien, müssten auch die Gedanken überall ähnlich sein. Somit bestehe die Kunst des Übersetzens darin, dass der Übersetzer die Gedanken, die er in einer Sprache vorfinde, auf gleiche Weise für ein anderes Volk in dessen Sprache ausdrücke.

Die Annahme, dass der Übersetzer die in einem Code formulierten Aussagen in einem anderen Code übermittle, stützt sich auf die Allgemeine Grammatik (vgl. Koller 1992: 179). Seit dem Erscheinen der *Grammaire générale et raisonnée* im Kloster von Port Royale in Frankreich im Jahr 1660 wurde der Anspruch erhoben, aus einer mehr oder weniger großen Zahl von meist indogermanischen Sprachen Bauelemente erschlossen zu haben, die die lateinische Sprache schon bereithielt: Daraus leitete man ab, dass die wesentlichen Bestandteile der Sprache – also die Wortarten – sich in jeder Sprache wiederfinden müssten, dass also die logischen Strukturen der Sprachen universal gültig seien. Es wurden sogenannte Allgemeine Grammatiken erstellt, die diese universalen logischen Grundstrukturen enthalten sollten. Sie gründen sich auf die These, dass Sprachen wesentlich gleich seien und sich nur in ihrer äußerlichen Sprachgestalt unterschieden. Die Tiefenstruktur, in welcher die Bedeutung ausgedrückt werde, reflektiere für alle Sprachen identisch die Struktur des Denkens. Sie werde in der Oberflächenstruktur kodiert, die in jeder Sprache anders sei. In der modernen Linguistik, die aus dieser rationalistisch orientierten Sprachtheorie entstanden ist, leitet sich das Prinzip der Übersetzbarkeit von der Allgemeinen Grammatik ab. Bei der Übersetzung gehe es demnach also

um nichts anderes als um einen Codewechsel auf der Ebene der einzelsprachlichen Oberflächenstruktur.

Nach dem aktuellen Kenntnisstand ist dem jedoch entgegenzusetzen, dass eine allgemeine, universal anwendbare Grammatik bisher empirisch nicht nachgewiesen werden konnte.

Der Übersetzer übermittelt Aussagen von einer bestimmten Manifestation der Universalgrammatik in andere Ausprägungen dieser Universalgrammatik. Durch **Noam Chomsky** (1965) wurde das Interesse an der Allgemeinen Grammatik wieder geweckt (vgl. Koller 1992:179f). Damit hat die These der prinzipiellen Übersetzbarkeit eine neue Stütze gefunden: die Universalgrammatik – das ist die Gesamtheit angeborener Eigenschaften des menschlichen Geistes, die es dem Menschen erlauben, auf der Grundlage einer äußerst begrenzten Anzahl äußerer Stimuli (der Zahl der im Laufe seiner sprachlichen Entwicklung tatsächlich gehörten Sätze) eine Sprache zu lernen. Chomsky liefert zahlreiche Beispiele von linguistischen Erscheinungen, die hiermit zusammenhängen. Linguistische Universalien sind sprachliche Merkmale, also Regeln, Kategorien, Begriffe, usw., die für alle menschlichen Sprachen zutreffen. Laut Chomsky gibt es einerseits substantielle linguistische Universalien, die das Vokabular und die Beschreibungsmittel der Sprache betreffen, also Einheiten bestimmter Art, die in jeder Sprache von einer fixen Kategorie von Einheiten begleitet werden (z.B. enthält jede Sprache Wörter, mit denen man Menschen, Dinge, Begebenheiten beschreiben kann). Andererseits sind auch in jeder natürlichen Sprache formale linguistische Universalien enthalten, also bestimmte abstrakte Bedingungen wie beispielsweise die Organisationsregeln, die eine Grammatik erfüllen muss (z.B. syntaktische Transformationsregeln). Chomsky behauptet, dass ein Grundinventar solcher Universalien das Schema einer universalen Grammatik sei und alle natürlichen Sprachen dem gleichen Muster folgten. Entscheidend für die

Übersetzungstheorie ist die Tatsache, dass dadurch alle Sprachen im Prinzip übersetzbar sind.

Als Übermittler des ausgangssprachlich Bezeichneten in das zielsprachige Zeichensystem sieht **Erwin Koschmieder** (1965) den Übersetzer und zeichnet damit auch ein optimistisches Bild von der Übersetzbarkeit. Er geht vom kommunikativ bestimmten, übereinzelsprachlich gültigen Instrumentalcharakter der Sprache aus und gelangt zu dem Schluss, dass alle intellektuellen Inhalte (nicht die Formen) einer Sprache in einer anderen wiedergegeben werden können. Existieren die Zeichen für das in der Ausgangssprache Gemeinte auch in der Zielsprache, lässt sich diese Schlussfolgerung leicht nachvollziehen. Wenn die entsprechenden Zeichen aber in der Zielsprache nicht vorhanden sind, bietet die Zielsprache trotzdem Möglichkeiten, diese Lücke zu füllen und zwar durch Umschreibungen, morphologische Neubildungen, Einführung neuer Bezeichnungen oder durch die metaphorische Verwendung alter Bezeichnungen. Auf diesem Wege gelangt Koschmieder zu dem Schluss, Übersetzen heiße, zum ausgangssprachlichen Zeichen über das ausgangssprachlich Bezeichnete das inhaltlich und stilistisch Gemeinte zu finden und zu demselben Gemeinten in der Zielsprache, über das zielsprachig Bezeichnete, das zugeordnete zielsprachige Zeichen zu finden. Nach Koschmieder verläuft das Übersetzen in zwei Teilprozessen: dem Analyseprozess, der die Relation ausgangssprachlicher Text – Übersetzer betrifft, und dem Syntheseprozess der Textverbalisierung, der die Relation Übersetzer – zielsprachlicher Text betrifft. Übersetzen ist also nach Koschmieder ein nach bestimmten prozessualen Gesetzmäßigkeiten ablaufender Sprachverwendungsprozess, der zwei Hauptphasen in sich schließt: das Verstehen in der Ausgangssprache und die Rekonstruktion in der Zielsprache. Koschmieder versucht hiermit, den Übersetzungsprozess auf seine linguistischen Komponenten zu reduzieren und die Relationen zwischen ihnen zu formalisieren. Mit der Zuordnung eines selben Gemeinten zur

Ausgangssprache und zur Zielsprache ist impliziert, dass jeder Text im Prinzip übersetzbar ist.

Auch **Harald Weinrich** (1970) als weiterer Vertreter rationalistischer Auffassungen stützt die These des Übersetzers als Sprachrohr und plädiert für die Übersetzbarkeit. Er betrachtet die Übersetzbarkeit neben der Ausdrückbarkeit und Erlernbarkeit als sprachtheoretisches Axiom. Dabei leitet sich das Übersetzbarkeitsaxiom vom Ausdrückbarkeitsaxiom ab. Dieses besagt, dass alles, was gemeint werden kann, auch in jeder Sprache ausgedrückt werden kann. Prinzipiell ist es also möglich, das, was in einer Sprache gemeint und ausgedrückt ist, in jede andere zu übersetzen. Ein Beweis für die Übersetzbarkeit ist nach Weinrich die Erlernbarkeit: um Wörter einer fremden Sprache zu lernen, werden diese in die eigene übersetzt. Weinrich macht jedoch auf eine Tatsache aufmerksam: Zwar geht er davon aus, dass alle Texte übersetzbar sind, aber er ist sich des Gegensatzes zwischen der theoretischen prinzipiellen Übersetzbarkeit und der Erfahrung praktischer Unübersetzbarkeit bewusst. Als letzten Ausweg „in äußerster Übersetzungsnot“ (Weinrich 1970:78) schlägt er den Umweg über die Metasprache, also den erläuternden Kommentar, ein:

*Wenn wir, wie es rechtens ist, diesen Ausweg zulassen, ist das Axiom «Alle Texte sind übersetzbar» wohl uneingeschränkt plausibel. (ibid.)*

Wie diese Beispiele zeigen, begründen die Übersetzbarkeitstheorien im Gegensatz zu den Unübersetzbarkeitstheorien ihre Thesen auf Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten zwischen den Sprachen. Für die Mehrheit dieser Theorien ist Sprache nichts weiter als das Vehikel zur Beförderung von Inhalten – diese Inhalte können in jeder beliebigen Sprache ausgedrückt werden. Teilweise reduzieren sie das Übersetzen auf ein bloßes Code-Switching, der Übersetzer ist nichts weiter als ein technisches Hilfsmittel, ein Sprachrohr, das dem Inhalt eine empfängergerechte Form gibt. Hierbei wird außer Acht gelassen, dass Übersetzen auch bedeutet, komplexe semantische Probleme zu lösen. Die kommunikative Situation und der

kulturelle Kontext des Ausgangstextes, die beim Verstehen des Textes eine wichtige Rolle spielen, werden in dieser Auffassung des Übersetzens nicht in Betracht gezogen, ebensowenig wie die Einbettung des Textes in die Zielkultur und die Funktion, die dieser hier erfüllen soll. Weinrich kommt der Realität der Übersetzungspraxis näher, wenn er der Übersetzbarkeit Grenzen einräumt und Auswege über die Metasprache vorschlägt. Er entfernt sich von der Position der absoluten Übersetzbarkeit und bringt die Möglichkeit einer Zwischenposition, der relativen Übersetzbarkeit, ins Spiel.

### 2.1.3 Der Übersetzer als Vermittler (Relative Übersetzbarkeit)

Aus der vorstehenden Diskussion um die Übersetzbarkeit wird ersichtlich, dass sich zwei klare Fronten gebildet und im Laufe der Zeit gefestigt haben, die auch weiterhin zwischen Sprachphilosophen und Linguisten bestehen: Auf der einen Seite stehen jene Sprachwissenschaftler, die aufgrund der Wechselwirkungen zwischen Kultur und Sprache und deren gegenseitiger Beeinflussung davon ausgehen, dass Übersetzung unmöglich sei, weil ein übersetzter Text in der Zielsprache nie dasselbe bedeuten und nie dieselben Assoziationen wecken könne wie das Original in der Ausgangssprache. Auf der anderen Seite stehen die rationalistischen Linguisten, für die das Übersetzen im Prinzip mehr oder weniger einem Wechsel von einer Sprache in die andere gleichkommt, wenn sich auch einige dieser Sprachwissenschaftler des Widerspruchs zwischen theoretischer prinzipieller Übersetzbarkeit und den Problemen in der Praxis bewusst sind.

Einige Anhänger der prinzipiellen Übersetzbarkeit schränken diese ein, und zwar auf einen Teilbereich der Sprache, auf die denotative oder darstellende Funktion. So stellt beispielsweise **Roman Jakobson** (1959/1981) fest, dass jede kognitive Erfahrung und ihre Klassifizierung in jeder Sprache

ausgedrückt und die eventuell entstehenden terminologischen Lücken durch Lehnwörter, Lehnübersetzungen, Neologismen, Bedeutungsverschiebungen und Umschreibungen überbrückt werden können. Dagegen sei jedoch Poesie nicht übersetzbar (es sei denn, zu didaktischen Zwecken), denn der lautliche Stoff der Sprache sei für die Sinnhaftigkeit einer Aussage ausschlaggebend, der Sinn gehe also aus der Form hervor (vgl. Jakobson 1981:197f).

**Eugenio Coseriu** (1978/1981) folgt in der Übersetzbarkeitsdiskussion einer anderen Argumentationslinie. Indem er die Irrtümer oder Verwechslungen ausräumt, denen seiner Meinung nach die Frage der Übersetzbarkeit unterliege, gelangt er ebenfalls zu dem Schluss, dass die Übersetzung unter bestimmten Bedingungen möglich ist: Der Übersetzer ist ein Vermittler, er vermittelt nämlich sprachliche Inhalte an bestimmte Adressaten, zu einem bestimmten Zweck und in einer bestimmten geschichtlichen Situation.

Der erste meist begangene Fehler in der Frage um die Übersetzbarkeit liege laut Coseriu darin, dass nicht in Betracht gezogen werde, dass sich der sprachliche Inhalt auf drei Ebenen erschließe: auf der Ebene der Bedeutung, also des durch die jeweilige Einzelsprache als solcher gegebenen Inhalts, auf der Ebene der Bezeichnung, das heißt, der außersprachlichen Sache, des außersprachlichen Sachverhalts oder Tatbestands, und auf der Ebene des Sinns, also des besonderen Inhalts eines Textes, soweit dieser Inhalt nicht einfach mit der Bedeutung und der Bezeichnung zusammenfällt. Aufgabe der Übersetzung sei es, die gleiche Bezeichnung und denselben Sinn durch die Mittel (also die Bedeutung) einer anderen Sprache wiederzugeben. Somit liege das Problem nicht darin, wie diese oder jene Bedeutung übersetzt werde, denn diese dürfe und könne gar nicht übersetzt werden, da sie per definitionem einzelsprachlich sei. Sondern die Schwierigkeit bestehe darin, herauszufinden, wie man denselben Sachverhalt in einer anderen Sprache in der gleichen Situation nenne. In dem Maß, in dem ein Sachverhalt oder die Bestandteile eines Sachverhalts der Ausgangssprache

auch in der Zielsprache bekannt seien, sei ein Text übersetzbar. Problematisch werde es nur, wenn eine Sprache für eine bestimmte Bezeichnung überhaupt keine Bedeutung zur Verfügung habe – hier gehe es um ein empirisches Problem. In solch einem Fall würden die Übersetzer ebenso wie die Sprecher im Allgemeinen verfahren: Sie würden Ausdrücke aus der Ausgangssprache übernehmen, die Bedeutung anpassen oder neue Ausdrücke und Bedeutungen schaffen.

Das zweite Missverständnis tritt nach Coseriu dann zu Tage, wenn behauptet wird, die Übersetzung sei theoretisch unmöglich. Bei dieser Behauptung würden nämlich an Übersetzungen Anforderungen gestellt, die auch vom Sprechen nicht erfüllt werden könnten. Wenn z.B. in einer bestimmten Sprachgemeinschaft Gefühle mit einem gewissen Wort assoziiert würden, so sei es doch eigentlich nicht das Wort, das diese Gefühle evoziere, sondern die beim Sprechen gemeinte Realität. Als rein sprachliche Technik betreffe die Übersetzung auch nur die sprachlichen und nicht die außersprachlichen Mittel des Sprechens. Aus diesem Grund sei auch nur das im Text Gesagte Gegenstand der Übersetzung und könne auch grundsätzlich übersetzt werden, aber nicht all das im Text Gemeinte.

Einen besonderen Fall böten jene Texte, in denen die Sprache nicht nur in ihrer Zeichenfunktion benutzt werde, sondern noch eine zusätzliche Aufgabe erfülle. Beim metasprachlichen, symptomatischen und malerischen Gebrauch der Sprache seien oft analytische Erklärungen der einzelsprachlichen Bedeutungen und Nachahmungen nötig. Oder die Übersetzung müsse sich auf die bezeichnende Funktion beschränken. Somit stoße die Übersetzung an ihre rationale Grenze: nicht die Verschiedenheit der Sprachen, sondern die unterschiedlichen in den Texten beschriebenen Realitäten (einschließlich der Sprache als Realität) setzten der Übersetzung Schranken. Dazu sagt Coseriu (1981: 42):

*Nur das 'Gesagte', nur die Sprache in ihrer Zeichenfunktion im strengen Sinne kann übersetzt werden, nicht aber die 'außersprachlichen Realitäten',*

*die von den Texten vorausgesetzt werden, noch die in den Texten präsenten Realitäten, insoweit sie darin eben als Realitäten funktionieren.*

Und auch auf einen dritten Aspekt geht Coseriu in der Übersetzbarkeitsdiskussion ein. Er hebt den Unterschied zwischen *Übersetzen* und *Übertragen* hervor. Es geht um zwei Termini, die gemeinhin gleichgestellt würden, und dadurch werde die Diskussion verdunkelt. Laut Coseriu ist die *Übertragung* eine einzelsprachig bezogene, rein technische Tätigkeit, die sich damit befasse, Entsprechungen oder Äquivalenzen in der Bezeichnung (Denotation) zu finden. Demgegenüber könne das *Übersetzen* als Kunst betrachtet werden, es gehe hier um eine komplexe Tätigkeit, die nicht nur im Übertragen, sondern in manchen Fällen gerade im Nicht-Übertragen bestehe. Weitere Fertigkeiten, die das Übersetzen ausmachten, seien das Schaffen von Entsprechungen, die Übernahme, Anpassung, Nachahmung, analytische Erklärung, der Kommentar, die Erläuterung. Werde also für die oft in rationaler Hinsicht unmögliche Übersetzung argumentiert, so meine man eigentlich die Übertragung, sagt Coseriu. Die Übersetzung dagegen existiere, sie kenne keine rationalen sondern nur empirische Grenzen für gewisse Sprachen bzw. Sprachgemeinschaften.

Als letzte, doch mit dem vorangehenden Punkt in Zusammenhang stehende Problematik bringt Coseriu die Invarianz, die von der Übersetzung verlangt wird, in die Diskussion. Schon die ältesten Übersetzungstheorien forderten eine Invarianz des Inhalts, in neueren Theorien würden Invarianzstufen für die verschiedenen Aspekte festgelegt und eine Skala der optimalen Invarianz erstellt. Diese Methode sei aber einerseits unannehmbar, da die unterschiedlichen Aspekte nicht denselben Status hätten und beispielsweise grafische Aspekte meist nicht so wichtig seien wie der Sinn. Und andererseits hebe sich diese Methode fast auf, wenn man die Übertragung von der Übersetzung unterscheide. Bei der Übertragung könne die abstrakte Invarianz nicht gesetzt werden, da es sich dabei um die bloße Feststellung der Existenz einer Entsprechung handle: entweder es gibt sie, oder es gibt

sie nicht, diese Existenz ist aber nicht graduierbar. Bei der Übersetzung wiederum komme die abstrakte optimale Invarianz nicht in Frage. Die Übersetzung sei nämlich eine finalistisch und historisch bedingte Tätigkeit, bei der das Optimale je nach der Art der Texte (und ihrer verschiedenen Abschnitte), nach dem Adressaten und nach dem jeweiligen Zweck der Übersetzung eine differenzierte Invarianz erfordern. Es gibt also nicht die sogenannte beste Übersetzung für einen bestimmten Text, sondern immer nur die beste Übersetzung für bestimmte Adressaten, zu einem bestimmten Zweck und in einer bestimmten geschichtlichen Situation (vgl. Coseriu 1981:46).

Zusammenfassend plädiert Coseriu also für die Übersetzbarkeit; deren Grenzen seien nicht der Übersetzung, sondern der Sprache schlechthin zur Last zu legen. Da die Übersetzung ein sprachliches Phänomen sei, könne sie nicht mehr leisten als das, was Sprache leisten könne.

Die Diskussion um die Un/Übersetzbarkeit soll mit **Werner Kollers** (1992) These der „relativen Übersetzbarkeit“ abgeschlossen werden.

Koller befasst sich von der übersetzungswissenschaftlichen Perspektive aus mit dem Problem der Übersetzbarkeit. Nach der Analyse einiger der oben angeführten Autoren gelangt er zu einer Synthese der entgegengesetzten Meinungen, der relativen Übersetzbarkeit. Er gesteht der Sprache eine wichtige Rolle bei der Wirklichkeitserfassung zu, denn die Wirklichkeitsinterpretationen schlägen sich in der Sprache nieder. Und wenn diese Wirklichkeitsinterpretationen in den verschiedenen Sprachen voneinander abwichen, so ergebe sich in der Tat ein Übersetzbarkeitsproblem. Doch trotz aller Übersetzbarkeitsprobleme würden Übersetzungen angefertigt, es könne also nicht von Unübersetzbarkeit gesprochen werden sondern nur von einer relativen Übersetzbarkeit. Der Übersetzer schaffe es also, trotz unterschiedlicher Weltbilder zwischen zwei Sprachen und Kulturen zu vermitteln.

Für den Erfolg des Übersetzers in seiner Vermittlerrolle führt Koller folgende Argumente an:

Erstens ist die praktische Möglichkeit der Übersetzung unumstritten, ebenso die Tatsache, dass die Kommunikation mit oder durch Übersetzungen gelingt. Sprachen sind flexibel und vielschichtig und zwischen Sprache, Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeit besteht eine dynamische Beziehung. Kulturen verändern sich ständig und das zieht gleichzeitig eine Veränderung der Sprachverwendung nach sich.

Zweitens kann man mit der Sprache nicht nur über Außersprachliches sondern auch über die Sprache selbst reden. Durch die metakommunikative Funktion der Sprache sind einzelsprachliche Bedingtheiten in und mit der Sprache aufhebbar. Die metakommunikative Funktionsmöglichkeit der Sprache wird in Übersetzungen häufig genutzt, und zwar in Form von kommentierenden Übersetzungsverfahren.

Drittens geht die Überschätzung der Rolle der Sprache im Erkenntnisprozess mit der Unterschätzung der Rolle des Denkens einher. Die kognitive Funktion ist ein grundlegenderer und früherer Prozess als der Spracherwerb und somit hängt die Sprache stärker von der Kognition ab als umgekehrt.

Viertens ist auch die Einzelsprache kein homogenes sondern ein heterogenes Gebilde, denn auch in einer Sprache findet noch eine Vielzahl von Sprachen (Soziolekte, Ideolekte, usw.) Platz. Somit gibt es nicht das eine einzige Weltbild einer Sprache, sondern verschiedene Weltbilder innerhalb einer Sprachgemeinschaft.

Fünftens liegt es zwar nahe, eine bestimmte Sprachgemeinschaft mit einer gewissen Kulturgemeinschaft zu identifizieren, in Wahrheit ist das jedoch eine Fiktion, da die gleiche Sprache oft in unterschiedlichen Kulturen

gesprochen wird. Außerdem zeigt die Übersetzungspraxis, dass die Übersetzung zwischen kulturell ähnlichen Sprachgemeinschaften nicht unbedingt unproblematischer sein muss als die Übersetzung zwischen kulturell stark divergierenden Sprachgemeinschaften.

Als sechstes und letztes Argument führt Koller die Tatsache an, dass die These der prinzipiellen Unübersetzbarkeit häufig an sogenannten unübersetzbaren Wörtern (wie z.B. *Gemütlichkeit*, *Esprit*) demonstriert wird, die nur verstehen kann, wer deren kulturellen Zusammenhang genauestens kennt und für die es in anderen Sprachen höchstens Teilentsprechungen gibt. Aber auch solche Wörter kommen meist in Textzusammenhängen vor. Dadurch kann der Leser als aktives und kooperatives Subjekt, das den Text verstehen will, seine Verstehensvoraussetzungen mit fortschreitender Textlektüre kontinuierlich erweitern.

So wie das Verstehen eines Textes nie absolut, sondern immer nur relativ und veränderlich ist, ist auch die Übersetzbarkeit immer nur relativ. Doch hängt die Relativität der Übersetzbarkeit nicht mit der Übersetzung als solcher zusammen, sondern mit den Bedingungen und Faktoren des Verstehens.

#### **2.1.4 Der Übersetzer als Schöpfer**

Es erscheint sinnvoll, das Spektrum der Übersetzertätigkeit abschließend von der Warte eines Schriftstellers her zu beleuchten. Jorge Luis Borges, dessen Werke schon zu seinen Lebzeiten übersetzt wurden, hat sich auch selbst mit dem Übersetzen aus dem Englischen, Deutschen und Lateinischen befasst. Obwohl er keine explizite Übersetzungstheorie aufgestellt, sondern sich ausdrücklich geweigert hat, einer besonderen Methode den Vorrang zu

geben (vgl. Waisman 2005:45f.), lassen sich aufgrund dreier Essays<sup>6</sup> seine Gedanken und seine Einstellung zum Übersetzen nachzeichnen.

Grundsätzlich glaubt Borges an die Übersetzbarkeit, übersetzte Texte bereichern seiner Meinung nach gleichrangig neben ausgangssprachlichen Texten die Literatur eines Kulturraumes:

*Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira. [...] En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles. (Borges 1997:256)*

Die besonders bei der Rezeption von Translaten problematisierte Distanz, die zwischen Ausgangstext und Ziellesern entsteht, sieht Borges als immanente Eigenschaft aller Texte. Für Borges entsteht zwischen jedem Leser und jedem Text – unabhängig davon, ob es ein übersetzter Text ist oder nicht – eine einzigartige Beziehung, es findet immer eine zeitliche und örtliche Verschiebung zwischen dem Augenblick des Verfassens und dem des Lesens eines Textes statt (vgl. Waisman 2005:51).

Dabei „entthront“ Borges den Ausgangstext von seiner Stellung des endgültig festgelegten – und damit höherwertigen – Textes. Er geht von der Gleichwertigkeit von Originalversionen und Übersetzungen aus:

*Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (Borges 1995:239, Hervorhebung im Original)*

Sechs unterschiedliche Übersetzungen der Odyssee als Beispiel nehmend, antwortet Borges auf die Frage, welche der Versionen denn die treueste sei,

---

<sup>6</sup> „Las dos maneras de traducir“ (1926), in *Textos recobrados*, „Las versiones homéricas“ (1932) in *Obras completas*, und „Los traductores de *Las 1001 Noches*“ (1935) in *Obras Completas*.

mit der paradoxen Feststellung „todas o ninguna“. Handelt es sich darum, Homers Vorstellungen und den unwiederbringlichen Menschen und Zeiten, die er dargestellt hat, treu zu sein, kann bei keiner der Übersetzungen von Treue gesprochen werden, da es unmöglich ist, jenen historischen und kulturellen Kontext wieder herzustellen. Geht es im Gegensatz dazu jedoch bei der Frage nach der Treue um Homers Intention, um seine Absichten, das Wesen, die Aussage der Schriften, so sind alle Übersetzungen treu, da ihr ästhetischer Wert auf dem Kontrast zu gegenwärtigen Ausdrucksformen beruht (vgl. Borges 1995:241-243).

Die Vielfalt der Möglichkeiten, einen Text zu übersetzen, wirkt auf Borges nicht bedrohlich, sondern er empfindet sie als Bereicherung. Der Übersetzer kann das Original nicht absolut und vollständig kennen, aber er verpflanzt den Text in einen neuen Kontext - den Ort und die Sprache seiner Zeit - und schafft so einen weiteren Entwurf („borrador“). Somit bedeutet die Übersetzung gemessen am Ausgangstext keinen Verlust, sondern einen Gewinn (vgl. Waismann 2005:73ff.).

Diesen durch die Übersetzungen hervorgebrachten Gewinn untersucht Borges in seinem Essay „Los traductores de *Las 1001 Noches*“. Auch hier vergleicht er verschiedene Übersetzungen der Märchen miteinander (die Tatsache, dass er das Original auf Arabisch gar nicht zum Vergleich hinzuzieht, ist nur eine konsequente Folge seiner Ansicht über die Gleichwertigkeit von Ausgangstext und Übersetzung) und kommt zu dem Schluss, einige Übersetzer würden gerade dank ihrer Unehreerbietigkeit gegenüber dem Ausgangstext diesem absolute Treue halten (vgl. Borges 1995, Bd. I:403f.).

Die Distanz zwischen Ausgangs- und Zieltext ist nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch den Kontext gegeben. Hierzu zählen für Borges unter anderem Gesellschaftsschicht, Volkszugehörigkeit, Religion, Geschlecht, Zeitpunkt und allgemeine geschichtliche, politische und

kulturelle Bedingungen. Das heißt, Borges hat auch den Kontext des Lesers der Übersetzung im Blick und von dieser Warte aus erscheint ihm das Neu- oder Umschreiben eines literarischen Werks gerechtfertigt (vgl. *ibid* 405). Er lobt die schöpferische Untreue („*infidelidad creadora*“) und zollt dem Übersetzer und seinem Werk größte Achtung, so dass er in „*Sobre el ‚Vathek‘ de William Beckford*“ anerkennend-ironisch formuliert: „*El original es infiel a la traducción*“ (Borges 1995, Bd. II:109).

Zusammenfassend können wir also Folgendes festhalten: Wie aus der Darstellung der unterschiedlichen Meinungen in den vorstehenden Abschnitten hervorgeht, wurde und wird die Frage nach der Übersetzbarkeit immer neu gestellt und beantwortet. Die Auffassungen, die gegen die Übersetzbarkeit sprechen, sind philosophischer und sprachphilosophischer Natur, können jedoch aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht nicht bewiesen werden. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass die Realität, das Umfeld und die Art, wie diese wahrgenommen, bewältigt und verarbeitet werden, in der Sprache einer Gemeinschaft ihren Niederschlag finden, aber das lässt noch nicht auf ein sprachliches, mit anderen Sprachen unvergleichbares und unvereinbares Weltbild und somit auf die prinzipielle Unübersetzbarkeit schließen.

Natürlich muss sich der Übersetzer mit Übersetzungsschwierigkeiten auseinandersetzen: Dass es beim Übersetzen nicht um ein bloßes Transkodieren geht, dass es Texte oder Textstellen gibt, an denen man oft lange arbeiten muss, um ein geeignetes Ergebnis zu finden, und dass es Fälle gibt, in denen sich keine zufrieden stellende Lösung finden lässt, all das zeugt von den Grenzen der Übersetzbarkeit. Doch geht es hierbei um empirische Grenzen, nicht um prinzipielle.

### 2.1.5 Der Übersetzer als Pragmatiker (Funktionalismus)

Bisher wurden die Möglichkeiten und Grenzen des Übersetzens auf theoretischer Ebene untersucht. Während sich Philosophen, Sprach-, Literatur-, und Übersetzungswissenschaftler auf der einen Seite darüber streiten, ob und in welchem Umfang das Übersetzen denn möglich sei, befassen sich auf der anderen Seite Übersetzer mit Texten und übersetzen sie – Theorie und Praxis sind weit voneinander entfernt.

In jüngerer Zeit beginnen im Zuge des *pragmatic turn* in zunehmendem Maße der außersprachliche Kontext von Ausgangs- und Zielsprache ins Blickfeld von Übersetzungstheorien zu rücken. Die Erkenntnis, dass ein Text nicht lediglich eine Ansammlung von Sinn- bzw. Übersetzungseinheiten ist, sondern ein komplexes pragmatisches Gefüge, lässt die Idee einer „funktionierenden Übersetzung“ heranreifen. Am deutlichsten hat sich dieser Gedanke, also die Theorie einer Übersetzung, die in der Zielsprache eine oder mehrere bestimmte Funktionen erfüllt, im sogenannten Funktionalismus herauskristallisiert. Dieser Ansatz (der sich, wie oben besprochen, bereits bei Borges abzeichnet), der darin besteht, sich von dem Ausgangstext zu lösen und den Leser weiter ins Blickfeld rücken zu lassen, schlägt eine Brücke zwischen der Theorie der Übersetzung und der Praxis des Übersetzens.

Die Tatsache, dass der Funktionalismus nicht nur ein theoretisches Gerüst liefert, sondern sich auch mit der praktischen Umsetzung der Theorie befasst, ist vor allem das Verdienst von Christiane Nord, die neben den theoretischen Grundlagen auch die Beschreibung der Methode und der didaktischen Anwendung des funktionalen Übersetzens ausgearbeitet hat. Aus diesem Grund werde ich mich bei folgenden Ausführungen vornehmlich auf Nord (1995 und 1997) stützen.

## **Historische Entwicklung der funktionalen Übersetzung**

Nord (1997) beschreibt die Entstehungsgeschichte des Funktionalismus, die ich einleitend in gekürzter Form wiedergeben möchte:

Der funktionale Ansatz ist nicht neu, schon Hieronymus (348-420) und Luther (1483-1546) hatten die Notwendigkeit erkannt, je nach Situation und Ziellesern entweder wörtlich zu übersetzen oder eher den Sinn des Ausgangstextes zu übertragen.

Jedoch erst ab 1960 begann man, die Übersetzungspraxis wissenschaftlich zu untersuchen. Eugene A. Nida brachte als erster den Äquivalenz-Begriff in die Diskussion ein. Er unterschied zwischen der formalen Äquivalenz, also der treuen Übertragung der Elemente aus dem Ausgangstext, und der dynamischen Äquivalenz, unter der er die Übertragung der kommunikativen Wirkung eines Textes versteht. Im Zuge des Aufschwungs der Linguistik als Wissenschaft wird auch die Übersetzungspraxis unter dem soziolinguistischen Ansatz, vor allem unter der Perspektive von Noam Chomskys Theorie betrachtet: Die Elemente des Ausgangstextes (Grammatik, Bedeutung, Konnotationen) werden als linguistische Kernstrukturen analysiert und als solche auch umstrukturiert, um dann äquivalente Textelemente in der Zielsprache zu bilden. Die Sprache wird als ein Code aufgefasst und das Übersetzen als ein reines Code-Switching definiert (siehe dazu auch Punkt 2.1.2).

Eine wesentliche Wendung und der eigentliche Beginn der Übersetzungswissenschaft in Deutschland findet statt, als Katharina Reiß (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* veröffentlicht. Darin definiert sie die Übersetzung als einen Zieltext, der dem Ausgangstext in Bezug auf Inhalt, sprachliche Form und kommunikative Funktion

äquivalent ist. Wenn die Äquivalenz jedoch nicht möglich oder unerwünscht ist, so sei eine „Übertragung“ zulässig.<sup>7</sup> Damit ergibt sich eine Verlagerung der Perspektive: nicht mehr allein die Ausgangstextanalyse, sondern auch die Frage, ob der Zieltext die durch ihn intendierte(n) Funktion(en) erfüllt, ist für die Übersetzung maßgeblich.

In den siebziger Jahren findet eine weitere pragmatische Neuorientierung statt. Jetzt bilden nicht mehr Wort oder Satz die Übersetzungseinheit, sondern der gesamte Text. Trotzdem hält der linguistische Trend bei Übersetzungswissenschaftlern wie Werner Koller (1971) und Wolfram Wilss (1974 und 1975) an, die jedoch einen interdisziplinären Ansatz unter Einbeziehung der Angewandten Sprachwissenschaft vertreten. Für Koller besteht die in einer Übersetzung erstrebenswerte Äquivalenz dann, wenn bestimmte Eigenschaften der Ausgangssprache in der Zielsprache erhalten bleiben, und ein in diesem Sinne nicht-äquivalenter Zieltext ist für ihn eine Nicht-Übersetzung. Erst in späteren Arbeiten räumt er ein, dass es aufgrund pragmatischer Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur auch nicht-äquivalente Übersetzungen geben könne (z.B. Werbetexte) und gewisse Anpassungen vorgenommen werden dürften. Das führt jedoch dazu, dass für verschiedene Textsorten verschiedene Übersetzungsmethoden eingesetzt werden.

Hans J. Vermeer (1978) knüpft wiederum an Reiß' Theorie an und entwickelt sie auf theoretischer Ebene weiter. Damit bricht er endgültig mit den linguistischen Ansätzen in der Übersetzungswissenschaft. Nach Vermeer dürfe eine Übersetzungstheorie nicht ausschließlich auf der Linguistik beruhen, sondern benötige eine kulturtheoretische Grundlage, um spezifische kommunikative Situationen und Beziehungen zwischen verbalen und nonverbalen Elementen zu erklären. Vermeer definiert Übersetzen als

---

<sup>7</sup> Hier ist darauf hinzuweisen, dass Katharina Reiß unter „Übertragung“ eine Übersetzung für einen speziellen Zweck oder Adressatenkreis versteht (vgl. Reiß 1971/<sup>3</sup>86:115), und nicht die Äquivalenzfindung auf der Denotationsebene wie E. Coseriu (vgl. Kapitel 2.1.3).

das Übertragen verbaler und nonverbaler Zeichen von einer Sprache in die andere. So wie bei jedem menschlichen Handeln geht es auch im Fall des Übersetzens um ein intentionales, zielgerichtetes Handeln innerhalb einer bestimmten Situation. Insofern der Skopos, also der Zweck einer Übersetzungshandlung, unter anderem auch durch den Adressaten mitbestimmt wird, heißt Übersetzen also: einen Text nach Zielkonventionen für einen bestimmten Zweck und bestimmte Zieladressaten in einer Zielsituation zu produzieren. Während bei Reiß noch der Ausgangstext als Maßstab für die Übersetzung zählte, wird dieser bei Vermeer gar nicht mehr erwähnt. Der Ausgangstext wird zu einem Informationsangebot, das ganz oder teilweise in ein neues Informationsangebot für das Zielpublikum übertragen wird. (vgl. Reiß/Vermeer 1991: 76)

Noch einen Schritt weiter geht Justa Holz-Mänttari (1984), indem sie zwischen Übersetzen und translatorischem Handeln unterscheidet. Letzterer ist der umfassendere Begriff, er beinhaltet jede Übertragung einer Botschaft von einer Kultur in die andere, unabhängig davon, um welchen Botschaftsträger (Textmaterial, Bild, Ton, etc) es sich auch handeln mag. Das Übersetzen ist demnach die Textübertragung in einer interkulturellen oder transkulturellen Kommunikation, also eine komplexe Handlung zur Erreichung eines bestimmten Ziels. Wichtige Handlungsaspekte sind die Handlungspartner (Initiator, Übersetzer, Nutzer, Empfänger) und die Gegebenheiten der Situation (Ort, Zeit, Medium).

Parallel zu dieser theoretischen Zuspitzung entwerfen Hans G. Höning und Paul Kußmaul (1982) eine Übersetzungsmethodik, die auf der handlungs- und kulturorientierten Kommunikationstheorie basiert. Bei der Entwicklung funktionaler Strategien zur Lösung von Übersetzungsproblemen konzentrieren sie sich besonders auf sprachenunabhängige pragmatische oder kulturelle Aspekte der Übersetzung.

## **Übersetzungsansatz des Funktionalismus**

Für den Funktionalismus – ich stütze mich bei den folgenden Ausführungen ausschließlich auf Nord (1993, 1995 und 1997) – ist das wichtigste Kriterium für die Entscheidungen des Übersetzers im Gegensatz zu den herkömmlichen Theorien nicht der Ausgangstext, sondern der Zweck, den eine Übersetzung erfüllen soll, also die intendierte Funktion des Translats. Der Zweck einer Übersetzung definiert sich nach Nord aus der kommunikativen Situation, für die die Übersetzung bestimmt ist. Er ergibt sich entweder explizit aus dem Übersetzungsauftrag oder lässt sich davon ableiten. Grundlage für das funktionale Übersetzen, eine anwendungs- und ausbildungsorientierte Weiterentwicklung der Skopostheorie, ist die Erkenntnis, dass ein Text neben den verbalen auch nonverbale und situationsbedingte Elemente sowie präsupponierte Informationen enthält. Welcher Anteil an Textelementen verbalisiert und welcher nicht verbalisiert wird, hängt von den Konventionen der jeweiligen Kultur und vom angenommenen Vorwissen des Adressaten ab. Wird ein Text übersetzt, so gilt er praktisch als Informationsquelle, aus der der Übersetzer diejenigen Elemente auswählt, die er in die Zielkultur übersetzt, und zwar in der Form, die ihm für den verfolgten Zweck am angemessensten erscheint. So gelangt Nord zu dem Schluss, dass die kommunikativen Funktionen eines Textes die wichtigsten Faktoren zur Zweckbestimmung einer Übersetzung sind.

Texte besitzen aber nicht eine bestimmte und immer gültige Funktion, sondern der Leser als letztes Glied der Kette der Kommunikationsteilnehmer schreibt dem Text bei der Rezeption eine Funktion zu. Diese Funktion ergibt sich, wie Nord feststellt, aus den verschiedenen Aspekten, die bei einer Kommunikationshandlung eine Rolle spielen: aus der Senderrolle, der Senderintention, der Empfängererwartung, dem Medium, dem Ort, der Zeit und dem Anlass der Handlung. Im Allgemeinen intendiert der Sender eine bestimmte Funktion (Intention) und

der Textproduzent muss dafür Sorge tragen, dass die Voraussetzungen geschaffen sind, damit diese Intention realisiert werden kann.

Wichtig finde ich Nords Hinweis darauf, dass es bei einer Übersetzung nicht immer zwingend und auch nicht immer möglich ist, dass sie dieselbe Funktion erfüllt wie der Ausgangstext. Das Erreichen des angestrebten Ziels, dass die Funktion auf der Empfängerseite der Intention entspricht, wird nämlich dann erschwert, wenn zwischen Sender und Empfänger eine zeitliche, räumliche oder kulturelle Distanz besteht. Deshalb muss der Übersetzer sich darüber im Klaren sein, was der Zieltext erreichen soll, und diese intendierte Funktion eventuell durch den Einsatz anderer Mittel oder durch einen veränderten Inhalt an den Adressaten bringen.

Die Kommunikation ist dann geglückt, wenn der Empfänger den Text in der intendierten Funktion rezipiert, d.h., die Intention des Senders so versprachlicht ist, dass beim Empfänger die entsprechende Erwartungshaltung ausgelöst wird.

Nord stellt zwei Funktionsrelationen fest, in denen eine Übersetzung zum Ausgangstext stehen kann:

Als Dokument bildet sie die ausgangssprachliche Kommunikationshandlung für den Zielempfänger ab, der somit die Rolle eines außenstehenden Beobachters übernimmt. Hier sprechen wir von einer *dokumentarischen Übersetzung*.

Als Instrument besteht sie als eigenständiges Element in einer neuen Kommunikationshandlung, das sich hinsichtlich gewisser Merkmale am Vorbild des ausgangssprachlichen Textes orientiert. In diesem Fall geht es um eine *instrumentelle Übersetzung*. (vgl. hierzu ausführlicher Nord<sup>3</sup>1995:83)

Sobald der Übersetzer die erwünschte(n) Zieltextfunktion(en) herausgearbeitet hat, analysiert er den Ausgangstext im Hinblick auf die Frage, welche der im Zieltext erforderlichen Funktionsmöglichkeiten auch im Ausgangstext vorgegeben und wie diese realisiert sind. Es ergeben sich mehrere Möglichkeiten:

- die Funktion kann in der gleichen Verbalisierungsform in die Zielkultur übertragen werden – das ist aber selten der Fall,
- der Übersetzungsauftrag fordert für den Zieltext zusätzliche, andere oder die gleiche Funktionen in verschiedener Gewichtung,
- die Übersetzung der Formelemente des Textes würde den syntaktischen und stilistischen Konventionen der Zielkultur zuwiderlaufen,
- die im Ausgangstext enthaltenen Wertungen gelten in der Zielkultur nicht,
- das Textreferenz steht für die Zielempfänger in einer kulturellen Distanz, die zu einer vom Autor nicht intendierten Verfremdung führt .

Sollte nicht die erste sondern eine der weiteren vier Möglichkeiten der Fall sein, muss der Übersetzer den Zieltext in Bezug auf seine Formulierung überarbeiten. Nord betont jedoch, dass das nicht eine radikale Anpassung an die Zielkultur bedeute. In der westlichen Kultur erwarte der Leser einer Übersetzung einen möglichst hohen Grad an Ähnlichkeit zwischen Ausgangstext und Zieltext, die Übersetzung soll also die Meinung des Autors genauso wiedergeben wie das Original. Deshalb dürfe der Übersetzer seine Handlungspartner (Auftraggeber, Zielempfänger, Autor des Ausgangstextes) nicht bewusst täuschen, sondern müsse eventuelle Abweichungen vom konventionellen Übersetzungsverständnis offen legen und begründen. Diese ethische Dimension des Übersetzens subsumiert Nord dem Begriff „Loyalität“: In dem Bewusstsein, dass der Translator immer die eigene Interpretation des Ausgangstextes übersetzt (vgl. Nord 2004:243), sollte er Leser, Autor, und Auftraggeber über sein Handeln aufklären. (siehe

auch Kapitel 2.3.3) Dabei ist die Aufrechterhaltung der Ausgangstextfunktionen nicht zwangsläufig das Ziel einer Übersetzung.

Diese Loslösung des Translats von den Funktionen des Ausgangstextes und Ausrichtung an Übersetzungsauftrag, bzw. Zielkultur mag – auch unter Übersetzungstheoretikern – auf Widerstand stoßen.

Gegner des Funktionalismus lehnen es ab, dass die Funktion des Translats vom Übersetzer völlig frei neu definiert wird. Und wenn diese Vorgehensweise in der Praxis erforderlich sei, dann könne dabei jedoch nicht vom *Übersetzen im engeren Sinne* gesprochen werden, sondern beispielsweise von *Überarbeitung, Bearbeitung, Übertragung*, usw.

Es ist hier nicht der Ort, auf alle Kritiker des funktionalen Übersetzens mit gebotener Gründlichkeit einzugehen, dennoch möchte ich exemplarisch Albrechts Argumentationslinie anführen. Albrecht (1998) nimmt insbesondere zu Vermeers Skopostheorie Stellung, die er im Hinblick auf die literarische Übersetzung kommentiert. So würde sich die größte Schwierigkeit aus der Tatsache ergeben, dass der Funktionalismus in der Handlungstheorie verankert sei und sich der Zweck einer Übersetzung aus der kommunikativen Situation erschließe (vgl. Albrecht 1998:258ff). Dieses führe einerseits dazu, dass der Sender einer Botschaft die erwartbare Reaktion des Adressaten möglichst zutreffend einschätzen müsse, und andererseits dazu, dass der Adressat die Botschaft dann verstehe, wenn er die Intention der Äußerung des Senders richtig rekonstruiert habe. Da Texte innerhalb dieses theoretischen Rahmens als Äußerungen (in einem einmaligen intentionalen Akt an jemanden gerichtete Botschaften) aufgefasst würden, sei dem Original und seiner Übersetzung nicht zwangsläufig eine vergleichbare Funktion zuzuschreiben. Dazu Albrecht:

*Man hat bei der Lektüre skopostheoretischer Arbeiten den Eindruck, als werde Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext eher als Ausnahme denn als Regel angesehen. (Albrecht 1998:256)*

Für Albrecht kann ein Zieltext nur dann als Übersetzung sensu stricto eines Ausgangstextes gelten, wenn Funktionskonstanz vorliegt. Die Funktion des Translats dürfe nicht ausschließlich im Hinblick auf textexterne Faktoren (z.B. die Rezipienten) gewählt, sondern müsse unmittelbar aus Charakteristika des Originals abgeleitet werden (vgl. Albrecht 1990:79). Eine Ausnahme bildeten die pragmatischen Fachtexte, die einen klar erkennbaren äußeren Zweck aufweisen, wie es beispielsweise bei Bedienungsanleitungen der Fall ist. Literarische Texte seien jedoch „heilige Originale“<sup>8</sup>, sie enthielten keine Botschaft, die an irgendjemanden gerichtet wäre. Aus diesem Grund sollte der Übersetzer die Entscheidung darüber, welche Funktion zu einem gegebenen Zeitpunkt dem Translat zukommen könne, so weit wie möglich seinem Leser überlassen und diese nicht in der Übersetzung festschreiben.

Als Entgegnung darauf möchte ich jedoch wieder Nord anführen. Obschon sie darauf hinweist, dass Funktionskonstanz nicht automatisch der Zweck einer Übersetzung sei, seien aber Loyalität im Sinne der Kompatibilisierung von Zieltext- und Ausgangstextfunktionen und Funktionsgerechtigkeit im Sinne der Verwirklichung der mit dem Translat intendierten Funktionen in der Zielkultur gefordert:

*In unserer Kultur verlangt sie [= die Kompatibilität des Translatskopos mit dem Ausgangstext, I.F-L.] Loyalität gegenüber dem Ausgangsautor zumindest immer dann, wenn in der Z[iel]-Situation der A[usgangs]-Sender auch als Sender für das Translat „zeichnet“. Vom Translator wird hier erwartet, dass er die Intention des Autors nicht verfälscht. (Nord<sup>3</sup>1995:32)*

Wie sich das in der Praxis umsetzen lässt wird im Vorwort der Übersetzung des *Neuen Testaments und frühchristlicher Schriften* von Berger und Nord (1999) deutlich: Es sei nicht möglich, den Wortlaut des Ausgangstextes treu

---

<sup>8</sup> Anspielung auf Faust (Szene Studierzimmer): „Mich drängt’s den Grundtext aufzuschlagen, / Mit redlichem Gefühl einmal / Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.“ (Goethe 2002:167) und auf die Bibelübersetzung.

abzubilden und gleichzeitig seine Wirkung und Funktion beizubehalten, denn gerade die Nähe zum Ausgangstext sorgt oft für Missverständnisse. Vielmehr bedeute Übersetzen, den Ausgangstext so in die Zielsprache zu übertragen, dass die Übersetzung für ihre Empfänger in ihrer Situation und Kultur kohärent seien, das heißt, dass sie dem Empfänger das Verstehen ermögliche (vgl. Berger/Nord 1999:21). Um das Ziel einer funktionierenden – also funktionalen – Übersetzung zu erreichen wenden Berger und Nord das Prinzip der sogenannten „verstandenen Fremdheit“ an. Hierbei handelt es sich um die Gratwanderung zwischen einem Nicht-Verraten und Nicht-Verfälschen der Aussage des Textes und andererseits aber dem Angebot einer Möglichkeit, Fremdes zu verstehen. Übersetzen besteht in diesem Fall darin, den Lesern einen Vorschlag zu machen, wie sie die Aussagen des zeitlich, örtlich und kulturell entfernten Ausgangstextes prinzipiell nachvollziehen können (vgl. *ibid*:23)

### **2.1.6 Der Übersetzer als Kulturtechniker (translational turn)**

Seit die Übersetzung sich ab den 1980er Jahren mehr und mehr aus dem linguistisch-textlichen Paradigma herausgelöst und den Fragen der kulturellen Übersetzung geöffnet hat, wird in Anlehnung an den *cultural turn* in den Übersetzungswissenschaften vom *translational turn* gesprochen.

Bachmann-Medick (2006) skizziert die Entstehung sowie die spezifischen Anwendungsmöglichkeiten dieser Wende im Übersetzungsbereich, die im folgenden komprimiert wiedergegeben werden sollen, bevor deren Bedeutung für diese Arbeit besprochen wird.

Wie Bachmann-Medick feststellt, führen die postkoloniale Diskussion und der Globalisierungsprozess durch das Aufbrechen fester Identitäten, die Kritik am Binaritätsprinzip und die Umkartierung von Zentrum und Peripherie zur Neubewertung von Übersetzungsprozessen. Auf diesem Weg löst sich die Übersetzung von den philologischen Begriffen und ergänzt und

ersetzt diese teilweise durch kulturelle Kategorien. Die globalen Übersetzungsherausforderungen, die Tatsache, dass sich Englisch zunehmend als Weltsprache durchsetzt und die verschiedenen Bestrebungen nach Artikulation von Differenzen in einer sich neu ordnenden Weltgesellschaft verwandeln die Übersetzung in eine ethnologisch angereicherte sozialwissenschaftliche Kategorie. Indem die Übersetzung Verständigungstechniken herausarbeitet und vertieft, die auf der Erkenntnis aufbauen, dass Kulturen sich überschneiden und Differenzen verhandelbar sind, kristallisiert sie sich selbst zu einer Kulturtechnik heraus. (vgl. Bachmann-Medick <sup>2</sup>2007:238ff.)

Beim Übersetzen werden nicht nur Wörter und Begriffe, sondern auch fremde Denkformen, kulturelle Symbolisierungsweisen und andersartige soziale Konzepte übertragen. Im Abschnitt „Der cultural turn in der Übersetzungsforschung“ geht Bachmann-Medick der Frage nach, in welcher Form übersetzte Texte angesichts ihrer Rückbindung an Praxis, Interaktion und kulturelle Repräsentation die kulturspezifischen Handlungsweisen, Bedeutungen und Weltbilder repräsentieren.

Anschließend untersucht sie, wie die kulturwissenschaftliche Bedeutung der Übersetzungskategorie den Kulturbegriff erweitert: Dadurch, dass die Übersetzung zunehmend als kulturelle Handlungsform erkennbar wird – denn Übersetzen geschieht nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb der Kulturen und somit sind Kulturen das Ergebnis von Übersetzungsprozessen – entwickelt sie sich zu einer unverzichtbaren Methode zur Auseinandersetzung mit dem Antagonismus verschiedener kultureller Zugehörigkeiten, Bedeutungen und Anforderungen.

Diese Entwicklung führt dazu, dass sich die Übersetzungspolitik verändert. Das Ziel von Übersetzung ist nicht mehr, wie bisher, Trennendes zu überwinden und Fremdes zu integrieren, sondern Differenzen stärker zu beleuchten. Anhand von Übersetzungsprozessen können Brüche,

Fehlübersetzungen und misslungene Übersetzungsversuche freigelegt werden. Nicht die Gemeinsamkeiten, sondern vielmehr die Grenzen des Übersetzbaren sollen als Ausgangspunkt für die Verständigung fruchtbar gemacht werden.

Auf diese Weise verwandelt sich die Übersetzung in eine Analysekategorie, ein Verfahren zur interkulturellen Auseinandersetzung und gleichzeitig zur Disziplinenverknüpfung, indem Einzeldisziplinen an wichtigen interkulturellen Gelenkstellen durch die Übersetzung verbunden werden. Solch eine Übersetzungskategorie lenkt das Augenmerk auf die Tiefenstrukturen des Vergleichs und fördert auf diese Weise die interkulturelle Komparatistik.

Die Illusion der Möglichkeit, geschlossene Kulturen als Ganzes zu übersetzen, zerbricht und wird ersetzt durch die Einsicht, dass kritische Übersetzungen im Sinne von Fremdrepräsentationen immer nur partielle Übersetzungen sind. Zunehmend gerät die Übersetzung als Medium epistemologischer Untersuchung in den Mittelpunkt und kann Aufschluss geben über inner- und interkulturelle Prozesse.

So lassen sich, Bachmann-Medick folgend, anhand von Übersetzungen viele geschichts- sozial- und kulturwissenschaftliche Fragen beleuchten: der Übersetzer, der die Übersetzung als epistemologische Methode einsetzt, wird zum Kulturtechniker oder Kulturwissenschaftler.

Als praktischer Beitrag zum kulturwissenschaftlichen Gebiet soll auch diese Untersuchung gelten, die ja keine Übersetzungskritik im engeren Sinn ist. Hier soll die Übersetzung von Ironie als kulturellem Phänomen, also die Interkulturalität von Ironie untersucht werden. Die Analyse ließe sich auf zwei Ebenen durchführen, denn „Nicht nur das Übersetzte, sondern auch das Übersetzen selbst ist in einen konkreten Handlungsrahmen eingebunden“ (Bachmann-Medick 1997:4). Allein die Analyse der

Handlungsweisen beider Übersetzer der Korpus-Texte wirft viele Fragen auf, durch die über zeitgeschichtliche und kulturelle Gegebenheiten Aufschluss gewonnen werden kann. Hier nur einige wenige Beispiele:

Warum wurde Cortázar's *Rayuela* in der Deutschen Demokratischen Republik übersetzt und nicht in der damaligen Bundesrepublik? Aus welchem Grund gehört *Rayuela* zu den in der DDR übersetzten und somit kanonisierten Werken? Spielt es eine Rolle, dass Julio Cortázar in Frankreich gelebt hat?<sup>9</sup>

Welche Aussage lässt sich angesichts der Art der Übersetzung (in Schleiermachers Worten „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen“<sup>10</sup>) über die Kulturpolitik der DDR treffen? Dominierte hier eher eine sogenannte hegemoniale Übersetzungspolitik, die von einer Überlegenheit der eigenen Kultur, Literatur und Sprache ausging, oder eine Übersetzungspolitik der kulturellen Demut, die danach strebte, sich durch den Einfluss des Fremden selbst zu bereichern?

Lässt das Translat Rückschlüsse auf den Ausschluss des kulturellen Pluralismus und die Monopolisierung einer einzigen Ideologie (vgl. Lenschen 1998:17) zu? Wurden landeskundliche Informationen über Frankreich - und eventuell Argentinien - durch die Übersetzung modifiziert und an sozialistische Feind- und Wunschbilder angepasst?

---

<sup>9</sup> Hier besteht ein möglicher Zusammenhang zum Bestreben der DDR, zu Frankreich besonders gute Beziehungen zu unterhalten, der auch darin sichtbar wird, dass zwischen 1975 und 1984 Übersetzungen aus dem Französischen an zweiter Stelle nach dem Russischen standen (vgl. Lenschen 1998:7)

<sup>10</sup> Vgl. F. Schleiermacher, Sämtliche Werke. Dritte Abteilung, Zweiter Band (Berlin, 1838), S. 218.

Welche Bedeutung hat die Tatsache, dass Übersetzer und Verleger den Zwängen des Marktes nicht ausgesetzt waren (vgl. *ibid*:24), für die Qualität der Übersetzung?

Das sind nur einige Bereiche, in denen die Übersetzung und Übersetzungskritik nicht im herkömmlichen Sinn geübt, sondern als kulturelle Forschungsmethode im Sinne des *translational turn* angewandt werden. Auf ähnliche Art und Weise ließen sich ebenso anhand der Übersetzung des *Zauberbergs* viele kulturelle und interkulturelle Aspekte untersuchen, die beispielsweise mit Machtausübung und Fremdrepräsentation (deutsche versus italienische Wesensart) zu tun haben. In diesem Fall käme als neuer Gesichtspunkt noch die Tatsache hinzu, dass *La Montaña mágica* in Argentinien in europäischem Spanisch rezipiert wird, und könnte beispielsweise Aufschluss über Machtverhältnisse (kulturelle kolonialistische Hegemonie Spaniens) und das sprachliche (Selbst)Bewusstsein Argentiniens geben.

In dieser Arbeit soll – um mit Bachmann-Medicks Worten zu sprechen – nicht so sehr das Übersetzen, sondern eher das Übersetzte im Mittelpunkt stehen, wobei beide Bereiche so eng miteinander verflochten sind, dass eine klare Abgrenzung nicht immer möglich ist. Dennoch stehen die Texte als Beispiel der Übertragung von Ironie im Zentrum; Funktionalismus und *translational turn* geben die Richtung der Untersuchung vor. Das ideale, also das anzustrebende Ziel der Übersetzungen wird vom Funktionalismus bestimmt: die Translate sollen auch in ihrer Zielkultur als ironische Texte erkannt und verstanden werden. Den Rahmen solch einer kulturellen Übersetzung oder, anders ausgedrückt, der interkulturellen Umsetzung von Ironie steckt der *translational turn* ab. Von diesen beiden translationswissenschaftlichen Ansätzen ausgehend sollen folgende Fragen näher betrachtet werden:

Warum haben sich die Übersetzer die Frage nach dem Übersetzen von Ironie nicht gestellt? Wie ist es den Übersetzern gelungen, das kulturspezifische Phänomen Ironie in eine andere Kultur zu übertragen? Welches Verständnis von Übersetzung liegt dieser Art des Übersetzens zugrunde? Welchen kulturellen und welchen translatorischen Diktaten sind die Übersetzer bei ihrer Übersetzung gefolgt?

Die Untersuchung der Übersetzung von Ironie soll es aber nicht allein dabei belassen, die Translate anderer Übersetzer zu analysieren und dadurch Rückschlüsse auf übersetzungs- und kulturtechnische Fragen zu ziehen, sondern ebenso Strategien entwerfen, die dem heutigen Verständnis von Übersetzen, dem funktionalen Übersetzen entsprechen. Dazu ist es erforderlich, im nächsten Kapitel den Themenkomplex *Ironie* genauer zu betrachten.

## 2.2 Ironie

*Ironie* und *ironisch* sind in den letzten Jahren fast zu Schlagwörtern geworden. Das heißt jedoch nicht, dass eine klare Bestimmung des Begriffs vorherrschen würde. Durch den Ge- und Missbrauch dieser Wörter ist ihre Definition schwammig geworden, sowohl Inhalt als auch Abgrenzungen sind unklar. *Ironisch* wird als Äquivalent von *humorvoll* benutzt, oder auch von *sarkastisch*, von *widersprüchlich* – man könnte die Liste unendlich fortsetzen. Aber nicht nur der unpräzise Sprachgebrauch, auch die Komplexität des Begriffs macht seine Bestimmung schwierig.

Die philosophischen und literarischen Lexika und Sachwörterbücher (vgl. etwa Best 1973, Koppe 1983, Killy 1992) stimmen darin überein, dass die Begriffe *eiron* und *eironeia* schon seit der Antike nachweisbar sind. In der klassischen Rhetorik findet man die Ironie sowohl unter den Wort- als auch unter den Gedankenfiguren. Als Worttropus besteht Ironie darin, das

parteiische Vokabular des Gegners zu benutzen, in dem festen Vertrauen darauf, dass die Rezipienten die Unglaubwürdigkeit dieses Vokabulars erkennen. Somit wird die Glaubwürdigkeit der eigenen Partei sichergestellt und die ironisch gebrauchten Wörter werden in einem Sinn verstanden, der ihrem eigentlichen Sinn entgegengesetzt ist. Eine Fortsetzung dieser Wort-Ironie auf Gedankenebene, bei welcher der gemeinte Gedanke durch einen anderen ersetzt wird, der zu dem gemeinten im Gegensatzverhältnis steht, ist die Ironie als Gedankenfigur.

Ironie im klassischen Sinn kann grundsätzlich in vier Varianten auftreten (vgl. Metzler 1990:224):

- als Redeweise, bei der das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist,
- als Tropus, in dem Tadel durch ein vermeintliches Lob ausgedrückt wird. Auf diese Art kann eine Person, Sache oder Wertvorstellung der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Hier wird die Ironie also als Mittel der Rhetorik eingesetzt;
- als Vehikel der didaktischen Kommunikation. Durch bewusst falsche oder fragwürdige Wertvorstellungen oder durch logische Fehlschlüsse oder fragende Unwissenheit soll zu positivem Erkenntnisgewinn provoziert werden;
- als poetologischer Begriff, der in der Frühromantik als Bewusstseinshaltung über die Unvereinbarkeit von Ideal und Wirklichkeit Bedeutung gewinnt.

So viel zu den Übereinstimmungen der Lexikoneinträge. Um den Begriff in seiner ganzen Tiefgründigkeit zu erfassen, soll anschließend differenzierter auf das Phänomen eingegangen und der Begriff in seiner Entwicklung betrachtet werden.

### 2.2.1 Begriffsgeschichte

Unser heutiges Begriffsverständnis von Ironie wird entscheidend von der Herkunft und dem historischen Bedeutungswandel des Begriffs geprägt. Begriffe wie „Ironie“ bieten mehr als bloße Wortbedeutungen, sie schließen viele einzelne Bedeutungen zusammen (Worttropus, Gedankentropus, etc.) oder sie zielen auf philosophische Aspekte, rhetorische Formen, literarische Strukturen und andere ab. Wie Koselleck (1979 / 2006), Müller (2004) u.a. feststellen, enthalten Grundbegriffe geschichtliche Veränderungspotentiale und können nicht auf überzeitliche Ideen festgelegt werden. Deshalb fragt Begriffsgeschichte danach, wann, wo, von wem und für wen welche Sachlagen wie begriffen werden. In der Semantik eines Begriffs sind oft jahrhundertealte Erfahrungen gespeichert, die seine Aussagekraft sowohl bereichern als auch begrenzen (vgl. Koselleck 2006:99f.). Aus diesem Grund soll anschließend ein kurzer Überblick über die Geschichte des Begriffs „Ironie“ gegeben werden, damit sowohl seine Vielschichtigkeit beleuchtet wird als auch die Schwierigkeit, seine Abgrenzungen eindeutig festzulegen.

Bei den folgenden Ausführungen über die Entwicklung des Ironie-Begriffs in der Antike und im Mittelalter stütze ich mich, soweit nicht anders angegeben, auf Müller (1995).

#### **Ironie in der Antike**

In allen europäischen Sprachen lässt sich das Wort *Ironie* bis auf seine griechische Wurzel *eiron* zurückverfolgen, die sie auf dem Weg über die lateinische Bezeichnung *ironia* entlehnt haben. Schriftlich wurde das Wort erstmals bei dem Komödiendichter **Aristophanes** verwendet, als Schimpfwort, um die Sophisten und ihr listiges, betrügerisches Tun und ihre Verstellungskunst zu bezeichnen (vgl. Aristophanes 1976). In seinen

Komödien beschuldigt Aristophanes den Sokrates des Verstoßes gegen die Wahrhaftigkeit und rückt ihn in die Nähe des Heuchlers und Betrügers.

Als zweite Gruppe von Texten, in denen sich Vokabeln der Wortfamilie *eiron* nachweisen lassen, kommen zu den künstlerischen die philosophischen Texte hinzu. Bei **Platon** verkehrt sich die bisherige Bedeutung des Wortes teilweise in ein positiveres Bedeutungsfeld; er beschreibt damit Sokrates' Haltung<sup>11</sup>. In den *Platonischen Dialogen* tritt Sokrates in der Regel so auf, dass er behauptet, die Antwort auf die von ihm gestellte Frage nicht zu kennen, während seine Parteigegner annehmen, er verstelle sich, um sie zu einer (falschen oder richtigen) Antwort zu veranlassen. Ziel ist entweder die Gewinnung eigener Prämissen und die Ableitung von Wahrheit oder die Entlarvung des Scheinwissens der anderen. Die ironische Art des Sokrates besteht also darin, dass der Philosoph vorgibt, die irrigen Meinungen der anderen als richtig anzunehmen, um sie anschließend widerlegen zu können; er ist demnach selbst ein Täuschungskünstler. Da dies jedoch im Namen der Erkenntnisgewinnung geschieht, wirkt Sokrates' Vorgehensweise als intellektuelle Praxis und entbehrt fortan jeglicher negativer Konnotation.

Mit **Aristoteles** beginnt die Rhetorisierung des als Ironie bezeichneten Verfahrens, da sich die dialogische Bühne zur Rhetorik entwickelt. In seiner *Nikomachischen Ethik* unterscheidet Aristoteles zwischen dem *alazon*, dem Aufschneider, und dem *eiron*, dem Bescheidenen. Vom ethischen Standpunkt aus, so sagt er, verfügten die, die sich kleiner machen, als sie in Wirklichkeit seien, über liebenswerte Eigenschaften, da sie keinen Ruhm

---

<sup>11</sup> Zum Beispiel aus dem Munde des Trasymachos im ersten Buch der *Politeia* "...die gewohnte Ironie des Sokrates..." (Platon:1993).

anstrebten und es ihnen nicht auf die Erreichung persönlicher Vorteile ankomme<sup>12</sup>.

Aber auch jenseits der Philosophie lebt der Begriff fort, wie aus den *Charaktes* (ca. 320 v. Chr.) des **Theophrast** ersichtlich wird. Er widmet der Ironie in *Charaktes* I ein Kapitel und beschreibt sie als die Kunst eines Menschen, seine Worte und Taten einem schlechten Zweck zu unterstellen. Der Ironiker sei jemand, der seinen Freunden schmeichelt, während er sie in den Hinterhalt lockt. Der Text beruft sich auf eine im Alltag gängige Vorstellung des *eiron* als einer Person, die gemieden werden sollte.

Das Lateinische verdankt **Cicero** die Einführung des Wortes *eironeia*, denn er bürgert die Ironie in Rom als Ausdrucksmittel der forensischen Beredsamkeit ein. Gelegentlich behält er die griechische Bezeichnung *eironeia* bei, meistens übersetzt er sie jedoch mit *simulatio* oder *dissimulatio*. Diese Tatsache scheint darauf hinzuweisen, dass es im Lateinischen keinen Signifikanten gab, der die spezifische Bedeutung des griechischen Wortes abdecken konnte. Bei Cicero ist die *dissimulatio* der privative Stärkegrad, d.h., der Redner verheimlicht seine eigene Meinung, indem er Unwissenheit vortäuscht; der positive Stärkegrad besteht in der *simulatio*, bei welcher der Redner die Meinung des Parteigegners positiv und provozierend vertritt. In „*De oratore*“ schreibt Cicero:

*Von feinem Witz ("urbana dissimulatio") zeugt auch die Ironie, bei der man anders redet, als man denkt ("cum alia dicuntur ac sentias"), nicht in dem vorhin angegebenen Sinne, dass man das Gegenteil sagt, wie Crassus gegenüber Lamia, sondern in gespielterm Ernst des ganzen Stils der Rede, wobei man anders denkt, als man redet. [...] nach der Aussage von Leuten, die sich darin besser auskennen, hat wohl Sokrates in dieser Kunst der Ironie und der Verstellung ("ironia dissimulantiaque") alle übertroffen. Es ist ein Stil von hoher Eleganz, der Ernst mit Witz verbindet ("genus est*

---

<sup>12</sup> Der Ironische, der sich geringer macht, scheint eine feinere Art zu haben; denn er scheint nicht wegen des Gewinnes so zu sein, sondern um die Anmaßung zu meiden. [...] Wer [...] die Ironie mit Maß anwendet [...] erscheint als liebenswürdig. (Nikomachische Ethik, Buch IV, Abschnitt 13)

*perelegans et cum gravitate salsum*") und sowohl rednerischem Ausdruck wie kultivierter Plauderei entspricht." (De oratore 2, 269-270).

Das Ziel der Ironie ist nicht mehr an erster Stelle die Wahrheitsfindung, wie bei der ironischen Maieutik des Sokrates, sondern die elegante Ausdrucksweise im rhetorischen Sinn.

**Quintilian** tadelt Ciceros Übersetzung mit *dissimulatio* und behält die griechische Bezeichnung in latinisierter Form als *ironia* bei oder schlägt als Übersetzung *simulatio* oder *adsimulatio* vor. Er definiert Ironie als kodierte Form der Verständigung und berücksichtigt somit die bisher vernachlässigte Rolle des Zuhörers. Für ihn stellt Ironie nicht die bloße Abweichung des Gemeinten vom Gesagten dar, sondern die strikte Umkehrung. Es handelt sich also darum, das Gegenteil von dem zu verstehen, was ausgesprochen wird: „contrarium ei quod dicitur intellegendum est“ (Institutio Oratoria IX, 2, 44). Quintilian unterscheidet im Sinne der rhetorischen Tradition zwischen Wort- und Gedankentropus. Als Trope ist die Ironie ein punktuell eingesetztes Mittel der Rede, während sie als Figur die ganze Rede und ihre Ausrichtung bestimmt. Quintilians Begriffsbestimmung liegt der Übermittlung an die europäischen Sprachen zugrunde.

### **Ironie im Mittelalter**

Auch im Mittelalter wird am Ironiebegriff der antiken Rhetorik festgehalten. Es zeichnet sich jedoch eine Verlagerung ab: der Ironiebegriff beginnt sich aus den Bereichen der Philosophie und Rhetorik herauszulösen und hält Einzug in die Epik. Zu verzeichnen sind ironische Äußerungen beispielsweise in der mittelhochdeutschen Versliteratur (Hartmann, Wolfram, Gottfried, Nibelungenlied), wobei solche Äußerungen nicht nur den Gegensatz zwischen Gesagtem und Gemeintem zum Ausdruck bringen (*contrarium*), sondern oftmals auch nur auf ein bloßes Auseinanderklaffen zwischen Gesagtem und Gemeintem hinweisen (*alieniloquium*). Letztere ironische Form stellt eine Erweiterung gegenüber älteren Definitionen dar.

Die Selbstthematization des Autors ist in Ansätzen zu beobachten. Im Parzival zum Beispiel vollzieht Wolfram eine klare Trennung zwischen dem eigentlich allwissenden Dichter und dem unwissenden Erzähler, als Parzival sich verirrt und der Erzähler beteuert, er wisse nicht, wann sich ein bestimmtes Abenteuer ereignet habe. Sokrates' ursprünglicher Bescheidenheitstropus tritt hier in Form des Kleintuns des Erzählers auf. Diese sogenannte Bescheidenheit bringt mit sich, dass der Autor sich selbst in seiner Erzählerrolle zum Thema macht.

Im heutigen Südfrankreich entwickelt sich aus der Lyrik des Trobadors die erste nicht auf Lateinisch verfasste postantike Poesie, eine Dichtkunst von immer vielfältigeren Nuancierungen und eine selbstbewusstere Autorenschaft. Erst durch dieses Selbstbewusstsein ergeben sich sowohl die Möglichkeit als auch der Wunsch, den eigenen Standpunkt durch die Gestaltung des Kunstwerks von den vorangehenden Künstlern oder deren Werken abzuheben, was sich in der Anspielung widerspiegelt. Dabei bietet das Trobar mannigfaltige Gelegenheiten: der Trobador kann nicht nur den inhaltlichen Sachverhalt, sondern auch die Textform oder die Melodie der Vorgänger übernehmen und variieren. Vor allem Melodien verfügen über einen hohen Wiedererkennungswert, sodass sie das Gedächtnis des Rezipienten unterstützen und den Kenner noch deutlicher auf die Anspielung hinweisen. Durch die Anspielung will der Trobador meist eine ironische Antithese zum Ausdruck bringen, also eine Grundeinstellung, die dem Vorgängertext entgegensteht. Es wird dem Hörer bewusst gemacht, dass man in der Tradition eines Vorgängers steht, und auf diesem Weg bleibt der Trobador als Schöpfer seines Werks nicht mehr unsichtbar, sondern offenbart das Artefakt als Artefakt und weist somit auf die Artifizialität des Kunstwerks hin.

Die Brücke zwischen der Ironie im Mittelalter und der romantischen Ironie schlägt das Siglo de Oro, also das 16. und 17. Jahrhundert in Spanien. Vor allem Cervantes' *Don Quijote* ist reich an erzähltechnischen Neuerungen.

Hier kommen die Merkmale der Ironie wie Selbstreferenzialität, Sphärenverletzung und Offenheit ganz klar zum Ausdruck. Auf stilistischer Ebene äußert sich die Ironie im *Don Quijote* überwiegend durch positiv klingende, jedoch eigentlich vernichtende Bewertungen, durch den häufigen Einsatz des Pronomens *nos* und oft wiederholte Wendungen wie *nuestro caballero*, oder durch Suggestivpartikeln wie *tan/tanto*, Signale, durch die sich ein Einvernehmen zwischen Leser und Erzähler herstellt. Cervantes bedient sich auch sehr häufig der Parabase, beispielsweise durch die fiktive Multiplikation der Autorenrollen, durch die Relativierung der Leserrolle, durch die Einarbeitung einer falschen Fortsetzung des Romans (von Avellaneda 1614 veröffentlicht) oder durch die vielen Binnenerzählungen innerhalb der Gesamterzählung. Auf diese Weise distanziert sich der Autor nicht nur von der Hauptperson sondern auch von der referierten Geschichte.

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die ironische Ästhetik zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst inszeniert wird. Zwar sind die Werke ironisch, weil sie sich dem Thema Kunst widmen und somit die Kunst und das Kunstwerk relativieren, aber sie besitzen nicht die Absicht, ironisch zu wirken. Das wird unter anderem auch dadurch deutlich, dass die Anwendung ironischer literarischer Verfahren nicht benannt und mit der vom lateinischen *ironia* hergeleiteten Vokabel besetzt wird – der Begriff selbst bleibt also unerwähnt.

### **Ironie in der Romantik**

Während der Romantik kommt dem Begriff Ironie eine gattungsüberschreitende spezifisch ästhetische Bedeutung zu; aus einem mehr oder weniger wichtigen Mittel der Rede wird nun eine Maxime der Philosophie, der Literatur und des Lebens gemacht. Die in England erscheinenden Romane von Fielding, Sterne und Swift, die in cervantinischer Tradition stehen, bedienen sich neuer Erzähltechniken, durch die die Positionen des Erzählers, oder Helden, und des Lesers

relativiert werden. Die Literaturkritik beginnt zudem, diese neuen Techniken, wenn auch nur ansatzweise, als eine spezifische literarische Form zu beschreiben und technisch zu untermauern.

Umfassend wurde die romantische Ironie von Ingrid Strohschneider-Kohrs untersucht. In einer detaillierten Analyse stellt sie die Konzeptionen Schlegels, Solgers, Hegels, Kierkegaards u.a. innerhalb des historischen und philosophischen Rahmens dar, also innerhalb der frühromantischen idealistischen Reflexion und der Dialektik (vgl. Strohschneider-Kohrs 1977 pass.). Im Folgenden werde ich mich bei den Ausführungen zu den romantischen Ironiekonzeptionen überwiegend auf Strohschneider-Kohrs (1977) stützen.

### **Friedrich Schlegel**

Schlegels Ironiekonzeption bezieht sich nun nicht mehr nur auf das rhetorische und literarische Phänomen, sondern ist eingefügt in die Beschreibung seiner Kunstanschauung und in seine philosophisch bestimmte Kunsttheorie. Er führt den Begriff der Ironie in die deutsche Kunstkritik ein und dadurch findet eine Erweiterung des Ironiebegriffs statt. In seinen frühen Werken arbeitet Schlegel zwei Ebenen der Ironie heraus: die äußere und die innere. Die äußere Ironie tritt in der Ausführung und Dichtungsform klar hervor, indem sich der Künstler aus den Darstellungsmitteln herauslöst, sich selbst reflektiert und als Künstler im eigenen Kunstwerk in Hinblick auf das Publikum transzendiert. Das Kunstwerk verliert seinen geschlossenen Charakter, denn es reflektiert nun ausdrücklich das dichterische Schaffen, indem die gegenständliche Darstellung ständig durchbrochen wird. Schlegel definiert Ironie als „permanente Parabase“ (Schlegel 1797, zit. nach Despoix/Fetscher 2001: 216). Durch Schlegels Bemühungen ist die Parabase als ironische Technik erst richtig bewusst gemacht worden.

Indem der Künstler die Zwänge der geschlossenen Ästhetik überwindet, gewinnt er Freiheit. Diese Freiheit macht die zweite Ebene der Ironie aus, diejenige, die das Innere des Kunstwerks, also den Geist desselben, betrifft. Hier definiert Schlegel die Ironie als die Stimmung, welche alles übersehe und sich über das Bedingte unendlich erhebe; auch über die eigene Kunst, Tugend oder Genialität. Diese Freiheit des künstlerischen Gestaltungsdrangs, der im Werk immer wieder explizit zum Ausdruck kommt, nennt Schlegel in den *Kritischen Fragmenten* „Selbstschöpfung“ (Schlegel 1998: 86474).

Der Ironie kommt eine wesentliche Funktion im Verhältnis der Kunst zum Ganzen zu. Im Widerstreit des Bedingten und Unbedingten zeigt die Ironie auch die Beschränkung des Kunstwerks an, sie verweist auf das über die einzelne Darstellung Hinausgehende. Selbstreflexion, Selbstdistanz und Selbstkritik zügeln wiederum das schöpferische Vermögen. So bezeichnet Schlegel die Ironie in einem paradoxen Ausdruck als steten „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (vgl. *ibid.*). Der romantische Künstler ist sich des artifiziellen Charakters seines Kunstwerkes bewusst und will dies auch dem Publikum bewusst machen. Auf diese Art wird die Ironie zum Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst.

### **Karl Wilhelm Ferdinand Solger**

Solgers Haltung gegenüber Schlegel ist nicht eindeutig. Einerseits „scheint er den Ironiebegriff Schlegels zu teilen“ (Strohschneider-Kohrs 1977: 210), andererseits schreibt er in einem am 2.5.1819 an Tieck gerichteten Brief, dass Schlegel über die tragisch-dramatische Ironie unbegreiflich seicht hinweggegangen sei (vgl. *ibid.*). Solgers wertvollster Beitrag betrifft die tragische Ironie, denn er hat nicht nur die Komödie mit ihrer Parabase sondern auch die Tragödie als ironisch eingeschätzt. Für Solger ist die dramatische Kunst ohne Ironie nicht denkbar; der tragische Held unterliege nämlich einer Realitätstäuschung und darin bestehe die tragische Ironie.

Während der jüngeren Romantik melden sich jedoch auch dezidierte Gegner der romantischen Ironie zu Wort. Vor allem Hegel und Kierkegaard vertreten eine Position, die der oben beschriebenen diametral entgegengesetzt ist. Kennzeichnend für beide ist, dass sie erfüllt sind von einem penetranten Ernst der Wahrheitssuche, sie haben keinen Sinn für Spiel, Scherz, Humor und Ironie in der Kunst.

### **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**

Zu der Ernsthaftigkeit Hegels auf der Suche nach der absoluten Wahrheit kommt ein Missverständnis hinzu. Von der Selbstbezogenheit der romantischen Ironie ausgehend, leitet Hegel einen schrankenlosen Subjektivismus der Romantiker ab und verurteilt die Ironie als unendlich absolute Negativität. Seine Auffassung der Wahrheit, also die Wahrheit des Stoffes in der Kunst, steht der ironischen Willkür entgegen. Er betrachtet die Ironie als „selbstbewußte Vereitelung des Objektiven“ (Hegel 1998: 43020).

Hegel zieht eine klare Trennlinie zwischen der sokratischen und der romantischen Ironie. Während er erstere aus philosophischen und geschichtlichen Gründen nicht ablehnen darf, weist er die romantische Ironie als unseriös und überflüssig zurück, denn sie bedeutet für ihn ein Sich-Hinwegsetzen über alle Dinge, die den Menschen wesentlich und ernstlich interessieren.

Ein weiterer Grund für Hegels Ablehnung der romantischen Ironie ist seine dialektische Philosophie, das heißt, die Theorie der sich wechselseitig bedingenden und überwindenden Gegensätze. Das Denken in der Philosophie, in der Geschichte, in der Kunst entwickelt sich zu einem immer höheren Stadium, es wird immer vernünftiger und sein Zielpunkt ist das Absolute. Auf diese Weise kommt es zu einer Synthese der Gegensätze. Demgegenüber zweifelt die Ironie aber an der endgültigen Wahrheit, der romantischen Ironie ist es mit Nichts mehr Ernst, sie verwandelt alles in

Schein und löst alle hohe und göttliche Wahrheit in Nichtigkeit auf. Durch ihre skeptische Grundhaltung bleiben Gegensätze in der romantischen Ironie in ungelöster Dissonanz erhalten und es kann nicht zu einer Synthese kommen.

### **Søren Kierkegaard**

Kierkegaard erkennt zwar eine gewisse Berechtigung der romantischen Ironie in dem Umstand, dass sie eine kritische Reaktion auf die versteinerten Verhältnisse ihrer Zeit gewesen sei. Aber er folgt Hegel in weiten Strecken. Er versteht die Kunst als unmittelbares Ausströmen des Inneren, als Sprache des Höchsten, als Sprache Gottes. Der kreative Prozess ist somit eine heilige Besessenheit, eine heilige Erhöhung. Mit seinem Streben nach Harmonie und Glauben an Vollendung ist das disharmonische Relativieren der romantischen Ironie nicht vereinbar. Für ihn besteht das Bedürfnis, eine absolute Größe (Gott) zu bewahren und diese absolute Größe ist nicht ironisierbar. Dadurch dass die romantische Ironie sich aber unwissend stellt, negiert sie die Voraussetzung eines absoluten, göttlichen Seins. Kierkegaard kritisiert die Romantiker wegen ihrer angeblich nihilistischen Grundhaltung, denn dadurch, dass sie sich alle Freiheiten nehmen können, könnten sie sich auch außerhalb von Sitte und Moral stellen. Mit dieser Auffassung der Ironie beschränkt Kierkegaard die Ironie auf ein lediglich ästhetisches Phänomen.

### **Ironie in der Moderne**

Die Moderne wird als Zeitalter der Ironie betrachtet. Im Anschluss an Kierkegaard bildet sich eine Ironietheorie heraus, die sich direkt auf das Ästhetische bezieht und in den verschiedensten Formen der Kunst (Musik, Malerei, Architektur) zum Ausdruck kommt. Wie Ironie in der Literatur zum Ausdruck kommt, soll im nächsten Kapitel erörtert werden.

## 2.2.2 Ironische Gattungen in der Literatur

In seinem Artikel *Ironie/Ironisch* untersucht Despoix (2001) die ironischen Formen der klassischen Moderne (Pastiche, Essay und Roman, Parodie und Polyphonie, sowie Zitat, Collage und Montage) anhand repräsentativer Künstler. Im Folgenden werden auf der Grundlage dieses Artikels die literarischen Manifestationen der Ästhetik der Ironie in der Moderne kurz besprochen.

Eine der literarischen Formen, in der die Ironie zum Konstruktionsprinzip wird, ist die Nachahmung textueller Vorlagen, das Pastiche. Als hervorstechendes Beispiel für das Pastiche sieht Despoix Proust, dem unter anderen Werke Flauberts als Modell dienen. Prousts Ironie ist dabei auf den Akt des Zitierens gerichtet, wodurch ein zweifacher Bezug hergestellt wird: das Zitat dient einerseits dazu, Gruppenidentität zu stiften, indem die unpassende Verwendung literarischer Zitate das Klassengefälle der sozialen Konventionen herauskristallisieren soll, und andererseits dazu, eine Verbindung mit der literarischen Tradition herzustellen, indem das Pastiche eine Vorübung und Schulung des Schreibens ist, die andere Autoren zum Vorbild hat (vgl. Despoix/Fetscher 2001: 226).

Anschließend geht Despoix auf Lukács ein: Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Lukács knüpft bei seiner Untersuchung der Ironie an Kierkegaard an und verleiht der kritischen Funktion der Ironie eine neue Fassung, die großen Einfluss auf die Ästhetik hat. Zwar stellt er Sokrates als Vorbild aller Kritik auf, doch betrachtet er die sokratische Ironie als Form, die zwischen Kunst und Wissenschaft vermittelt. Nach Lukács tritt die Ironie besonders in der Form des Essays auf, der in der Suggestion bestehe: es werde aus einem gegebenem Anlass wie zum Beispiel einem Gedicht oder einem Gemälde geschrieben, während im Grunde existentielle Fragen verhandelt würden.

Auch im Roman spielt Ironie eine zentrale ästhetische Rolle: im Zuge des in der Neuzeit diagnostizierten Transzendenzverlustes ist Ironie für Lukács die einzig mögliche Antwort, der einzige Garant für Objektivität: „Je mehr der Roman sich mit Ironie auflädt und sich der großen epischen Form versagt, desto deutlicher repräsentiert er die Dekadenz seiner Zeit.“ (Despoix/Fetscher 2001: 227).

Eine ähnliche Position bezieht Thomas Mann zum Schluss der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), wenn er die geistige Alternative als die Entscheidung zwischen Ironie – als konservativer Geisteshaltung – oder Radikalismus – als nihilistischer Einstellung – beschreibt. Quelle der Ironie sei ihre Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben, die Eigenschaft der Kunst, konservativ und dennoch radikal zu sein. Nicht die Entscheidung zwischen Geist oder Leben, sondern die Möglichkeit eines dritten Weges bestimme die Literatur dazu, das Gewissen der Menschen aufzurütteln. Als künstlerisches Gewissen empfiehlt Mann eine ironische Haltung, die Ethik und Politik in sich begreift und die er in seiner Erzählkunst, in der der Roman die Funktionen des Essays übernimmt und umgekehrt, programmatisch umsetzt.

Auf ähnliche Art und Weise ist Ironie auch für Robert Musil ein Konstruktionsprinzip der Literatur, das aus dem Zusammenhang der Dinge hervorgeht. In Musils Roman-Essay *Mann ohne Eigenschaften* (I. Band 1930, II. Band 1932 und III. Band zu seinem Lebensende 1942 unvollendet) geht es nicht um die Beschreibung einer Handlung, sondern um einen essayistischen Bericht über Sachverhalte, in dem jedes Kapitel eine mikroskopische Wiedergabe des ganzen Projektes ist und die Ironie die Rolle eines Leitmotivs spielt (vgl. Despoix/Fetscher 2001: 228f).

Ebenso nimmt Ironie in der Literaturtheorie Michail Bachtins eine zentrale Stellung ein, der vornehmlich im Werk Dostojewskis das Beispiel für den Roman der Moderne sieht: der Roman bildet nicht mehr eine monolithische

Einheit, sondern zeichnet sich durch Rede- und Stimmenvielfalt aus. Diese Polyphonie besteht darin, dass Bachtins Auffassung nach die Wörter immer schon geprägt sind von den Spuren, die andere Sprecher mit ihren jeweiligen Absichten in ihnen hinterlassen haben. Er stellt eine Typologie der Wortverwendung in der modernen Prosa auf und unterscheidet drei Unterkategorien des sogenannten zweistimmigen Wortes: das gleichgerichtete Wort (hier werden Worte eines anderen im Sinne des ursprünglichen Redners gebraucht), das verschieden-gerichtete Wort (hier spricht der Autor durch einen anderen hindurch, ordnet aber dessen Worten einen gegenläufigen, parodistischen Sinn bei) und das reflektierte fremde Wort (es zielt auf eine vorangehende Äußerung, die es kritisch beleuchtet, ohne es direkt zu zitieren). Die letzten beiden Kategorien, in denen das zweistimmige Wort von seiner mitzitierten Aussage abweicht, implizieren eine ironische Haltung.

Auch auf das Zitat, die Collage und die Montage als ironische Manifestationen in außerliterarischen Medien und Künsten geht Despoix ein. In dieser Arbeit kann zwar nicht im Einzelnen behandelt werden, wie sich diese Mittel der bewussten Ironisierung in der Musik, den bildenden Künsten, im Theater und im Film niederschlagen. An späterer Stelle soll jedoch anhand des Korpusmaterials untersucht werden, wie diese Techniken auch im literarischen Bereich, vornehmlich in *Rayuela*, ihr Pendant finden.

### **2.2.3 Ironie als literarisch-linguistisches Phänomen**

Bisher wurde die Entwicklung des Ironiebegriffs aus philosophischen und ästhetischen Gesichtspunkten nachgezeichnet. Anschließend soll kurz auf die wichtigsten Autoren eingegangen werden, die sich mit der sprachlichen Umsetzung dieses Phänomens befasst und Ironie aus linguistischer und literarischer Perspektive untersucht haben. Es werden verschiedene linguistische Erklärungsmodelle vorgestellt, die auf die unterschiedlichen

Aspekte der Ironie eingehen und die der Leser meist intuitiv erfasst. Als solche fließen sie auch in die nachfolgende Korpusuntersuchung mit ein, auch wenn sie ihrer Vielfalt wegen nicht in der Arbeitsdefinition (siehe Kapitel 2.1.2) enthalten sind.

Aus der Sicht der strukturalen Linguistik knüpft **Weinrich** (1966) in seiner Untersuchung an die Rhetorik an. Er stellt das „triadische Modell“ auf, in dem ein Sprecher mit einem Hörer und einem Zuhörer kommuniziert. Der Hörer ist Gegenstand der Ironie, also Opfer der Bloßstellung, während der Zuhörer der Verbündete des Sprechers ist. Von der Lüge unterscheidet sich die Ironie durch die Ironiesignale, und Weinrich schlägt vor, diese Signale festzustellen und zu systematisieren. Sie können mannigfaltiger Art sein: Augenzwinkern, Räuspern, bombastische Ausdrücke, überlange Sätze, Kursivdruck, Anführungszeichen. Jedoch nicht nur die Signale sind konstitutiv für Ironie, sondern der Zuhörer braucht auch ein weit reichendes Vorwissen, damit er Ironie erkennen kann.

**Allemann** (1970) unternimmt in seinem Essay den Versuch, die Ironie aus dem philosophischen Rahmen zu lösen, indem er sich auf die Ironie als Redeweise konzentriert und sie als ein spezifisch literarisches Phänomen definiert. Dabei geht er von der aus der Rhetorik stammenden Fundamentaldefinition aus: „Ironie = transparenter Gegensatz zwischen dem wörtlich und dem eigentlich Gesagten“ (Allemann 1970:18). Die literarische Ironie beschränkt sich nicht auf das Ironische einzelner Sätze, so wie sich auch die Ironie eines Kunstwerks nicht aus der Reihung von ironischen Sätzen ergibt. Laut Allemann verzichtet die literarische Ironie heute sogar meist auf Ironiesignale, oder diese sind – da sie aufdringlich wirken und das Vergnügen am ironischen Spiel mindern – so tief verborgen, dass man sie eigentlich nicht mehr als Signale bezeichnen kann. Wenn Allemann zu dem Schluss gelangt „Literarische Ironie ist um so ironischer, je vollständiger sie auf Ironiesignale zu verzichten weiß.“ (Allemann 1970:20), kann es in der Literatur keine zureichende formale Definition für Ironie mehr geben, und

das ist wiederum eine fundamentale Schwierigkeit für die literaturwissenschaftliche Untersuchung dieses Phänomens. Einerseits soll der bequeme Ausweg, das Phänomen über die ironische Haltung des Autors zu beschreiben, vermieden werden, doch andererseits sind der Ironie die formal-rhetorischen, also die beschreibbaren Indikatoren entzogen. Das Ironische eines Textes ergibt sich immer aus dem Kontext, jedoch ohne signalhafte Verweisung auf diesen Kontext, da jede Maßnahme, die den Leser auf den Hintergrund hinweist, den ironischen Effekt vernichtet. Also ist Ironie ein Übergangs- und Grenzwertphänomen, das sich zwischen der ernsthaften Eindeutigkeit (das wörtlich Gesagte ist auch das wörtlich Gemeinte) und dem offenen Spott und Hohn bewegt. Die Kunst des ironischen Autors besteht darin, die schwebende Zwischenlage zwischen den beiden Extremen einzuhalten.

**Japp** (1983) siedelt die Ironie zwischen Philosophie und Literatur an. Die Ironie bewegt sich in einem Freiraum zwischen allen Welten, den sie ständig zu erweitern sucht. Es gibt nach Japp keinen einheitlichen Begriff für die Ironie, aber alle Ironien können auch als Redeform umgesetzt werden. Bei der Ironie handelt es sich für ihn nicht um eine Täuschung, denn der Ironiker möchte verstanden werden. Neben der ästhetischen und der komischen besitzt die Ironie auch eine sprachliche Grundlage. Den ironischen Stil gibt es auf der einen Seite als eigenständigen Stil, auf der anderen Seite kann er sich aber auch andere Stile zu Nutze machen. Erkennbar ist der ironische Stil daran, dass gegen die aus dem Text und Kontext resultierenden Erwartungen verstoßen wird. So entstehen Inkongruenzen, durch die Ironie identifiziert werden kann. Damit es dem Empfänger möglich ist, die Inkongruenzen wahrzunehmen, muss er den Autor verstehen und dazu bedarf es eines gemeinsamen kulturellen Hintergrundes.

**Groeben und Scheele** (1986) gehen bei der Untersuchung der Ironie von der Linguistik aus. Dabei kommen der linguistischen Beschreibung zwei

Aufgaben zu: Erstens die Ausdifferenzierung der Beziehung zwischen der expliziten Affirmation und der implizierten<sup>13</sup> Proposition und zweitens die Festlegung der Rolle der Ironiesignale. Wenn nämlich die aus pragmalinguistischer und sprechakttheoretischer Perspektive für die Ironie konstitutive Verletzung der Aufrichtigkeitsbedingung für den Hörer durch allgemeines Weltwissen über den Sprecher und über den Äußerungsgegenstand erkennbar wird, sind Ironiesignale kein notwendiges Merkmal mehr für Ironie. Ironiesignale sind vielmehr Störfaktoren, die die wörtliche Interpretation der Aussage verhindern und dem Hörer die Entscheidung erleichtern sollen, ob eine ironische oder eine ernsthafte Äußerung vorliegt, vor allem dann, wenn der situative Kontext nicht eindeutig genug ist. Unter Heranziehung von Konzepten der Rhetorik, Semantik und Sprechakttheorie entwickeln Groeben und Scheele ein System zur Klassifizierung von möglichen Ironiesignalen, eingeteilt in sechs Ebenen der am Sprechakt beteiligten Konventionen:

- die phonologische/graphemische Ebene,
- die morphologisch-syntaktische Ebene,
- die intensionale Ebene,
- die Sprechaktebene,
- die Ebene der feldspezifischen und situationsaffinen Konventionen und
- die Ebene der Konversationsmaximen.

Groeben und Scheele vertreten somit eine moderate Position: einerseits erstellen sie einen Katalog von möglichen Ironiesignalen, andererseits räumen sie jedoch ein, dass Ironie auch ohne diese Signale auskommt.

**Lausberg** (1990) arbeitet den rhetorischen Ironiebegriff der Antike auf und bietet ein systematisiertes Inventar aller Aspekte dieses Phänomens. Er greift vor allem auf Quintilian zurück. Für Lausberg ist Ironie also ebenfalls

---

<sup>13</sup> Hier wird zwischen „impliziert“ (nicht-intentionales Mitschwingen einer zusätzlichen Bedeutung) und „implikativ“ (vorsätzlich impliziert) unterschieden.

der Ausdruck einer Sache durch ein Wort, das deren Gegenteil bezeichnet, sie ist eine Waffe der Parteilichkeit, bei der der Redner die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet, um deren Unwahrheit durch den sprachlichen oder situationsgemäßen Kontext offensichtlich werden zu lassen. Lausberg legt verschiedene Arten von Ironie fest. Erstens unterscheidet er die Arten der Ironie in Bezug auf ihre gedankliche Ausdehnung: Die Ironie kann, wie alle Tropen, als Wortfigur und als Gedankenfigur auftreten. Die Ironie neigt zur Gedankenfigur, da auch die in einem Wort erscheinende Ironie den ganzen Satz oder Abschnitt ironisch färbt. Die Wortfigur lässt sich durch den unmittelbaren Kontext erschließen, während sich die Gedankenfigur durch den Tonfall und den außersprachlichen Kontext als Gegensinn verrät. Zweitens unterscheidet Lausberg die Ironiearten nach dem Intensitäts- und Komplexitätsgrad. So ist beispielsweise ein übergeordnetes Einteilungsprinzip das der betroffenen Person. In diesem Sinne wird zwischen der „Fremdpersonen-Ironie“ und der „Selbstironie“ unterschieden. Die Fremdpersonen-Ironie kann wiederum nach zwei Einteilungsprinzipien gegliedert werden: nach dem Aggressivitätsgrad (z.B. wutschnaubendes Zähnefletschen, Nasenflügel-Schnauben, geheucheltes Wohlwollen) und nach dem Prinzip des Verspottungsgegenstandes (Person, Sache oder Vorgang).

In einer der jüngsten Monografien zur Linguistik der Ironie widmet **Lapp** (1992) vor allem den pragmalinguistischen Modellen große Aufmerksamkeit, von denen anschließend, Lapp folgend, die wichtigsten erwähnt werden, und zwar in chronologischer Reihenfolge:

**Wunderlich** (1972) betrachtet Ironie als eine Form der indirekten Sprechhandlung. Es gelte jedoch, den Unterschied zwischen ironischen Äußerungen und indirekten Sprechakten festzuhalten. Denn während beim indirekten Sprechakt der mit sprachlichen Indikatoren angezeigte Illokutionstyp nicht mit der eigentlich intendierten illokutionären Funktion übereinstimme (z.B. wenn eine Frage „Weißt du, wie spät es ist?“ als Aufforderung intendiert wird, die Uhrzeit anzugeben), könne die ironische

Äußerung nicht systematisch durch eine indirekte Sprechhandlung mit einer anderen illokutionären Form ersetzt werden.

**Grice** (1975) definiert Ironie als konversationelle Implikatur. In seiner Kommunikationstheorie erhebt er die Intention zum zentralen Begriff: Da der Sprecher mit seiner Aussage eine Absicht verfolgt, ist kommunikatives Handeln immer auch intentional. Diese Intention des Sprechers muss durch den Hörer rekonstruiert werden können. Dies liegt sowohl im Interesse des Sprechers als auch des Hörers, und beide kooperieren also miteinander, damit die Kommunikation zustande kommt. Dieses Kooperationsprinzip, an das sich Sprecher und Hörer halten, richtet sich nach vier Maximen, und zwar der Maxime der Quantität (sage so viel wie nötig und so wenig wie möglich), der Maxime der Qualität (sage nichts, was du für falsch hältst), der Maxime der Relation (sage nur, was relevant ist) und der Maxime der Modalität (vermeide Unklarheit, Mehrdeutigkeit, Weitschweifigkeit, Ungeordnetheit). Werden diese Maximen scheinbar durch den Sprecher verletzt, so werden sie dennoch auf einer tieferen Ebene befolgt, das heißt, der Hörer fasst die Äußerung weiterhin kooperativ auf und versucht, eine Interpretation dafür zu finden. Diese vom Sender beabsichtigte und vom Hörer erschlossene Inferenz nennt Grice konversationelle Implikatur. Somit ist auch die Ironie eine konversationelle Implikatur, bei der der Sender vorsätzlich gegen die Qualitätsmaxime verstößt.

**Sperber und Wilson** (1981) unterscheiden im Bereich der sprachlichen Äußerung zwischen dem Gebrauch und der Erwähnung einer Proposition. Gebraucht der Sprecher eine Proposition, so beabsichtigt er, einen Gedanken oder Sachverhalt auszudrücken. Erwähnt er aber eine Proposition, das heißt, nimmt er sie echoartig auf (wobei das Echo spontan, verzögert oder auch antizipatorisch sein kann), so gibt er gleichzeitig eine bestimmte Einstellung zu dieser Proposition bekannt, er teilt durch diese Äußerung mehr mit als nur den beschriebenen Sachverhalt. Der Hörer muss merken, dass es sich um eine Redeerwähnung (und nicht um einen Gebrauch) handelt und dass der Sender eine bestimmte Einstellung zu verstehen geben will.

Ähnlich versuchen **Clark und Gerrig** (1984) die Ironie zu erklären. Ihnen zufolge sind für ironische Äußerungen nicht die zwei Bedeutungen, also Gesagtes und Gemeintes, charakteristisch, sondern die Tatsache, dass der Sender einer ironischen Äußerung eine Rolle spielt und vorgibt zu meinen, was er sagt, indem er sich echoartig auf die Äußerung von Personen bezieht, die diese Meinung vertreten würden. Der Hörer muss die Verstellung durchschauen.

Wichtig an dieser Theorie ist, dass sie die bisherigen Modelle um die Komponente der Einstellung des Senders erweitert.

**Rosengren** (1986) stellt sich die Frage nach der Beziehung der Ironie als kommunikativer Handlung zu anderen kommunikativen Handlungen, insbesondere zur Lüge, da beide gegen die Aufrichtigkeitsmaxime verstoßen. Im Unterschied zum Lügner, der den Widerspruch zwischen der wirklichen und der ausgedrückten propositionalen Einstellung verbergen will, gibt der Ironiker diesen Widerspruch zu verstehen. Die ironische Äußerung ist also unaufrichtig und aufrichtig zugleich. In Rosengrens Konzeption verlagert sich das Merkmal der Opposition von der propositionalen Ebene der Äußerung, was für Ironie typisch ist, auf die Ebene der propositionalen Einstellung des Sprechers, die nun im Mittelpunkt steht. Eine Äußerung wird somit zu einer ironischen, nicht weil dies durch die Sprechhandlung impliziert oder sprachlich ausgedrückt wird, sondern aus der Beziehung der Sprechhandlung zur wirklichen Einstellung des Sprechers heraus. Die Einstellung des Sprechers kann der Empfänger nur erschließen, wenn er Informationen über den Sender, den Kontext und die Sendesituation besitzt. Durch die linguistische Analyse allein kann nicht vorausgesagt werden, was die Äußerung ironisch macht, denn das ist von der Situation abhängig und kann nur durch Zuhilfenahme der außersprachlichen Signale ermittelt werden. Ironie ergibt sich also erst auf der kommunikativen oder textuellen Ebene, auf der ein gemeinsames Wissen über Sender- und Empfängereinstellungen, Kontext und Situation vorhanden sind.

Darüber hinaus untersucht Lapp das pragmalinguistische Modell von **Groeben und Scheele** (siehe oben) und empirische Untersuchungen beispielsweise von **Gibbs** (1984), **Ackermann** (1983), **Winner** (1988), die sich vor allem mit den kognitiven Grundlagen des Ironieverstehens bei Kindern und mit Schlussfolgerungsmodellen auseinandersetzen, die als Grundlage für Lapps eigene Theorie der Ironie irrelevant sind.

Abschließend stellt Lapp seine eigene Theorie der Ironie auf. Er definiert Ironie als „Simulation der Unaufrichtigkeit, als Simulation zweiter Stufe“ (Lapp 1992:133). Im Gegensatz zur Lüge, die eine Simulation der Aufrichtigkeit ist, wird bei der Ironie die Unaufrichtigkeit simuliert, die Ironie ist also eine simulierte Lüge. Um die ironische Simulation zu verstehen, müssen Sprecher und Hörer über ein großes gemeinsames Wissen verfügen, und es bedarf von Seiten des Hörers auch mehrerer gedanklicher Prozesse, um das Gemeinte hinter dem Gesagten zu erkennen.

Besonders ausführlich geht **Marika Müller** (1995) auf die textuellen, paratextuellen, intertextuellen und textpragmatischen Aspekte der Ironie ein. In ihrer Monografie arbeitet sie die Gemeinsamkeiten oder Überschneidungen heraus, die sich zwischen der Linguistik und der Literaturwissenschaft ergeben. Anhand eines historischen Überblicks stellt sie drei ironische Prototypen fest: den ironischen Stil, die ironische Anspielung und die ironische Parabase. Der ironische Stil ist der Bereich, mit dem sich die Linguistik bisher befasst hat, er umfasst alle sprachlichen Erscheinungen, durch die der Autor den Eindruck erweckt, es an Objektivität mangeln zu lassen, um den Rezipienten seinerseits zur Stellungnahme herauszufordern. Bei diesen sprachlichen Erscheinungen geht es um relativ feste und gut kategorisierbare rhetorisch-stilistische Figuren. Dies ist bei der ironischen Anspielung nicht der Fall, denn jede ironische Formulierung, die auf Anspielung beruht, ist einzigartig. Voraussetzung für das Gelingen der Anspielungsironie ist, dass Produzent und Rezipient über ein gemeinsames Wissen verfügen, auf das angespielt

werden kann. Unter dieses Vorwissen fallen neben textuellen, normativen und stilistischen Bereichen auch gruppen- und sogar familienspezifische Bestände des Vorwissens. Schließlich ist die Parabase, die in der Explizierung des Autors und der Verdeutlichung des Werks als Fiktion besteht, ironisch, weil sie die Illusion einer eindeutigen Botschaft verweigert. Im zweiten Teil ihres Buches untersucht Müller anhand eines Korpus moderner Zeitungsprosa, wie sich die drei Prototypen der Ironie textuell realisieren. Dabei werden die Ausprägungen der Ironie, also die Ironiesignale, je nach ihrem jeweilig entsprechenden Prototypen in Kapitel gegliedert analysiert. An dieser Stelle soll jedoch nicht näher auf die Ironiesignale eingegangen werden, da Müllers Befunde unter Punkt 2.1.3 wieder aufgegriffen werden.

Ein Werk, das sich spezifisch mit Thomas Manns Ironie befasst, ist die Hauptfacharbeit von **Birger Solheim** (1996), in der er die Spielarten der Ironie im *Zauberberg* untersucht. Neu an Solheims Ansatz ist, dass er die Ironie nicht nach den Mitteln, derer diese sich bedient, sondern nach der Bedeutung der ironischen Aussage klassifiziert. Das heißt, der Ausgangspunkt für die Gliederung der verschiedenen Ironiearten ist nicht das im Text Ausgedrückte, sondern das tatsächlich Gemeinte. Und je nachdem, was dieses „Gemeinte“ sein soll, spricht Solheim von stabiler, instabiler und kontrollierter Ironie. Stabil ist jene Ironie, bei der deutlich wird, was das Gegenteil des Gesagten ist. Das geschieht, wenn die ironische Textstelle den Oberflächensinn untergräbt und gleichzeitig einen anderen Sinn etabliert, wenn also das Zeichen nichts anderes als eine deutliche Umkehrung der Verfassermeinung ist. Dagegen vermittelt die instabile Ironie das Gefühl, dass keine Aussage wirklich ernst gemeint ist, sondern dass jede Textstelle sozusagen in Anführungszeichen steht. Dem Leser ist es unmöglich, den einen Sinn und die Struktur des Textes auszumachen, denn der Text enthält mehrere Interpretationsmöglichkeiten und viele potentielle Strukturen. Ein deutliches Beispiel hierfür ist die romantische Ironie, in der neue narrative Variationen (Genremischung, ständiger Wechsel des

Gesichtswinkels, Synästhesie, usw.) und thematische Komplikationen (z.B. Selbstthematization des schöpferischen Prozesses, geheimnisvolle und schicksalhafte Verknüpfung der Figuren, unendliche Metonymieketten) immer wieder neue Stimmen erklingen lassen und keinen eindeutigen Rückschluss auf die Verfassermeinung erlauben. Beim Leser wird der Eindruck erzeugt, dass der soeben aufgebaute Sinn sofort wieder abgebaut wird (siehe oben, Schlegels „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“). Der Autor kann mit seinem Material und dem Genre so spielen, dass der Sinn zu verschwinden droht. Das geschieht dann, wenn der Leser sich so sehr mit der brillanten Technik des Verfassers und des Verfassens auseinandersetzt, dass Inhaltliches nebensächlich wird. Die kontrollierte Ironie wiederum setzt der unendlichen instabilen Ironie eine gedankliche Grenze, indem der Autor ihrem Spiel eine Funktion und somit einen Sinn zuschreibt. Diese Abgrenzung oder diesen Sinn enthält die Ironie nicht kraft ihrer selbst, sondern kraft ihrer Intentionalität. Dadurch, dass die Intention des Verfassers deutlich wird, reduzieren sich die Auslegungsmöglichkeiten der Ironie. Die Intention des Verfassers kann der Leser aus der Verwurzelung des Textes in einer bestimmten Problematik, Situation oder Krise erschließen und somit kann er hinter dem scheinbar entbundenen Spiel der Ironie doch noch einen Sinn entdecken.

Die vorstehende Aufarbeitung der Literatur hat Eines deutlich gemacht: Ironie ist ein komplexes, vielschichtiges Phänomen, für das es vielfältige Erklärungsversuche gibt. Je nachdem, aus welcher Zeit diese Versuche stammen, liegen ihnen auch verschiedene Ansätze zugrunde: rhetorische, linguistische und pragmatische. Dabei gehen alle Autoren in ihren Untersuchungen von der Frage aus, wie Ironie gebildet wird, also welche rhetorischen und stilistischen Mittel und welche kontextuellen Bedingungen notwendig sind, damit Ironie entsteht.

Nur Solheim streift in seiner Arbeit den Aspekt der Funktion von Ironie, indem er sich mit der Intention des ironischen Autors befasst. Gerade diese

Perspektive ist aber für die Übersetzung besonders wichtig: Im Allgemeinen intendiert der Sender eine bestimmte Funktion (Intention) und der Textproduzent – also in diesem Fall der Übersetzer – muss dafür Sorge tragen, dass die Voraussetzungen geschaffen sind, damit diese Intention realisiert werden kann und auch das Translat die vom Verfasser beabsichtigte Funktion erfüllt.<sup>14</sup>

Meistens besitzt ein Text nicht nur eine Funktion, sondern mehrere, die sich hierarchisch anordnen lassen. Handelt es sich um einen ironischen Text, erfüllt dieser mit Sicherheit mindestens zwei Funktionen: Auf der Ebene des wörtlich Gesagten kann der Autor seine referentielle, operative oder phatische Intention versprachlichen. Auf der Ebene des Gemeinten jedoch verdeutlicht der Ironiker seine Einstellung zu einem bestimmten Sachverhalt, zum Beispiel Distanz, liebevolle oder hämische Kritik, Verballhornung, Überlegenheit oder auch Unterlegenheit gegenüber den auf referentieller, operativer oder phatischer Ebene angesprochenen Personen oder Gegenständen. Damit ist Ironie also immer auch eine Unterfunktion der expressiven Funktion.

Wie bereits gesagt, ist keiner der Autoren, die das Thema Ironie untersucht haben, auf die Funktion von Ironie ausführlicher eingegangen; Ironie wurde beispielsweise nicht nach ihrer Wirkung auf den Rezipienten untersucht. Einer der Gründe dafür ist womöglich, dass die Funktion der Intention des ironischen Verfassers entsprechen muss, diese aber wiederum oft nur spekulativ ergründet werden kann. Aber gerade für den Translator, der eine

---

<sup>14</sup> In Nord (1988 und 1993) werden die sprachlichen Funktionen aus einer Kombination der Modelle von Bühler (1934) und Jakobson (1971) herausgearbeitet. Demnach erfüllt Sprache immer mindestens eine der folgenden vier Grundfunktionen, die sich weiterhin in Subfunktionen untergliedern lassen: die referentielle oder Darstellungsfunktion, wenn sie Aufschluss über Gegenstände oder Erscheinungen der Außenwelt gibt; die expressive oder Ausdrucksfunktion, wenn sie über die Einstellung informiert, die der Sender gegenüber den Gegenständen oder Erscheinungen der Welt einnimmt; die operative oder Appellfunktion, wenn sie das Ziel verfolgt, einen Appell an den Empfänger zu richten, ihn also zu einer bestimmten Handlung zu bewegen; die phatische Funktion, wenn sie bezweckt, den Kontakt zum Empfänger herzustellen, aufrecht zu erhalten oder abzubauen.

funktionskonstante Übersetzung anstrebt, wäre eine weiterführende Untersuchung der Ironie vom Standpunkt ihrer Funktion und Wirkung aus sehr hilfreich.

#### **2.2.4 Spielarten der Ironie**

Die vorstehende Untersuchung hat die Vielschichtigkeit des Phänomens der Ironie ganz klar zum Ausdruck gebracht. Je nachdem, zu welchem Zeitpunkt und von welchem Ansatz ausgehend die Ironie erklärt wird, gelangt man zu unterschiedlichen Ergebnissen. So hat beispielsweise Zavala im *Glosario de términos de ironía narrativa* (1996b) 43 Einträge zur Verwendung des Terminus aufgelistet, die sich ergänzen und manchmal sogar widersprechen. Darin liegt die Schwierigkeit, eine umfassende, endgültige Definition herauszuarbeiten: eine Begriffsbestimmung, die alle die Ironie betreffenden Aspekte miteinbeziehen würde, wäre so komplex, dass sie ihre Übersichtlichkeit und Griffigkeit einbüßen würde. Wie Heller es ausdrückt, kann das Unternehmen einer allgemeinen Definition von Ironie selbst wieder nur ironisch sein, denn es wäre beschwingt und beschwert von der Gewissheit des Scheiterns. Die Ironie „hat sich aller definitionslüsterner Nachstellungen mit Leichtigkeit erwehrt. Sie will, dass man ironisch über sie spreche [...]“ (Heller 1973:218).

Da als Instrument für diese Untersuchung jedoch eine Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes benötigt wird, vor allem um Reichweite und Grenzen der Ironie abzustecken, sollen an dieser Stelle die Seiten der Ironie herausgestrichen werden, die sich im literarischen Korpus niederschlagen (können). Bei der Herausarbeitung der Merkmale ironischen Schreibens werden folgende Autoren berücksichtigt, weil sie die verschiedenen Schichten der Ironie abdecken: Allemann, Groeben und Scheele, Müller und Solheim, und zwar aus folgenden Gründen:

- Allemann geht auf die extratextuelle Komponente der Ironie ein. Das heißt, hier wird die Spielart der Ironie in Betracht gezogen, die nicht durch einen bestimmten Schreibstil entsteht, sondern durch eine gewisse Sicht der Dinge. Oder, wie Allemann es ausdrückt, das Prinzip der literarischen Ironie spiegelt einen Weltzustand wieder (vgl. Allemann 1970:32).
- Groeben und Scheele haben vom linguistischen Ansatz ausgehend eine genaue Untersuchung der Ironiesignale auf der Textebene durchgeführt. Durch die Auflistung der Ironiemarker geben diese Autoren Aufschluss über die „sichtbare“ und „messbare“, also die objektivierbare Seite der Ironie.
- Müller erweitert die Liste der Ironiemarker von Groeben und Scheele und nimmt zum linguistischen auch den pragmatischen Ansatz hinzu. So ergibt sich der ironische Sinn nicht mehr rein aus der Stilebene, sondern auch aus inhaltlichen Aspekten wie Anspielung und Parabase.
- Solheim setzt sich mit den Bedeutungs- bzw. Interpretationsmöglichkeiten der Ironie auseinander und geht dadurch auf die Funktion der Ironie ein. Dieser Aspekt ist für das Übersetzen wichtig, denn der Übersetzer überträgt immer das, was er für die Intention des Autors hält, in die Zielsprache. Somit ist es für den Übersetzer entscheidend, das Bedeutungsfeld der ironischen Ausdrucksweise eingegrenzt zu wissen.

Werden die Forschungsergebnisse dieser Autoren zusammengefasst, so ist folgende Schlussfolgerung möglich: Literarische Ironie ist ein literarisches Phänomen, das auf zwei Ebenen in Erscheinung tritt. Zunächst ist Ironie ein textuelles Phänomen, eine bestimmte Form des Ausdrucks, der sprachlichen Gestaltung von Texten<sup>15</sup>. Niemand wird ein Werk oder einen Autor ironisch

---

<sup>15</sup> Somit stimme ich Allemanns These, die Ironie funktioniere signallos und sei zeichentheoretisch nicht mehr zu erfassen (siehe S. 10f), nicht zu, denn die Ironiemarker

nennen, wenn sich die Ironie in der sprachlichen Formulierung nicht zeigt. Dies ist die Ebene, die am leichtesten zu erkennen und nachzuweisen ist, die an ganz konkreten Textstellen gefunden und aufgezeigt werden kann. Auf dieser Ebene kann auch ein Katalog von Ironiemarkern aufgestellt werden. Solch ein Katalog ist hilfreich, um die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten von Ironie zu veranschaulichen, aber es liegt in der Natur der Ironie, dass er nie endgültig abgeschlossen werden kann. Ironie ist nämlich innerhalb des Spielraums, den Ironie-Konventionen bieten stark autorenabhängig und jeder Autor hat die Möglichkeit, eigene, ganz persönliche Formen des ironischen Schreibens umzusetzen.

Darüber hinaus ist Ironie aber auch ein Phänomen, das sich auf kontextueller Ebene abspielt. Ironie geht über den Schreibstil hinaus und ergibt sich unter anderem auch aus der Auswahl der Tatsachen, die beschrieben werden, das heißt, aus der Zusammenstellung der Begebenheiten. Nicht *wie* der Autor schreibt, sondern *was* er beschreibt, wie er bestimmte Geschehen nebeneinander oder gegenüber stellt, wie er auf bestimmte Begebenheiten anspielt und wie er sich selbst auf versteckte Weise thematisiert, all das wirkt ironisch. In diesem Sinn entsteht eine ironische Haltung, die gegensätzliche Möglichkeiten immer offen lässt. Ironische Autoren scheinen weder gewillt noch dazu in der Lage zu sein, sich selbst vollkommen ernst zu nehmen, denn sie wissen, dass alles, was sie tun, sagen und schreiben, anders wirken kann als sie es meinen – oder auch nicht.

Um solch eine Ironie in ihrer Vielschichtigkeit erfassen zu können, ist es notwendig, einen Text aus intra-, inter- und extratextueller Perspektive zu betrachten. Der intratextuelle Gesichtspunkt ist strikt textimmanent, er

---

können zwar subtiler oder weniger subtil sein, aber sie sind sprachlich und stilistisch zu erkennen. Anders gesagt: Es muss sowohl in der mündlichen als auch in der schriftlichen Kommunikation zwangsläufig irgendwelche (er)fassbaren Signale geben, an denen der Zuhörer oder Leser merkt, dass ein Text ironisch ist.

konzentriert sich auf die Form, also den Stil, und auf den Inhalt des Textes. Der intertextuelle Standpunkt öffnet die Wahrnehmung für die Referenz- und Wechselbeziehungen des Textes zu anderen konstitutiven Texten, Textstrukturen, Genres, allgemeinen Codes, auf die der ironische Text durch mehr oder weniger direkte Anspielungen verweist. Auf diesem Wege nimmt er eine andere Sichtweise an und erzeugt Mehrdeutigkeit. Die extratextuelle Perspektive umfasst die Bedingungen, unter denen der Text entstanden ist (Zeit, Ort, geschichtliche, soziale und kulturelle Einbettung) und ermöglicht es durch das In-Bezug-Setzen von Text und Leben des Verfassers, den unendlichen Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten der Ironie eine Richtung zu weisen.

Ironie lässt sich oft an der Ausdrucksform erkennen, und wenn auch jedes sprachliche Element ironisch verwendbar ist, so ist zugleich keines dieser Elemente ironiespezifisch. Aus diesem Grund kann es dazu kommen, dass nicht immer eindeutig zu klären ist, ob ein Satz ironisch gemeint ist oder nicht. Oft werden aber bestimmte Signale als Störfaktoren des wörtlichen Verstehens einer Aussage bewusst gesetzt – hier geht es, um die im nächsten Abschnitt beschriebenen Ironiemarker.

Als „inhaltliche Ironie“ soll in dieser Untersuchung die Einstellung des Autors zum Gegenstand der Beschreibung bezeichnet werden, sie liegt dann vor, wenn der Autor entweder bestehende ironische Zusammenhänge thematisiert oder Begebenheiten dermaßen gegenüberstellt, dass sie ironisch wirken.

Mittels der sogenannten strukturellen Ironie wird Offenheit erreicht, durch die weder Gesagtes noch Gemeintes eindeutig erfasst werden kann. Dieser Deutungsspielraum entsteht durch thematische Leitmotive, Voraus- und Rückblicke, durch die der Autor immer neue Nuancierungen betont, so dass die Bedeutung aufgelöst und der Sinn in der Schwebelage gehalten wird.

Durch die Ironie gibt der Autor seine Einstellung zum Beschriebenen bekannt; aus diesem Grund ist Ironie eine Unterfunktion der expressiven Funktion.

### **2.2.5 Auflistung und Beschreibung der Ironiemarker**

Ironiemarker oder auch Ironiesignale sind all solche Gegebenheiten, die der Autor setzt, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass eine bestimmte Textstelle ironisch, also nicht wörtlich, zu verstehen ist. Aus diesem Grund bezeichnet Warning sie auch als „Störfaktoren“ (Warning 1976:419). Oft sind Ironiesignale die einzige Möglichkeit, eine ironische von einer nicht ironischen Äußerung zu unterscheiden, daher hat beispielsweise Weinrich sie als obligatorisch angesehen (vgl. Weinrich 1970:60). Erst später fand die Tatsache Beachtung, dass auch durch den Kontext Ironie erkennbar werden kann (vgl. Groeben 1980:291), sodass Ironiesignale nicht mehr als notwendig betrachtet wurden. Dennoch verstärken sie beim Leser gegebenenfalls die Gewissheit, dass es sich um eine ironische Äußerung handelt.

Für die vorliegende Arbeit sind Ironiemarker in dem Maße relevant, in dem sie die einzigen äußerlich „sichtbaren“ Merkmale sind, also die einzig konkret feststellbaren und somit auch mess- und vergleichbaren Erkennungszeichen für Ironie im Text. Dazu gehören all jene Textstellen, an denen ein an sich nicht fassbares Phänomen – ironischerweise – erfassbar gemacht wird.

Ironiemarker sind innerhalb derselben Kultur allgemein gültig. Wenn es auch zum Teil von der Kreativität eines jeden Autors abhängt, welches Mittel er sich bedient, um auf die Abweichung zwischen wörtlich Ausgedrücktem und wirklich Gemeintem hinzuweisen, also wenn es auch viele autorenpezifische Marker gibt, so besteht doch ein allgemeiner

Konsens darüber, welche stilistischen Mittel als Ironiesignale verwendet werden. Dieses gemeinsame Repertoire an Ironiemarkern, das heißt, die Konvention der Markierung ironischer Äußerungen, führt dazu, dass der Rezipient das Signal erkennt und als solches auffasst. Somit kann der Verfasser eines Textes zwar unkonventionelle, neue Ironiemarker setzen, sie werden jedoch nur als solche wirken und Ironie kann nur gelingen, wenn sichergestellt ist, dass der Leser sie auch als solche identifizieren kann, weil sie Konventionen-konform sind.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass bei der Erfassung und Beschreibung des Ironischen eines Ausdrucks das Intuitive nicht vollständig ausgeklammert werden kann. Nicht einmal eine strukturelle Linguistik vermag eindeutig zu erklären, warum eine Formulierung ironisch ist. Alle Signale sind mehrdeutig und sie erfüllen oft mehr als nur eine Funktion. Also muss neben der ausführlichen Kontextbeschreibung auch die Intuition als hermeneutische Dimension miteinbezogen werden.

Im Folgenden habe ich eine Übersicht von möglichen Ironiemarkern zusammengestellt. Als Grundlage dieser Liste dienten einerseits die Analyse der Ironiemarker von Groeben/Scheele und andererseits die Aufzählung von Müller. Zu den bei diesen Autoren vorgefundenen Ironiesignalen kommen noch einige hinzu, die ich aufgefunden habe, einerseits im Verlauf einer vorangehenden kurzen Forschungsarbeit (Fehlauer 2000) und andererseits während der Analyse des Korpusmaterials der vorliegenden Arbeit.

Oben wurde bereits festgestellt, dass Ironiesignale meist mehrdeutig sind. Diese Tatsache führt auch dazu, dass viele der Ironiemarker primär eine andere stilistische Funktion erfüllen, vom Autor aber dazu eingesetzt werden, Ironie zu transportieren. Eine Metapher ist beispielsweise nicht prinzipiell als Ironiesignal zu betrachten, sondern sie wirkt nur dann ironisch, wenn ihr bildlicher Sinn gewagte und unübliche, lächerliche oder leicht überdrehte Assoziationen hervorruft. Auch solche Signale, die zwar

nicht ausschließlich, jedoch oft, im Dienste der Ironie stehen, wurden unten angeführt.

Ihrer Beziehung zum Text nach lassen sich die Ironiemarker in zwei große Gruppen untergliedern, nämlich paratextuelle und textinterne Ironiemarker. Und auch letztere lassen sich, je nachdem ob sie ihrer Form oder ihres Inhalts wegen ironisch wirken, wie unten angegeben in weitere Untergruppen klassifizieren.

Eine weitere Klassifizierungsmöglichkeit der Ironiemarker wäre eine Einteilung in „strukturelle“ beziehungsweise „punktuelle“ Marker, je nachdem ob sie den Text in seiner Struktur betreffen (z.B. chaotische Anordnung der Kapitel) oder nur eine bestimmte Textstelle (z.B. chaotische Anordnung von Adjektiven in einem Satz). Strukturelle Ironiemarker stellen Bezüge zu vergangenen oder künftigen im Text erzählten Geschehnissen dar und sind somit nur aus dem Gesamtkontext heraus als ironisch erfassbar, während punktuelle Ironiesignale aus sich heraus – also ungeachtet des Kontextes – ironisch wirken. Diese Untergliederung entspricht in etwa der Unterscheidung, die die klassische Rhetorik zwischen *Worttropus* und *Gedankenfigur* trifft (vgl. 2.2). Da jedoch viele Ironiesignale, je nach Art und Ausdehnung der Verwendung, sowohl der einen als auch der anderen Form zugeordnet werden können, wurde dieser Aspekt bei der nachstehenden Systematisierung nicht in Betracht gezogen.

In der Auflistung der Ironiesignale wird nach der Benennung jedes Markers in Klammern das Kürzel des Autors bzw. der Autoren angegeben, aus dessen /deren Aufzählung sie jeweils stammen. Dabei stehen GS für Groeben und Scheele, M für Müller und F für Fehlauer-Lenz. Bei unüblicheren Ironiemarkern wurden zur Verdeutlichung der Definition Beispiele aus Pressekommentaren aus mehreren ironischen Kolumnen aus der *Süddeutschen Zeitung* angefügt, die fettgedruckten Hervorhebungen stammen von mir. Innerhalb der Kategorien werden die Marker in

alphabetischer Reihenfolge aufgelistet, um jegliche Gewichtung zu vermeiden.

### 2.2.5.1 Paratextuelle Ironiemarker

Als paratextuell werden jene Ironiemarker bezeichnet, die nicht direkt im Text auftauchen, sondern im Paratext. Unter Paratext versteht man den Text, der nicht direkt zu einem literarischen Werk gehört, der aber in Bezug zum Text steht und dessen Rezeption beeinflusst, wie zum Beispiel der Klappentext, der Titel, die Widmung oder das Vorwort (vgl. Metzler 1990). Zu den paratextuellen Ironiesignalen gehören:

(a) Autorename (F)

Es gibt bestimmte Autoren, zu deren Schreibstil es gehört, ironisch zu sein. Sind Autoren für ihre Ironiekompetenz bekannt, so beeinflusst das die Rezeption des Textes, und der Leser ist bei uneindeutigen Stellen eher dazu geneigt, sie als ironisch aufzufassen.

(b) Platzierung (M)

Bei diesem Marker geht es um einen festen Platz oder feste Seiten oder Spalten, die ironischen Texten vorbehalten sind. Manchmal sind diese auch mit Spaltenbezeichnungen versehen, wie z.B. die „Glosse“ in *Die Welt* und das „Streiflicht“ in der *Süddeutschen Zeitung*.

(c) Textsorte (M)

Einige Textsorten lassen Ironie eher erwarten als andere. So bieten Kommentare und Feuilletonartikel eher die Plattform für ironische Ausdrücke – denn hier wird regelrecht erwartet, dass der Autor seine Meinung zum Ausdruck bringt (siehe *expressive Funktion* von Ironie) – im Gegensatz zu Bedienungsanleitungen.

(d) Überschrift (M)

Titel dienen u.a. dazu, die Rezeption des Textes zu steuern, denn eine ironisch formulierte Überschrift lässt auf einen ironischen Text schließen. So enthält der von Thomas Mann 1922/1954 verfasste Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* bereits in der Überschrift Indizien dafür, dass es sich um ein ironisches Werk handelt. Nicht nur der Name *Felix* (der Glückliche) bietet dem Leser eine Vorahnung über den Charakter der Hauptfigur, sondern auch in der Zusammensetzung *Bekenntnisse des Hochstaplers* ist ein ironischer Widerspruch enthalten: Wie könnte man der Ehrlichkeit eines Bekenntnisses trauen, das doch von einem Hochstapler abgelegt wird?

### **2.2.5.2 Intratextuelle Ironiemarker**

Intratextuelle Ironiemarker sind solche, die sich im Textkörper befinden. Sie lassen sich untergliedern in inhaltliche Marker, formale Marker und Mischformen.

#### **Inhaltliche Ironiemarker**

Zu den inhaltlichen Ironiemarkern gehören alle Wörter, Ausdrücke, Sätze oder Abschnitte, die auf Grund ihres Inhalts, das heißt, auf Grund des WAS der Mitteilung, ironisch wirken. Eine weitere Unterscheidung findet in dieser Gruppe statt, je nachdem, ob der Inhalt der Mitteilung sich auf den Text oder den Kontext bezieht.

#### **Textbezogene Marker**

Als textbezogen gelten all jene inhaltlichen Ironiesignale, die das Ironisierende aus dem Text selbst schöpfen, das heißt, die ironische

Begebenheit oder Figur ist Teil der im Text erschaffenen Welt. Diese Marker sind:

(a) Abschweifung vom Thema (GS)

Darunter ist der Einschub von irrelevanter, nicht unbedingt zum Thema gehörender Information zu verstehen. Eine Sonderform dazu sind übermäßig detaillierte (Zahlen-) Angaben. Als Beispiel hierfür möchte ich aus dem Streiflicht vom 17.04.04 zitieren, das auf eine Klage gegen eine Lakritz-Herstellerfirma Bezug nimmt. Unter anderen Ironiemarkern sorgen auch die genauen (von mir hervorgehobenen) Zeit- und Gewichtsangaben für die ironische Wirkung des Textes:

*[...] Also, eine Frau aus Berlin, **48** Jahre alt, namentlich nicht näher bezeichnet, hat über **vier** Monate hinweg täglich **400** Gramm der Lakritz-Mischung „Matador-Mix“ aus dem Hause Haribo verzehrt, ach was, verschlungen hat sie sie. **Vier** Monate lang täglich **400** Gramm Lakritze, das summiert sich, rund gerechnet, zu **48** Kilogramm, exakt so viel, wie ein Boxweltmeister im Halbfliegengewicht wiegen darf. (Süddeutsche Zeitung, Nr.89, Samstag, den 17. April 2004, Seite 1)*

(b) Abweichung vom generellen Wissen, Vermutung (GS)

Hierbei geht es um das Aufstellen von Behauptungen und Thesen, die dem gesunden Menschenverstand widersprechen. Als Beispiel für diesen Ironiemarker folgt hier die Feststellung, dass konservative Verhaltensweisen der Schwerekraft folgen, in einem Plädoyer für die Tennissocke im *Streiflicht*:

*Ansonsten lassen sich die Umwälzungen der letzten zwanzig Jahre Männermode folgendermaßen zusammenfassen: Zuerst galt die Regel: Sakko zu Jeans und Turnschuhen – also oben Banker, unten Sponti. Dann kehrte sich die Kleiderordnung um: oben salopp, unten korrekt. Den Gesetzen der Schwerekraft folgend, rutschte das Konservative einfach tiefer; am Oberkörper machten sich schon wieder Hippies breit, während sich der Dandy noch an die Füße klammerte. Und diese Abwärtsbewegung hat einen vormaligen Trendsetter der Mode in ein Kellerkind verwandelt: die Tennissocke. (Süddeutsche Zeitung Nr.163, Samstag, den 17. Juli 2004, Seite 1)*

(c) Auswahl/Gegenüberstellung von Tatsachen (F)

Dieser Ironiemarker entsteht durch die Herstellung ironischer Zusammenhänge zwischen voneinander unabhängigen Tatsachen. Hier wirkt nicht der Stil, also die Form, in der berichtet wird, ironisch, sondern die Themenauswahl, die der Autor trifft. Im Fall des angeführten Beispiels wirken die vom Autor gewählten Argumente zugunsten einer Mensch-Tier-Beziehung ironisch:

*Wer von Menschen enttäuscht wurde, wendet sich gern dem Tier zu. Das funktioniert oft sehr gut, weil ein Zwergpinscher keine Bartstoppeln im Waschbecken hinterlässt und die vom Coiffeur kommende Lebensgefährtin nie mit der Aufforderung konfrontiert, „doch mal wieder zum Friseur zu gehen“. (Süddeutsche Zeitung Nr. 91, Dienstag, den 20. April 2004, Seite 1)*

(d) Autor-Leser-Interaktion (M)

Die Interaktion zwischen dem Verfasser und seinen Lesern ist ein ironisches Als-Ob, bei dem der Autor zwar der alleinige Verfasser bleibt, seinen Lesern jedoch den Eindruck vermittelt, sie würden die Thematik bestimmen oder die Art und Weise der Themenabfolge und Themenbehandlung festlegen. Gleichzeitig stilisiert der Autor seine Rolle als Autor, und zwar verfügt er über folgende Realisationsmöglichkeiten:

- Das Ringen um den Akt des Lesens, indem der Leser beispielsweise mit einem Versprechen gelockt, etwas Spektakuläres angekündigt oder eine ironische Apostrophe (Anrede an Abwesende) eingesetzt wird.
- Die Vertreibung des Lesers, zum Beispiel durch den Appell an den Leser, das Lesen einzustellen. Die Tatsache, dass der Autor etwas verbietet, um es zu erreichen, ist paradox und selbstwidersprüchlich.
- Das Beobachten und Ertappen des Lesers, dadurch dass der Autor vorgibt, den Leser zu beobachten und Gewissheit darüber zu haben, was der Leser gerade tut.

(e) Durchschauen der Leser (M)

Der Autor kann vorgeben, seine Leser zu durchschauen, indem er beteuert, über exakte Kenntnisse der Leserklientel zu verfügen. Dadurch wird er unglaubwürdig. Das kann er z.B. tun, wenn er eine Lesergruppe anspricht, die nicht dem üblichen Adressatenprofil entspricht.

(f) Explizite Ironie (F)

In diesem Fall geht es um ausdrückliche Hinweise im Text auf eine ironisch zu verstehende Themengegenüberstellung oder Textstelle.

(g) Lakonismus (F)

Der Lakonismus äußert sich in Wortkargheit, also in (zu) kurzen, bündigen Feststellungen, die die Rezeptionshaltung des Lesers stören. Der Lakonismus kann als Umkehrung der Abschweifung gesehen werden.

(h) Paraphrase (M)

Darunter ist die vermeintlich verdeutlichende Umschreibung eines Textes oder Satzes zu verstehen; durch die zweite oder mehrfache Darstellung eines Sachverhalts kann die erste konterkariert werden. Paraphrasenankündigungen (z.B. „genauer gesagt“) gehören zum Formenkreis der ironischen Parabase.

(i) Personifizierung (F)

Sie besteht darin, nicht menschlichen Wesen/Dingen menschliche Eigenschaften zuzuschreiben. Dieses Stilmittel steht oft im Dienst der Übertreibung oder des Lächerlichmachens.

(j) Problematisierung des Verfassens (M)

Der Autor kann seine Tätigkeit des Verfassens problematisieren, indem er Global- und Detailspekte der Themafindung, der angemessenen Gattung, des Stils, des Textanfangs und -endes problematisiert. Hierzu gehören:

- Der Textanfang: Der Autor thematisiert auf ironische Weise die Frage „Wie lasse ich den Text beginnen?“, und zwar über eine offene Problematisierung, einen missglückten Einstieg, einen rituellen Einstieg (dialogische Eröffnung) oder die medias in res-Technik (er behandelt den Leser so, als stehe dieser in einem bereits laufenden Gesprächskontakt mit dem Autor).
- Die Themabewältigung: Der Autor thematisiert, wie er mit dem Thema umgehen wird. Darunter fallen die ironische Abschweifung in Verbindung mit dem Versprechen, sich kurz zu fassen, und das ironische Rätsel, in dem Fragen aufgeworfen werden, die der Leser beantworten muss. Hier wirkt die Austauschbarkeit der Autor- und Leserrolle ironisch.
- Das Textende: Der Autor verzichtet auf eine ausgewogene Textabrundung, wie z.B. beim Kontrollverlust über den Schreibprozess, weil er von einer unbändigen Müdigkeit erfasst wird, weil Anzeichen beginnender Trunkenheit sich bemerkbar machen, usw.

(k) Pseudo-Logik (F)

Sie besteht in der Beschreibung bestimmter Begebenheiten als natürliche Folgen anderer Tatsachen, ohne dass diese wirklich erwartbare Konsequenzen oder überhaupt Resultate der vorangehenden Ereignisse sind.

(l) Selbstthematisierung des Autors als Autor (M)

Bei diesem Ironiesignal geht es um die Bewusstmachung der Autorenrolle als Rolle. Auf diese Weise wird die Autorenrolle relativiert und es entsteht die Rollendistanz, ein momentanes Distanzieren von Rollenzwängen, das ermöglicht, das Gegenteil dessen zu tun, was von der Rolle her erwartbar wäre. Das wird erreicht durch:

- Rollenzweifel: Der Autor zweifelt an seiner eigenen Kompetenz, er gibt vor, mit der Aufgabe überlastet zu sein. Es entsteht ein ironischer Selbstwiderspruch.

- Gespielte Unsicherheit: Ironische Fallibilitätssignale erscheinen im Kontext unstrittiger oder leicht überprüfbarer Fragen und signalisieren Unseriosität. Dadurch wird die Distanz des Lesers zum Autor gewährleistet.
- Offene Wertung des Autors: Der Autor bewertet eine Tatsache ironisch und lässt gleichzeitig deutlich erkennen, dass es dabei um seine persönliche Meinung geht.
- Pseudo-Oralität, Selbstkorrektur: Die spontane Selbstkorrektur in geschriebener Sprache lässt auf eine ironische Absicht des Autors schließen.
- Deplatziertungshinweis: Der Verfasser markiert die gedankliche Unordnung oder Abschweifung, was auf die ironische Relativierung des Textes abzielt.
- Stilkritik: Hier handelt es sich um selbstkritisch geübte oder einer anderen Person in den Mund gelegte ironische Bedenken am eigenen Stil. Der ironische Widerspruch liegt oft darin, dass der Autor nach der Akzeptanz der Stilkritik mit demselben Stil fortfährt.
- Kontrollverlust: Der Autor überantwortet die Schuld an Ungereimtheiten und Fehlern dem Medium oder Schreibprogramm, das heißt, die personifizierte Schreibtechnik übernimmt die Kontrolle über den sich als Herr des Textes glaubenden Autor.

(m) Tautologie (F)

Hierunter ist die Wiedergabe eines Begriffs oder Erklärung eines Sachverhalts durch zwei oder mehr Wörter gleicher Bedeutung zu verstehen, die ironisch dadurch wirkt, dass sie einerseits den Eindruck erweckt, erklären zu wollen, in der Tat aber nur eine nicht-klärende Auslegung, also eine Pseudo-Erklärung ist.

## **Kontextbezogene Ironiemarker**

Zu den kontextbezogenen Ironiemarkern gehören all jene inhaltlichen Signale, deren ironische Wirkung auf der Anspielung auf Begebenheiten, Sachverhalte oder Personen und Figuren außerhalb der Textwelt beruht. Dazu gehören:

### **(a) Intertextuelle Anspielung (M)**

Bei der intertextuellen Anspielung geht es um den Hinweis auf schon bestehende Texte. Der Autor erwartet in diesem Fall vom Rezipienten, dass dieser die Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als intendiert erkennt. Dieses Mittel wirkt verfremdend, es schafft Distanz. Es gibt drei Formen der intertextuellen Anspielung:

- Ironische Einzeltextreferenz: Ein Text bezieht sich auf einen bestimmten, individuellen Prätext.
- Ironische Systemtextreferenz: Ein Normensystem der Textualität (formale oder semantische allgemeine Strukturen von Textsorten, Gattungen, Motiven, Mythen) fungieren als Anspielungsgrundlage.
- Ironische Stilreferenz: Diese Form ist ein Bindeglied zwischen Einzeltext- und Systemreferenz. Es handelt sich um die Stilreferenz auf vorgängige prätextuelle Muster, die auf ein bestimmtes historisches, gesellschaftliches oder auktoriales Feld verweisen. Die ironische Signalwirkung besteht darin, dass die stilistische Prägung den konkreten Erscheinungsbedingungen eines aktuellen Textes in seinem Kontext unangemessen ist und somit die Botschaft der Selbstwidersprüchlichkeit aussendet.

### **(b) Kulturthematische Anspielung (M)**

Hierbei handelt es sich um ironisierende Hinweise auf geschichtliche oder aktuelle Kulturthemen, sachliche, moralische und ethische Diskurse oder alte und neue Topoi. Klischees und Vorurteile werden dadurch gegensinnig gedeutet oder umgewertet.

(c) Mimesis (M)

Darunter ist die stark durchdringende, pseudo-affirmative Nachahmung einer Vorlage zu verstehen, so dass deren Stereotypie überdeutlich in das Bewusstsein dringt. Der Unterschied zur intertextuellen Imitation besteht darin, dass bei der Imitation der Prätext durch Abweichungen verschiedenster Art verzerrt, bei der Mimesis jedoch nachgeahmt wird. Die Schwierigkeit der ironischen Mimesis liegt darin, dass der Rezipient nicht die Abweichung sondern eine besondere Prägnanz als zeichenhaft erkennen muss.

(d) Syntagmatische Anspielung (M)

Hier handelt es sich um die Anspielung auf feste Syntagmen, also „memorierte“ Sprachgefüge. Dazu gehören Sprichwörter, idiomatische Wendungen, geflügelte Worte, formelhafte Wendungen, Funktionsverbgefüge, Slogans, Liedzeilen, Film- und Buchtitel, von denen viele klischeehafte Bewertungen enthalten. Die ironische Absicht wird dann evident, wenn die klischeehafte Darstellung ganz und gar nicht auf ein gestelltes Problem zutrifft.

(e) Unterstellung (F)

Die Unterstellung entsteht, wenn jemandem eine Behauptung oder Anschauung zur Last gelegt wird, die die betroffene Person niemals geäußert hat. Sie erfüllt dieselbe Funktion wie das Zitat.

(f) Zitat (M)

Das Zitieren von Sätzen und Syntagmen weist auf den Stil oder das Wertesystem des Zitierten hin. Also reflektiert der Verfasser eine fremde Meinung, die er nicht teilt. Es handelt sich um eine metonymische Relation (pars pro toto). Hier bestehen die Möglichkeiten des naturalistischen oder des indirekten Zitats. Beim indirekten Zitat trägt der Konjunktiv in Verbindung mit inquit-Formeln (z.B. „sagte er“) dazu bei, den zitierten Sachverhalten eine unglaubwürdige Note zu verleihen.

## Formale Ironiemarker

Die formalen Ironiemarker betreffen die stilistische Ebene. Im Gegensatz zu den inhaltlichen Ironiemarkern, bei denen es darauf ankommt, WAS gesagt wird, liegt das Augenmerk bei den formalen Signalen darauf, WIE etwas ausgedrückt wird. Formale Ironiemarker sind:

### (a) Chaos (M)

Ironisches Chaos entsteht durch die ungeordnete Häufung von Satzteilen, Substantiven oder Attributen innerhalb eines Satzes.

### (b) Euphemismus (F)

Der Euphemismus, also die beschönigende Bezeichnung und somit sprachliche Verhüllung einer Tatsache, ist auch als erweiterte Form des Lobs als Tadel anzusehen.

### (c) Ironischer Genitiv und ironisches Possessivum (F)

Sowohl der Genitiv als auch das Possessivpronomen können ironisch eingesetzt werden. Einerseits kann der Genitiv in bestimmten Fällen als veraltete Ausdrucksform klingen und somit ironisch wirken. Und andererseits können Genitive und Possessiva oft „Besitzbeziehungen“ herstellen, die eigentlich keine solchen sind.

### (d) Graphemik (GS; M)

Die Graphemik betrifft die Art und Weise, wie Laute dargestellt werden, und kann also im Dienste der Lautmalerei stehen. Oft ersetzt sie die nicht-schriftlichen Signale, die die mündlichen ironischen Äußerungen begleiten, wie beispielsweise die Veränderung der Stimme oder das Augenzwinkern.

#### I) Interpunktionszeichen

Interpunktionszeichen können dazu dienen, ironische von ernsten Formulierungen zu unterscheiden, sie sind Hilfsmittel anderer

semantisch-syntaktischer Signale und bilden meist Cluster. Dazu gehören:

- Anführungszeichen. Sie gelten als Sonderform der Distanzierung.
- Ausrufezeichen, oft in Klammern nach Wörtern und nicht am Satzende. Es kann Ausrufe, Aufforderungen und Wünsche intensivieren und steht somit in der Nähe der Übertreibung.
- Bindestrich. Er macht semantische oder logische Kontraste deutlich.
- Drei Pünktchen. Sie signalisieren ein andeutendes Auslassen oder bedeutungsvolles Verschweigen.
- Klammern. Sie enthalten einen inhärenten Widerspruch, denn sie legen nahe, dass etwas einerseits erwähnenswert, andererseits jedoch unwichtig ist.

## II) Orthographie

Hierzu gehören orthografische Veränderungen sowie auch die Pseudo-Eindeutschung fremdsprachiger Ausdrücke.

### (e) Konjunktiv (M)

Der konjunktivische Modus verfügt über eine inhärente Selbstnegation, denn er dient dazu, einerseits irrealer Visionen zu erzeugen, die andererseits als Negation zur Realität verstanden werden können.

### (f) Konventionalisierte ironische Ausdrucksformen (M)

Darunter sind Ausdrucksformen zu verstehen, die auf Grund der sprachlichen Konventionen ironisch eingesetzt und verstanden werden.

Dazu gehören:

- Der feste ironische Kommentar: Hierbei geht es um ironische Standardkommentare und habitualisierte Ironie, also um Wendungen, die ausschließlich ironisch verwendet werden. Sie sind extrem kontextunabhängig. Zum Beispiel: "Das ist aber eine schöne Bescherung!"

- Das Lob als Tadel sowie der Tadel des Lobenswerten: Die Ironie des Lobes, der einen Tadel mitteilt, ist von euphemistischen Funktionen geprägt (Indirektheit, Höflichkeit, Tabuisierung, Verschleierung).

(g) Mehrdeutigkeit, Dunkelheit (GS)

Hierunter ist die mehrere Bedeutungen zulassende Wortwahl zu verstehen. Dadurch schafft der Autor Vagheit und Distanz, was beim Leser zur Unschlüssigkeit in Bezug auf die Bedeutung führt.

(h) Metaphorik (M)

Zu gewagten, ironisch wirkenden Metaphern gehören solche, die starke Kontraste zu einer Einheit verschmelzen oder solche, deren jeweilige Textumgebung nicht zum Bildfeld passt.

(i) Modalverb (F)

Durch die Möglichkeit, diese Verben auch in ihrer subjektiven Bedeutung einzusetzen, eignen sie sich besonders gut dazu, Distanz zu schaffen, eine Feststellung als unglaubwürdig zu qualifizieren oder etwas ins Lächerliche zu ziehen.

(j) Namengebung (M) oder Bezeichnung von Dingen (F)

Hierzu gehören Spitz- und Beinamen, eingebettete ironisch übertreibende Epitheta, Namensplitting oder -verschmelzung (dieses Signal gehört also auch teilweise in die Anspielungsironie). Nicht nur Personen können auf ironische Art benannt werden, sondern auch für Dinge lassen sich ironische Bezeichnungen finden.

(k) Phonologische Wortspiele (GS; M)

Es geht um die Verwendung gleicher Lautstrukturen/Lautfolgen nacheinander in verschiedenen Bedeutungen z.B. Reim, Alliteration, Endreim innerhalb eines Prosatextes. Durch das Verspielte dieser stilistischen Mittel konterkariert der Autor den Ernst seiner Behauptung.

(l) Semantik (M)

Jedes Wort kann ironisch gebraucht werden, ganz besonders gut eignen sich jedoch:

- Adjektive und Adverbien, darunter besonders faktiv-emotive und gradierbare Prädikate sowie
- Superlative und bombastische Ausdrücke (Übertreibung, hyperbolischer Formenkreis).

(m) Stilbruch (M)

Der Stilbruch ist ein plötzlicher Wechsel der Sprachform auf Wort- und Satzebene, wie zum Beispiel das Wechseln in Fachsprache oder Archaismen und Bibelstil. Je nachdem, in welchen Stil übergewechselt wird, gestaltet sich die Grenze zwischen Stilbruch und Anspielungsironie fließend.

(n) Stilistische Imitation (F)

Sie entsteht dann, wenn der Verfasser den beschriebenen Gegenstand oder Sachverhalt auf lautlicher oder syntaktischer Ebene nachahmt.

(o) Syntaktische Formulierungen (GS; M)

Es gibt bestimmte syntaktische Formulierungen, die sich auf Grund ihrer Beschaffenheit und Bedeutung besonders gut zum Ironisieren eignen. Das sind:

- die rhetorische Frage ist als Frage, auf die keine Antwort erwartet wird, ihrer Natur nach selbstwidersprüchlich;
- der Ausruf wirkt als emphatisch betonte Feststellung ironisch, weil er einerseits in die Nähe der Übertreibung rückt und andererseits den Anschein der Oralität herstellt.

(p) Syntaktischer Verstoß (GS)

Darunter ist das bewusste Auslassen, Umstellen, Ersetzen oder Hinzufügen von syntaktischen Kategorien/Syntagmen zu verstehen.

(q) Übertreibung (M)

Die Übertreibung besteht darin, einen Sachverhalt in unwahrhaftig besserer oder größerer Form, als es der Realität entspricht, darzustellen.

(r) Untertreibung (M)

Die Untertreibung, auch *understatement*, besteht im Gegensatz zur Übertreibung in der Darstellung eines Sachverhalts in unwahrhaftig geringerer oder kleinerer Form als es den Tatsachen entspricht. Dazu gehören vor allem:

- Litotes (Verneinung des Gegenteils) und
- affektierte Bescheidenheit (Beteuerung der eigenen Kunstlosigkeit oder Unbegabtheit).

(s) Vergleich (M)

Beim ironischen Vergleich handelt es sich um eine forcierte Gegenüberstellung der Dinge, es werden also Dinge oder Sachverhalte miteinander verglichen, die normalerweise „unvergleichbar“ sind.

(t) Verletzung des Textaufbaus (M)

Darunter versteht man das auf der Textebene realisierte Chaos. Dies ergibt sich, wenn der Text nicht die strukturellen Textkonventionen *Einleitung*, *Hauptteil*, *Ende*, *Klimax* usw. erfüllt.

(u) Wiederholung (M)

Die Wiederholung ist dann ironisch, wenn sie bewusst stilistisch eingesetzt wird und nicht allein der Sicherung der Textkohärenz dient. Eine Sonderform davon ist der Parallelismus (gleichmäßiger Bau von Sätzen oder Satzteilen). Sowohl Mann als auch Cortázar machen sehr oft in Form von Leitmotiven von diesem Stilmittel Gebrauch.

Mit der Definition von Ironie und der Auflistung der Marker wurde das Feld abgesteckt, das bei der Behandlung der Übersetzungsproblematik analysiert

werden soll. Auf dem hier beschriebenen Phänomen und seinen Merkmalen basiert die Untersuchung des Korpusmaterials.

## **2.3 Ironie in der Übersetzung**

In der Diskussion um die Übersetzbarkeit hat sich als Ergebnis herausgestellt, dass Texte im Prinzip übersetzbar sind. Doch sieht sich der Übersetzer oft vor Schwierigkeiten und manchmal auch vor Grenzen gestellt. Wie es im Falle ironischer Texte um die Übersetzbarkeit steht, ist das Thema dieser Arbeit. Im Anschluss soll in der Korpusanalyse untersucht werden, wie die Übersetzer Texte dieser Art angehen und ob und wie sie die eventuellen Schwierigkeiten bewältigen. Bevor ich mich aber der empirischen Arbeit widme, möchte ich zunächst einige theoretische Überlegungen zur Übersetzung ironischer Texte anstellen.

### **2.3.1 Allgemeines**

Eine Tatsache steht fest: Trotz Übersetzungsschwierigkeiten werden immer wieder auch ironische Texte übersetzt. Sind also ironische Ausgangstexte, wenn sie einmal übersetzt wurden, als Zieltexte automatisch unironisch? Bei der Beantwortung dieser Frage soll von den allgemeinen und theoretischen zu den spezifischeren und praktischen Bedingungen vorangeschritten werden, die das Übersetzen von Ironie erst einmal prinzipiell ermöglichen.

Das Hauptproblem bei der Übersetzung ironischer Texte scheint mir bei Coseriu (1981) zusammengefasst zu sein, wenn er feststellt, nur Gesagtes sei übersetzbar, nicht aber Gemeintes. Die Ironie lebt jedoch von dem Gemeinten, also von dem, was sich hinter dem Gesagten verbirgt oder mit dem Gesagten mitschwingt. Denn es gehört gerade zum Wesen der Ironie, dass sie etwas anderes meint als das wörtlich Ausgedrückte. Coserius

Argumentationslinie folgend müsste also der ironische Sinn bei der Übersetzung zwangsläufig verloren gehen, denn nur das wörtlich Gesagte kann in der Zielsprache wiedergegeben werden.

Ähnlich sieht Toury die Probleme der Übersetzung. Wenn er behauptet „that law which defines translatability as keeping an inverse proportion with the quantity of information manifested by a textual-linguistic element and the degree to which this information is structured in a text” (Toury 1986:217), so betrifft das zwar jegliche Übersetzung, ist aber ganz besonders auf die Übersetzung von Ironie anwendbar, da Ironie darin besteht, Information zu vermitteln, die nicht explizit im Text ausgedrückt wird.

Doch scheint die Praxis diese theoretischen Überlegungen zu widerlegen. Denn, wie oben festgestellt, werden ironische Texte nicht nur übersetzt, sondern sie werden meist auch als Zieltexte weiterhin ironisch rezipiert. Somit ist ausgangssprachliche Ironie unter gewissen Voraussetzungen und Bedingungen wahrscheinlich auch in der Zielsprache reproduzierbar. Im Folgenden sollen diese Prämissen – sowohl die theoretischen als auch die pragmatischen – untersucht werden.

Die erste theoretische Grundvoraussetzung dafür, das Ironische eines Ausgangstextes in der Zielsprache beibehalten zu können, ist, dass die Zielsprache als solche, das heißt, die Sprache als Ausdrucksmittel, die Möglichkeit bietet, Abweichungen zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten zuzulassen oder bewusst herzustellen. Die gesprochene bzw. geschriebene Sprache muss über ein gewisses Mehrdeutigkeitspotential verfügen. Es ist dabei nicht unabdingbar, dass die Sprache auf semantischer oder syntaktischer Ebene unpräzise ist und mehr als eine Deutungsmöglichkeit zulässt, sondern es ist auch denkbar, dass im konkreten Sprachgebrauch bestimmte Konventionen besagen, dass eine gewisse Ausdrucksform nicht nur eine wörtliche Bedeutung hat, sondern auch darüber hinaus noch anders interpretiert werden kann.

Eine zweite theoretische Voraussetzung für das Gelingen von Ironie in einem übersetzten Text, das heißt, für das Funktionieren von Ironie in der Zielsprache, ist außerdem, dass dieses Phänomen auch im zielsprachigen Sprachraum bekannt sein muss. Es kann nämlich nicht davon ausgegangen werden, dass diese Form des uneigentlichen Sprechens jeder Kultur geläufig ist. So scheint zum Beispiel die chinesische Kultur Ironie nicht zu kennen. Als Indiz dafür liefert Knapp (1988) folgenden für seinen chinesischen Verfasser durchaus ernst gemeinten Abschnitt:

*Ein britischer Journalist (...) erhielt von einer Pekinger Zeitung das folgende Absageschreiben: >Wir haben Ihr Manuskript mit grenzenlosem Genuß gelesen. Wenn wir Ihren Beitrag veröffentlichen würden, wäre es uns in Zukunft unmöglich, eine Arbeit von geringerem Standard zu publizieren. Und da es undenkbar ist, dass wir in den nächsten tausend Jahren etwas Gleichwertiges zu sehen bekommen werden, sind wir zu unserem Bedauern gezwungen, Ihren göttlichen Aufsatz zurückzusenden. Wir bitten tausendfach um Nachsicht für unsere Uneinsichtigkeit und Furcht<.*

Auch verschiedene Formen chinesischer Höflichkeit lassen darauf schließen, dass Ironie im Chinesischen als Form der Kommunikation unbekannt sein muss. Zum guten Benehmen gehören beispielsweise die Kunst des Andeutens anstelle direkter Bitten, das Overstatement für Mitteilungen angenehmer Art, das Understatement für Negatives und das Auf-sich-Nehmen von Schuld, so dass eine Entschuldigung indirekt einen Vorwurf beinhalten könne (vgl. Chen 2004:97 ff). Dementsprechend empfiehlt Chen:

*Vermeiden Sie Ironie. Die wenigsten Chinesen können damit etwas anfangen. [...] Außerdem besteht Ironie zumeist darin, dass man das Gegenteil von dem sagt, was man eigentlich meint. Chinesen tun das in der Regel aus Höflichkeit und verstehen daher nicht, dass dies etwas mit Humor zu tun haben soll. (Chen 2004:225 f).*

Mit Sicherheit jedoch existiert dieses Phänomen in allen europäischen Sprachen, da sein Entstehen an ein Spezifikum der westlichen Kultur gekoppelt ist: die demokratische Rechtsordnung und ihre szenische Thematisierung im antiken Griechenland (vgl. Despoix/Fetscher 2001: 197). Damit ist die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit der Übersetzung von Ironie vom Spanischen ins Deutsche und umgekehrt beantwortet.

Diese Fragestellung hat mit einem Einwand Coserius (1981) begonnen und kann auch mit einem seiner Argumente beantwortet werden: Es muss nicht unbedingt die Übersetzung für den Verlust an Ironie in einem übersetzten Text verantwortlich sein. Es werden nämlich an die Übersetzung Ansprüche gestellt, die nicht einmal die Sprache schlechthin erfüllen kann. Das Verständnis von Texten ist rezipientenabhängig, es wird also bedingt durch intellektuelle, soziokulturelle, lokale Faktoren. Sprachräume erstrecken sich aber über diese Grenzen hinweg: Spanisch wird von Spaniern, aber auch von Argentinern und von Mexikanern gesprochen – also in ganz unterschiedlichen Gebieten mit unterschiedlichsten Gewohnheiten und unterschiedlichen Präsuppositionen. Hinzu kommen die Verschiedenheiten, die sich sogar innerhalb eines flächenmäßig reduzierten Sprachraumes ergeben können: ideologische, generationsbedingte, soziokulturelle. Um beim Beispiel der spanischen Sprache zu bleiben: es ist theoretisch denkbar, dass ein Text, der in Spanien ironisch wirkt, seine Wirkung in Argentinien verfehlt (obwohl er auch dort in spanischer Ausgangssprache rezipiert wird), weil die Rezeptionsbedingungen andere sind. Sollte das Ironische in diesem Fall auf einer Anspielung auf eine im spanischen Fernsehen bekannte Persönlichkeit beruhen, die aber in Argentinien niemand kennt, geht der ironische Widererkennungseffekt bei argentinischen Lesern verloren, obwohl diese keine Übersetzung sondern den ausgangssprachlichen Text lesen. Somit ist es zwar möglich, dass Ironie nicht ohne Weiteres von einem Sprachraum in den anderen übersetzt werden kann. Doch liegt der Grund dafür oft weniger in der Unvollkommenheit von Übersetzungen sondern in der Unzulänglichkeit der Sprache einerseits und in der der Rezipienten andererseits.

Doch genau hier liegt auch die Chance der Übersetzung: Wenn Sprache, wenn ein Wort nicht ausreicht, den ironischen Sinn eines Ausdrucks zu transportieren, kann der Übersetzer es ersetzen, ergänzen, erläutern. Welchen Handlungsspielraum und welche Möglichkeiten hat also ein

Übersetzer, der den Auftrag erhält, einen ironischen Text zu übersetzen?  
Diese Frage soll im nächsten Kapitel erörtert werden.

### **2.3.2 Schwierigkeiten bei der Übersetzung ironischer Texte**

Mehr als alle anderen Übersetzungstheorien setzt gerade der Funktionalismus den Akzent auf die Intention des Senders und die Wirkung eines Textes, also auf die Funktion, die der Text in seiner Kommunikationssituation erfüllt. Aus diesem Grund eignet sich der funktionale Ansatz besonders gut dazu, die Übersetzung von Ironie – als ein vom Autor intendiertes Stilmittel mit einer bestimmten beabsichtigten Wirkung – zu untersuchen.

In Bezug auf die Herangehensweise unterscheidet der Funktionalismus zwar nicht zwischen der Übersetzung ironischer Texte und der Übersetzung nicht-ironischer Texte. Dass die Überschrift zu diesem Abschnitt jedoch insbesondere auf ironische Texte hinweist, liegt daran, dass die Überlegungen, die im Folgenden angestellt werden, und ganz speziell auch die Schlussfolgerungen, in erster Linie auf ironische Texte zugeschnitten sind.

Wie oben bereits beschrieben, treffen im Fall einer Übersetzung die Rollen des Senders und des Textproduzenten nicht in einem und demselben Menschen zusammen. Als Person, die nicht mit der des Autors identisch ist, wird der Übersetzer jedoch versuchen, dessen Botschaft und Intention zu übermitteln, falls das der (intendierten) Funktion der Übersetzung entspricht.

Im Fall literarischer Übersetzungen ist nach den zurzeit im westlichen Kulturraum herrschenden Übersetzungskonventionen davon auszugehen, dass die Übersetzung die Absicht des Autors so treu wie möglich wiedergibt. Das bedeutet, dass ein ironisch intendierter Text auch als

Übersetzung ironisch wirken sollte – und auf dieser Prämisse basieren die folgenden Überlegungen.

Jedoch gehen mit dem Auseinanderklaffen von Sender und Textproduzent und von Ausgangssituation (Ort und Zeit) und Zielsituation beim Übertragen eines ironischen Textes von einer Sprache in die andere zwangsläufig pragmatische Schwierigkeiten einher.

Dabei lassen sich die pragmatischen Übersetzungsschwierigkeiten bei ironischen Texten unter jene fünf Gesichtspunkte subsumieren, die bei jeder funktionalen Übersetzung relevant sind: Senderintention, Präsuppositionen, Erwartungen der Leser, Textwelt und Vertextungskonventionen.

#### Senderintention

Der Autor verfolgt mit und in seinem Werk verschiedene Absichten. Er verfasst seinen Text so, dass diese entsprechend von den Lesern interpretiert werden können. Ein ironischer Autor setzt die Ironie zu einem bestimmten Zweck ein, er intendiert beim Leser eine gewisse Wirkung. So kann die Ironie eine Vielzahl von Funktionen erfüllen. Daraus ergeben sich zwei Schwierigkeiten:

Zum Einen ist der Übersetzer, bevor und während er übersetzt, selbst erst einmal ein Leser und wird dann im Translat nicht die Intention des Autors wiedergeben, sondern das, was er als die Intention des Autors interpretiert.

Zum Zweiten gehört der Autor einer bestimmten Kultur an, und diese bestimmt mit, welche Aufgabe dem Ironischen im jeweiligen Text und in jedem Fall zukommt, sie beeinflusst also die ironische Intention des Autors und somit die Wirkung von Ironie beim Leser. So können Schriftsteller in den unterschiedlichen Kulturräumen auch unterschiedliche Funktionen öfter oder seltener beabsichtigen. Es ist zum Beispiel möglich, dass ein bestimmter Autor – wie die meisten Autoren der Kultur, in die er eingebettet

ist – intendiert, die Ironie als Mittel zur Schaffung von Distanz zu seinem Werk einzusetzen. Das wird dann in der „distanz-geschulten“ Ausgangskultur auch so verstanden und die Ironie funktioniert genau so, wie der Autor es beabsichtigt hat. Ist es jedoch in der Zielkultur üblich, dass die Ironie eher zum Zwecke der versteckten Kritik eingesetzt wird, so werden die zielsprachigen Leser die Ironie zwar erkennen, ihr allerdings eine andere Funktion zuweisen und somit die Intention des Autors missverstehen.

#### Präsuppositionen

Der Autor hat beim Verfassen seines Werks einen bestimmten Leserkreis vor Augen, dessen Vorkenntnisse er präsupponiert und an dessen Rezeptionsbedingungen er sich beim Verbalisieren seiner Intention orientiert. Die Übersetzung richtet sich aber an Leser einer anderen Kultur, die aufgrund ihrer unterschiedlichen literarischen Erfahrung auch eine andere Rezeptionshaltung einnehmen. Sind den Lesern beispielsweise bestimmte ironische Stilmittel oder Begebenheiten, auf die angespielt wird, nicht bekannt, verfehlt die Ironie ihre Wirkung. Sind Personen oder Sachverhalte, auf die angespielt wird, in beiden Kulturen bekannt, so wirkt die Anspielungs-Ironie auch im übersetzten Text. Sehr oft ist das jedoch nicht der Fall: die Person, die Sache oder die Situation, auf die im Ausgangstext angespielt wird, sind der Zielkultur fremd. Dann entgeht dem zielsprachigen Leser der Umstand, dass es sich hier überhaupt um eine Anspielung handelt, also versteht er den Text wörtlich und nimmt ihn ernst, ohne das Ironische darin wahrzunehmen.

#### Erwartung der Leser

Normalerweise kennt der Autor nicht nur in etwa sein Leserpublikum, sondern auch der Empfängerkreis kennt den literarischen Textproduzenten des Ausgangswerks und ordnet ihn als Schriftsteller eines bestimmten Genres und mit einem bestimmten Schreibstil ein. Also sind die Leser mehr oder weniger über den Autor im Bilde und wissen in bestimmtem Maße,

was sie von ihm erwarten können. Die Erwartungshaltung steuert die Rezeption. Dieser Umstand kann, muss aber nicht unbedingt auf die Zielleser der Übersetzung zutreffen. Wird ein Autor in seinem eigenen Kulturkreis für ironisch gehalten, so tendiert der „eingeweihte“ Leser eher dazu, mehrdeutige Stellen ironisch auszulegen. Ist der Autor jedoch für die Zielleser unbekannt, so kann die als Ironie intendierte Mehrdeutigkeit eventuell unerkannt bleiben. Und auch wenn diese Leser merken sollten, dass sich hinter dem wörtlich Ausgedrückten ein weiterer Sinn verbirgt, müssen sie diesen nicht unbedingt als Ironie interpretieren, sondern können eine andere Autorintention dahinter vermuten. Ein hypothetisches Beispiel hierfür liefert Allemann (1970:27), der einen sogenannten „Ironie-Legastheniker“ beschreibt. Dieser Leser würde beim Lesen des Anfangs von Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* nicht an der subjektiven Aufrichtigkeit des Ich-Erzählers und an der Ehrlichkeit des – für Thomas-Mann-Kenner so krass ironischen – Bekenntnisses zum Prinzip der Wahrhaftigkeit am Ende des ersten Abschnitts zweifeln, sondern die Memoiren des Felix Krull statt für einen ironischen Text für eine ernsthafte psychologische Studie halten.<sup>16</sup> Doch ist meines Erachtens nicht unbedingt eine Ironie-Legasthenie notwendig, denn schon eine bloße Unkenntnis oder auch eine falsche Einordnung des Autors können zum Miss- und Unverständnis von Ironie führen.

---

<sup>16</sup> Zur Verdeutlichung des Beispiels, hier ein Auszug aus Thomas Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Der Memoiren erster Teil, Erstes Buch, Kap. I. Fischer Verlag, 1954: „Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit - gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde (so daß ich wohl nur in kleinen Etappen und unter häufigem Ausruhen werde vorwärtsschreiten können), indem ich mich also anschicke, meine Geständnisse in der sauberen und gefälligen Handschrift, die mir eigen ist, dem geduldigen Papier anzuvertrauen, beschleicht mich das flüchtige Bedenken, ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin. [...] Übrigens bin ich entschlossen, bei meinen Ausführungen mit dem vollendetsten Freimut vorzugehen und weder den Vorwurf der Eitelkeit noch den der Schamlosigkeit dabei zu scheuen. Welcher moralische Wert und Sinn wäre auch Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären!“

## Textwelt

Die Botschaft, die der Autor vermittelt, lässt sich auf zwei Ebenen erschließen: der inhaltlichen und der formalen. In Bezug auf den Inhalt ist für literarische Werke bezeichnend, dass das Referens nicht genau der Realität entspricht, meist legt der Autor keinen Wert auf eine objektive Beschreibung der Wirklichkeit, sondern er beschreibt das, was er sieht, von einem subjektiven Standpunkt aus. Diese literarische Welt steht in einer gewissen Distanz zur Realität des Ausgangspublikums, sie kann sich entweder sehr nahe, sehr weit entfernt davon oder in einer neutralen Position befinden. Dadurch, dass die Zielleser einer Übersetzung aber in eine andere Realität eingebunden sind, ändern sich die Distanzverhältnisse zwischen der eigenen Wirklichkeit und der im Text erschaffenen Welt und es verändert sich die Wirkung dieser Textwelt. Gerade auch die Auswahl des Referens kann ein Mittel zur Erzeugung von Ironie sein, und für die Tatsache, ob die Ironie nun wirkt oder nicht, ist eben diese Distanz zwischen der beschriebenen Welt und der realen Welt des Lesers entscheidend. Dafür liefert die Kinderliteratur ein anschauliches Beispiel, und zwar in *Pippi Langstrumpf*<sup>17</sup>. Argentinien wird hier als weit entferntes, fast unbekanntes Schlaraffenland beschrieben. Die Distanz zwischen der

---

<sup>17</sup> Astrid Lindgren: *Pippi Langstrumpf*. Aus dem Schwedischen von Cäcilie Heinig. Verlag Friedrich Oetinger, Hamburg 1969, S. 72: „Da lobe ich mir die Schulen in Argentinien“, sagte Pippi und sah auf die Kinder herunter. „Da solltet ihr hingehen. Da fangen die Osterferien drei Tage nach Schluss der Weihnachtsferien an, und wenn die Osterferien zu Ende sind, dauert es drei Tage, und da fangen die Sommerferien an. Die Sommerferien hören am 1. November auf, und dann hat man natürlich eine ordentliche Last, bis am 11. November die Weihnachtsferien anfangen. Aber das muss man aushalten. Jedenfalls hat man keine Schularbeiten. Es ist in Argentinien streng verboten, Schularbeiten zu machen. Manchmal kommt es vor, dass ein oder das andere argentinische Kind sich in einen Schrank schleicht und Schularbeiten macht. Aber wehe, wenn seine Mutter das sieht. Rechnen haben sie dort überhaupt nicht in den Schulen, und wenn es ein Kind gibt, das weiß, wieviel 7 und 5 ist, muss es den ganzen Tag in der Ecke stehen, wenn es so dumm ist, es der Lehrerin zu erzählen. Lesen haben sie nur freitags, aber nur dann, wenn es Bücher gibt, in denen sie lesen können. Aber es gibt niemals welche“. Die Kinder sahen verdutzt aus. „Ja, aber was machen sie denn da in der Schule?“ fragte ein kleiner Junge. „Sie essen Bonbons“, sagte Pippi bestimmt. „Es geht ein langes Rohr von einer Bonbonfabrik in der Nähe direkt ins Schulzimmer, und da kommen den ganzen Tag Bonbons raus, und da haben die Kinder genug damit zu tun, sie aufzuessen.“ „Ja, aber was macht dann die Lehrerin?“, fragte ein kleines Mädchen. „Sie macht das Papier von den Bonbons für die Kinder ab, du Dummerjan“, sagte Pippi. „Du glaubst doch nicht etwa, dass sie das selbst machen? Selten! Die gehen nicht mal selbst in die Schule. Die schicken ihren Bruder.“

Realität der Ausgangsleser und der Textwelt ist sehr groß, so groß, dass beim ersten Lesen nicht einmal ins Auge sticht, dass die Sommerferien zwar mit dem europäischen Sommer übereinstimmen, aber in den Winter der südlichen Erdhalbkugel fallen. Die stark ironisierende Beschreibung des argentinischen Schulwesens würde bei argentinischen Lesern einen Teil ihrer ironisch-humoristischen Wirkung einbüßen, sie könnte sogar für desinformiert oder gar beleidigend gehalten werden.

#### Vertextungskonventionen

Darunter sind die Regeln zu verstehen, die der Textproduzent in Betracht zieht, wenn er seinen Text verfasst, entweder um sich an diese Regeln zu halten oder bewusst gegen sie zu verstoßen, je nachdem, welche Wirkung er intendiert. Auch diese Vertextungskonventionen sind von Kultur zu Kultur unterschiedlich. Sie lassen sich unter den Stichworten Wo, Was und Wie zusammenfassen.

#### Wo?

An erster Stelle ist die Platzierung von Ironie wichtig. Während es für die Ausgangskultur zum Standard gehören kann, dass bestimmte Texte in einem ironischen Ton verfasst sind (Glossen, manche Kolumnen) oder dass gewisse Texte Humor enthalten, wie es zum Beispiel in den USA für politische Reden üblich ist (vgl. Mateo 1999:131), kann das in der Zielkultur absolut unüblich sein und befremdlich wirken. Als weiteres Beispiel kann meine vorhergehende Forschungsarbeit gelten, in der ich festgestellt habe, dass die journalistische Sprache in den Tageszeitungen in Deutschland stärker mit Ironiesignalen versehen ist als in Argentinien. Sollte also ein deutscher ironischer Publizistiktext als gleichermaßen ironischer Zieltext ins Argentinische übertragen werden, ist es denkbar, dass der Rezipient, da er an dieser Stelle keine Ironie erwartet, diese auch nicht wahrnimmt, sondern den Text wörtlich interpretiert oder dass er durch bestimmte ironisch intendierte Aussagen zwar irritiert wird, diese jedoch nicht zuordnen kann.

Was ?

Zweitens spielt auch die thematische Ebene eine Rolle. Wie es Themen gibt, über die in bestimmten Kulturkreisen Witze nicht erlaubt sind oder als fehl am Platze betrachtet werden, so ist es auch möglich, dass in bestimmten sprachlichen Räumen gewisse Themen nicht ironisiert werden dürfen. Denkbar ist zum Beispiel, dass in konservativeren Kulturen Themen wie Sex oder Tod eher für die ironische Gestaltung tabuisiert sind als in liberaleren Kulturen.

Wie?

Die dritte Ebene ist die stilistische. Im Gegensatz zu den nicht literarischen Texten, in denen die Sprache stark konventionalisiert ist, besitzt die literarische Sprache außer den besonderen Elementen wie Expressivität, Atmosphäre, Personen und Ideen auch spezielle stilistische Merkmale wie Rhythmus, Prosodie, Syntax, Metaphern, Symbole, usw. Der ironische Autor entscheidet, welcher dieser Elemente er sich bedient, um die intendierte ironische Wirkung zu erreichen. Da aber stilistische Konventionen und der Einsatz stilistischer Mittel kulturell bedingt sind, können bestimmte stilistische Merkmale durch die Übersetzung eine andere Bedeutung erhalten. Nur wenn die literarische Tradition in Ausgangs- und Zielkultur dieselbe ist, können Elemente der literarischen Ausgangssprache die Funktion und Wirkung, die sie auf Ausgangstextleser haben, in der Zielsprache und für die Zieltexleser wahren. Das ist aber oft nicht der Fall.

Eine pragmatische Schwierigkeit bei der Übersetzung von Ironie ergibt sich demnach aus der geringen Konventionalisierung der literarischen Sprache und ihrer stilistischen Figuren: Die ironischen Stilmittel stehen nicht ausschließlich der ironischen Ausdrucksweise zur Verfügung, sondern es sind selbstständige Stilmittel, die sozusagen als Beförderungswege für die Ironie instrumentalisiert werden. Dass ein Ausdruck oder ein Stilmittel neben seiner primären Bedeutung auch noch eine zusätzliche ironische

Bedeutung trägt, erkennt der Leser daran, dass Störfaktoren gesetzt werden, die das wörtliche Verstehen verhindern. Diese Störfaktoren sind in irgendeiner Weise irritierend, sie lassen den Leser aufhorchen, stutzen. Ein Ironiemarker wird infolgedessen in einer Kultur als Störfaktor erkannt, weil es üblich ist, dass gerade dieses besondere Stilmittel meist auf Ironie hinweist, es braucht jedoch in anderen Kulturen nicht ebenso als Störfaktor, also als Ironiemarker, zu wirken. Wenn zum Beispiel die Übertreibung in Form von Augmentativa in der Ausgangssprache ein klarer Ironiemarker ist, es aber in der Zielsprache üblich ist, solche Augmentativa in der alltäglichen Rede als liebevolle, absolut unironische Bezeichnungen einzusetzen, so funktionieren diese im Zieltext nicht mehr als Störfaktoren, die das wörtliche Verstehen des Textes unterbinden und auf Ironie aufmerksam machen, sondern sie erlangen die für ihren Sprachraum typische Wirkung.

Eine weitere Schwierigkeit auf der Ebene der Stilmittel ergibt sich dann, wenn in der Ausgangssprache bestimmte syntaktische Marker als Hinweis auf Ironie eingesetzt werden, die es in der Zielsprache nicht gibt. Dies ist zum Beispiel der Fall beim Genitiv, der im Deutschen oft in ironischer Absicht verwendet wird, weil er – ironisch, das heißt, in veraltet oder pedantisch klingenden Formulierungen eingesetzt – gekünstelt wirkt, zum Beispiel dann, wenn er vorangestellt wird („meines Vaters Hut“ statt „der Hut meines Vaters“). Im Spanischen besteht diese Formulierungsmöglichkeit nicht: Der Genitiv wird durch die Präposition *de* angezeigt, eine sehr geläufige Präposition, deren Stellung sich nicht variieren lässt („el sombrero de mi padre“).

So viel zu den Umständen, die bei der Übersetzung ironischer Texte störend oder verzerrend wirken können. Welche Konsequenzen der Übersetzer aus diesen Interferenzfaktoren ziehen muss, wird im nächsten Abschnitt untersucht.

### 2.3.3 Funktionale Lösungsstrategien

Erhält ein Übersetzer den Auftrag, einen ironischen Text zu übersetzen, muss er an erster Stelle klären, was von ihm gefordert wird. Handelt es sich zum Beispiel um eine Übersetzung zu Studienzwecken, die in der Zielsprache verdeutlichen soll, wie in der Ausgangssprache Ironie gebildet wird, dann wird er sich für eine dokumentarische Übersetzung entscheiden. Die Funktion dieser Art von Übersetzung ist einzig, zu dokumentieren, wie Ironie in dem Ausgangstext entsteht und wie sie funktioniert. Hier wird der Übersetzer also eine ausgangstextnahe Übersetzung anfertigen. Möglicherweise behalten einige der ironischen Stellen des Originaltexts auch im übersetzten Text noch ihre Ironie bei. In den Textstellen, bei denen das nicht der Fall ist, muss der Übersetzer eventuell erklärende Zusätze liefern, in denen er erläutert, warum diese Formulierungen im Ausgangstext ironisch wirken. Durch diese Erläuterungen wird aber die ironische Wirkung nicht wiederhergestellt, der Text funktioniert weiterhin nicht als ironischer Text.

Es ist also nicht auszuschließen, dass ein ironischer Ausgangstext, der dokumentarisch übersetzt wird, sich in einen absolut unironischen Zieltext verwandelt. Die ironisierende Intention des Autors wird im Fall einer dokumentarischen Übersetzung entweder gar nicht umgesetzt, oder wenn doch, wird sie nur stellen- und eher zufälligerweise verwirklicht.

Auf der anderen Seite kann der Übersetzungsauftrag aber auch dahingehend lauten, dass er eine funktionskonstante Übersetzung erforderlich macht: ein ironischer Originaltext soll auch als Übersetzung ironisch wirken. In diesem Fall muss der Übersetzer von Fall zu Fall untersuchen, ob ein im Ausgangstext ironisch wirkendes Stilmittel auch in der Zielkultur ironisch wirkt. Wird diese Frage bejaht, kann der ausgangssprachliche Ironiemarker übernommen werden. Wenn die ironische Wirkung dieses Stilmittels durch die Übersetzung aber verloren zu gehen droht, dann muss der Übersetzer

gegebenenfalls Mittel und Wege suchen, dies zu verhindern oder eventuell den Verlust an anderer Stelle ausgleichen.

Auf die oben dargelegten Interferenzfaktoren Bezug nehmend lauten die Aufgaben des Übersetzers also:

#### Interpretation der Senderintention

Der Übersetzer muss in der Lage sein, die ironische Intention des Autors und deren Umsetzung im Text erkennen zu können. Als in die Ausgangskultur eingebetteter Leser sollte ihm dieses keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereiten. Meistens gehören literarische Übersetzer jedoch der Zielkultur an. In diesem Fall bieten oft die Autoren selbst und die Sekundärliteratur Aufschluss über die Verfasserintention.

Trotzdem beruht der Zieltext, wie jede Übersetzung, nicht unmittelbar auf der Intention des Autors, sondern auf dem, was der Übersetzer für die Intention des Autors hält. Und folglich entspricht auch die im Translat verbalisierte Ironie nicht unbedingt der tatsächlich vom Autor intendierten Ironie, sondern der vom Übersetzer als Autorintention interpretierten Ironie – dieser Umstand kann aber nicht überwunden werden, solange es Übersetzungen gibt.

Was die intendierte Wirkung des ironischen Textes angeht, kann der Übersetzer der Senderintention entgegenkommen und den zielsprachigen Leser dafür sensibilisieren, indem er diesen auf die abweichenden Konventionen der Ausgangskultur hinweist.

#### Zieltextleser-Präsuppositionen

So wie dem Autor sein Leserkreis bekannt ist und er die Versprachlichung seiner Intention an das bei den Lesern präsupponierte Wissen anpasst, kennt auch der Übersetzer den Leserkreis seines Textes, der Übersetzung. Er ist im Bilde über die Rezeptionshaltung und das Weltwissen der Zieltextleser.

Also überprüft der Übersetzer den Originaltext im Hinblick auf seine Kompatibilität mit der Zielsituation. Der Übersetzer muss sich die Frage stellen, ob der Adressat der Übersetzung in der Lage ist, die Textwelt des Originalwerks mit dem eigenen Horizont zu vereinbaren, er braucht ausreichende Information über den Adressaten, um zu bewerten, ob dieser in der Lage ist, die Ironie des Ausgangstextes auch im Zieltext als ironisch zu interpretieren. Im Translat muss der Übersetzer die Verbalisierung der Verfasserintention an den Zielleserkreis anpassen, er muss Ironie so versprachlichen und ironische Textstellen gegebenenfalls so überarbeiten, dass sie von den Lesern der Übersetzung auch als ironisch verstanden werden. Auf diese Weise wird die Kompatibilität zwischen der ironischen Funktion der Übersetzung und der ironischen Intention des Verfassers gewahrt.

#### Erwartungshorizont der Zieltextleser

Der Umstand, dass die Leser den Autor kennen und wissen, wo sie ihn einzuordnen haben, sodass dadurch ihre Rezeptionshaltung gesteuert wird, trifft zwar auf Ausgangstext-, aber nicht unbedingt auf Zieltextleser zu. Durch Zusatzinformationen und Erläuterungen kann der Übersetzer dieses Defizit allerdings ausgleichen. Indem er den Kenntnisstand der Leser erweitert, steuert er ihre Rezeptionshaltung und versetzt sie in die Lage, die ironische Intention des Autors wahrzunehmen.

#### Textwelt

Sollte die Veränderung der Distanzverhältnisse zwischen der Textwelt und der realen Welt die ironische Intention des Autors beeinträchtigen – also die Ironie eines Textes mindern oder ganz zerstören, oder aber auch steigern – muss der Übersetzer die Textwelt der Übersetzung in Übereinstimmung mit der intendierten Zieltext-Funktion auswählen. Die Welt des Ausgangstextes muss bei der Übersetzung nicht unbedingt erhalten bleiben, sondern auch sie ist der beabsichtigten Funktion und Wirkung untergeordnet (vgl. Nord 1997:87).

## Vertextungskonventionen

Was die formale Ebene anbelangt, ordnet der Übersetzer die Verbalisierung seines Textes auch wieder der Funktion dieses Textes unter. Soll der Zieltext die ironische Intention des Verfassers verwirklichen, muss sich der Übersetzer an die Textkonventionen der Zielsprache halten. Er wird dann von Fall zu Fall entscheiden, ob er ein bestimmtes sprachliches oder stilistisches Ironiemittel des Ausgangstextes übernimmt oder es durch ein anderes, in der Zielsituation besser geeignetes, ersetzt, um die intendierte ironische Funktion zu erfüllen. Auch hier soll noch kurz im Einzelnen auf die Topoi Wo, Was und Wie eingegangen werden.

### Wo?

Leider bestehen im Bereich der Ironie keine interkulturellen Untersuchungen, anhand derer festzustellen ist, in welchen Textsorten Ironie die Regel ist und wo sie deplatziert klingt. Im Falle literarischer Texte ist jedoch dank ihrer geringen Konventionalisierung davon auszugehen, dass alle vom Autor als ironisch intendierten Textstellen auch solchermaßen in die Zielsprache übertragen werden können. Gerade die für literarische Werke typische Offenheit ermöglicht es dem Übersetzer, Ironie problemlos beizubehalten und dem Leser der Übersetzung, dieser unvoreingenommen – also auch für Ironie offen – zu begegnen.

### Was?

Die thematische Ebene wird dem Übersetzer größere Schwierigkeiten bereiten, falls der Ausgangstext einer liberaleren Kultur entstammt und in eine konservativere übertragen werden soll. Auch hier ist die Intention des Autors entscheidend, das heißt, die Wirkung, die er mittels des Einsatzes von Ironie erreichen wollte. Ist es beispielsweise das Ziel des Autors durch die ironisierende Behandlung tabuisierter Themen wie Religion oder Tod Distanz herzustellen, muss der Übersetzer entscheiden, ob die Ironie in der konservativeren Zielkultur ebenso wirkt oder ob sich dadurch eine ganz andere, nicht beabsichtigte Funktion ergäbe. Verfehlt die Ironie ihre

Wirkung, kann sie im Widerspruch zur Senderintention stehen und ist im ZIELTEXT unangebracht.

Wie?

Auch die stilistischen Mittel müssen so eingesetzt werden, dass sie die Intention des Verfassers wiedergeben. Wirkt ein in der Ausgangssprache ironisches Stilmittel im ZIELTEXT nicht ironisch (hat es also gar keine oder eine andere Wirkung), muss der Übersetzer es durch einen den ZIELTEXTKONVENTIONEN entsprechenden Ironiemarker ersetzen. In ähnlicher Weise geht der Übersetzer vor, wenn es eine in der Ausgangssprache ironisch eingesetzte Konstruktion in der Zielsprache gar nicht gibt: er kompensiert den Verlust von Ironie an anderer Stelle.

Ein Faktor, der darüber hinaus dazu beiträgt, dass die Intention des Verfassers auch im ZIELTEXT verwirklicht werden kann, wurde bei den vorangehenden Betrachtungen außer Acht gelassen: die subjektive Rolle des Lesers.

Wie nämlich bei jedem ironischen Text – und Texten überhaupt – spielt der Leser auch bei der Rezeption von (ironischen) Übersetzungen eine wichtige Rolle. Denn in dem Kommunikationsprozess, in dem Ironie stattfindet, ist im Falle der Übersetzung nicht nur die Intention des Autors und die Fertigkeit des Übersetzers wichtig, sondern auch die Mitwirkung des Lesers.

Die objektiven Voraussetzungen für eine kompetente Leserrolle wurden oben bereits beschrieben, als vom Erwartungshorizont des Lesers die Rede war. Neben dem objektiven spielt aber auch ein subjektives Element beim Verständnis von Ironie eine Rolle. Jeder Kommunikationsprozess beruht auf der Kooperation zwischen Sender und Empfänger. Es geht nicht nur darum, dass der Sender verstanden werden will, auch der Empfänger möchte verstehen. Deshalb wird ein Leser, der einen ironischen Text erwartet und den Text als einen ironischen rezipieren möchte, auch eher dazu neigen,

uneindeutige Stellen ironisch auszulegen, er wird bewusst oder unbewusst Textstellen, die ironisch verstanden werden können, bereitwilliger als ironisch akzeptieren oder sogar nach solchen Stellen suchen.

Diese subjektive Leserkomponente kann der Übersetzer sich zunutze machen. Sollte es ihm unmöglich sein, solch eine eindeutige ironische Festlegung in der Übersetzung beizubehalten, bleibt ihm beispielsweise immer noch ein erklärendes Vorwort als Ausweg, in dem er die Rezeptionshaltung der zielsprachigen Leser auf die Ironieträchtigkeit des Textes einstimmen kann.<sup>18</sup>

Abschließend möchte ich erneut auf das Prinzip der Loyalität hinweisen. Beim Lesen der vorstehenden Kapitel mag nämlich der Eindruck eines allmächtigen Übersetzers entstehen: Dieser entscheidet, was und wie übersetzt wird. Für die Ironie hieße das: Die gesamte im Translat enthaltene Ironie würde durch das Ironieverständnis des Übersetzers bestimmt. Denn dieser ermittelt die Intention des Autors, legt seine eigene Definition von Ironie fest, entscheidet welche Funktion der Zielttext erfüllen soll, beurteilt die Erwartung der Ausgangs- und Zieltextleser und beschließt, welche Stellen in welchem Ausmaße zu überarbeiten sind. Somit würde der Übersetzer eine ganze Reihe von Entscheidungen treffen, die nicht objektivierbar sind, für die es keinen allgemeingültigen und sachlichen Maßstab gibt – das Translat wäre also ein Produkt der Willkür des Übersetzers.

Der Willkür des Übersetzers setzt Nord aber die von Übersetzern geforderte und erwartbare Loyalität entgegen. Sie erklärt den Begriff „Loyalität“ folgendermaßen:

---

<sup>18</sup> Dies gilt jedoch nur unter der Voraussetzung, dass der Auftraggeber, in diesem Fall der Verlag, dem Übersetzer die Möglichkeit einräumt, ein Vorwort zu verfassen. Doch ist das nicht immer der Fall.

*Der Translator ist demnach bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Sender-Funktion übernimmt) als auch gegenüber dem Zieltextempfänger. Diese Verantwortung bezeichne ich als „Loyalität“ – „Loyalität“ ist eine ethische Qualität im Zusammenleben von Menschen; die „Treue“ bezeichnet ein Abbildungsverhältnis zwischen Texten. (Nord 1988:32)*

Die Loyalität liegt in der Tatsache begründet, dass der Übersetzer in dem interkulturellen Handeln des Übersetzens normalerweise der einzige ist, der sowohl mit der Ausgangs- als auch mit der Zielkultur vertraut ist. Der Nordsche Loyalitätsbegriff (vgl. Nord 2004:236 ff.) enthält dabei vier verschiedene ethische Dimensionen: die Konfliktprävention, die Professionalität, das Vertrauen und die Wahrhaftigkeit.

Unter „Ethik der Konfliktprävention“ ist das Handeln des Übersetzers zu verstehen, das darauf ausgerichtet ist, Verständigungsprobleme oder Konflikte zwischen den Beteiligten aus zwei unterschiedlichen Kulturen auszuräumen oder direkt zu vermeiden. Die „Ethik der Professionalität“ betrifft die fachliche Kompetenz des Translators: dieser muss neben dem Erwerb und der ständigen Verbesserung von Übersetzerfähigkeiten auch zum Reflektieren über das eigene Handeln in der Lage sein. Unter dem Gesichtspunkt der Loyalität als „Ethik des Vertrauens“ wird der Tatsache Rechnung getragen, dass Auftraggeber, Autor und Leser eines Textes das Recht haben, sich darauf zu verlassen, dass der Translator den Vorgaben des Auftraggebers, der Kommunikationsintention des Senders, beziehungsweise den Erwartungen der Leser entspricht. Eng damit verbunden ist die „Ethik der Wahrhaftigkeit“, bei der es darum geht, den am Kommunikationsprozess teilnehmenden Parteien fair und ehrlich gegenüberzutreten und die Übersetzung nach bestem Wissen und Gewissen anzufertigen.

Die Verantwortung des Übersetzers gegenüber Autor, Auftraggeber und ZIELLESER setzen der sogenannten übersetzerischen Willkür Grenzen. Prunč

(1977) fügt dieser dreifachen Bindung noch eine vierte hinzu: die Loyalität des Translators zu sich selbst. Indem der Übersetzer seine Identität und Integrität wahrt, also indem er die Interessen- und Machtkonstellationen richtig einschätzt und auf dieser Grundlage selbstverantwortlich und ethisch handelt, ist es möglich, übersetzerisches Handeln trotz seiner immanenten Arbitrarität konsistent zu gestalten (vgl. Prunč 1997:113f.)

Ein weiterer Gedanke in diesem Kontext ist die Tatsache, dass nicht der Funktionalismus die subjektive Komponente in die Übersetzertätigkeit einbringt, sondern dass dieser Ansatz durch seine didaktische und praktische Ausrichtung die Subjektivität jeglichen Übersetzens lediglich bloßlegt. Als menschliche Handlung kann Übersetzen nicht anders als subjektiv sein. Auch infolge dieses Tatbestands ist es positiv, dass der Translator ausdrücklich auf die Grenzen seines Ermessensspielraums hingewiesen wird, sowie auf die Auflage, „eventuelle Abweichungen vom konventionellen Übersetzungsverständnis offenzulegen und zu begründen.“ (ibid.)

Mit diesen Überlegungen endet der erste Teil der Arbeit. Darin wurde auf theoretischer Ebene untersucht, welche Besonderheiten die Übersetzung ironischer Texte mit sich bringt und wie das Übersetzen ironischer Texte vom funktionalen Standpunkt aus zu erfolgen hat, wenn die Funktion *Ironie* in der Übersetzung konstant gehalten werden soll. Im zweiten Teil der Arbeit wird nun anhand von Beispielen auf der pragmatischen Ebene untersucht, wie Übersetzer beim Übersetzen ironischer Werke vorgegangen sind.

### 3 Korpusuntersuchung

Die Korpusuntersuchung gründet sich auf *Der Zauberberg* von Thomas Mann und *Rayuela* von Julio Cortázar, zwei literarische Werke zweier ironischer Autoren. Während Thomas Mann als prototypischer Ironiker der deutschen Literatur gilt (vgl. Baumgart 1973 und Despoix/Fetscher 2001:222), ist Julio Cortázar eher für andere Eigenschaften seiner Schreibweise bekannt, zum Beispiel für das Experimentelle und Surrealistische seiner Erzählung und Romane. Dass es sich im Falle *Rayuelas* dennoch um einen höchst ironischen Roman handelt, wird in dieser Arbeit noch bewiesen werden.

Es handelt sich bei beiden Werken um Romane, die in ihren Nationalliteraturen zum Kanon gehören, und beide erfüllen die für diese Arbeit unabdingbare Bedingung, dass sie in die jeweils andere Sprache übersetzt worden sind.

In diesem Teil der Arbeit soll zunächst untersucht werden, wie die ausgewählten Autoren das Stilmittel Ironie in den Werken umgesetzt haben, um danach festzustellen, welche Auswirkungen die vorhandenen Übersetzungen auf die Ironie haben, das heißt, ob und in welchem Ausmaß die Ironie auch im Translat noch als solche funktioniert und somit die Intention des Autors gewahrt wird.

Dazu werden die untersuchten Werke als erstes allgemein vorgestellt und kontextualisiert. Anschließend werden sie spezifisch im Hinblick auf das funktionale Übersetzen beziehungsweise auf die Beschreibung der Übersetzung vom funktionalen Standpunkt aus untersucht. Wie bereits erwähnt, besteht das Ziel einer funktionalen literarischen Übersetzung darin, die Intention des Autors auch im Translat zu verwirklichen. Es gibt mehrere Wege, diese Intention zu erschließen: durch den Ausgangstext selbst, durch

Befragen des Autors, Kommentare des Autors, Sekundärliteratur, Rezensionen, etc. – dies ist das Ziel nachstehender Abschnitte.

Die Aussagen dieses Kapitels werden mit Beispielen aus den entsprechenden Werken belegt. Für alle Zitate gilt hier: die fettgedruckten Stellen wurden von mir hervorgehoben und die Seitenzahlen werden nach jedem Zitat in Klammern angefügt. Um die Quelle der Zitate zu kennzeichnen, werden folgende Kürzel benutzt: ZB für *Der Zauberberg*, MM für *La Montaña mágica*, R für *Rayuela* und RHH für *Rayuela. Himmel und Hölle*.

### **3.1 Der Zauberberg**

Der Roman *Der Zauberberg* von Thomas Mann entstand von 1913 bis 1924 und erschien 1924. Im Jahre 1912 verbrachte Thomas Manns Frau mehrere Monate in einem Davoser Lungensanatorium. Im *Zauberberg* verarbeitet der Autor die Eindrücke, die er bei seinen Besuchen empfing. Der Erste Weltkrieg führte im Sommer 1915 zur Unterbrechung der Arbeit, die Thomas Mann erst 1919 wieder aufgenommen hat. Der auf zwei Bände angewachsene Roman weitete sich zum Zeitroman aus, zur Kritik an spätbürgerlichen Lebens- und Denkformen der Vorkriegszeit, deren Repräsentanten auf dem „Zauberberg“ versammelt sind; zugleich aber trieb Thomas Mann seine leitmotivische Erzähltechnik in diesem Buch so weit voran, dass die Forschung das Werk als Bildungsroman, als „intellektuellen“ oder „metaphysischen“ Roman zu verstehen suchte. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht vor allem Manns ironisches Spiel mit Bildungszitaten, Weltanschauungen, Personencharakteristika und allen weiteren Mannschen Ironiesignalen, die weiter unten besprochen werden sollen.

### 3.1.1 Thomas Mann: literaturhistorische Einordnung

Thomas Mann wurde am 6. Juni 1875 als Sohn eines angesehenen Kaufmanns in Lübeck geboren. Ohne Abitur und abgeschlossene Berufsausbildung lebte er zunächst von den Zinsen aus dem Verkauf der väterlichen Firma. Berühmt wurde er durch seinen Familienroman *Die Buddenbrooks* (1901) und die Erzählung *Tonio Kröger* (1903). 1905 heiratete er die vermögende Professorentochter Katja Pringsheim, obwohl er auch homoerotische Neigungen verspürte (vgl. Mann 1991:226). Durch die Heirat stieg Thomas Mann in ein großbürgerliches Umfeld auf. Acht Jahre nach den *Buddenbrooks* erschien der nächste Roman, *Königliche Hoheit*. Unter dem Eindruck einer Reise verfasste Mann die Novelle *Der Tod in Venedig*. Im Ersten Weltkrieg war er wie viele deutsche Intellektuelle Verfechter des Krieges und stellte sich mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) offen gegen die pazifistische und demokratische Einstellung seines Bruders Heinrich. Nach Jahren des Schweigens als Romancier veröffentlichte er im Jahr 1924 sein zweites epochales Werk, *Der Zauberberg*. Er änderte seine politische Meinung, versöhnte sich mit seinem Bruder und bekannte sich zur Weimarer Republik und Demokratie. Der Nobelpreis 1929 förderte seine Anerkennung in Deutschland und im Ausland, und spätestens ab diesem Zeitpunkt konnte Mann von seiner Tätigkeit als Schriftsteller üppig leben. Mann beschrieb das Klima während des Faschismus in Italien und kämpfte gegen den Aufstieg der NSDAP. Von 1933 bis 1952 lebte er im Exil in Frankreich, in der Schweiz und in Kalifornien. Er galt als einer der gewichtigsten deutschen Exilautoren, sowohl in literarischer als auch in politischer Hinsicht. In der Zeit der Emigration genoss er große Anerkennung, er erfreute sich literarischer Erfolge, und es war eine Phase großer Produktivität. Hier schrieb er unter anderem *Lotte in Weimar* und beendete 1942 sein biblisches Romanprojekt, die Tetralogie *Joseph und seine Brüder*. Mann erfreute sich bester politischer Kontakte und entfaltete eine rege politische Publizistik, so zum

Beispiel in seinen monatlichen Rundfunkansprachen in der BBC gegen Nazideutschland.

Als sich in den USA der Antikommunismus unter Senator McCarthy breit machte, gerieten auch alle links-liberalen Emigranten unter Verdacht. Thomas Mann fühlte sich immer stärker zu Europa hingezogen und kehrte 1952 in die Schweiz, nach Zürich, zurück – aber außer gelegentlichen Besuchen nie nach Deutschland, das Land, das ihn ausgebürgert und seine Schriften verboten hatte.

Umfangreiche Novellen (*Der Erwählte*, *Die Betrogene*) und Erzählungen (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) zeugen von seiner Produktivität auch noch in hohem Lebensalter. Am 12. August 1955 verstarb Thomas Mann im Zürcher Kantonsspital.

Thomas Manns Leben umspannte die bewegtesten Jahre der jüngeren europäischen Geschichte. Er erstattete als aufmerksamer Beobachter ebenso Bericht über seine Zeit wie über seine Person, nicht zuletzt in den zehn Bänden seiner Tagebücher und Tausenden Briefen. Sein literarisches Schaffen ist, was die Oberfläche angeht, von den großen Realisten des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Fontane, Flaubert und Tolstoi, geprägt, doch die Tiefe erschließt die Leitmotivstruktur, deren Begriff aus der Musik Wagners stammt, den Mann sehr bewunderte. Seine Auseinandersetzungen mit Kunst und Bürgerlichkeit, dem Geistigen und dem Materiellen ziehen sich durch sein gesamtes Werk, sein großes Thema ist der Verfall: während die Vitalität schwindet, steigt die Sensibilität (Kurzke 1989:1903). Auch im *Zauberberg* sind Liebe und Tod stärker als die Macht der Vernunft, auf diesen Roman soll anschließend näher eingegangen werden.

### 3.1.2 Der Zauberberg: Inhaltsangabe

*Der Zauberberg* handelt von dem früh verwaisten Hamburger Patriziersohn Hans Castorp, der nach bestandenen Ingenieurexamen vor dem geplanten Eintritt in eine Schiffsbauwerft seinen lungenkranken Vetter Joachim Ziemßen in einem Sanatorium in Davos besucht. Zunächst reagiert er befremdet auf die „hier oben“ herrschende Lebensart, dann ordnet er sich aber zögernd in den Kurbetrieb ein, der, selbst auf Profit ausgerichtet, die Patienten aus ihren gewohnten bürgerlichen Verhaltensweisen reißt und sie in einen Zustand der Zeitlosigkeit und Pflichtvergessenheit versetzt. „Man ändert hier seine Begriffe“, prophezeit Joachim Ziemßen seinem Besucher. Denn die mystische, traumverlorene Welt des Zauberbergs stellt in jeder Hinsicht das Gegenbild zum „Flachland“ und der dort herrschenden Ordnung und Disziplin dar.

Drei Wochen will Hans Castorp zunächst zu Besuch in Davos bleiben, eine leichte Erkältung führt schließlich zu einer Verlängerung seines Aufenthalts, mit dessen Verlauf ein zunehmendes Desinteresse an der Welt des Flachlandes einhergeht. Der Italiener Ludovico Settembrini, Aufklärungsoptimist und „Zivilisationsliterat“, Republikaner und Humanist, drängt ihn zur Abreise. Hans Castorp aber unterliegt der Faszination der Russin Clawdia Chauchat; sie vor allem hält ihn in dem Sanatorium zurück, bis es endlich zur Liebesbegegnung mit ihr kommt, was vom Autor nur indirekt angedeutet wird.

Sieben Monate sind bis dahin verstrichen, und der sich anschließende Teil des Romans erzählt von der restlichen Zeit der insgesamt sieben Jahre, die Hans Castorp auf dem „Zauberberg“ verbringt. Clawdia Chauchat reist ab, Settembrini zieht in das Dorf hinunter. Auch Hans Castorps Vetter verlässt entgegen den ärztlichen Ratschlägen das Sanatorium, kehrt aber einige Zeit später zum Sterben zurück. Zwei Personen treten nun vor allem auf: der Jesuit und Kommunist Leo Naphta (für den der Philosoph und

Literaturtheoretiker Georg Lukács Modell gestanden haben soll), der sich mit Settembrini erbitterte Diskussionen liefert, sowie Mynheer Pieter Peepkorn, ein holländischer Kaffeepflanzer voller Vitalität, der Züge Gerhard Hauptmanns trägt und an dessen Seite Clawdia Chauchat wieder im Sanatorium erscheint. Aufgrund seiner „Ohnmacht, das Weib zur Begierde zu wecken“, wird Peepkorn sich schließlich in den Tod flüchten. Zuvor allerdings gibt er Hans Castorp Gelegenheit, seine erotischen Begierden gleichsam sozialverträglich zu überwinden, dem männlichen Konkurrenzkampf zu entgehen und sich für Clawdia zum „guten Menschen“, für Mynheer Peepkorn zum „Bruder“ zu stilisieren. Nach Peepkorns Tod und Clawdias endgültiger Abreise herrscht, wie ein Abschnitt überschrieben ist, der „große Stumpfsinn“, gelindert nur durch die „Fülle des Wohllauts“, die ein Grammophon hervorbringt, auf dem Hans Castorp *Aida* und *Carmen*, vor allem aber Schuberts *Am Brunnen vor dem Tore* hört. Ansonsten jedoch entwickelt sich eine „große Gereiztheit“, die zum Pistolenduell zwischen Naphta und Settembrini führt, bei dem beide sich des Zwangs, aufeinander schießen zu müssen, auf ihre Weise entledigen: Settembrini schießt in die Luft, Naphta tötet sich selbst. Das morbide Treiben – Hans Castorp sitzt schließlich am „schlechten Russentisch“ und hat sich ein Bärtchen stehen lassen, „als Zeugnis einer gewissen philosophischen Gleichgültigkeit gegen sein Äußeres“ – findet durch den „Donnerschlag“ des Krieges ein unvermitteltes Ende; der Roman verliert seinen Helden als anonymen Soldaten im Angriff „aus den Augen“, mit Schuberts *Am Brunnen vor dem Tore* auf den Lippen: „Lebewohl Hans Castorp [...] Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. Wir haben sie erzählt um ihretwillen, nicht deinethalben, denn du warst simpel.“

### 3.1.3 Ironie im *Zauberberg*

Die Ironie des *Zauberbergs* entsteht auf mehreren Ebenen. Die allgemeinere Ebene ist die des Textaufbaus, also die Art, in der das Werk konzipiert und strukturiert ist. Diese sogenannte *strukturelle* Ironie lässt sich meist nicht an einzelnen Wörtern oder Sätzen festmachen, sondern sie wird erst deutlich, wenn der Text als Gesamtwerk betrachtet wird.

Bevor ich jedoch auf die Sekundärliteratur und meine eigene Analyse der Ironie im *Zauberberg* eingehe, möchte ich zunächst den Autor selbst zu Worte kommen lassen. Thomas Mann behauptet nämlich: „Es ist wichtiger zu unterscheiden, als sich zu entscheiden“ (Mann 1930:275, zit. nach Baumgart 1964:38). Diese Einstellung, also seine Absicht, in der Schwebe zu bleiben, zeichnet sich in seinen Werken ab. Die Auswahl der Thematik, seine Figuren und auch sein Sprachgebrauch zielen darauf ab, die eindeutige Präzision auf- und durch ironische Mehrdeutigkeit abzulösen.

Thomas Mann selbst gibt aber auch mehrere konkrete Hinweise auf das Ironische im *Zauberberg*. In einer Einführung des *Zauberbergs* vor Germanistikstudenten an einer amerikanischen Universität beschreibt Mann diesen Roman als „das Kunstwerk [...], das eben zum Kunstwerk, zum Spiel, wenn auch zu einem sehr ernsten Spiel nur werden konnte“ (vgl. Mann 1984:72). Seine Empfehlung „Wer aber mit dem 'Zauberberg' überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen, denn seine besondere Machart, sein Charakter als Komposition bringt es mit sich, dass das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird“ (vgl. *ibid.*:75) weist darauf hin, dass es für den *Zauberberg* mehr als eine Lesart gibt, dass sich also im *Zauberberg* mehr als ein Sinn verbirgt – nicht nur der Sinn des offensichtlich Gesagten, sondern auch ein tieferer Sinn.

Mann vergleicht sein Werk mit einer Komposition, „ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe“, mit einem „Leitmotiv“. „Man kann den musikalisch ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.“ (Mann *ibid.*:76)

Weitere Anhaltspunkte für seine ironische Intention liefert Mann in folgenden Äußerungen:

*Schon in der Behandlung ihrer Figuren tut sie [= die Geschichte, I.F-L.] das, die für das Gefühl des Lesers alle mehr sind, als sie scheinen: sie sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. (1984:77)*

Auf diese Weise entsteht das für Ironie typische Plus an Bedeutung: die Figuren sind nicht nur die Menschen, die in der Erzählung beschrieben werden, sie erfüllen nicht nur eine Funktion innerhalb der Geschichte, sondern sie stehen auch noch für Weltanschauungen und weisen somit über das Werk hinaus (vgl. oben, Kap. 2.2.1).

*[...] die Kritik der Sanatoriumstherapie ist sein Vordergrund, einer der Vordergründe des Buches, dessen Wesen Hintergründigkeit ist. (Mann 1984:77)*

Auch hier bringt Thomas Mann klar zum Ausdruck, dass das Vordergründige, wörtlich Ausgedrückte, nicht der einzige Sinn des Gesagten ist, sondern dass sich dahinter noch eine tiefere Bedeutung verbirgt.

Auf eine weitere Form seines ironischen Schreibens macht Thomas Mann aufmerksam, als er die Hauptfigur des *Zauberbergs* beschreibt:

*[Hans Castorp] trieb es bei sich so weit, ein kleines, nichtssagendes Leiden zu entwickeln, weil er offenbar als einziger Gesunder unter so viel Ungesunden sich sonst als krankhaft vorgekommen wäre (Mann 1984:82)*

Der hier geäußerte Widerspruch ist ein klares Zeichen für die von der Hauptfigur erlebte Ironie, die darin liegt, dass Hans Castorp sich eine

Krankheit zulegen muss, gerade um nicht krankhaft zu wirken. Und noch einmal fasst Mann den Widerspruch, dem Castorp über das gesamte Werk hinweg ausgesetzt ist, in prägnante Worte.

*[...] aus seinem Munde tönte Westliches und Östliches so klar und so widerspruchsvoll zurück, wie es in ihn hineinklang (Mann 1984:83)*

Doch wie Mann in dieser Einführung zum *Zauberberg* selbst formuliert, lässt er sich „gern dabei von fremder Kritik helfen, denn es ist ein Irrtum, zu glauben der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eigenen Werkes.“ (Mann 1984:78)

Von der Vielzahl der Autoren, die sich mit der Ironie Thomas Manns auseinandergesetzt haben, sollen im Folgenden Walser (1981), Solheim (1996) und Baumgart (1964) besprochen werden. Diese drei Autoren wurden in der genannten Reihenfolge ausgewählt, weil sie das Spektrum der „Kenner“ und „Kommentatoren“ abdecken. Es soll mit Walser begonnen werden, der starke Kritik an Manns Ironie übt, um schließlich Mann jeden ironischen Wert abzustreiten. Als nächstes folgt die Untersuchung Solheims, der sich zum einen ausführlich der Autorenintention widmet und zum anderen der Umsetzung dieser Intention in Textstruktur und -gestaltung. Ergänzt werden sollen Solheims Ergebnisse durch Baumgarts Untersuchung der Mannschen Ironie. Solheims Untersuchung ist zwar gute zwanzig Jahre nach Baumgarts entstanden und stützt sich teilweise auch darauf, sie wird aber trotzdem zuerst erwähnt, da sie allgemeiner abgefasst ist und somit als Einstieg dient. Darüber hinaus geht Solheim gründlicher als Baumgart auf Manns ironische Intention ein, Baumgart dagegen auf die textuelle Umsetzung – damit bietet sich die Möglichkeit, folgende Fragestellung in logischer Reihenfolge nachvollziehen zu können: Was wollte der Autor erreichen? Welche Mittel hat er eingesetzt, um sein Ziel umzusetzen?

Doch soll als erstes Walsers Kritik der Mannschen Ironie betrachtet werden.

Im zweiten Kapitel seines Werks *Selbstbewusstsein und Ironie* (1981) befasst Walser sich konkret mit einigen Ironikern, hauptsächlich mit Thomas Mann. Sowohl Mann als auch Walser stimmen darin überein, dass die Mannsche Ironie auf der Gegenüberstellung gegensätzlicher Begriffe wie beispielsweise Geist - Leben, Dekadenz - Gesundheit und Abenteuerertum - Anständigkeit beruht. Während Thomas Mann jedoch seine Ironie als das Schweben seiner selbst und seiner Figuren zwischen diesen Gegensätzlichkeiten betrachtet, behauptet Walser, dass Mann hier eine Fehlidentifikation seiner selbst vornehme (vgl. Walser 1981:104), denn Mann strebe diese Mittellage – also seine Ironie – immer nur an, und sie komme in seinen Werken zwar als Wunsch und Wille vor, werde jedoch nie konsequent umgesetzt, da Manns Grundeinstellung konservativ sei. Walser gelangt zu dem Schluss:

*Thomas Mann ist zwar als der Verfasser ironischer Meisterwerke, als der Ironie-Meister in der Literaturgeschichte unseres Jahrhunderts verzeichnet. Ich glaube aber, er habe kein ironisches Werk geschaffen. Er hat aber die Figur des Ironikers geschaffen. [...] Aber ein Ironiker als Hauptfigur macht noch kein ironisches Buch; keinen ironischen Stil. [...] Thomas Mann beschreibt Haltungen, die man, nach dem auf Friedrich Schlegel zurückgehenden Sprachgebrauch, ironisch nennen kann, aber er beschreibt diese ironischen Existenzen (natürlich) nicht ironisch, sondern ganz offen, direkt, realistisch, humoristisch. Er beschreibt sie als ironische, ohne daß er dazu ironischen Stil anstrenge. (Walser 1981:105f.)*

Mann lege seine Wertungshaltung immer offen zutage – deshalb bediene er sich also nicht der Ironie. Seine Haltung laufe lediglich auf Distanzierung hinaus, sei aber konservativ, denn sie bezwecke nicht die Änderung oder Besserung der bestehenden Verhältnisse:

*In diesem Buch [= Betrachtungen eines Unpolitischen, I.F-L.] bildet er sein Ironiker-Credo aus: seine Ironie nennt er eine „sittliche Haltung“, aber ein „persönliches Ethos, kein soziales“: Praktisch begründet er damit für sich das Recht auf Nicht-Teilnahme an den Entwicklungen, an denen man, um als zurechnungsfähig zu gelten, teilnehmen muß. Er legitimiert sich. [...] Daß die Ironie [...] gar nicht mehr Ironie heißt, weil die Legitimierungsmagd den ganzen Namen beansprucht, das ist eine Leistung Thomas Manns und aller Germanisten und Kritiker, die seine Legitimationsansprüche direkt nachgesprochen haben und nachsprechen und dabei meinen, sie sprächen nur von Thomas Manns Ironie und nicht*

*von ihrer eigenen Lage. Wir haben jetzt viele ironische Existenzen und wenig Ironie. (Walser 1981:112f.)*

Wie ist es dann möglich, dass Thomas Mann laut der mehrheitlichen Meinung immer noch als Meister der Ironie gilt? Offenkundig handelt es sich hier um das Problem, das wohl jeder Analyse der Ironie zu Grunde liegt: die mannigfachen Definitionen des Begriffs, die in Philosophie, Linguistik und Literatur miteinander konkurrieren. So richtig Walsers Meinung im Prinzip ist, so unbefriedigend ist die dogmatische Reduktion des Ironiebegriffs, die hier vorliegt. Für ihn gehört zur Ironie, dass diese den Leser selbst in existenzielle Nöte konstruktiv-ontologischer Art bringt, also „die Einübung ins Nichts“ (Walser 1981:115ff.). Ironie bedeutet aber heute mehr als das. Niemand wird einen Autor ironisch nennen, wenn sich in der sprachlichen Gestalt seiner Werke keine Ironie zeigt. Zeigt sie sich aber, dann lässt sich zwar noch über Gewicht und Reichweite dieser Ironie diskutieren, nicht aber darüber, ob sie überhaupt vorhanden ist. Dieses Vorhandensein von Ironie soll in den folgenden Abschnitten nachgewiesen werden.

### **3.1.3.1 Intention des ironischen Autors**

Bevor zur strukturellen und sprachlichen Umsetzung der Ironie im *Zauberberg* übergegangen wird, soll auf die Grundvoraussetzung dieser Realisierung, auf die Intention des Ironikers Thomas Mann eingegangen werden. Was den Autor zur Verwendung von Ironie im *Zauberberg* motivierte, kann im Nachhinein nur mit Hilfe des historischen Kontexts und der privaten Erlebnisse Thomas Manns zu der Zeit, als er den Roman schrieb, erschlossen werden. Solheim (1996:79f) untersucht in dem Kapitel „Was kontrolliert die Ironie im *Zauberberg*?“ die Gründe, die Thomas Mann vermutlich dazu geführt haben, den Text auf ironisch mehrdeutige und paradoxe Art und Weise zu verfassen.

Thomas Mann beginnt seine Arbeit am *Zauberberg* vor dem Ersten Weltkrieg und beendet sie nach einer mehrjährigen Unterbrechung während des Krieges erst 1924. In dieser Zeit zwischen Anfang und Ende der Arbeit am *Zauberberg* ändert sich Manns politische Einstellung radikal – er selbst ist anfänglich für den Krieg und gegen die Republik (das wird in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* deutlich) und muss hinterher, als der Krieg verloren und die Republik Wirklichkeit geworden ist, tief an seinen Ansichten und an seiner Rolle zweifeln. Wie auch andere Autoren jener Zeit sucht er nach neuen Orientierungspunkten, da er den Glauben an Vernunft und Humanität angesichts der menschlichen Unzulänglichkeit, den Konflikt friedlich zu lösen, verloren hat (vgl. Solheim 1996:79). Mann schätzt die Lage zwar pessimistisch ein, seine moralische Verantwortung gestattet es ihm jedoch nicht, sich mit diesem Zustand abzufinden.

Die Kernaussage des Buches – und des Autors – befindet sich in dem mit „Schnee“ überschriebenen Absatz des sechsten Kapitels, in dem Castorp sich auf Skiern in das Hochgebirge wagt und sich dort im Schneesturm verirrt und im Kreis läuft. Die Szene mündet in einen Traum mit der kursiv gesetzten Quintessenz: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tod keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (ZB:679). Dieser Satz bietet ein verkleinertes Modell des gesamten Romans und wird von Thomas Mann rückblickend gerne an den Schluss des gesamten Werkes positioniert (vgl. Prill 1988: 91).

Die Absage an die mit dem Tod verbundene Sinnlichkeit und die damit implizierte Aufwertung von Ethos und Bewusstsein wird jedoch nicht so stehengelassen, da sie der Wirklichkeit nicht entspricht. Dieser Satz wird infolgedessen am Ende des Absatzes dadurch relativiert, dass Hans Castorp schon bald nach seiner Heimkehr seinen Traum nicht mehr so deutlich vor sich hat: „Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (ZB:682)

Und bereits im Traum selbst wird Manns zentrale Aussage relativiert, indem der Tod darin als „Freiheit, Durchgängerei, Unform und Lust“ (ZB:679) – als fortwährende Versuchung zum ekstatischen, auch von Erotik geprägten Leben erscheint.

Auf diese Art treten also auch an dieser Stelle Ironie und Mehrdeutigkeit in Kraft. Es geht aber nicht um eine sinnauflösende Ironie, denn der Satz kann als eine Botschaft an den Leser betrachtet werden. Zwar wird diese Botschaft in der Erzählung nicht verwirklicht, aber das Idealbild des Menschen tritt trotzdem im letzten Satz des Romans in Erscheinung:

*Wird auch aus diesem Weltfest des Todes [= dem Krieg, I.F-L.], auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (ZB:984)*

Der Roman kann als dauernde Annäherung an das Ideal betrachtet werden (vgl. Baumgart 1964:145), das als Utopie in der Zukunft liegt – und diese Utopie bestimmt Sinn und Zweck von Thomas Manns Ironie.

In *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* beabsichtigt Baumgart (1964), zu einem Verständnis vom Wesen und der Eigenart der Mannschen Ironie zu gelangen, indem er die Ironie in den Einzelformen und Einzelwerken Manns auslegt. Sein Ziel ist nicht, ihre wesentliche Grundform und geschichtliche Spielart zu erfassen, sondern den Formenapparat Thomas Manns auf seine ironischen Strukturen und Ausdruckswerte hin zu untersuchen. Die Ironie Thomas Manns wird hier nicht als psychologischer Ausdruck des ironischen Bewusstseins (= Thomas Mann schreibt ironisch, weil er ein Ironiker ist), sondern als eine sinnvolle und zweckbewusste Form des Erzählens aufgefasst. Im zweiten Teil seiner Untersuchung deutet Baumgart die auf die Einzelwerke bezogene Funktion der Ironie, er schlägt ein literarkritisches hermeneutisches Verständnis und Auslegen der Sinnbestimmung von Ironie in den jeweiligen Werken vor.

Baumgart gelangt zu dem Ergebnis, der „widerspruchsvolle“ Autor verfolge mit seinem ironischen Schreiben (nachdem der verlorene Krieg und die Einführung der Republik Manns unpolitische Parteilichkeit in Frage gestellt haben) das Ziel, sich durch Polemik zu einer Systematisierung seiner Anschauungen und zu verbindlichen Bekenntnissen hochzureizen (vgl. Baumgart 1964:133). Also beherrsche den Polemiker nun ein Gefühl der Verbesserungsnotwendigkeit, das in dem Dichter als Führer, Bildner und Erzieher zum Ausdruck komme. Diese ideologische Krise spiegelt sich in der Ironie des *Zauberbergs* wider.

Die beiden Hauptpädagogen des *Zauberbergs*, der „Zivilisationsliterat“ Settembrini und der „scharfe“ Naphta, gerieten immer wieder leitmotivisch in einen Dogmenstreit, in dem der Humor als vermittelnd zwischen den antithetischen Positionen wirkt. Der pädagogische Prozess und seine auf Rollen verteilten Thesen bildeten, so Baumgart (1964:134ff.), sozusagen einen Beziehungsteppich für den Roman, durch den alle Werte, Thesen und Wörter mehr und mehr an eigenem Gewicht verlören und immer über sich selbst hinauswiesen. So werde ihr absoluter Anspruch aufgehoben, sie würden mehrdeutig und ironisch. Und gleichzeitig schwingte in jedem Thema kontrapunktisch das Gegenthema mit. Dadurch entstehe der ironische Vorbehalt: Thomas Mann treffe keine Entscheidung, er bewege sich im Zwielficht der Krise. Diesem Zweck würden auch das Eingreifen des Erzählers in die Erzählung und die aufgehobene Kontinuität der Zeit dienen, durch die sich die Bezüge nach allen Richtungen hin öffnen würden.

Weiter führt Baumgart aus, diese Ironie wolle sich nie auf Didaktik einlassen sondern neutralisiere jede Meinung durch eine Gegenmeinung. Der Autor sei sich jedoch ihrer pädagogischen Wirkung bewusst, denn durch sie stelle er die unentschiedene Krise her, um den Leser zur Selbstbesinnung und Entscheidung aufzufordern. In diesem Sinn sei die Ironie des *Zauberbergs* im sokratischen Sinn ein Mittel der Wahrheitsfindung, die für Thomas Mann in der Mitte zwischen den

Antithesen der rationalen und der romantischen Weltanschauung liege. (vgl. Baumgart 1964:147)

Die Feststellung, welche Intention Thomas Mann mit seinem ironischen Sprachprojekt verfolgt, ist für den Übersetzer wichtig, sofern seine Aufgabe lautet, das Werk funktionskonstant – also in gleicher ironischer Weise und mit gleicher ironischer Wirkung – zu übersetzen. Denn diese intendierte Wirkung soll er bei den Ziellesern (re)produzieren und ihr sind die Übersetzungsstrategien unterzuordnen.

Doch muss als nächstes untersucht werden, welche Strategien der Autor selbst angewandt hat, um seine Intention auf der Textebene zu verwirklichen.

### **3.1.3.2 Umsetzung von Ironie**

Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, zeigt Solheim (1996) die verschiedenen Spielarten der Ironie im *Zauberberg* auf. Dabei sind einige dieser ironischen Merkmale konkret an bestimmten Textpassagen auszumachen, die meisten, die sogenannten strukturellen Ironiemarker, ziehen sich jedoch wie ein roter Faden durch das gesamte Werk hindurch. Ohne den Kontext würden sie nicht ironisch wirken, denn ihr ironischer Effekt entsteht durch die Beziehung zu anderen vor- oder nachstehenden Textstellen. Wie diese wesentlichen Grundformen der Ironie und ihre Spielarten den gesamten *Zauberberg* durchdringen, wird nun beschrieben. Sofern nicht anders angegeben, stütze ich mich bei den folgenden Ausführungen auf die Feststellungen von Solheim (1996), die ergänzt und präzisiert werden durch Baumgart (1964). Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, werden Textbeispiele aus dem *Zauberberg* nur dann hinzugefügt, wenn sie zur Verdeutlichung des ironischen Stilmittels notwendig sind oder wenn es sich um Stilmittel handelt, die im Raster der Korpusuntersuchung, die sich auf

die jeweils ersten und letzten fünfzig Seiten des Buches beschränkt, nicht auftauchen.

Viele der ironischen Strukturen, die im Verlauf der Erzählung immer wiederkehren, zeichnen sich schon im Vorsatz ab, der alle anderen Teile des Romans an Rätselhaftigkeit übertrifft. Aus diesem Grund wird unten der gesamte Vorsatz zitiert und anschließend werden die schon dort ersichtlichen Stränge der strukturellen Ironie erläutert.

### *Vorsatz*

*Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint, (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.*

*Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, – eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.*

*Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflossenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter „vorher“ sie spielt? Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andre zu schaffen hat.*

*Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, – denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei.*

*Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht gerade sieben Jahre sein!*

*Und somit fangen wir an. (ZB:9-10)*

Wie erwähnt, taucht die oben beschriebene strukturelle Ironie, die sich leitmotivisch durch die Narratio zieht, schon hier im Vorsatz, auf. Bereits an dieser Stelle werden ironische Merkmale wie die nicht festlegbare Erzählerposition, die Geschichte als Hauptperson, die ironische Distanz zum Erzählten, die ironische Distanz zwischen Erzähler und Hauptfigur, und der ironische Umgang mit dem Zeitbegriff deutlich.

#### *Die nicht festlegbare Erzählerposition*

Der Erzähler taucht an vielen Textstellen auf – es können nicht alle als Beispiel angeführt werden. Dass dies jedoch schon im ersten Satz des Vorsatzes geschieht, lässt die Anwesenheit des Erzählers nur noch an Bedeutung gewinnen. Dies ist zunächst ein Zeichen der Parabase, also ein ständiges Durchbrechen der Illusion: der Autor macht immer wieder auf die Artifizialität seines Werkes aufmerksam. Darüber hinaus vermittelt der Erzähler, indem er immer auch in der ersten Person des Plurals und nicht mittels des *Ich* in das Geschehen eingreift, den Anschein der Objektivität und verleiht der eigentlich ganz persönlichen, subjektiven Erzählerperspektive einen objektiven Schein. Dadurch entsteht ein ironischer Widerspruch. Zudem liegt noch ein weiterer Aspekt der ironischen Mehrdeutigkeit in diesem auktorialen *Wir*: es enthält auch die Perspektive des Lesers. Somit weiß der Leser eigentlich nie genau, wer gerade mit dem *Wir* gemeint ist.

### *Die Geschichte als Hauptperson*

Schon im Vorsatz hebt Thomas Mann die Geschichte und nicht Hans Castorp als Hauptperson hervor, indem er schreibt, die Geschichte werde „nur um der Geschichte willen“ erzählt. Dadurch schafft der Autor eine ironische Mehrdeutigkeit, denn diese Feststellung kann einerseits bedeuten, dass Hans Castorps nur ein Einzelfall ist, wohingegen die Geschichte etwas Allgemeines aussagt oder andererseits, dass der Leser sein Augenmerk mehr auf die Form als auf den Inhalt der Erzählung lenken sollte. Oder diese Feststellung kann auch beides gleichzeitig aussagen wollen.

### *Die ironische Distanz zum Erzählten*

Durch die zeitliche Distanz zum Erzählten, die Thomas Mann ausdrücklich betont (obwohl der *Zauberberg* 1924, also nur wenige Jahre nach der Beendigung der Erzählung durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, erschien), hebt er den Erzählcharakter der Geschichte hervor. Der Autor unternimmt folglich gar nicht erst den Versuch, die Illusion hervorzubringen, dass der Text die Wirklichkeit beschreibt oder dass im Text Wirklichkeit entsteht, sondern er zerstört diese Illusion bewusst (siehe dazu Kap. 2.2.1).

### *Die ironische Distanz zwischen Erzähler und Hauptfigur*

Diese Distanz ist das Ergebnis der zeitlichen Distanz und auch der Tatsache, dass der Erzähler Hans Castorp als Hauptperson entthront und diese Stellung der Geschichte zuweist. Sie kommt zum Beispiel zum Ausdruck, wenn der Erzähler behauptet: „Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden.“ Und obwohl der Erzähler sich auf diese Art von Hans Castorp distanziert, lässt er ihn doch in weiten Teilen des Buches selbst Wort führen. Also kann der Leser als Ergebnis dieser bewussten Distanzierung nicht alles, was Hans Castorp sagt, ernst nehmen. Auf diese Art entsteht eine ironische Mehrdeutigkeit: Immer wenn Hans Castorp spricht, meint er womöglich etwas anderes als das, was er tatsächlich sagt.

### *Der ironische Umgang mit dem Zeitbegriff*

Auch dieses Mittel zur Schaffung von Ironie, das sich durch das gesamte Werk zieht (und das für die meisten Werke Thomas Manns typisch ist) wird schon im Vorsatz eingesetzt. Einerseits behauptet der Erzähler, die Geschichte sei schon „lange her“ und „sozusagen ganz mit historischem Edelrost überzogen“ um nur ein paar Zeilen weiter unten zu erklären, sie spiele „vor dem großen Kriege“. In dem Satz „Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, [...], je dichter ‚vorher‘ sie spielt?“ kommt die ironische Aufhebung der Zeit sehr deutlich zum Ausdruck: „lange her“ und „nicht lange her“ verschwimmen und verschmelzen miteinander. Baumgart (vgl. 1964:46 ff) ergänzt diesen Aspekt, indem er auf den für Thomas Mann typischen Erzählrhythmus hinweist. Dieser besteht in der Verkehrung der logischen Entsprechung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (Bedeutendes wird ausführlich, in gedehnter Erzählzeit, Unbedeutendes dagegen in geraffter Erzählzeit berichtet), was zu einer ironischen Behandlung der Zeit führt, denn hier wird das Erzählte nicht mehr in seiner adäquaten Perspektive gesehen, sondern in einer willkürlichen Verzerrung.

Eine weitere, zwar nicht im Vorsatz jedoch ansonsten oft im Roman genutzte Möglichkeit zum ironischen Umgang mit Zeit ist der Vorhalt, also eine beabsichtigte Retardation der Handlung gerade vor den Höhepunkten. Er kann sich auf einen Satz, aber auch über ganze Abschnitte der Erzählung erstrecken.

Ebenso gehören Raffungen zu Manns ironischem Umgang mit Zeit. Auch diese werden zwar nicht im Vorsatz, aber im Verlauf des Romans wiederholt eingesetzt und wirken im Vergleich zur Breite unmittelbar vorausgehender Schilderungen wie willkürliche Abbrüche und können Ironie bedeuten. So beendet im *Zauberberg* der „Donnerschlag“ die sich in einem unendlichen Zeitstillstand ausbreitende Geschichte von Hans Castorps siebenjährigem Aufenthalt im Sanatorium. Steigert sich die

Zeitraffung bis zur absoluten Aufhebung des Geschehens in der Erzählzeit, also wird ein in der geschilderten Wirklichkeit wichtiges Ereignis direkt ausgelassen, so wird die Ironie des Zeitumgangs besonders stark bewusst. Dieses geschieht jene Nacht, nachdem Hans Castorp Madame Chauchat seine Liebe erklärt hat – sie wird als Lücke zwischen dem ersten und dem zweiten Band verschwiegen. Im zweiten Band spielen Andeutungen auf diese Nacht an und machen den ironischen Kontrast zwischen Erzähltem – hier also Unerzähltem – und Geschehenem deutlich.

Eine andere Form mehrdeutiger Spiegelung und sogar Vermischung von Zeiten ist das Anspielen auf Zukünftiges, auf noch nicht Erzähltes. Durch das Vorausweisen wird die Illusion gebrochen, dass sich die Geschichte erst während des Erzählverlaufs vollziehe. Auch die erzählerische Zukunft liegt schon vor und ist somit bereits Vergangenheit.

Schließlich ist das Leitmotiv eine weitere für Mann typische Form, ironisch mit der Zeit zu spielen, denn es hebt die Zeit auf. Es deutet vor und zurück und ist sowohl ein Echo des Früheren als auch eine Anspielung auf Späteres. Auf diese Art ist es ein magisches Mittel, der Gesamtheit der Erzählung in jedem Augenblick Präsens zu verleihen.

### *Tragische Ironie*

Wie Solheim anmerkt, werden auch die Zeichen für die im Werk enthaltene tragische Ironie schon im Vorsatz gesetzt (vgl. Solheim 1996:40ff.). Bei dieser Form von Ironie wird der vorausschauende Leser Zeuge, wie die Figur sich ahnungslos in ihr Schicksal verstrickt, oft gerade indem sie diesem Schicksal zu entrinnen versucht. Der Erzähler überblickt das gesamte Geschehen und ist Hans Castorp dadurch überlegen, denn er kann durch Leitmotive und direkte und indirekte Kommentare den Lesern Vorausdeutungen geben. Wie zum Beispiel in den Schlusssätzen des Vorsatzes „Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es

werden, in Gottes Namen, ja nicht gerade sieben Jahre sein!“ . Hier stellt der Erzähler sich unwissend und sagt zufällig das Richtige aus.

Was im Vorsatz angedeutet wird, zieht sich anschließend durch den gesamten Roman. So lässt sich Hans Castorp in den Bann des „Zauberbergs“ (der Welt des Kurorts und der Krankheit) ziehen. Dieser Prozess beginnt mit seiner Reise nach Davos, und während die Erzählung fortschreitet, gerät auch Hans Castorp immer tiefer in die magische Anziehungskraft der Lungenklinik hinein. Die Gefahren, die ihm drohen, entlarvt der Erzähler durch seine Kommentare und durch die Leitmotivik seiner Geschichte. Hans Castorp hingegen läuft seinem Schicksal völlig ahnungslos und blind entgegen. Es sind die Werte *Arbeit* und *Krankheit* und die Figur Settembrinis, an denen sich diese tragische Ironie im gesamten Verlauf der Erzählung erkennen lässt:

#### Arbeit

„Arbeit“ ist eines der Elemente, das für die tragische Ironie eine wichtige Rolle spielt (vgl. Solheim 1996:42). Kurz vor Beginn der Romanhandlung hat Hans Castorp sein Examen abgelegt, und nach seiner Rückkehr gedenkt er in die Schiffswerft „Thunder & Wilms“ einzutreten.

*Zwei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. (ZB:12)*

An dieser Stelle spielt der Erzähler auf das künftige Geschehen an: die Leser werden darüber in Kenntnis gesetzt, dass es um Hans Castorps Zukunft doch nicht so steht, wie er sie sich vorstellt, der „Zauberberg“ fängt ihn ein, nur ahnt Castorp davon nichts.

*Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie [die Reise, I.F-L.] rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen müssen. (ZB:12)*

Bereits in dieser Passage wird Castorps Absicht in Zweifel gezogen, und der Leser ahnt, dass es Castorp wohl nicht gelingen wird, seinen Alltag nach drei Wochen wieder dort aufzunehmen, wo er ihn unterbrochen hatte.

*Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klafftief unter ihm, und noch immer stieg er darüber hinaus. (ZB:13)*

Dieses ist eine weitere Andeutung, die darauf schließen lässt, dass Castorp seinem Leben im Flachland entfremdet wird, dass der „Zauberberg“ ihn aus seinem bisherigen Leben herausreißt und in seinen Bann zieht.

Bestätigt wird diese Vorahnung dann nur einige Seiten weiter, als Castorps Vetter ihn nach der Elbregulierung fragt – ein Thema, das Castorp von Berufs wegen interessieren müsste:

*»Epochal!« sagte Hans Castorp. »Epochal für die Entwicklung unserer Schifffahrt [...]« Übrigens sprang er, bei aller Wichtigkeit, die er der Elbregulierung beimaß, gleich wieder ab von diesem Thema und verlangte, daß Joachim ihm Weiteres von dem Leben »hier oben« und von den Gästen erzähle, [...] (ZB: 26f)*

So erhält der Leser schon auf den ersten Seiten vielfältige Belege dafür, dass Castorps Reise mehr bedeutet als eine kurze dreiwöchige Pause zwischen seinem Examen und dem Eintritt in die Firma. Darin besteht die tragische Ironie: der Erzähler und der Leser können das gesamte Geschehen in gewissem Maße überblicken, sie können Castorps Zukunft erahnen, für die er selbst jedoch – wie Ödipus – blind ist.

### Krankheit

Ein weiterer Aspekt, dem die Rolle der tragischen Ironie zukommt, ist die Krankheit. Das wird beispielsweise am folgendem Ausschnitt deutlich:

*»Sie kommen zu uns als Patient, wenn ich mir die Frage erlauben darf?« Es war rührend zu sehen, wie Hans Castorp arbeitete, um sich artig zu erweisen und seiner Schläfrigkeit Herr zu werden. Er ärgerte sich, so schlecht in Form zu sein [...] Er antwortete, indem er von den drei Wochen sprach, auch seines Examens erwähnte und hinzufügte, daß er, gottlob, ganz gesund sei. »Wahrhaftig?« fragte Dr. Krokowski, [...] »Aber dann sind Sie eine höchst studierenswerte Erscheinung! Mir ist nämlich ein ganz gesunder Mensch noch nicht vorgekommen. (ZB: 29)*

Hans Castorps schlechter Zustand stellt seine Antwort in Frage: er ist erschöpft und vom Wein benebelt. Und auch Krokowskis Standpunkt, dass Castorp nicht ganz gesund sein kann, verstärkt das Misstrauen des Lesers der Antwort Hans Castorps gegenüber.

Überhaupt baut sich durch Vorfälle dieser Art Castorps Aussagen gegenüber eine allgemeine Skepsis auf: Was die Hauptfigur behauptet, wirkt, wenn nicht gleich unglaubwürdig, so doch immer zweifelhaft. Auch dadurch entsteht ironische Mehrdeutigkeit: der Leser kann nie sicher sein, was an Castorps Behauptungen stimmt und eintreffen wird und was sich als gegensätzlich entpuppen wird.

Im Verlauf der Geschichte werden Krokowski und der misstrauische Leser in vieler Hinsicht Recht behalten: Denn Castorp wird tatsächlich krank, er bekommt Schnupfenfieber und muss das Bett hüten. Später kommt hinzu, dass sein „Schattenbild“ (Röntgenbild) eine „feuchte Stelle“ aufweist und er somit auch noch für lungenkrank erklärt wird.

#### Die Figur Settembrini

Wenn dieser Aspekt auch über die im Korpus untersuchten Seiten des Werks hinausgeht, so soll er doch kurz erwähnt werden: auch Settembrini erfüllt eine tragisch ironische Funktion (vgl. Solheim 1996:50ff). Der „Pädagog“ Settembrini versucht, Hans Castorp zu erziehen und dazu zu bewegen, an seinem Leben im Flachland festzuhalten und so bald wie möglich wieder dorthin zurückzukehren. Doch erreicht er genau das Gegenteil: Zunächst verwirrt er – ob das aus Versehen geschieht oder nicht, ist nicht klar – den von den neuen Eindrücken ohnehin schon verwirrten Castorp noch mehr, indem er dessen bürgerliche Auffassung von der Zeit verunsichert:

*»O dio, drei Wochen! Haben Sie gehört, Leutnant? Hat es nicht fast etwas Impertinentes, zu sagen: Ich komme auf drei Wochen hierher und reise dann wieder? Wir kennen das Wochenmaß nicht, mein Herr, wenn ich Sie belehren darf. Unsere kleinste Zeiteinheit ist der Monat.« (ZB: 84)*

Und dann verhilft er Castorp indirekt dazu, eine Technik zu erlernen, diesem Pädagogen zu antworten, ohne sich jedoch auf die Intention der gestellten Frage einzulassen. Die Ermahnungen Settembrinis steigern nur Castorps Fähigkeit zum ironischen Gebrauch der Sprache. Das Tragisch-Ironische liegt darin, dass Ironie Settembrini zufolge eine gefährliche geistige Haltung ist:

*»Ach ja, die Ironie! Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster.« (ZB: 306)*

Worauf Castorp zu der Überlegung gelangt:

*Aber eine Ironie, die „keinen Augenblick mißverständlich“ ist, – was wäre denn das für eine Ironie, frage ich in Gottes Namen, wenn ich schon mitreden soll? Eine Trockenheit und Schulmeisterei wäre sie! (ZB: 307)*

Was der Erzähler dann mit der ironisierenden Bemerkung quittiert:

*So undankbar ist die Jugend, die sich bildet. Sie läßt sich beschenken, um dann das Geschenk zu bemäkeln. (ZB: 307)*

### *Instabile Ironie*

Bei den bisher angeführten ironischen Mitteln geht es, Solheim folgend, um sogenannte *stabile* Spielarten der Ironie, da durch sie zwar etwas anderes gemeint wird, als das, was wirklich gesagt wird, der Leser jedoch Hinweise erhält, was dieses „Andere“ ist. Solheim erwähnt in seiner Untersuchung eine weitere Spielart der Mannschen Ironie: die *instabile* Ironie, also jene, die ihren Bedeutungsspielraum offen läßt. Ein Kennzeichen der instabilen Ironie ist, dass Wörter zum Schillern gebracht werden. Deren Sinn wird in der Schwebe gehalten und sie sind sozusagen in Anführungszeichen gesetzt. „Man ändert hier seine Begriffe“ (ZB:16) sagt Joachim Ziemßen im ersten Kapitel, und Solheims Hypothese ist, dass dieser Satz als Motto des

literarischen Projekts Thomas Manns im *Zauberberg* stehen könne (vgl. Solheim 1996:55).

Thomas Mann erreicht diesen schillernden Sinn der Wörter vor allem durch Wiederholungen, denn auf diese Weise wird der Inhalt eines Wortes von den darauf folgenden Wörtern immer neu definiert oder gedeutet. Durch ständiges Wiederholen und Neu-Auslegen bleibt der Inhalt in der Schwebe, das Ausgedrückte kann nicht eindeutig interpretiert werden. Bei Thomas Mann beliebte Formen, die Wiederholung zum Ausdruck zu bringen, sind Diskussionen und Leitmotive.

#### Wiederholung in Form von Diskussionen

Die Diskussionen laufen meist darauf hinaus, dass der Zuhörer den Redner missversteht oder ihn nur teilweise versteht und versucht, das Vorausgehende zu präzisieren oder zu ergänzen, womit er eine weitere Deutungsmöglichkeit ins Spiel bringt. Vor allem Castorp demonstriert, dass an Wörtern gedreht und gedeutelt werden kann, „man kann sozusagen das Gefühl bekommen, dass Castorp die Ausdrücke Settembrinis vom ursprünglichen Sinn *wegpräzisiert*“ (Solheim 1996:55), denn diese Wiederholung macht das Wort offener.

#### Wiederholung in Form von Leitmotiven

Leitmotive sind eine Form der Wiederholung, die Thomas Mann auch dazu benutzt, die Bedeutung bestimmter Wörter schillern zu lassen. Durch die Wiederholung willkürlich ausgewählter Leitmotive wird eine Reihe von unauffälligen Einzelheiten des Lebens auf dem „Zauberberg“ symbolisch geladen. Das sprachliche Zeichen ist kein definierender Terminus mehr, sondern er wird zur Umschreibung des Eigentlichen. Somit wird durch die Leitmotive etwas anderes gesagt, als das, was gemeint ist und in diesem Sinn sind sie als ironische Mittel zu begreifen.

Zu den willkürlich gesetzten Leitmotiven gehören unter anderem das Fieberthermometer und sehr oft auch physische Eigentümlichkeiten wie Castorps Neigung, den Mund zu öffnen und gleichzeitig seinen Kopf auf die Seite zu legen, Doktor Behrens blaue Wangen, Clawdia Chauchats schlaffer Rücken, das Lachen und der Grad der Gepflegtheit der Hände (vgl. Solheim 1996:57). Die Ursache dafür, dass die Sprache hier nicht mehr definierend sondern eher schillernd und mehrdeutig wirkt, ist, dass es sich um eine metonymische Sprache handelt. Diese Umschreibungen bewirken, dass immer eine gewisse Distanz zum eigentlich Gemeinten bleibt. Ironische Leitmotive sind zwar nicht immer leicht zu entdecken, wirken aber nur, wenn sie als ironisch entlarvt werden. Zu diesem Zweck setzt Thomas Mann drei sprachliche Signale ein: Die hervorgehobenen körperlichen Merkmale sind komisch, die Leitmotive werden widersprüchlich benutzt und sie werden hyperbolisch eingesetzt.

Solheim weist auf weitere Mittel hin, die Mann auf inhaltlicher Ebene einsetzt, um instabile Ironie zu schaffen. Dazu gehören:

#### Figuren als Vertreter

Sowohl der Erzähler als auch Hans Castorp bekunden, dass sie die verschiedenen Figuren des Romans als Vertreter auffassen. Eindeutig stellt Hans Castorp dies fest:

*Du bist nicht irgendein Mensch mit einem Namen, du bist ein Vertreter, Herr Settembrini, ein Vertreter hierorts und an meiner Seite, – das bist du. (ZB: 454)*

Als Metonymien für Vertreter können in Settembrinis Fall „Widersacher“ (ZB: 765) und „Gegner“, aber auch Bezeichnungen wie „Pädagog“ und „Zivilist“ gelten. Diese Signale weisen auf eine tiefere Schicht der Erzählung hin und lassen die Mehrdeutigkeit schillern.

#### Der Erzähler

Die poetische Selbstreflexion des Erzählers ist eine weitere literarische Methode zum Ausdruck von Ironie. Wie oben beschrieben, spielt der

Erzähler durch die wiederholten Momente der Parabase die Rolle des Illusionsbrechers, er will den Lesern bewusst machen, dass der hermetische Zauber nur eine Erzählung ist, dass die Geschichte nur konstruiert ist. Wie bereits gesagt, wird schon im Vorsatz ersichtlich, dass das Erzähler-*Wir* des *Zauberbergs* keine eindeutige Instanz ist. Nicht immer tritt dieser Erzähler aus der Geschichte heraus, um die Illusion zu brechen, sondern häufig bemüht er sich, für den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte zu plädieren, als würde er sich eine abgeschlossene, vorgegebene Geschichte, die schon „lange her“ (ZB:9) ist, ins Gedächtnis rufen. Hier entsteht Spannung, weil der Leser nie eindeutig weiß, ob die Geschichte tatsächlich passiert oder nur konstruiert ist.

Auch Baumgart befasst sich mit dem Erzähler und seiner Rolle (vgl. Baumgart 1964:55ff). Durch Wendungen des erzählenden Bestätigens, Abschließens und Verknüpfens greift der Erzähler immer wieder in die Geschichte ein. Oft können dies nur unscheinbare Gebärden sein („er hatte also“, „wie gesagt“, „damit genug“, etc.), die den Leser in einen Zuhörer verwandeln, dessen sich der Erzähler rücksichtsvoll annimmt. Noch tiefer wird der Leser durch Erläuterungen ins Vertrauen gezogen, die durch ein „nämlich“, „man muss wissen“ oder in Klammern beigeleitet werden.

Ebenso ist die vorgetäuschte Unsicherheit eine Form des Erzählers, in der Geschichte präsent zu sein. Wendungen wie „glaube ich“ oder „man kann wohl annehmen“ weisen auf das uneigentliche Bemühen des Erzählers hin, die Geschichte aufzuklären oder wahrheitsgetreu zu berichten.

Eine weitere Methode, die Mann dazu einsetzt, auch den Erzähler eine Rolle spielen zu lassen, sind Fragen und Ausrufe. Durch solche rhetorischen Mittel wie „War das klug gehandelt?“ (ZB:494) übernimmt der Erzähler die Rolle des Vermittlers zwischen Publikum und Geschichte oder befragt die Leser aus der Geschichte heraus. Die ironische Wirkung dieser Stilmittel beruht darin, dass der Erzähler einerseits sein unermüdliches Hineinleben in

die Geschichte mimit, aber andererseits doch Abstand schafft: Denn aus solchen Zwischenrufen und -fragen spricht nicht die Erzählung selbst, die den Leser in der Illusion gefangen hält, sondern eben ein Erzähler.

Und zwar handelt es sich in der Tat nicht um *den* Erzähler, sondern um *einen* Erzähler, der im *Zauberberg* immer wieder im erzählenden „Wir“ hervortritt. In diesem Wir gibt sich der Erzähler zwar als Person zu erkennen, doch ist diese Person nicht der aus der Geschichte heraustretende Thomas Mann, sondern sein Geschöpf, genau wie die Figuren der Geschichte. Es wird also auf zwei Ebenen erzählt: einer unteren der bloßen Tatsachen und einer oberen, in der Regie geführt wird (vgl. Baumgart 1964:59).

#### Erlebte Rede

Das Stilmittel *erlebte Rede* besteht darin, dass nicht der Erzähler, sondern eine literarische Figur (eine) andere einführt und vorstellt oder über sie berichtet. Gesagtes oder Gedachtes erscheint im Indikativ und stellt eine Vermittlung zwischen der Wirklichkeitsnähe der direkten und der Mittelbarkeit der indirekten Rede dar. Der Abstand zwischen der Figur und dem Erzähler scheint fast aufgehoben, denn letzterer fühlt sich in Gedankengang und Sprechweise der redenden Figur ein. Trotzdem bleibt er außerhalb: er übernimmt die Rolle seiner Figur und imitiert sein Reden und Denken, doch lässt er sein eigenes Selbstbewusstsein nicht in der Rolle untergehen: Er hält die doppelte Perspektive aufrecht. Baumgart formuliert es wie folgt:

*Man spürt, wie sich der Erzähler selbst hier auf keinen Standpunkt mehr festlegen lässt. Er scheint den ehrlichen Mittler zwischen den Gedanken des Helden und dem Leser spielen zu wollen. Dennoch bleibt die stille Belustigung seiner Wiedergabe, ein dauernd mokantes »So denkt er also« unüberhörbar. Obwohl es doch – wiederum – sich nirgends eindeutig aufzeigen ließe. (Baumgart 1964:63)*

Diese Methode machen sich sowohl der Erzähler – der durch die ständigen Hinweise auf seine eigene Anwesenheit teilweise die Stelle einer Figur in

der Erzählung einnimmt – als auch Hans Castorp zunutze, um die Einschätzungen des jeweils Redenden in der Schwebe zu belassen. Dem Erzähler ermöglicht dieses Mittel zum Beispiel einerseits, sich in Hans Castorps Schicksal einzufühlen und Sympathie für ihn auszudrücken, andererseits jedoch auch immer einen gewissen Abstand zu markieren.

Solches geschieht, wenn Thomas Mann den Vortrag Dr. Krokowskis und den Kreis seiner Hörer, vor allem Madame Chauchat, durch das Medium Hans Castorp wiedergibt:

*Hans Castorp träumte, den Blick auf Frau Chauchats Arm gerichtet. Wie die Frauen sich kleideten! Sie zeigten dies und jenes von ihrem Nacken und ihrer Brust, sie verklärten ihre Arme mit durchsichtiger Gaze... Das taten sie in der ganzen Welt, um unser sehnsüchtiges Verlangen zu erregen. Mein Gott, das Leben war schön! Es war schön, gerade durch solche Selbstverständlichkeit, wie daß die Frauen sich verlockend kleideten, – denn selbstverständlich war es ja so allgemein üblich und anerkannt, daß man kaum daran dachte und es sich unbewußt und ohne Aufhebens gefallen ließ. Man sollte aber daran denken, meinte Hans Castorp innerlich, um sich des Lebens recht zu freuen, um sich zu vergegenwärtigen, daß es eine beglückende und fast märchenhafte Einrichtung war. (ZB:180)*

Die erlebte Rede ist hier also ironisch, weil sie dem Erzählenden erlaubt, eine doppelte Perspektive – Sympathie und Abstand – zu wahren. Versetzte der Erzähler sich ganz in seine Figur, würde er den für die Ironie notwendigen Abstand einbüßen. Sähe er seine Figur aber immer nur von außen, wäre seine Erzählung kühl und oberflächlich.

#### Paradoxe Personencharakteristik

Tritt eine Figur zum ersten Mal auf, liefert Thomas Mann eine kurze äußerliche Charakteristik. Typisch für diese Personenbeschreibungen sind die vielen oft widersprüchlichen Nuancierungen. Durch die unbestimmbare Physiognomie wirkt auch der Charakter der Figur mehrdeutig ironisch. Als Beispiel hierfür gilt die Textstelle, in der Settembrini zu Beginn des Kapitels „Santana“ in die Geschichte eingeführt wird:

*Sein Alter wäre schwer zu schätzen gewesen, zwischen dreißig und vierzig mußte es wohl liegen, denn wenn auch seine Gesamterscheinung jugendlich wirkte, so war sein Haupthaar an den Schläfen doch schon silbrig*

*durchsetzt und weiter oben merklich gelichtet: zwei kahle Buchten sprangen neben dem schmalen, spärlichen Scheitel ein und erhöhten die Stirn. Sein Anzug, diese weiten, hellgelblich karierten Hosen und ein flausartiger, zu langer Rock mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen, war weit entfernt, Anspruch auf Eleganz zu erheben; auch zeigte sein rund umgebogener Stehkragen sich von häufiger Wäsche an den Kanten schon etwas aufgerauht, seine schwarze Krawatte war abgenutzt, und Manschetten trug er offenbar überhaupt nicht, – Hans Castorp erkannte es an der schlaffen Art, in der die Ärmel ihm um das Handgelenk hingen. Trotzdem sah er wohl, daß er einen Herrn vor sich habe; der gebildete Gesichtsausdruck des Fremden, seine freie, ja schöne Haltung ließen keinen Zweifel daran. (ZB:81f)*

In dieser Personencharakteristik schwingen viele Schattierungen und Untertöne mit: Wird Settembrinis Anzug noch als eher schäbig beschrieben, so folgt gleich im nächsten Satz ein Lob auf seine Bildung und Haltung, das den ersten Eindruck konterkariert und ein unpräzises, ironisch paradoxes Bild von Settembrini entstehen lässt.

Baumgart führt als weiteres Mittel der Mannschen Personencharakteristik die perspektivische Verkürzung an. Hier wird durch die Methode des aussparenden Sehens Einzelnes willkürlich zum Symbol des Ganzen übersteigert, die Beschreibung wirkt wie eine Karikatur, Personen werden durch ein einziges aller ihrer Merkmale vertreten (vgl. Baumgart 1964:41).

Eine weitere Methode der Verkürzung ist die Herstellung offen oder verschleiert antithetischer Bezüge zwischen den Einzelgliedern, also das Miteinander des eigentlich nicht Zusammengehörigen (eine Form des Oxymoron). Was diese Art von Verbindungen tückisch wirken lässt, ist die konzessive Art ihrer nur teilweisen Opposition, sie scheinen fast heuchlerisch und darin liegt ihre Ironie.

Typisch für die ironische Beschreibung der Figuren – zu der auch die oft formelhaften Namengebungen zu rechnen sind – ist der Kontrast auf engem Raum, das heißt, eine pointierte Gegenüberstellung ihrer Eigenschaften, bei der die verschiedenen Tiefenschichten gegenseitig aufeinander bezogen werden: Geist auf Triebhaftes, Würde auf Lächerlichkeit und Bürgerliches

auf Dämonisches (vgl. *ibid.*). Diese Zweideutigkeit macht einerseits die seelische Konstitution der Charaktere deutlich, die zwischen den Antinomien von Natur und Geist, Leben und Erkenntnis, Körperlichkeit und Seele schwebt (vgl. Böckmann 1969). Und andererseits deutet diese Doppeldeutigkeit auf die Symbolfunktion der Figuren hin: die Charaktere sind nicht auf ihre realistische Vordergründigkeit begrenzt, sondern sind auch Vertreter bestimmter Ideologien, Weltanschauungen und Lebensweisen.

In diesen Bereich gehört auch die leitmotivische Wiederholung gewisser Besonderheiten im Verhalten der Figuren. Ein bestimmter Begleitumstand einer Szene wird plötzlich in diese eingeblendet und die Figur, die in diesem Augenblick agiert und sozusagen die Hauptrolle spielt, wird reduziert auf ein einziges Merkmal, mit dem sie unentrinnbar fixiert ist.

Einen besonders weiten Entfaltungsraum gewinnt die Ironie, wenn Figur und Situation widersprüchlich zusammentreffen. Das geschieht beispielsweise im Falle von Hans Castorps Verhältnis zu Clawdia Chauchat. Zunächst versucht Castorp dieses als „ehrbare“ Reverenz zu verschleiern, auf die der Erzähler mit solchem Scheinernst eingeht, dass die eigentliche Bedeutung der Szene (Castorps Hingezogenheit zu Chauchat) in die Harmlosigkeit ihres äußeren Anscheins (Ehrerbietung) um so deutlicher hineinspielt. Als Castorp zum Beispiel auf einem Spaziergang, angespornt vom Anblick der entgegenkommenden Russin, eine beschwingtere Gangart einlegt, liefert der Erzähler die Erklärung: „Den jungen Hans Castorp belebte der schöne Morgen.“ (ZB:325).

In der Typologie der Mannschen Ironie macht Baumgart weitere Formen aus, die Gesagtes ironisch schillern lassen, doch nun nicht mehr auf inhaltlicher, sondern auf sprachlicher Ebene (siehe dazu auch Root 1973).

Dazu gehören die für Mann typischen Wortreihungen (vgl. Baumgart 1964:24). In dem Bestreben, nichts Ungefähres oder Unendliches stehen zu lassen, sondern die Vorstellungen des Lesers bis ins letzte Detail hinein zu bestimmen und zu begrenzen, hebt die Genauigkeit Thomas Manns sich selbst auf. Immer wieder reiht er einander bestimmende oder erweiternde Worte aneinander und ringt um das treffende Adjektiv. Doch vermögen diese Wortreihungen nicht, die Konturen ihres Gegenstandes deutlicher zu umreißen, sondern – da bei jedem Epitheton etwas Unbestimmtes überschießt – die Adjektivreihen lassen den Gegenstand flimmern und er beginnt, sich aufzulösen.

Ferner bedient sich Mann auch einer besonderen Wortwahl zur Schaffung einer mehrdeutigen Ungenauigkeit. Unpräzise Worte ermöglichen eine vieldeutig beziehungsvolle Bedeutungsskala. „Was für die Präzision der Verlust an Genauigkeit bedeutet, heißt für die Ironie Gewinn an Beziehungsfülle und Deutungsmöglichkeit“ (Baumgart 1964:33). Das ironische Wort drückt die Subjektivität mit aus, aus der es hervorgegangen ist, es erzeugt Abstand, Kontrast und eine schwebende Komik, welche die Konturen der Gegenstände verschwimmen lässt.

Zu der ironischen Wortwahl gehören Understatement, euphemistische Untertreibung, Sprachmischung und Übertreibung.

Das Understatement, also die Wahl des „kleinen“ anstatt des „großen“ Wortes als bewusste Verkleinerung, verursacht durch den trockenen, farblosen Gefühlswert ihre Wirkung: Kühle und eine gewisse Ungenauigkeit, die das eigentlich Gemeinte nur verschleiert sichtbar macht.

Hingegen wirkt die euphemistische Untertreibung ironisch, weil sie sich zwar noch auf den gemeinten Gegenstand bezieht, aber auf ungemäße Art, sie verfehlt nicht den Gegenstand insgesamt, aber durch absichtsvolle Ungenauigkeit dessen Kern.

Bei der Sprachmischung werden einem Gegenstand aus fremden Zusammenhängen Worte sozusagen geliehen, so dass die Ironie zweideutig zwischen der oberflächlichen Richtigkeit und der tieferen Ungemäßheit dieser Worte spielt.

Die Übertreibung ist neben der Untertreibung die von Thomas Mann am häufigsten benutzte Form der Wort-Ungenauigkeit, in der die Präzision nach oben hin überschritten wird. Die Superlative und das Pathos, die durch die Empfindungen nicht mehr gedeckt werden, sind die Mittel, die sich durch das aufgeblasene leere Wort verwirklichen.

Baumgart erwähnt ebenfalls die ironische Syntax als ein Instrument, das Mann zur ironischen Einschmelzung des Widersprüchlichen benutzt (vgl. *ibid.* S. 34ff.). Beliebte Mittel sind Spannungslinien, Divergenzen zwischen innerer Sinn- und äußerer Wortbewegung, kontrastive Parenthesen, Konzessivsätze, scheinbare Hilflosigkeit des Stils. Genauer gesagt: Spannungslinien entstehen dadurch, dass einfache Aussagen durch die Einschaltung von erläuternden Zwischenbemerkungen auf ihr Ende hin gespannt werden. Solche Steigerungen können die Uneigentlichkeit des Gesagten langsam aus dem scheinbar Eigentlichen heraustreten lassen und führen somit zur Ironie.

Sätze, in denen die innere Sinn- und die äußere Wortbewegung divergieren, führen zu einer gegenläufigen Bewegung, in der der Widerspruch zwischen dem Dargestellten und dem Unterlegten sichtbar wird. Diese ironische Doppeldeutigkeit lässt sich auch auf weitere Strecken ausdehnen, sie kann mehrere Sätze oder auch ganze Abschnitte umfassen. (z.B. ZB:225, hier errechnet Hans Castorp mit einer erst später durchsichtigen Begeisterung, wie preiswert der Aufenthalt in Berghof doch eigentlich sei.)

Die durch kontrastierende Parenthesen hervorgebrachte syntaktische Zusammenschau der Teile durch widersprüchliches Aufeinander-Beziehen

von Tatsachen führt zu einer Auflösung der Grundaussage und damit zur Ironie.

Konzessivsätze werden dann ironisch eingesetzt, wenn die konzessiven Konjunktionen uneigentlich benutzt werden. Denn auf diese Weise begrenzen sie den Hauptsatz nur scheinbar durch ihre Eingrenzung. Eigentlich beziehen sie vielmehr den einschränkenden Satz als zweite Optik auf das Beschriebene ein.

Sehr bewusst gebraucht Mann manchmal syntaktische Formulierungen, durch die der Ansatz einer Beschreibung, vor allem dramatischer Ereignisse, hölzern-steif und banal klingt. Anhand dieser scheinbaren Hilf- oder auch Farblosigkeit des Stils weicht der Erzähler der Anteilnahme an der Illusion seiner Geschichte aus, denn diese Illusion wird durch den Kontrast zwischen persönlichem Pathos und sachlich-neutralem Stil zerstört.

Im Abschnitt „Erzählrhythmus, Erzählzeit, Leitmotive“ (ibid. S. 46ff.) analysiert Baumgart die ironische Funktion der Mannschen Kapitelüberschriften. Die Titel im *Zauberberg* enthalten Andeutungen, es sind humoristisch-willkürliche Abkürzungsformeln, die das nachstehend Berichtete zweideutig zusammenfassen: „Politisch verdächtig!“ steht zum Beispiel für Settembrinis Erläuterungen über Musik und „Launen des Merkur“ für Hans Castorps fiebrige Neigung zu Madame Chauchat.

Wie diese Beispiele zeigen, bedient sich Mann einer breiten Palette an ironischen Mitteln, von der inhaltlichen und strukturellen Ironie bis hin zur stilistischen und semantischen Ebene. Nachdem zu Beginn dieses Kapitels festgestellt wurde, dass Mann beabsichtigte, ein ironischer Autor zu sein, bestätigt dieser Reichtum an Ironiesignalen, dass er seine Intention in seinem Werk erfolgreich umgesetzt hat.

## 3.2 Rayuela

*Rayuela* ist der argentinische Roman, der für die vergleichende Korpusuntersuchung ausgewählt wurde. Wie auch im Falle Thomas Manns sollte es sich dabei um einen Roman eines für Argentinien typischen ironischen Autors handeln, deshalb ist die Wahl auf dieses Werk gefallen. Die Begründung im einzelnen folgt in den nächsten Abschnitten.

### 3.2.1 Julio Cortázar: literaturhistorische Einordnung

Julio Cortázar wurde 1914 in Brüssel als Kind argentinischer Eltern geboren und ist in Bánfield, einem ärmlichen Vorort von Buenos Aires aufgewachsen. Nach Abbruch seines Studiums der Philologie arbeitete er als Lehrer und erhielt 1944 eine Professur für französische Literatur an der Universidad de Cuyo, die er aber bald aus Protest gegen Perón aufgab. 1948 absolvierte er in neun Monaten das Übersetzerstudium für Englisch und Französisch, durch diese Anstrengung erlitt er neurotische Anfälle, die er in seinen Kurzgeschichten (*Circe, Casa Tomada*) aufgearbeitet hat. Seine ersten literarischen Arbeiten wurden unter anderem in den Zeitschriften *Los Anales de Buenos Aires* und *Sur* veröffentlicht. *Bestiario* (1951), seine erste Kurzgeschichtensammlung, fand keine große Beachtung. Er erhielt ein Stipendium der französischen Regierung, siedelte nach Paris um und begann, für die UNESCO als Übersetzer zu arbeiten. Dort kam er in Kontakt mit den Existentialisten Sartre und Camus, mit dem strukturalistischen Ethnologen Lévi-Strauss und mit anderen Intellektuellen der Neo-Avantgarde, die sein Schreiben stark beeinflusst haben. 1953 heiratete er Aurora Bernárdez, eine argentinische Übersetzerin. Er unternahm Reisen nach Uruguay, Italien und in die USA und veröffentlichte Kurzgeschichtensammlungen, unter anderen *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Historias de cronopios y de famas* (1962) und die Romane *Los premios* (1960) und *Rayuela* (1963). Nach seinem ersten

Besuch Kubas im Jahr 1961 beschloss Cortázar, der sich politisch schon immer dem linken Spektrum zugehörig gefühlt hatte, emanzipatorische Bewegungen Lateinamerikas öffentlich zu unterstützen. 1970 folgte er in Begleitung seiner zweiten Frau, Ugné Karvelis, einer Einladung zur Antrittsfeier Salvador Allendes nach Chile. *Libro de Manuel* (1973) ist Cortázars politischstes Buch, in dem er das Thema der Folter in Argentinien mit anderen sozialkritischen Themen verbindet und für das er den Médicis-Preis in Paris erhielt. Es folgen zahlreiche Veröffentlichungen: *La casilla de los Morelli* (1973), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), u.a. Im Jahr 1979 heiratete er Carol Dunlop, die zwei Jahre später verstarb. 1981 erhielt Cortázar die französische Staatsangehörigkeit. Er erkrankte an Leukämie, doch dies hinderte ihn weder am Reisen nach Kuba, Argentinien und Nicaragua noch am Schreiben: er veröffentlichte unter anderem *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1982), *Los autonautas de la cosmopista* (1982) und *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). Am 12. Februar 1984 starb Cortázar und wurde auf dem Pariser Friedhof Montparnasse beigesetzt.

Das gesamte Werk Cortázars wird von seiner spielerischen Grundhaltung durchzogen: Cortázar – selbst ein *cronopio*<sup>19</sup> – spielt die Rolle des Autors, er spielt die Rolle des Erzählers, die Rolle der Figuren und die der Leser – spielerisch nähert er sich den Geheimnissen des Lebens, der Vernunft, der Logik sowie dem Thema des Todes und des Irrsinns, versehen mit Humor, Spott und Fantasie. Cortázar spielt mit dem Leser, den er in der Schwebelage hält und der sich schließlich fragt, warum er nicht alles versteht, ob es an der Komplexität des beschriebenen Sachverhalts liege oder ob er sich habe

---

<sup>19</sup> *Cronopios* sind von Cortázar erfundene Phantasiewesen, die er zwar nie ausdrücklich beschreibt, deren Charaktereigenschaften sich aber aus seinen Erzählungen – vornehmlich in *Historias de Cronopios y de Famas* – ableiten lassen. Die *cronopios* sind grün und feucht, und sie sind idealistisch, unordentlich und sensibel. Cortázar und später auch seine Freunde und Anhänger haben die Bezeichnung *cronopio* zu einer Art Auszeichnung stilisiert. So nannte Cortázar zum Beispiel im Vorwort der englischen Übersetzung von *62 Modelo para armar* den amerikanischen Dichter Paul Blackburn *cronopio* ("This novel and this translation are dedicated to Cronopio Paul Blackburn" Cortázar 2000 o.S.)

an der Nase herumführen lassen (vgl. Vargas Llosa 1992). Seinen Ruhm verdankt Cortázar jedoch den zwei literarischen Formen, in denen er Bahnbrechendes geleistet hat, der Erzählung und dem Roman. In den Kurzgeschichten führt Cortázar die Tradition des Fantastischen fort, gibt ihr aber eine neue Richtung hin zu einer existentiellen Befindlichkeit: Er hebt die rationalen Grundsätze aus den Angeln, psychische Faktoren wie zum Beispiel Obsessionen, Ängste und Bedrohungen, Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit treten in die Sphäre einer magischen Wirklichkeit. Er thematisiert in den Erzählungen die Komplexität des modernen Lebens und die Absurdität der Wirklichkeit. Den Ruf als Erneuerer des Romandiskurses verdankt Cortázar der Zerrissenheit von *Rayuela*, dieser nicht eindeutig abgeschlossenen und beliebig kombinierbaren Erzählung mit vielen essayistischen Passagen und metaliterarischen Reflexionen (vgl. Hartmut / Ingenschay 2001:88f.), die im nächsten Abschnitt genauer besprochen werden soll.

### **3.2.2 Rayuela: Inhaltsangabe**

Den Inhalt dieses Werks wiederzugeben ist ein schwieriges Unterfangen, das schon im ersten Satz des anstelle eines Vorwortes stehenden „Wegweisers“ deutlich gemacht wird: „Auf seine Weise ist dieses Buch viele Bücher, aber es ist vor allem zwei Bücher.“ (RHH:7). Der Schlüssel hierfür liegt in der Überschrift verborgen. *Rayuela* („Himmel und Hölle“) ist ein Kinder-Hüpfspiel mit neun Zahlenfeldern, bei dem das unterste Feld die Hölle und das oberste den Himmel darstellt. Die Felder werden mit Kreide auf den Boden gemalt, und man muss von der Hölle in den Himmel gelangen, ohne die Kästchenabgrenzungen zu berühren – was so gut wie unmöglich ist. Dem Roman ist eine Himmel-und-Hölle-Spielskizze vorangestellt. Über dieses Spiel wird ein Verständnis des Lebens und des Romas angestrebt. Die Lektüre schreitet nicht linear fort, sondern ähnlich wie im Hüpfkästchenspiel wird vom Leser ein Vor- und Zurückspringen

innerhalb der drei Teile verlangt. Der Leser muss sich also „unter unendlichen Mühen das Ganze, falls es das gibt, bzw. sein Ganzes mühsam erarbeiten, ohne sicher zu gehen, dass er die Absicht des Autors entschlüssele“ (Gräf 1996: 643).

Das, was Plot genannt werden könnte, beginnt im ersten Teil, der mit dem Titel „Del lado de allá“ überschrieben ist (Kapitel 1 bis 36). Der Argentinier Horacio Oliveira lebt in Paris, im Stadtviertel Saint-Germain. Als Intellektueller diskutiert er mit seinen Freunden aus dem „Club der Schlange“ stundenlang über Literatur, Politik, Buddhismus, Jazz, Malerei und philosophische Probleme. Vom Zufall gelenkt, trifft Horacio an verschiedenen Orten von Paris seine Geliebte, die Uruguayerin La Maga. Er lebt auch zeitweise mit ihr und ihrem kleinen Sohn Rocamadour zusammen. La Maga studiert Gesang und bewundert in Horacio den Intellektuellen, der ihr die für sie unbegreiflichen Geheimnisse abendländischer Bildung auftut, während er, von geborgtem Geld lebend, von ihrer Spontaneität, ihrem naiven Wissensdurst und ihrer kindlichen Ausgelassenheit begeistert ist. Beide sind fremd in Paris, mit höchsten Erwartungen in diese Stadt gekommen, und werden später wieder nach Südamerika zurückkehren. Horacio unterscheidet sich von den anderen Mitgliedern des Clubs durch seine Suche nach dem Absoluten, dem „Kibbuz“. Was er anstrebt, die „untrennbare Ganzheit“, kann er mit seinem Intellektualismus nie verwirklichen, sieht es aber in La Maga umgesetzt. Neben ihr hat der virtuose und kritisch-leidenschaftslose Liebhaber noch das Mädchen Pola. La Maga wendet sich einem anderen Mann zu. Ihr krankes, vernachlässigtes Kind stirbt. Danach verschwindet sie spurlos. Damit ist Horacios Traum vom Kibbuz ausgeträumt. Er wird von der Polizei bei einem öffentlichen Sexualakt mit einer Stadstreicherin ertappt und ausgewiesen. Horacio verlässt Paris und kehrt über Montevideo, wo er La Maga sucht, nach Argentinien zurück.

So beginnt der zweite Teil des Buches „Del lado de aquí“ (Kapitel 37 bis 56), das die zentrale Perspektive liefert, obwohl die Handlung hier noch rätselhafter und fragmentarischer erscheint als zu Beginn. Die alte Heimat wird zu einer ernüchternden Gegenwelt. Horacios Suche nach La Maga in Montevideo endet ergebnislos, statt dessen lässt er sich in Buenos Aires mit einer spießigen Frau namens Gekrepten ein. Dort trifft Horacio auch Traveler wieder. Traveler ist ein Jugendfreund Horacios, der sich ständig über seinen Namen ärgert, weil er nie aus Buenos Aires herausgekommen ist. Er ist Geschäftsführer bei einem Zirkusunternehmen und lebt mit seiner Frau Talita, einer Apothekerin, ein kleinbürgerliches Leben. Er vermittelt Horacio eine Arbeit im Zirkus. Als der Zirkusdirektor umsattelt und eine Irrenanstalt erwirbt, begleitet ihn Horacio auch dorthin. Er verstrickt sich immer tiefer in seine Wünsche, und im Diskurs durchdringen sich zunehmend Wahn und Realität. Denn Talita, die Freude an Sprachspielen hat und recht gebildet ist, wird für Horacio immer mehr zu La Maga, bis sie mit dieser identisch zu sein scheint. In einem Zimmer des Irrenhauses verschanzt, umgeben von einem Haufen Bindfäden und mit Wasser gefüllten Schüsseln und Spucknäpfen, schaut Horacio aus dem Fenster hinunter auf den Hof, auf das von anderen Irren gemalte Hüpfkästchen und droht, sich hinunterzustürzen. Ob er es tut, bleibt offen.

Den dritten Teil des Buches „De otros lados“ (Kapitel 57 bis 155), bilden die „Kapitel, die man getrost beiseite lassen kann“ (RHH:409). Sie werden bestimmt von einem Schriftsteller namens Morelli. Er ist möglicherweise mit Horacio identisch, es ist auch nicht schwer, ihn als ein Alter Ego von Julio Cortázar zu identifizieren, wenn er seine Ansichten über die Weiterentwicklung der Literatur darlegt, einer Literatur, die alte Ordnungen aufbrechen soll, die er aber selbst angesichts des Unvermögens der Sprache nicht schreiben könne. Aber es gibt in diesem dritten Teil auch jede Menge Fragmente, bestehend aus Zeitungsmeldungen, Zitaten, Gedichten, Gesprächsfetzen, die auf den ersten und zweiten Teil verweisen und die die sogenannten Leser-Komplizen zur freien Verfügung haben, um sie, gleich

einem Puzzle ohne Rahmen, hier und dort selbständig in den Handlungsstrang des Romans einzufügen. Demzufolge verleihen gerade diese vermeintlich verzichtbaren Kapitel dem Roman seine besondere Struktur.

### 3.2.3 Ironie in *Rayuela*

Im Gegensatz zum *Zauberberg* ist im Fall von *Rayuela* nur spärlich Literatur vorhanden, die das Werk von seiner ironischen Seite aus untersucht. Nur wenige Cortázar-Kritiker haben die Ironie und das Ironische in seinem Werk erwähnt, und dann meist kurz und beiläufig. Dabei ist auffällig, dass es in allen Fällen um Autoren aus dem spanischsprachigen Raum geht – Amorós (1972), Alba (1980), Sánchez Lobato (1980), Júcar (1990), Gnutzmann (1991), Zavala (1996) und Rodríguez Coronel (1997) –, wogegen Autoren aus dem deutschsprachigen – Forssbohm (1988) und Berg (1991) – beziehungsweise englischsprachigen Raum – Brody (1976) – das Werk entweder für nicht ironisch halten oder erst gar nicht auf die Ironie eingehen.

Dagegen befassen sich die meisten Analysen und Besprechungen eher mit dem spielerischen Ansatz des Romans (Sacido Romero 1990, Prieto Grande 1992, u.a.) – was die Überschrift und Romanstruktur auch offensichtlich nahelegen –, mit seiner narrativen Struktur und Offenheit (zum Beispiel Dávila 2000 und Brown 2005), mit der Untersuchung seiner weiblichen Figuren (Arróspide 2001) und mit seiner Verknüpfung mit bestimmten literarischen Strömungen wie dem Phantastischen (Mora 2000) oder dem Existentialismus (Luna-Escudero-Alie 2004).

Dieser Sachverhalt verwundert nicht wenig. Denn eine ganze Reihe stilistischer Merkmale kennzeichnen *Rayuela* als ironisches Werk. Viele dieser ironischen Anzeichen werden auch in der Sekundärliteratur erwähnt

und besprochen, allerdings werden sie dort selten als „ironisch“ bezeichnet (zum Beispiel: Kovach-Allen 1984, Ramírez 1998 und Alazraki 1994). In den seltenen Fällen, in denen dieses doch geschieht, wird Ironie ganz allgemein als charakteristisch für lateinamerikanische Werke aus dem 20. Jahrhundert beschrieben, ohne dass dabei konkret auf Cortázar eingegangen wird (Cardona-Colom 1988).

Ein Grund dafür mag in dem zeitlichen Kontext liegen, in dem *Rayuela* entstanden ist. Cortázar steht unter dem Einfluss der Nouveaux Romanciers und verwirklicht deren romanästhetischen Vorstellungen vom Antiroman: Alinearität, kombinatorische Vertextungsschemata und Vermeidung kohärenter thematischer Zusammenhänge sind die Tendenzen des avantgardistischen Romans. Das führt beispielsweise Forssbohm (1988) dazu, zu behaupten, die – auch für die romantische Ironie typische – Formzerstörung sei für Cortázar kein ironisches Spiel, sondern die in seinem weltanschaulichen Romankontext einzig gültige Möglichkeit des Umgangs mit der Gattung (vgl. Forssbohm 1988:253). Seine Behauptung beruht auf einer kurz zuvor zitierten Definition von Ironie nach Nivelles (1970:150):

*Ironie heißt – wie schon in den verschiedenen romantheoretischen Stellungen Thomas Manns – Distanz zum erzählten Gegenstand und Objektivität des Romans, "d.h. Unparteilichkeit und Teilnahmslosigkeit des Verfassers, seine bis zur Ironie reichende Gleichgültigkeit gegenüber dem erzählten Gegenstand". (Nivelles 1970:150, zit. nach Forssbohm 1988: 252f.)*

Meines Erachtens ist Nivelles Begriffsbestimmung von Ironie zu eng gefasst. Denn wenngleich Ironie die Distanzierung des Autors und eventuell auch des Lesers bezweckt, kann nicht von „Unparteilichkeit und Teilnahmslosigkeit des Verfassers“ die Rede sein. Wie bereits im einleitenden Kapitel 2.2.4 „Spielarten der Ironie“ beschrieben wurde, gibt Ironie immer die Einstellung des Autors zum Beschriebenen wieder – und sei es seine bewusste Distanzierung. Aber Ironie kann nicht unparteilich sein.

Aus diesem Grund widerspreche ich auch Forssbohms Behauptung, hinter Cortázers Formzerstörung verberge sich keine Ironie. Überdies widerlegt Cortázar selbst diese Behauptung in *Rayuela*, wenn er Morelli, sein literarisches Alter Ego, im Kapitel 79 feststellen lässt:

*Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (R:559f. Hervorhebung: I.F-L.)*

Formzerstörung und Offenheit sind folglich die Ziele des Romans, Ironie ist eine der dazu eingesetzten Methoden. Oder funktionalistisch ausgedrückt: Cortázar setzt Ironie ein, um seine Intention – die Schaffung eines offenen Werkes – zu verwirklichen.

Einen weiteren Erklärungsansatz dafür, warum Cortázers *Rayuela* trotz reichlicher ironischer Stellen so selten als ironisches Werk bezeichnet wird bietet Cavallari, wenn er feststellt:

*El foco subyacente de mi trabajo consiste en una primera exploración de [...] los juegos entre lo dicho y lo inefable, por un lado, y entre lo visto y lo invisible, por otro. [...] Tales juegos y relaciones no permiten, entonces, su inclusión en un esquema de formalización total o definitivo: ello sería no una traición, sino una pérdida absoluta de los mismos (puesto que su sentido estratégico consiste precisamente en desbaratar todo intento tradicional, convencional para la "crítica" literaria al uso, de englobarlos en una explicación reductiva). (Cavallari 1993:115)*

Eine Klassifizierung und Einordnung der stilistischen Mittel in vorgegebene herkömmliche Schemata würde Cavallari zufolge diese Stilmittel vernichten: der Versuch, Neues und Unkonventionelles in althergebrachte Raster – wie beispielsweise die Ironie – zu pressen, führt unweigerlich dazu, dass Neues nicht mehr neu und Unkonventionelles nicht mehr unkonventionell wirkt.

Trotz Cavallaris berechtigten Einwandes gegen die Schematisierung von Cortázers Schreibweise halte ich daran fest, *Rayuela* als ein ironisches Werk zu bezeichnen. Meines Erachtens verliert das Werk dadurch keineswegs an

Unkonventionalität und an Novität. Denn Cortázars Originalität liegt nicht darin, dass er beispielsweise die Ironie neu erfunden hätte, sondern darin, dass er sich ungewöhnlicher Mittel und Formen bedient hat, um diese Ironie zum Ausdruck zu bringen.

Der Grund dafür, dass Cortázar in der oben erwähnten deutschsprachigen Sekundärliteratur nicht zu den ironischen Autoren gezählt wird, mag in der deutschen Cortázar-Rezeption liegen. Wie Borsò (1998) in ihrer Untersuchung von Werken mexikanischer zeitgenössischer Literatur feststellt, habe sich durch Octavio Paz' kulturhistorischen Essay *El laberinto de la soledad* ein „tragisches“ Bild der lateinamerikanischen Literatur verfestigt. Dieses europäische Alteritätsbild habe dazu geführt, dass bei der Kanonisierung lateinamerikanischer Literatur die Schlüsselfigur der Ironie kaum Bedeutung gefunden habe (vgl. Borsò 1998:97f.). Dieses Argument bestätigt auch Munday (1986) in seiner Untersuchung von Übersetzungen lateinamerikanischer Werke ins Englische: von „lateinamerikanischer Literatur“ zu sprechen, bedeute, die Tatsache zu ignorieren, dass Lateinamerika aus vielen verschiedenen Kulturen bestehe (vgl. Munday 1986:155).

Und ein weiterer möglicher Grund betrifft die Übersetzung: Vermutlich haben die deutsch- und englischsprachigen Autoren Cortázar nicht ausschließlich in der Ausgangssprache, sondern auch als Übersetzung rezipiert, wobei im Dunkeln bleibt, welche Fassung ihre Rezeption stärker beeinflusst hat. Es ist jedoch möglich, dass ein Teil der ironischen Bedeutung des Werks durch die Übersetzung verloren gegangen ist. Das zu überprüfen ist eines der Ziele dieser Arbeit.

Wie bereits bei Thomas Mann, so kann auch im Falle Cortázars allgemein, und *Rayuelas* im Besonderen, auf das Argument zurückgegriffen werden, niemand würde einen Autor ironisch nennen, wenn sich in der sprachlichen Gestaltung seiner Werke keine Ironie zeigte. Zeigt sie sich aber – und das

ist, wie wir anschließend sehen werden, bei *Rayuela* durchaus der Fall – dann lässt sich zwar noch über Bedeutung und Tragweite dieser Ironie diskutieren, aber keinesfalls darüber, ob sie überhaupt vorhanden ist. Dieses Vorhandensein von Ironie in *Rayuela* soll in den folgenden Abschnitten bewiesen werden.

### **3.2.3.1 Intention des ironischen Autors**

Auch bei Cortázar – wie schon bei Thomas Mann – lassen sich die Gründe und Intentionen seiner ironischen Schreibweise im Nachhinein nur spekulativ festlegen. Doch liefert der Autor im Roman selbst einen wichtigen Hinweis dafür, welche Ziele er mit der Ironie verfolgt.

Das oben erwähnte Zitat aus *Rayuela*, also die Ironie als Methode des Ausbruchs aus der geschlossenen Romanstruktur mit ihrem systematischen Aufbau von Figuren und Situationen, ist dieser wichtige Anhaltspunkt, den der Autor selbst liefert. Durch das Aufbrechen der geschlossenen Ordnung, durch seinen ironischen anti-romanhaften Roman, möchte Cortázar die Leser dazu anregen, die Ordnung ihrer eigenen Lebenswirklichkeit in Frage zu stellen. Es handelt sich also um eine Einladung, sich mit dem Autor auf die Suche nach „etwas Anderem“ zu machen, so wie Oliveira sich auf die Suche nach seinem „Kibbuz“ macht.

Ebenso wichtig für Cortázars ironische Intention ist das Signal, das er bereits im Titel seines Werkes setzt. Er ersetzte nämlich den ursprünglich vorgesehenen Romantitel *Mandala* durch *Rayuela* (vgl. Yurkievich 1994:123). Durch die Benennung des Romans nach dem Kinder-Hüpfspiel – und durch das Vorwort, von dem später noch die Rede sein wird – macht Cortázar explizit deutlich, dass er sein Werk im Bereich des Spielerischen ansiedelt. Und um diese spielerische Intention zu verwirklichen, ist die Ironie ein geeignetes Mittel, denn sie löst sich aus der Ernsthaftigkeit heraus

und begibt sich meist von selbst in den Bereich des humorvollen und leichteren, eben des spielerischen Sprechens.

Julio Cortázar treibt das Credo vieler seiner zeitgenössischen Autoren, die sich die Leser und Leserinnen als Komplizen wünschen, auf die Spitze. Er lehnt, wie er es formuliert, deshalb den „Weibchen-Leser“ ab und fordert über die lesende Komplizenschaft den „Komplizen-Leser“, der lesend mitarbeiten soll.

*Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática. (R:559)*

Die Leser sollen, falls sie als Komplizen dazu bereit sind, ihm durch das Labyrinth seiner Einfälle, seines Schöpfungsprozesses folgen, die immer wieder den Handlungsstrang begleiten und/oder unterbrechen, um immer wieder andere Ebenen, andere Felder des Himmel-und-Hölle-Spiels – um im Bild zu bleiben – zu erreichen. Auch um diese Intention umzusetzen, eignet sich die Ironie als Methode: Das Augenzwinkern des Autors zu entdecken und das Gemeinte hinter dem Gesagten zu verstehen, stellt eine bestimmte Verbrüderung zwischen Autor und Leser her, das heißt, die Ironie macht den Leser zum Komplizen des Autors. Dazu noch einmal der Autor selbst durch Morellis Worte:

*Situación del lector. En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. Posibilidad tercera: la de hacer un cómplice, una [sic] camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela 'cómica', los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas que apuntan hacia lo otro). (R:560)*

Ein weiteres Ziel, das Cortázar mit seiner ironischen Haltung verfolgt, ist die Distanzierung von seinem Werk. Durch den Einsatz von Ironie vermag Cortázar nämlich einerseits seine eigene bewusste Distanzierung, also seine Stellung als Außenseiter, zu verwirklichen – die sich in der Position der Hauptfigur Oliveira widerspiegelt. Dazu Yurkievich:

*Juego, humor, ironía se vuelven posibles cuando la urgencia vital aflora: disminuyen la presión, relajan la compulsión para restaurar el libre arbitrio. Comportan una práctica consciente de desprendimiento, que Horacio/Cortázar ejerce para preservar su voluntaria descolocación de outsider. [...] Su humor e ironía [= los de Oliveira, I.F-L.] imponen un margen de ausencia, comportan desapego, ocio, inteligente despegue de los reclamos conminatorios, desprenderse de sí mismo incluso al precio del sacrilegio, de la impiedad. (Yurkievich 1994:144)*

Und andererseits verfolgt Cortázar das Ziel, dass sich durch Ironie – besonders bei dramatischen und pathetischen Stellen der Erzählung – die Leser von der Handlung distanzieren. In einem von Pierre Lartigue geführten Interview erklärt Cortázar:

*Por ejemplo, en Rayuela hay situaciones que resultarían insoportables, si no estuviesen acompañadas de humor, de un sentido de humor a veces muy serio. Las escenas más terribles, más dramáticas, necesitan del humor para pasar, para volverse aceptables. (Yurkeivich1994:73)*

Zwar erwähnt Cortázar hier nicht ausdrücklich die Ironie, sondern den Humor, doch ist aus den vorstehenden Zitaten aus *Rayuela* ersichtlich, dass für ihn beide Phänomene zusammengehören. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich hierbei um Ironie handelt, verbirgt sich hinter der Ernsthaftigkeit dieses Humors („humor a veces muy serio“), denn es ist gerade für ironische Aussagen typisch, dass sie sich hinter dem Schein der Ernsthaftigkeit verbergen.

Andrés Amorós (2000) geht noch weiter, indem er darauf aufmerksam macht, dass Cortázar die Ironie nicht nur einsetzt, um ein ernstes, bewegendes Thema „verdaulich“ zu gestalten, sondern mehr noch: Ironie sei ein Zeichen dafür, wie ernst es Cortázar mit bestimmten Themen ist und was sie für ihn bedeuten:

*En Cortázar es habitual que lo más serio se nos presente bajo ropaje humorístico. Más aún: la forma irónica debería alertarnos - si hiciera falta - sobre la seriedad e importancia de un fragmento. (Amorós 2000:22)*

Um diesen Abschnitt über die ironische Intention des Autors abzuschließen, möchte ich noch darauf hinweisen, dass die Ironie der Weg schlechthin ist, die zentrale Aussage des Werks wiederzugeben. Denn in der Ironie spielt sich im Kleinen ab, was in *Rayuela* im Großen geschieht. Durch Ironie wird, laut Definition, etwas Anderes gemeint, als das wörtlich Gesagte. Was dieses „Anderes“ ist, das muss der Leser selbst herausfinden, er muss sich auf die Suche nach dem Sinn hinter den Worten machen. So ist auch *Rayuela* nicht nur ein Spiel, sondern ebenfalls eine Suche, die Suche nach Sinn (vgl. Hartmuth/Ingenschay 2001:91). Der Roman bietet den Lesern zwar keine Lösung an, aber dennoch die Hoffnung – in der Erkenntnis, dass die Sehnsucht nach dem Paradies (Oliveiras „Kibbuz“) im Menschen unausrottbar ist.

### **3.2.3.2 Umsetzung von Ironie**

Nachdem im vorstehenden Kapitel Cortázars ironische Intention herausgearbeitet wurde, geht es in diesem Abschnitt darum, festzustellen wie die Ironie in *Rayuela* auf textueller Ebene umgesetzt wurde.

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ist zur Ironie bei Cortázar nur wenig veröffentlicht worden. Nicht nur, dass es keine Werke gibt, die ausschließlich diesem Aspekt gewidmet sind (im Gegensatz zu Thomas Mann, bei dem zumindest drei repräsentative Werke besprochen wurden), sondern das Thema Ironie kommt ganz allgemein in der Sekundärliteratur zu kurz.

Zwar erwähnen einige Autoren Ironie als ein von Cortázar eingesetztes Stilmittel, so beispielsweise Júcar, wenn sie von Cortázars „ironía

constante“ (Júcar 1990:66) spricht, Gnutzmann, die „la capacidad de autoironía de Cortázar“ (Gnutzmann 1991:187f) beschreibt, Zavala, der als Gemeinsamkeit von Cortázars Werken „la preocupación por el valor del juego, el humor, la ironía“ (Zavala 1996: 61) herausarbeitet, oder Rodríguez Coronel, der den „contraste irónico entre cada elocución metafísica y su desacralización impuesta por la irrupción de la cotidianidad“ (Rodríguez Coronel 1997:48) anführt. Doch geht es in all diesen Fällen lediglich um die Erwähnung des Phänomens Ironie, es werden aber weder ausführlichere Erklärungen oder Beschreibungen geliefert, noch werden die Feststellungen mit konkreten Beispielen aus Cortázars Werk untermauert.

Dennoch führen alle Autoren, die das Werk *Rayuela* besprechen, für Cortázar typische Stilmittel an, die eindeutig als ironisch einzuordnen sind. Wie auch schon im Falle des *Zauberbergs* sind einige der Ironiesignale sogenannte strukturelle Ironiesignale, denn sie betreffen die Textstruktur und beziehen ihre ironische Qualität allein aus ihrer Beziehung zum Kon- bzw. Gesamttext. An erster Stelle werden diese Ironiemarker besprochen und danach die punktuellen Ironiesignale anhand konkreter Textstellen untersucht. Wie schon im entsprechenden Kapitel über den *Zauberberg*, werden auch hier nur dann Beispiele angeführt, wenn sie der Verdeutlichung dienen und nicht im anschließenden Raster enthalten sind.

Auch bei *Rayuela* wird der ironische Charakter des Werks bereits im Vorwort festgelegt, aus diesem Grund soll es als Ganzes zitiert werden (die Übersetzung des Vorworts befindet sich im Anhang).

#### *Tablero de dirección*

*A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:*

*El primer libro se deja leer en forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.*

*El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:*

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 66 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 44 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 -

*Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas de cada uno de ellos. (R: 111)*

Bereits in diesem „Tablero de dirección“ treten Stilmittel struktureller Ironie deutlich zutage, von denen die meisten im Verlauf des Werkes oft wiederkehren. Dazu gehören:

#### *Die Autor-Leser-Interaktion*

In der Lektüreeinweisung weist der Autor darauf hin, dass das Material beliebig kombiniert werden kann. Cortázar stellt das Erzählmaterial zur Verfügung und schlägt zwar zwei Lesarten – unter vielen anderen – vor, jedoch entscheidet jeder Leser selbst, in welcher Reihenfolge er die Kapitel liest. Auch durch diese Interaktion „Angebot – Entscheidung“ ist der Roman zwei Bücher: einerseits die autonome Schöpfung seines Autors, andererseits aber, durch die rezeptionsabhängige Kombinatorik, die genuine Schöpfung des Lesers (vgl. Forssbohm 1988:236).

#### *Verletzung der Konventionen des Textaufbaus*

Durch die zweite vorgeschlagene Lesart greift Cortázar tief in die Werkstruktur ein, genauer gesagt greift er den traditionellen linear-raumzeitlichen Zusammenhang an. Der Autor zerstört die konventionelle narrative Ordnung „Einleitung - Hauptteil - Ende“ – ein schon in der

Romantik eingesetztes Mittel der Ironie zur Auflösung der Illusion. Vertieft wird diese Formzerstörung noch durch die Anordnung der letzten Kapitel „131 - 51 - 131“, die immer wieder aufeinander verweisen und den Leser somit in einer Endlos-Schleife gefangen halten. Dadurch werden ironische Unbestimmtheit und Inkongruenz besonders deutlich.

#### *Intertextuelle Anspielung*

Der „Wegweiser“ durch die verschiedenen Kapitel des Buches erinnert im Zusammenhang mit dem Titel an eine Spielanleitung. Es geht hierbei also um eine Systemtextreferenz, denn es wird auf die Textsorte „Anleitung“ angespielt. Dies wird nicht nur durch die Überschrift des Vorsatzes deutlich, sondern auch in der unpersönlichen Formulierung dieser Anleitung. Der Leser wird nicht direkt angesprochen, sondern als „el lector“ bezeichnet, so wie sich Spielanleitungen immer auf „el jugador“ beziehen. Auch die Bezeichnung der Sternchen als „vistosas estrellitas“ passt eher zu einem Spielbrett als in einen ernsthaften Roman. Dass mindestens zwei Les- bzw. Spielarten möglich sind und auch nicht alle Kapitel gelesen, also „eingesetzt“ werden müssen verweist weiterhin auf das bevorstehende „Spiel“.

#### *Metaebene: Problematisieren des Verfassens*

Sieht man bei der Kapitelkombinatorik genauer hin, wird deutlich, dass die Linearität der Kapitelfolge der ersten beiden Teile des Romans – bis zum Kapitel 56 – gewahrt bleibt und dass es bei den Kapiteln, die dazwischen geschaltet sind, um Morellis Reflexionen über die Literatur geht. Was Morelli auf theoretischer Ebene erörtert, setzt Cortázar praktisch im Roman um (vgl. Forssbohm 1988:235), und somit stellen diese autoreflexiven Überlegungen Morellis eine Metaebene dar, auf der das Verfassen von *Rayuela* problematisiert wird und sich der Roman selbst kommentiert. Dazu Morellis lakonischer Kommentar:

*Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. (R:612)*

Auch dieses Herabblicken auf die Erzählung des Romans von der Metaebene aus macht auf ironische Weise die Artifizialität des Werks deutlich.

#### *Verzichtbare Kapitel*

Folgt man dem Wegweiser durch *Rayuela*, ist eines der Bücher, die in *Rayuela* enthalten sind, nach den „drei ansehnlichen Sternchen“ am Ende des 56. Kapitels beendet. Was folgt, sind Abschnitte, die die vorangehende Erzählung ergänzen, Notizen zur Entstehung des Buches, Passagen mit skurrilen Einfällen. Möchte man den Roman verstehen, so darf man auf genau diese Kapitel am allerwenigsten verzichten. Auch die Tatsache, dass der Roman zu gut einem Drittel (Kapitel 57 bis 155) aus solchen verzichtbaren Kapiteln besteht, die „man getrost beiseite lassen kann“ ist ironisch, denn sie enthält einen Widerspruch: Wozu schreibt der Verfasser diese Kapitel, wenn sie nicht gelesen zu werden brauchen?

Doch nicht alle strukturellen Elemente, die eine ironische Wirkung hervorrufen, befinden sich im Vorwort. Einige tauchen erst später auf. Dazu gehören:

#### *Die nicht festlegbare Erzählerposition*

Während die ersten beiden Kapitel von Oliveira in der Ich-Perspektive erzählt werden, wird die Handlung im dritten Kapitel plötzlich in der dritten Person weitergeführt. Von dieser Stelle an springt der Autor immer zwischen der Perspektive der Hauptfigur und der eines allwissenden Erzählers hin und her. Dieses Hin- und Herspringen zwischen den verschiedenen Blickwinkeln ist für Cortázar ein Spiel (vgl. Henderson 1994), und es kann als ironische Anspielung auf das Hüpfspiel betrachtet werden. Ebenso trägt es zur Zerstörung der Illusion bei, denn der Leser kann sich nicht in die Handlung vertiefen, sondern wird immer wieder auf die Artifizialität der Erzählung hingewiesen.

Doch nicht nur zwischen dem Ich- und einem außenstehenden Erzähler fehlt eine klare Abgrenzung, sondern auch die Trennungslinien zwischen Autoren-, Figuren- und Leserrolle verschwimmen. So stellt Brody fest:

*There is, in fact, a whole series of dimensional shifts in Rayuela. It is almost as if the novel consisted of a network of different dimensions, constantly changing, never static. For example, not only are Oliveira and the Club members accomplice-readers, but also Morelli. A frequent situation in the "De otros lados" chapters is that of Morelli quoting and/or commenting on a given text (e.g., Chapters 62 and 86). This is a case of the interaction of the roles: personage, novelist, reader. It would even be reasonable to assume that Morelli's writings contributed significantly to Oliveira's life, "...a mutarlo, a desplazarlo, a enajenarlo" (497-98). (Brody 1976:34)*

So verlassen auch Morelli und die Club-Mitglieder ihre Rollen als Figuren der Erzählung und stellen sich zeitweise auf die Seite des Lesers, indem sie selbst zu Lesern werden; Morelli übernimmt in manchen Abschnitten auch die Rolle des Autors, der Einfluss auf das Verhalten der Hauptfigur ausübt. Cortázar erreicht dadurch eine Offenheit und Sphärenverletzung, die schon seit Cervantes bekannt und Grundpfeiler der romantischen Ironie ist.

#### *Der ironische Umgang mit dem Zeitbegriff*

Wie schon Thomas Mann bedient sich auch Cortázar der Erzählzeit, um Ironie zu schaffen. Die Zeit wird relativiert und innerhalb der Erzählung manipuliert, die Erzählzeit hält sich an eigene Spielregeln. Die Zeit der Textwelt wird mit Worten auf- und wieder abgebaut, es sind Sprünge in die Zukunft und in die Vergangenheit möglich, die den jeweiligen Bedürfnissen des Erzählers gehorchen. Durch die Wahrnehmung einer anderen – jedoch nicht unbekannt – Zeitebene entsteht eine parallel verlaufende Wirklichkeit (vgl. Zavala 1996:64f), die es ermöglicht, die Begebenheiten der Handlung zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch verschiedene Gesichtspunkte ironisch zu konterkarieren.

#### *Die Form als zentrale Figur*

Unter dem Einfluss der *nouveaux romanciers* und der US-amerikanischen *tough writers* entwickelt Cortázar seine Romantheorie, in der er sich gegen die ästhetische Funktion der Sprache, gegen die Sprache als Mittlerin

auflehnt (vgl. Alazraki 1994:198f). Cortázar möchte die Trennung zwischen Inhalt und Form aufheben, der Inhalt soll die Form bestimmen. Es ist ihm wichtig, dem Leser die Figuren und Geschehnisse nahezubringen, ohne Interpretationen und psychologische Erklärungen zu liefern, die Handlung soll dem Leser aller Erklärungen und aller sprachlichen Ausschmückungen entblößt dargebracht werden. Wie Morelli es im 79. Kapitel ausdrückt: „no hay mensaje, hay mensajeros, y eso es el mensaje“ (R:560). Auf diese Art schafft der Autor einen ironischen Widerspruch: Er sendet die eindeutige Botschaft aus, dass es keine eindeutige Botschaft gebe.

Brody beleuchtet das Thema der Form zudem noch vom Blickwinkel des Sprachbewusstseins her:

*Consciousness of language, furthermore, it is not merely a part of Rayuela, rather it is its very essence. Cortázar manifests an intense, all-pervading consciousness of language throughout the novel. (Brody 1976:57)*

Auch Andrés Amorós (2000) geht auf Cortázars Haltung gegenüber der Sprache ein. So stellt er fest, Cortázars Misstrauen der Sprache gegenüber sei ein Thema, das sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman ziehe (vgl. Amorós 2000: 38f). Die Sprache werde in *Rayuela* wiederholt offen angegriffen, da sie uns Wort für Wort betrüge.

So wirken Sprachspiele, Spracherfindungen und veränderte Graphemik, die von Anfang bis Ende des Buches im Roman präsent sind, auf doppelte Art ironisch. Zum einen nötigen sie den Leser, sich auf eine Metaebene zu begeben und weisen ihn in aller Deutlichkeit immer wieder darauf hin, dass der Roman ein künstliches Konstrukt ist. Und zum anderen beruht die Ironie darin, dass das Misstrauen gegenüber der Sprache durch diese – nicht vertrauenswürdige – Sprache ausgedrückt wird. Ebenso wie Epimenides' Aussage „Alle Kreter sind Lügner“, hält Cortázars Kritik an der Sprache den Leser in der Paradoxie gefangen: durch die Unentscheidbarkeit darüber, ob die Aussage „Sprache betrügt“ wahr ist oder nicht, entsteht ein ironisches Spannungsfeld.

### *Leitmotive*

Wie bereits bei Thomas Mann gezeigt wurde, können auch Leitmotive dazu dienen, eine ironische Wirkung hervorzurufen. Sie eignen sich dazu besonders gut, denn dadurch dass bestimmte Wörter oder Themen immer in neuen Kontexten wiederholt werden, müssen sie auch immer neu interpretiert werden, so dass ihr Inhalt nicht eindeutig festzulegen ist und in der Schwebeliege bleibt.

Eines der Leitmotive in *Rayuela* ist das Thema Liebe (vgl. Brody 1976:72ff). In Kapitel 6 wird die Beziehung zwischen Oliveira und La Maga beschrieben, und das Kapitel endet mit den Worten: „Pero el amor, esa palabra...“. Kapitel 7 ist nur eine Seite lang, darin werden Oliveira und La Maga beschrieben, wie sie sich lieben, und zwar in der ersten Person. Kapitel 8 beschreibt die beiden, wie sie am Quai de la Megisserie spazieren gehen. In der zweiten Lesart des Wegweisers müsste der Leser jetzt zum Kapitel 93 übergehen, das mit denselben Worten beginnt, mit denen Kapitel 6 endet: „Pero el amor, esa palabra...“. Im restlichen Kapitel geht es weiterhin um das Thema Liebe, jedoch diesmal auf umfassendere Art und Weise. Oliveira sinniert über die Liebe, aber nicht nur über die Liebe, sondern auch über Sprache und Literatur. Der wiederholte Satz setzt einerseits das neue Kapitel mit den vorhergehenden (6, 7 und 8) in thematische Verbindung, und andererseits deutet er darauf hin, dass das Thema Liebe noch einmal, doch aus einem anderen Blickwinkel heraus behandelt wird.

Ähnlich geht Cortázar mit dem Leitmotiv „ríos metafísicos“ vor. So zum Beispiel in den folgenden Passagen:

*Hay ríos metafísicos. Sí, querida, claro. Y vos estarás cuidando a tu hijo, llorando de a ratos, y aquí ya es otro día y un sol amarillo que no calienta. (R: 231f.)*

*De golpe comprobaba que todas sus reacciones derivaban de una cierta simpatía por Berthe Trépat, a pesar de la Pavana y de Rose Bob. «Hacía tiempo que no me pasaba esto», pensó. «A ver si con los años me empiezo a*

*ablandar.» Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo, o aplaudiendo a esa loca encorsetada. (R: 249)*

*De golpe un gran sollozo la sacudió como si descargara un acorde en el aire. «Y todo es lo de siempre...», alcanzó a entender Oliveira, que luchaba en vano para evadir las sensaciones personales, para refugiarse en algún río metafísico, naturalmente. (R: 253)*

*«Si me llegan a ver Etienne o Wong se va a armar una del demonio», pensaba Oliveira. Por qué tenía que importarle ya lo que pensarán Etienne o Wong, como si después de los ríos metafísicos mezclados con algodones sucios el futuro tuviese alguna importancia. (R 259)*

An Hand dieser Beispiele lassen sich die „ríos metafísicos“ mit Inhalt füllen. Sie erlangen jedoch nicht eine einzige, festlegbare Bedeutung, sondern die Worte schillern und meinen bald kühle Distanzierung, bald Bedeutungsverlust und Entfremdung, bald Leblosigkeit (vgl. Brody 1976:72), lauter Charaktereigenschaften Oliveiras, die ihm zu schaffen machen. Die leitmotivische Wiederholung macht es einerseits schwierig, diese Oliveira unangenehmen Charakterzüge genau zu umreißen, sie klar zu benennen und zu präzisieren, und andererseits weist sie möglicherweise auf Oliveiras Unvermögen hin, sie abzustreifen.

Weitere für Cortázar typische Ironiesignale, die aber nicht strukturell sind, sondern sich an bestimmten und abgrenzbaren Textstellen festmachen lassen, sind:

#### *Doppeldeutigkeit*

Der Erzählstrang in *Rayuela* verläuft nicht linear, sondern er breitet sich sehr oft wie ein Fächer aus, der viele Angebote bereit hält. So versucht Cortázar, den Roman zu öffnen und den Leser zur aktiven Mitgestaltung des Geschehens zu drängen.

Eine Form dies zu tun, besteht darin, Sätze aneinanderzureihen, die sich wiederholen, sich widersprechen und sich in Zweifel ziehen, wie

beispielsweise als Etienne die befreiende Wirkung der Jazzmusik beschreibt:

*[...]les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron o los tomaron a medias[...]* (R: 204)

Oft drückt Cortázar sich auch bewusst vage aus, die Aussage wirkt dann unscharf und unentschieden. Je wichtiger der Gedanke, desto beharrlicher verbleibt er in diesem Schwebestand, in der ironischen Doppeldeutigkeit, denn seine Absicht ist, den Leser nicht zu belehren, sondern nur verschiedene Möglichkeiten aufzuweisen (vgl. Amorós 2000:43). Als Beispiel für diese Vagheit sei folgender Ausschnitt genannt, der die unartikulierten und mehrdeutigen Gedanken Travelers wiedergibt, als Talita ihm berichtet, sie sei von Oliveira geküsst worden weil er sie mit La Maga verwechselt habe:

*[...]y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez, un balbuceo como un anuncio intraducible, la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible [...]*. (R: 485)

### *Aufzählungen*

Ein weiteres Mittel, ironische Mehrdeutigkeit zu bewirken, sind Aufzählungen. Im Gegensatz zu Wiederholungen, in denen dasselbe Wort oder dieselbe Struktur wiedergegeben wird, besteht eine Aufzählung im Aneinanderreihen verschiedener Wörter, deren semantischer Wert sich jedoch teilweise überschneidet und auch ergänzt.

In einer in Klammern gesetzte Anmerkung liefert Etienne einen Schlüssel zum Verständnis der Beziehung zwischen Aufzählungen und Wirklichkeit. Die Klubmitglieder erörtern gerade ihre Ansichten über die Wirklichkeit:

*Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. (R: 618)*

Die Aussage in Klammern weist auf die Bedeutung der häufigen Aufzählungen hin: einer Gegebenheit viele Namen zu geben verhindert, dass Bezeichnungen erstarren und sich verschließen. Im Gegenteil, Offenheit und Mehrdeutigkeit resultieren daraus, also ein ironisches Schillern.

### *Erlebte Rede*

Wie Thomas Mann im *Zauberberg* bedient sich auch Julio Cortázar der erlebten Rede, um eine ironische Doppelperspektive zu schaffen, ohne dass diese deutlich zu erkennen wäre. Das geschieht einerseits, indem die Figur die Rolle einer außenstehenden Person übernimmt, wie im folgenden Beispiel, in dem sich Oliveira die (in Klammern gesetzte) Rede einer moralischen Instanz zu eigen macht:

*[...] era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros. Pero lo mismo estaba orgulloso de ser un vago consciente [...] y tampoco había querido aceptar que bastaba un mínimo de decencia (¡decencia, joven!) para salir de tanto algodón manchado. (R: 135)*

Und andererseits findet auch der umgekehrte Prozess statt, wenn der Erzähler über Oliveira berichtet und dessen Denk- und Redeweise übernimmt:

*Le importaba muy poco la carta de su hermano, rotundo abogado rosarino que producía cuatro pliegos de papel avión cerca [sic!] de los deberes filiales y ciudadanos malbaratados por Oliveira. [...] Por la mañana tendría que ir a lo del viejo Troille y ponerle al día la correspondencia con Latinoamérica. Salir, hacer, poner al día, no eran cosas que ayudaran a dormirse. Poner al día, vaya expresión. Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. (R: 140)*

Auf die Feststellung, dass Oliveira Post von seinem Bruder erhalten hat, folgen seine Gedanken. Diese werden aber nicht als solche gekennzeichnet, sondern fließen ohne Übergang in die Berichterstattung des Erzählers ein. Dadurch vermischen sich die Ebenen, der Erzähler ist nicht festzumachen,

er betrachtet die Figur abwechselnd von außen und von innen her. Das hält ihn in einem ironischen Schwebestand.

### *Namengebung*

Auch durch die Namengebung schafft der Autor Ironie. Indem Cortázar sprechende Namen einsetzt, fügt er den Figuren eine weitere Bedeutung hinzu, das heißt, es zählt nicht nur das, was der Leser durch die direkte Beschreibung erfährt, sondern auch der Name sagt etwas über die Figuren aus. Diese beginnen, ironisch zu schillern. Ganz klar ist der ironische Widerspruch bei Oliveiras Freund *Traveler* festzustellen, dessen Name zwar „der Reisende“ bedeutet, der aber laut eigener Aussage nie aus Buenos Aires herausgekommen ist. Bei anderen Namen kommt nicht der Widerspruch, sondern eine ironische Mehrdeutigkeit zur Geltung: *La Maga* (die Zauberin), *Gekrepten*, die schon im ersten Kapitel erwähnt wird („la cara de una muchacha irrecordable Gekrepten“) und in deren Namen ein auch für nicht deutschsprachige Leser erkennbarer deutscher Klang mitschwingt, und *Rocamadour*, zu dem Cortázar sagt:

*[...] yo la visité hace años [a la ciudad, I.F-L.] y me quedó el sonido (...). Entonces vino automáticamente el nombre y, además, venía un poco como prueba del tipo de fantasía poética de la Maga, que le llama a su niño Rocamadour y la palabra le quedó así como una cosa mágica. (R:133, Fußnote Nr.4)*

So erfährt der Leser nicht nur durch die vom Erzähler gelieferte Beschreibung etwas über die Figuren, sondern auch durch ihren Namen, der der Beschreibung entweder noch einen weiteren Aspekt hinzufügt oder diese konterkariert. In beiden Fällen haben wir es mit Ironie zu tun.

### *Sprachmischung*

Cortázar nutzt die Sprachmischung, um Gegenstände in fremde Zusammenhänge zu versetzen. Ironie entsteht dadurch, dass eine Spannung zwischen der oberflächlichen Richtigkeit und der tieferen Ungemäßheit dieser Wortwahl aufkommt.

In *Rayuela* tauchen besonders viele fremdsprachliche Ausdrücke auf (vgl. Brody 1976:61), so zum Beispiel folgender Abschnitt, in dem in der letzten Zeile gleich Englisch und Italienisch nebeneinander stehen:

*Se ha elogiado en exceso la imaginación. La pobre no puede ir un centímetro más allá del límite de los seudópodos. Hacia acá, gran variedad y vivacidad. Pero en el otro espacio, donde sopla el viento cósmico que Rilke sentía pasar sobre su cabeza, Dame Imagination no corre. Ho detto. (R: 571)*

### *Sprachspiele*

Cortázar's allgemeine Einstellung gegenüber der Sprache wurde oben bereits kommentiert. Dem Leser versucht er diese Einstellung auf zwei Wegen nahe zu legen:

Einerseits weist er wiederholt auf die Unzulänglichkeit der Sprache hin, indem er sowohl Oliveira als auch Morelli kritische Bemerkungen über die Sprache in den Mund legt. Dies wird beispielsweise in Kapitel 34 deutlich, als Oliveira einen Roman von Galdós in die Hand nimmt und ihn kritisiert:

*Y las cosas que lee, una novela mal escrita para colmo, [...] esta sopa fría y desabrida, [...] una lengua hecha de frases preacñadas para transmitir ideas archipodridas, [...] cómo se nos empobrece el lenguaje a los criollos, de chico yo tenía presente muchas más palabras que ahora, leía esas mismas novelas, me adueñaba de un inmenso vocabulario perfectamente inútil por lo demás, pulcro y distinguidísimo, eso sí. (R: 341 und 345)*

Doch andererseits macht sich Cortázar nicht nur durch solche ernst gemeinten Kommentare sondern auch durch Sprachspiele über die Sprache lustig. So schafft er ein ironisches Spannungsfeld, indem er einerseits mit Worten etwas aussagt, den Sinn dieser Aussage jedoch gleichzeitig durch das Sich-Lustig-Machen über die benutzten Worte in Frage stellt.

Der „Hachismo“, also Einsatz des Buchstaben „H“ ist eine beliebte Form Cortázar's, mit Sprache zu spielen. Meist setzt er dieses Mittel ein, um den Ernst einer Situation aufzulösen (vgl. Brody 1976:60). Beispielsweise, wenn Oliveira über das Leben nachdenkt:

*Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto, es decir, que andás con tu límite por fuera y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hundió el Titanic. Heste Holiveira siempre con sus hejemplos. (R: 569f, Kap. 84)*

Durch das Einfügen der Hs werden das Schwere an Oliveiras Gedanken und die Ernsthaftigkeit seiner Worte aufgehoben, und die (ge)wichtigen Einsichten über die Grenzen menschlicher Wahrnehmung verlieren sofort wieder an Gewicht. Oder, in Amorós' Worten ausgedrückt: „[Las haches, I.F-L.] Sirven, pues, de vacuna irónica contra la hinchazón.” (Amorós 2000:61)

### *Sprachschöpfung*

Das gesamte Kapitel 68 ist in *gíglico* geschrieben, der erfundenen Sprache, die Oliveira und La Maga benutzen, wenn sie sich lieben. Hier wird die erotische Szene des Liebesaktes fast als Musik wiedergegeben (vgl. Amorós 2000:58). Laute und der sich verändernde Rhythmus der Sätze rufen beim Leser Assoziationen hervor, das Geschehen wird jedoch nur suggeriert, nur angedeutet. Die ersten Hinweise auf diese Sprache erscheinen schon viel früher im Roman, nämlich als Oliveira La Maga wegen seines vermeintlichen Nebenbuhlers Gregorovius zur Rede stellt.

Das *gíglico* wird als ironisch betrachtet, insofern es sich dabei um ein Sprachspiel handelt, durch das Cortázar sich über die rationale Sprache lustig macht. Amorós zieht sogar die Möglichkeit in Erwägung, Cortázar habe sich dieser Sprache bedient, um zu beweisen, wie es einem Schriftsteller anhand einer spielerischen Ausdrucksweise gelingen kann, die puritanische Zensur zu unterlaufen, indem er jedwedes anstößige oder tabuisierte Wort geschickt vermeidet und trotzdem sehr deutlich eine erotische Begegnung beschreibt (vgl. Amorós 2000:59f).

### *Widerspruch*

Cortázar's Stil zeichnet sich durch abrupte Brüche aus (vgl. Amorós 2000:62). Es wird auf verschiedene Art und Weise gegen erwartete Konventionen verstoßen. Manchmal geschieht das, weil die Figuren entgegen den Erwartungen handeln, wie zum Beispiel als Oliveira und La Maga, statt das übliche Annäherungsverhalten Oliveiras in einem Stundenhotel durchzuspielen, plötzlich in Lachen ausbrechen:

*Debía tener un esquema prefabricado de esas cosas, o quizá le sucedían siempre de la misma manera, primero se dejaba la cartera en la mesa, se buscaban los cigarrillos, se miraba la calle, se fumaba aspirando a fondo el humo, se hacía un comentario sobre el empapelado, se esperaba, evidentemente se esperaba, se cumplían todos los gestos necesarios para darle al hombre su mejor papel, dejarle todo el tiempo necesario la iniciativa. En algún momento se habían puesto a reír, era demasiado tonto. (R: 152).*

Aber meistens wird der Verstoß gegen die Konventionen im Sprachgebrauch deutlich. Immer wieder wird die stabile Struktur einer Aussage von innen her untergraben, wie in folgenden Beispielen:

*- Ya no me acuerdo de qué se trataba - dijo Traveler - pero era un libro inolvidable. (R: 399)*

*Hablen de lo que hablen, en el fondo es siempre de mí, pero tampoco es eso, aunque casi es eso. (R: 405)*

*No dura nada, dos pasos en la calle, el tiempo de respirar profundamente (a veces, al despertarse dura un poco más, pero entonces es fabuloso) y en ese instante sé lo que soy porque estoy exactamente sabiendo lo que no soy (eso que ignoraré luego astutamente). (R: 569)*

Morelli liefert in Kapitel 136 die theoretischen Grundlagen für die Schreibweise, die Cortázar in die Praxis umsetzt. „Me costaría explicar la publicación en un mismo libro, de poemas y una denegación de la poesía [...]“. Deshalb nimmt Cortázar immer wieder solche Handlungen und Schreibweisen auf, die ihm eigentlich zuwiderlaufen, denn er bejaht und verneint gleichzeitig. Doch wirkt die Verneinung nicht zerstörerisch, sondern bestätigend, nachdem sie den Sinn von innen her korrodiert hat.

### *Klischees*

Klischees sind Formen der Anspielung auf bestimmte Kulturformen oder auf bekannte Sprachgefüge (vgl. kontextbezogene Ironiemarker 2.1.2.2 und 2.1.2.4). An und für sich wirken Klischees ironisch, weil gerade ihre verallgemeinernde, also „klischeehafte“ Darstellung der behandelten Problematik nicht gerecht wird, sondern diese nur verflacht wiedergibt. Cortázar vermeidet Klischees nicht, sondern er setzt sie sogar sehr oft ein, um ihre Lächerlichkeit deutlich zu machen. Er steigert die immanent ironische Wirkung des Klischees noch dadurch, dass er es graphemisch verändert, indem er die einzelnen Wörter einfach zu einem einzigen zusammenzieht:

*corriócomounreguerodepólvora (R: 602)*

oder sie durch einen Bindestrich verbindet:

*estaban-pendientes-de-sus-palabras (R:459)*

### Textuelle Anspielung

Ein weiteres Mittel, das Cortázar einsetzt, um Ironie zu erzeugen, ist die Anspielung auf andere Texte. Dies kann in Form der Einzeltextreferenz geschehen (vgl. Ironiemarker 2.1.2.1). So ist die Anspielung auf die Bergpredigt im folgenden Beispiel unüberhörbar:

*Felices los que eligen, los que aceptan ser elegidos, los hermosos héroes, los hermosos santos, los escapistas perfectos. (R:143)*

*Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía... (R:144)*

Im ersten der vorstehenden Beispiele wird die Anapher „felices“ Teil einer Aufzählung, die durch ihr letztes Element aufhorchen lässt: die Auflistung nimmt eine überraschende Wendung und „escapistas perfectos“ wird zur Eigenschaft, die den zuvor genannten Charaktertypen gemeinsam ist. Doch behält die Aufzählung durch die Wendung „felices“ ihre panegyrische Wirkung bei: das Ironische an dieser Anspielung ist, dass in ihr Lob und Kritik gleichzeitig geäußert werden.

### *Collage*

Von den bildenden Künsten übernimmt Cortázar die Technik der Collage. Ebenso wie die bildenden Künstler die verschiedensten Materialien (Schnur, Stofffetzen, Zeitungsausschnitte, Draht, Fahrkarten, usw.) in ihre Werke einbauen, bedient sich auch Cortázar der unterschiedlichsten schriftlichen Materialien: Verse, Liedtexte, Leserbriefe, seltsame Dokumente. Der Sinn der Collage-Technik besteht darin, diese Elemente aus ihren herkömmlichen Kontexten zu lösen und ihnen in einem neuen Kontext eine neue, verfremdete Bedeutung zukommen zu lassen. Diese Textabschnitte verleihen dem Roman zwar einen Teil seiner Struktur, denn die literarischen, philosophischen oder anekdotischen Zitate, die Zeitungstexte und alle anderen Fremdkörper stehen in enger Verbindung zu den jeweiligen Gedanken, Wünschen und Vorstellungen der Figuren (vgl. Amorós 2000:52). Doch durch die Anwendung dieser Technik entsteht ebenso eine ironische Wirkung, und zwar dadurch, dass der gesamte Text auf diese Weise mehrdeutig wird. Denn nicht nur die eingefügten Ausschnitte verlieren ihre ursprüngliche Bedeutung, sondern sie bringen auch den restlichen, den „eigentlichen“ Romantext ins Wanken, indem sie darauf hinweisen, dass kein Zeichen eine festlegbare, immer gültige Bedeutung hat. Yurkievich drückt es folgendermaßen aus:

*Los préstamos a registros tan variados aumentan el nomadismo de los signos, infunden al texto el vértigo de la deriva. (Yurkievich 1994:19)*

### *Chaotische Aufzählungen*

Sehr oft reiht Cortázar Elemente aneinander, die den verschiedensten Bereichen entstammen und sich auf den unterschiedlichsten Ebenen befinden. Dadurch möchte er erreichen, zwischen den Gliedern einer Aufzählung Beziehungen herzustellen, indem die Elemente sich summieren, sich widersprechen, sich umfassen und gegenseitig einschließen (vgl. Amorós 2000:63):

*Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el*

*arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado [...] (R: 215f, Kap. 19)*

Ironisch an solchen Aufzählung ist die Tatsache, dass verschiedene Ebenen – Abstraktes und Konkretes, Materielles und Immaterielles – miteinander vermischt werden, das heißt, die Grenzen werden aufgehoben, so dass die Elemente der Aufzählung ihre Eindeutigkeit verlieren und ironisch mehrdeutig werden.

### *Ellipsen*

Typisch für *Rayuela* sind Sätze, die nicht zu Ende geführt werden. Einige Beispiele dazu:

*Parece increíble que alguna vez Rocamadour. (R:335)*

*[...] se parece un poco a esa otra mujer que (pero de qué le había servido andar por los barrios bajos [...]) (R:381)*

Solche unvollendeten Sätze sind in der alltäglichen Sprache üblich, wenn der Sinn des Gesagten bzw. Ungesagten ohnehin schon deutlich genug ist. Hier im Roman spiegeln sie die Unentschlossenheit des Erzählers oder der Charaktere wieder und überlassen es dem Leser, sie zu vervollständigen. In diesem Sinn sind die Ellipsen als ironisch zu verstehen, weil sie offen sind und eine Vielzahl von Deutungen ermöglichen.

## 4 Interkultureller Vergleich

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Korpusuntersuchung ermöglicht Rückschlüsse auf die Art und Weise, in der die Übersetzung Ironie beeinflusst. Dabei sind zwei Vergleiche möglich: auf der einen Seite soll im sogenannten werkbezogenen Vergleich der Zieltext mit dem Ausgangstext verglichen werden, damit anhand der konkreten ironischen Textstellen festgestellt werden kann, welche Mittel den Übersetzern zur Verfügung gestanden haben - oder auch nicht-, die Ironie von einer Sprache in die andere zu übertragen. Und auf der anderen Seite kann der sprachbezogene Vergleich Aufschluss über die Beziehung originalsprachiger vs. übersetzter Text in einem bestimmten Sprachraum und über eventuelle Gemeinsamkeiten bei der sprachlichen Umsetzung von Ironie in einer und anderer Sprache geben.

Bevor der eigentliche Vergleich durchgeführt wird, soll kurz dargestellt werden, welche Schritte in Bezug auf „Übersetzung von Ironie“ bereits unternommen wurden: In einem ersten Schritt wurde gezeigt, dass die Autoren die Absicht hatten, ein ironisches Werk zu verfassen. Danach wurde untersucht, anhand welcher schriftstellerischen Mittel die Schriftsteller ihre Intention im Ausgangstext umgesetzt haben. Dazu sind Anfang und Ende der Romane exemplarisch analysiert worden, damit die Textstellen, an denen Ironie für den Leser fassbar wird, herausgearbeitet werden konnten. Gleichzeitig wurde festgestellt, welche Signale die Autoren gesetzt haben, damit die Texte ironisch wirken. Dies sind die Ironiemarker, die dem Ausgangstextleser zur Verfügung stehen und mittels derer die ironische Intention des Senders als ironische Wirkung beim Rezipienten umgesetzt wird. Anschließend wurden die den Zieltextlesern bei der Rezeption des Translats zur Verfügung stehenden Ironiemarker herausgearbeitet - eine Bedingung dafür, dass die ironische Intention der

Autoren sich auch auf der Seite des Zieltextrezipienten als ironische Funktion niederschlägt.

Dazu wurden Raster erstellt, die die Ironie in den Romanen erfassen sollten (Anhänge 1-4). Diese Raster erfüllen zwei Funktionen: Zum einen erlauben sie, die Verteilung und Häufigkeit von ironischen Textstellen festzustellen. Es werden nämlich darin alle ironischen Textstellen der je ersten und letzten fünfzig Seiten eingetragen, und somit lässt sich überprüfen, wie oft und in welchem Ausmaß der untersuchte Text ironisch markiert wurde. Und zum anderen ermöglichen die ausgangssprachlichen Raster dadurch, dass die ironischen Textstellen nach Ironiemarkern klassifiziert sind, herauszufinden, welche Art der Ironie die Autoren eingesetzt und wie sie ihre Intentionen sprachlich verwirklicht haben.

Im Anschluss an die Raster wurde eine weitere Tabelle aufgestellt, in der die eingesetzten Ironiemarker nach der Häufigkeit ihres Auftretens – nach Text sortiert – verbucht sind. Diese Tabelle ermöglicht es, die für Autoren und Übersetzer typischen Ironiesignale auszumachen und festzustellen, welche Signale in den Translaten übernommen, welche verändert bzw. weggelassen wurden und welche neu hinzugekommen sind. Dadurch soll Aufschluss darüber gewonnen werden, welchen Effekt die ausgewählte Übersetzungsstrategie auf die Ironie im Zieltext hat.

Die Ergebnisse der beschriebenen Gegenüberstellung werden nachfolgend präsentiert.

## **4.1 Werkbezogener Vergleich**

In diesem Kapitel werden jeweils Ausgangs- und Zieltext eines Autors miteinander verglichen, es besteht also aus zwei Teilen: Im ersten Teil wird der *Zauberberg*, im zweiten *Rayuela* behandelt.

#### 4.1.1 *Der Zauberberg* und *La montaña mágica*

In diesem Abschnitt werden *Der Zauberberg* und *La montaña mágica* anhand des Rasters der ironischen Textstellen (Anhänge 1 und 2) gegenübergestellt. Es geht darin nicht um eine gesamte Bewertung der Arbeit des Übersetzers, sondern lediglich um eine Beschreibung des Translats im Vergleich zum Original, und zwar ausschließlich in Bezug auf die Variable *Ironie*. Als Frage formuliert hieße das Ziel dieses Kapitels: Wie ironisch wirkt Thomas Mann auf den Leser der Übersetzung? Dieses „wie ironisch“ kann nur im Vergleich zum Ausgangstext bemessen werden, das Ergebnis kann also „stärker ironisch als das Original“, „genau so ironisch wie das Original“ und „weniger ironisch als das Original“ lauten.

Wirft man einen Blick auf die Raster des deutschsprachigen und des übersetzten Textes, so ist leicht festzustellen, dass allein auf quantitativer Basis durch den Transfer vom Deutschen ins Spanische ein Verlust zu verzeichnen ist. Im Ausgangstext können 133 ironische Textstellen ermittelt werden, davon gehen 40 durch die Übersetzung verloren, es kommen jedoch 4 neue dazu, so dass der Zieltext 97 ironische Passagen aufweist. Das entspricht ca. 30 % der ironischen Stellen, die in der Übersetzung neutralisiert werden, also nicht ironisch sind.

Betrachten wir also die Variable *Ironie* als Bewertungsmaßstab, kann von einem Verlust an ironischer Qualität ausgegangen werden: der Zieltext ist weniger ironisch als der Ausgangstext. Oder funktionalistisch ausgedrückt: Das Translat ist in Bezug auf die Ironie nicht funktionskonstant.

An dieser Stelle kann eingewendet werden, dass Funktionskonstanz von Ironie nicht das Ziel des Übersetzers gewesen sein mag. Dieser Einwand ist berechtigt; der Translator hat, wie weiter unten angeführt wird, bei seiner Übersetzung den Schwerpunkt vermutlich nicht auf die Ironie gesetzt, sondern das Werk unter einem anderen Gesichtspunkt interpretiert. Doch

wäre meines Erachtens bei einem Ironiker wie Thomas Mann die auf ironische Wirkung ausgerichtete Interpretationsmöglichkeit die nächstliegende.

Es könnte ebenfalls eingewendet werden, dass das Translat trotz zahlenmäßiger Verringerung der ironischen Stellen ironisch wirkt – also seine Funktion konstant erhält -, wenn die Vertextungskonventionen der Zielsprache anders sind als die der Ausgangssprache. Dieser Einspruch könnte im Falle von konventionalisierten Textsorten gelten, wie zum Beispiel in dem unter Punkt 2.3.2 besprochenen Fall von politischen Reden. Das Werk, das uns hier beschäftigt, ist jedoch ein literarisches und somit insgesamt nicht bestimmten Vertextungskonventionen unterworfen, die eine Einbuße ironischer Wirkung nahelegen würden.

Nun soll analysiert werden, wodurch sich das Translat in Bezug auf seine ironische Intensität verändert hat. Der Akzent liegt hier auf dem Verlust von Ironie, weil das der offenkundigste Unterschied zwischen Ausgangs- und Zieltext ist. Deswegen werde ich zuerst auf diesen Aspekt eingehen. Anschließend werden die Textstellen besprochen, in denen neue, im Ausgangstext nicht vorhandene Ironie entstanden ist, und abschließend möchte ich kurz jene Punkte besprechen, die nicht verändert wurden, die also zur Erhaltung von Ironie beigetragen haben.

#### **4.1.1.1 Verlust von Ironie**

Wie an anderer Stelle gesagt, hängt die Verwirklichung der Senderintention, ironisch wirken zu wollen, einerseits von den Fähigkeiten des Textproduzenten ab, diese Intention sprachlich umzusetzen, und andererseits von den Möglichkeiten des Empfängers, die Autor-Intention zu rezipieren. Autoren, Übersetzer und Verleger verfügen nicht nur über den Text an sich, um die Zieltextrezeption zu steuern, sondern auch über den

Paratext (Überschrift, Klappentext, Vorwort, Inhaltsverzeichnis). Hinzu kommen externe Faktoren wie Rezensionen, Buchbesprechungen, Einsortierung des Werks in bestimmten Bücherregalen in Bibliotheken oder Buchhandlungen, Empfehlungen, etc. Hier werden nur jene Faktoren in Betracht gezogen, die physisch mit dem Werk verbunden sind, also der Einheit „Buch“ angehören, und zwar in der Reihenfolge, wie sich auch der „ideale“ Leser dem Text nähert. So folgen in diesem wie auch in allen weiteren Abschnitten die Informationen der Anordnung Paratext - Text.

#### Ironieverlust im Paratext

Als paratextuelle Angaben stehen im Zauberberg das Vorwort des Übersetzers und das Inhaltsverzeichnis zur Verfügung. Vorworte dienen als Einleitung zu einem Werk. Schreiben Autoren Vorworte, so geben sie darin beispielsweise Auskunft über die Entstehungsgeschichte, über die zeitliche und thematische Platzierung der Erzählung oder über ihre Intention. Übersetzer verfolgen beim Schreiben von Vorworten meist ein weiter gefasstes Ziel. Denn vieles, was zum durchschnittlichen Kenntnisstand der Ausgangskulturleser gehört, ist den Zieltextlesern nicht so bekannt oder ganz und gar fremd und kann ihnen im Übersetzervorwort nähergebracht werden. So kann der Übersetzer darin zum Beispiel Auskünfte über den Autor und sein Gesamtwerk liefern, Informationen zur Rezeption des Werkes in der Ausgangskultur, Hilfestellungen zur Interpretation des Werkes (der selbstverständlich die Interpretation des Übersetzers zugrunde liegt), Angaben zu den erwarteten Ziellesern sowie zu Fragen, die sich spezifisch auf die Übersetzung ausgewirkt haben. Dazu gehören einerseits Beschreibungen von Stil, Besonderheiten der Ausgangssprache, Bedeutung sogenannter sprechender Namen von Figuren und Ortschaften, aber andererseits auch die Offenlegung der Übersetzungsmethode (Umgang mit der Spannung zwischen Treue zum Original und Anpassung an die Zielsprache oder mit der Spannung zwischen Form und Inhalt) und die Erklärung der Vorgehensweise bei Uneindeutigkeiten (z.B. Erklärungen zu den Übersetzeranmerkungen).

Die Frage, ob und inwiefern Vorworte überhaupt gelesen werden, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Doch die Tatsache, dass gelesene Vorworte die Rezeption steuern, steht außer Frage. Das ist insbesondere im Zusammenhang mit der Wirkung von Ironie von Bedeutung, denn ihr Funktionieren hängt auch von der Kooperation des Lesers ab. Die Bereitschaft dazu könnte der Übersetzer durch sein Vorwort steigern, indem er den Zieltextleser für die ironische Rezeption sensibilisiert.

Von diesem Hintergrund aus soll hier die Auswirkung des Übersetzervorwortes zu Thomas Manns *La montaña mágica* untersucht werden. Die Intention des Autors zusammenfassend schreibt der Übersetzer, Mario Verdaguer:

*Estas palabras [ «Sabes solicitar profundamente, a la alemana», I.F-L.] condensan sin duda el espíritu que preside toda «La Montaña Mágica». Thomas Mann solicita profundamente a los lectores, a la alemana, envolviéndolos lentamente en el sortilegio mágico de sus palabras y sentimientos, y lo que al principio del libro puede turbar y desconcertar al lector, especialmente si éste posee la vivacidad e imaginación de un latino, como Settembrini, ese personaje maravilloso de «Der Zauberberg», símbolo de la latinidad, acaba por ser el principal atractivo, la fuerza oculta más grande que posee «La Montaña Mágica», y esa manera profunda de solicitar «a la alemana» acaba por arrebatarlos y sumirlos en el mundo hechizado y preñado de porvenir que Thomas Mann ha sabido crear en esta obra maestra. (MM:8f)*

Es wird weder an dieser noch an sonst irgend einer Stelle auf die Ironie eingegangen. Dabei ist dem Übersetzer nicht entgangen, dass Thomas Mann seine Leser irritieren wollte („turbar y desconcertar“), jedoch hat er dies nicht als Anzeichen für Ironie interpretiert. Eher wird das Augenmerk auf das Zusammenspiel lateinischer Wesensart und deutscher Art des Umwerbens gerichtet – ein Motiv, das weder von Thomas Mann noch in der deutschen Sekundärliteratur thematisiert wird. Im Sinne des *translational turn* bietet diese Übersetzerinterpretation Aufschluss über die Eigen- und Fremdrepräsentation, der der Übersetzer unterlag und der er die Übersetzung des gesamten Werkes untergeordnet hat. Jedoch verspielt der Übersetzer auf diesem Wege – bewusst oder unbewusst – die Chance, den

Leser auf Ironie einzustimmen und die vom Autor hervorgerufenen Irritation als Ironie auszulegen.

Ähnliches geschieht bei dem Satz „«Der Zauberberg» contiene un capítulo escrito casi totalmente en lengua francesa y, dispersas por el libro, numerosas frases en italiano, lo que acaba de dar a la obra un sentido material de internacionalidad.“ (*La montaña mágica*:9) Somit werden das für Ironie typische Signal des Registerwechsels und die ironische Tatsache, dass der zentrale Teil des Buches (die Liebeserklärung von Hans Castorp an Madame Chauchat) in einer Fremdsprache wiedergegeben wird, unterwandert. Der Übersetzer lässt dem Leser die ironische Interpretationsvariante nicht einmal offen, sondern er fixiert die Auslegung dieser Stellen im Sinne einer auf Internationalität ausgerichteten Autorenintention.

Wie im Falle der Vorworte, ist es auch bei einem Inhaltsverzeichnis eines Romans fraglich, ob dieses gelesen oder ob darin nachgeschlagen wird. Doch wenn Inhaltsverzeichnisse in Romanen zu finden sind, besteht auch die Möglichkeit, dass die Leser einen Blick darauf werfen. Dem Ausgangstext des *Zauberbergs* geht ein solches Inhaltsverzeichnis voran. Da Thomas Mann die Kapitelüberschriften dazu genutzt hat, ironisch-prägnante Akzente zu setzen, wird die Ironie gerade hier in geballter Form sichtbar und stimmt den Leser auf die ironische Rezeption ein.

In der Übersetzung fehlt das Inhaltsverzeichnis. Also verfügt der Leser des Zieltextes über eine Möglichkeit weniger, Informationen zur ironischen Autorenintention zu erhalten und seine Rezeption entsprechend auszurichten.

#### Ironieverlust im Text

Doch nicht nur im Paratext, sondern auch im Text wird der Verlust von Ironie durch die Übersetzung deutlich. Im Folgenden werden die an

einzelnen Textstellen aufgefundenen Ironiesignale beschrieben, die Mann im Ausgangstext gesetzt hat, und die in der Übersetzung unironisch und manchmal auch gar nicht wiedergegeben werden. Es wird zu jeder Art von Ironiemarker ein Beispiel in Ausgangs- und Zielversion angeführt (die fettgedruckten Hervorhebungen stammen von mir, Seitenzahlen werden in Klammern angegeben), weitere Beispiele sind den Anhängen zu entnehmen. Die Reihenfolge der anschließend aufgeführten Ironiemarker entspricht der Häufigkeit, mit der Ironieverluste zwischen Ausgangs- und Zieltext bei diesen Markern festgestellt wurden.

### Euphemismen

An verschiedenen Stellen der Übersetzung verlieren die Euphemismen ihre ursprüngliche ironische Wirkung. Dies geschieht entweder dadurch, dass der Euphemismus im Translat gar nicht wiedergegeben wird, also der entsprechende Satzteil fehlt, oder dadurch, dass Satzbau und Wortwahl verdeutlichend wiedergegeben werden, so dass der Leser nicht nach dem verborgenen Sinn zu suchen braucht, sondern die Textstelle wörtlich verstehen kann, wie im Beispiel, in dem die euphemistische Beschreibung von Hans Castorps Faulheit im Spanischen neutralisiert wird.

*[...] daß der junge Castorp in der Nötigung, sich zu bewaffnen, eine empfindliche Störung seiner soeben auswärts begonnenen Studien erblicken würde. (ZB: 53)*

*[...] que el joven Castorp consideraba la obligación de llevar armas como un obstáculo que entorpecía el desarrollo de sus estudios universitarios comenzados fuera de la ciudad. (MM: 56)*

### Schillern

Ein beliebtes Mittel Thomas Manns zur Schaffung ironischer Spielräume sind schillernde Beschreibungen, denn der Leser wird durch sich gegenseitig aufhebende und konterkarierende Beschreibungen in seinem Lesefluss unterbrochen. Es gibt verschiedene Gründe, aus denen die Übersetzung dieses Schillern an bestimmten Stellen einbüßt: entweder fügt der Übersetzer erklärende Worte hinzu und löst die Mehrdeutigkeit in

Eindeutigkeit auf (wie im ausgewählten Beispiel), oder er wählt präzisierende und gut zueinander passende Adjektive, so dass das Schillern der Klarheit weicht, oder er stellt Präzision her, indem er die Anzahl der Adjektive vermindert. Indem nur unpräzise Beschriebenes völlig augenscheinlich wird, verliert es seine ironische Wirkung.

[...] wobei sein Mund, dessen Lippen nicht mehr von Zähnen gehalten wurden, sondern unmittelbar auf dem leeren Zahnfleisch ruhten (denn sein Gebiß legte er nur zum Essen ein), sich auf **würdig-mühsame** Art nach unten zog, und hierdurch eben, wie auch wohl als Mittel gegen eine **beginnende Unfestigkeit des Kopfes**, kam die **ehrenstreng aufgeruckte** Haltung und Kinnstütze zustande, die dem kleinen Hans Castorp so zusagte. (ZB: 39)

[...] su boca, cuyos labios no podían ya apoyarse en los dientes, pero sí en las encías vacías, pues no se ponía la dentadura postiza más que para comer, se contraía hacia abajo con una **dignidad penosamente salvaguardada**, y eso determinaba —al mismo tiempo quizá que el cuidado de contener un **temblor del labio superior**— aquella **actitud rígida y severa**, aquel gesto de la barbilla que tanto gustaba al pequeño Hans Castorp. (MM: 42)

#### Pseudo-Oralität

Durch das Simulieren von Oralität erscheint der Autor immer wieder in seiner Rolle als Autor, und indem er die Artifizialität des Kunstwerks zerstört, versetzt er den Leser in eine ironische Distanz zum Erzählten. Wenn jedoch die Anzeichen für diese Pseudo-Oralität verschwinden, schwindet auch die Distanzierung des Lesers.

**Ein bißchen blutarm war er ja von Anfang an, das sagte auch Dr. Heidekind** und ließ ihm täglich zum dritten Frühstück, nach der Schule, ein gutes Glas Porter geben, [...] (ZB: 46)

No obstante, siempre fue un poco anémico, como pudo comprobar el doctor Heidekind, quien prescribió que antes de almorzar, al regresar de clase, se le diese cada día un buen vaso de porter, [...] (MM: 49)

#### Semantik

Wo Thomas Mann durch seine entweder archaisierende oder abgehobene Semantik ironisch wirkt, verliert sich diese Wirkung in der Übersetzung

entweder durch eine neutrale Wortwahl (Beispiel) oder durch Nicht-Übersetzung solcher Textstellen.

*Eines Nachmittags im Februar vereinigten sich die Herren, nach Monstein auszufliegen, einem Orte, anderthalb Stunden Schlittenfahrt von der Stätte ihres Alltags entfernt. [...] In zwei einspännigen Schlitten fuhren sie, [...] um drei Uhr, gut eingehüllt, vom Domizil der Auswärtigen ab und nahmen unter Schellengeläut, das so freundlich durch schneestille Landschaft geht, ihren Weg [...]. (ZB: 953)*

*Una tarde de febrero estos amigos se pusieron de acuerdo para ir a Monstein, a una hora y media de trineo de su lugar de vida habitual. [...] Se marcharon en dos trineos tirados por dos caballos cada uno. [...] El ruido de los cascabeles rompía agradablemente el silencio del paisaje nevado. (MM: 949)*

#### Satzbau

Die für Mann typischen syntaktischen Spannungslinien werden dadurch aufgelöst, dass der Übersetzer aus einem Satz mehrere bildet (im Beispiel sind es drei) oder den Satzbau vereinfacht. Auch durch Verbindung zweier sehr kurzer Sätze zu einem längeren verlieren diese ihre außergewöhnliche Eigenschaft.

*Sein Vater, der Senator, überlebte ihn, wenn auch nur um ein wenig, und die kurze Zeitspanne, bis er auch starb – übrigens gleichfalls an einer Lungenentzündung, und zwar unter großen Kämpfen und Qualen, denn zum Unterschiede von seinem Sohn war Hans Lorenz Castorp eine schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur -, diese Zeitspanne also, es waren nur anderthalb Jahre, verlebte der verwaiste Hans Castorp in seines Großvaters Hause, einem zu Anfang des abgelaufenen Jahrhunderts auf schmalem Grundstück im Geschmack des nordischen Klassizismus erbauten, in einer trüben Wetterfarbe gestrichenen Haus an der Esplanade, mit Halbsäulen zu beiden Seiten der Eingangstür in der Mitte des um fünf Stufen aufgetrepten Erdgeschosses und zwei Obergeschossen außer der Beletage, wo die Fenster bis zu den Fußböden hinuntergezogen und mit gegossenen Eisengittern versehen waren. (ZB: 32f.)*

*Su padre, el senador, murió al poco tiempo víctima igualmente de una pulmonía, pero tras largos tormentos y luchas, pues, a diferencia de su hijo, Hans Lorenz Castorp era de una naturaleza difícil de abatir y profundamente arraigada en la vida, y en este breve período, hasta la muerte de Hans Lorenz Castorp, el huérfano vivió, escasamente año y medio, en la casa de su abuelo. Era un edificio construido a principios del siglo pasado en un solar angosto, siguiendo el estilo del clasicismo nórdico, pintado de un color claro, y con un portalón encuadrado por columnas*

*truncadas. Constaba de un entresuelo, al que se accedía por una escalera de cinco escalones, y de dos pisos superiores cuyas ventanas descendían hasta el suelo y estaban defendidas por rejas de hierro fundido. (MM: 36)*

### Widersprüche

Auch Ironie erzeugende Widersprüche werden in der Übersetzung aufgelöst, indem entweder die widersprüchliche durch eine logische Aussage ersetzt wird oder die Aussage nicht übersetzt wird.

*Er war zum Jüngling – wir wollen nicht sagen: erblüht, aber doch aufgeschossen: **Hans Castorp hatte es nicht gesehen, aber er sah es.** (ZB: 973)*

*Se había convertido en un adolescente. Hans Castorp no se había dado cuenta, pero ahora lo veía. (MM: 965)*

### Erlebte Rede

Thomas Mann benutzt dieses Stilmittel, um einerseits an seine Anwesenheit als Erzähler zu erinnern und sich damit selbst als Figur der Erzählung zu stilisieren und andererseits um die Grenzen zwischen den Perspektiven der Figuren zu verwischen und so eine ironische Doppelgründigkeit zu schaffen. Dadurch, dass die Signale für die erlebte Rede in der Übersetzung wegfallen, wird diese unkenntlich und der ironische Spielraum verschwindet.

*Und Naphta fiel auf die Freiheitskriege, auf Fichte'sche Begeisterungen, auf jene rausch- und gesangvolle völkische Erhebung gegen eine unerträgliche Tyrannei, – als welche nur leider, **he, he**, die Freiheit, das heiße: die Ideen der Revolution sich verkörpert haben. **Sehr lustig:** Laut singend habe man ausgeholt, um die revolutionäre Tyrannei zugunsten der reaktionären Fürstenfuchtel zu zerschlagen, und das habe man für die Freiheit getan. Der jugendliche Zuhörer werde da [...] der kitzligen Frage [gewahr], welche Unfreiheit mit der Ehre einer Nation **am ehesten, he, he, am wenigsten** verträglich sei. (ZB: 955)*

*[...] Naphta comenzó entonces a hablar con entusiasmo de Fichte y de las guerras de liberación. Luego exhortó a su joven oyente a que se diese cuenta de la diferencia, o más exactamente del contraste entre la libertad exterior y la interior, y examinase la cuestión de saber qué servidumbre era menos compatible con el honor de una nación. (MM: 951)*

## Erzählerrolle

Sehr oft macht Mann auch auf sich als Erzähler aufmerksam, indem er seine Erzählerrolle durch Selbstreferenz, Selbstironie oder Selbstkorrektur ins Bewusstsein der Leser führt. Die Übersetzung wird in mehreren Fällen um selbstreferenzielle Textstellen und um selbstironische und selbstkorrigierende Parenthesen gekürzt.

*[...] die Zeit, eine Linie, die sich aus lauter ausdehnungslosen Punkten zusammensetzt (wobei der unselig verstorbene Naphta wahrscheinlich fragen würde, wie lauter Ausdehnungslosigkeiten es anfangen, eine Linie hervorzubringen): die Zeit also hatte in ihrer schleichend untersichtlichen, geheimen und dennoch betriebsamen Art fortgefahren, Veränderungen zu zeitigen. (ZB: 973)*

*[...] el tiempo, —una línea compuesta de puntitos sin extensión— había continuado arrastrándose invisible, secreto y, sin embargo activo, produciendo cambios. (MM: 964)*

## Namengebung

Die Übersetzung von Eigennamen bildet in der Übersetzungsforschung ein eigenes Kapitel. Während Namen existierender Personen nicht übersetzt werden müssen und historische Namen in der Fachliteratur abgeglichen werden können, liegt der Fall anders, wenn an die Namen kulturspezifische Kenntnisse oder auch bestimmte Konnotationen gebunden sind (vgl. Kelletat 1998:297). Dies trifft in besonderem Maße auf sogenannte literarische Namen zu, also Namen die von Schriftstellern für besondere Figuren oder Orte erfunden werden. Zimmer (1981) hat die Frage nach der Übersetzung von Namen eingehend untersucht und die Übersetzbarkeit an drei Kriterien festgemacht: Transparenz, Charakterisierung und Bekanntheitsgrad. Transparent sind solche Namen, die ganz oder teilweise auch als Appellative vorkommen, die also nicht nur zur Bezeichnung eines Individuums dienen (denotativer Charakter), sondern auch typische Eigenschaften desselben enthalten (konnotativer Charakter), wie zum Beispiel "Müller" oder "Schnabel" (vgl. Zimmer 1981:58ff.). Charakterisierend sind die bei Dichtern beliebten sogenannten redenden Namen, die eine Bedeutung tragen und bei denen die Funktion der reinen

Identifikation hinter die Funktion der Charakterisierung zurücktritt, wie es im Korpus zum Beispiel bei den Namen „La Maga“, „Dr. Heidekind“ und „Frau Stöhr“ der Fall ist. Was den Bekanntheitsgrad angeht, so können sowohl die Frequenz und Alltäglichkeit in einer Sprachgemeinschaft als auch andere Ursachen die konnotative Färbung des Namens stark variieren. Gewisse Namen können nämlich bei den Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft kollektiv ganz bestimmte Assoziationen wachrufen, wie im Beispiel des Morgenstern-Verses "Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen" (vgl. Zimmer 1981:104). Als Wege der Übertragung sieht Zimmer zwei Möglichkeiten vor: die in der Praxis eher selten vorkommende Übersetzung im eigentlichen Sinn (also die appellativische Übersetzung) und die Adaption, die Umschreibung (sehr freie Übersetzung, die oft den Namen in ein Appellativ verwandelt), die Assimilation (lautliche Anpassung an das Original unter gleichzeitiger Anpassung an Gegebenheiten der Zielsprache), das Ersetzen (Austauschen redender Namen durch untransparente Suggestivnamen) und das Ausweichen in Drittsprachen umfasst (vgl. Zimmer 1981:94f). Das entscheidende Kriterium bei der Suche nach einer zielsprachigen Entsprechung soll der Bewusstseinsgrad sein, mit dem der Autor den Namen kreiert hat, doch kann wiederum die Wahrung des Lokalkolorits für einen Verzicht auf Übersetzung sprechen. Zimmer gelangt zu dem Schluss, die Frage nach der Übersetzung des Namens sei eine Ermessensfrage.

Wenn sogenannte sprechende Namen nicht übersetzt werden, verlieren sie ihre ironisch beschreibende Funktion. Im Falle des angeführten Beispiels wird der Name „Stöhr“ schnell mit dem Verb „stören“ in Verbindung gebracht, denn Frau Stöhr stört Castorp in seinen Gesprächen und Betrachtungen, wenn sie ihn mit ihren „ungebildeten“ Fragen und Kommentaren unterbricht. Diese klangliche Assoziation geht im Spanischen verloren.

*Eine Dame sitze mit ihm am Tische, namens **Frau Stöhr**, ziemlich krank übrigens, eine Musikersgattin aus Cannstatt, – die sei das Ungebildetste, was ihm jemals vorgekommen. (ZB: 27)*

*A su misma mesa se sentaba la señora Stoehr, una mujer muy enferma, esposa de un músico de Cannstadt [sic! I.F-L.]; era la persona más inculta que jamás había conocido. (MM: 29)*

#### Leitmotive

Einige leitmotivische und durch Wiederholung ironisch wirkende Textstellen tauchen in der Übersetzung nicht auf, wie hier im Beispiel die Tatsache, dass Hans Castorp keine Uhr mehr trägt und sich vom bürgerlichen Leben im Flachland immer weiter entfernt.

*[...] eine besonders gut gepflegte Standblattzigarre namens ›Rütlichwur‹, etwas gedrungener als Maria, mausgrau von Farbe, mit einem bläulichen Leibring, sehr fügsam und mild im Charakter und zu schneeweiß, haltbarer Asche, in welcher die Adern des Deckblattes stehen blieben, so gleichmäßig sich verzehrend, daß sie dem Genießenden statt einer fließenden Sanduhr hätte dienen können und ihm nach seinen Bedürfnissen auch so diente, denn seine Taschenuhr trug er nicht mehr. (ZB: 974)*

*Era un cigarro fabricado con cuidado particular, llamado Rutli, un poco más compacto que el María, de un gris ratón, rodeado de una sortija azul, que se consumía regularmente dejando una ceniza compacta de un blanco de nieve. (MM: 965)*

#### Redundanzen

Die durch redundante Aussagen erzeugte ironische Störung glättet der Translator, indem er Textstellen kürzt und die Redundanz und somit gleichzeitig die Ironie vernichtet.

*[...] In **eigentlicher Wirklichkeit** sah er noch anders, weit schöner und richtiger aus als gewöhnlich, [...] (ZB: 39)*

*En realidad era diferente, mucho más bello y serio que de ordinario [...] (MM: 43)*

#### Synekdochen

Die Ironie, die dadurch entsteht, dass ein Teil anstelle des Ganzen genannt wird, beruht auf der karikaturähnlichen Hervorhebung bestimmter Eigenschaften. Dadurch, dass in der Übersetzung nicht der Teil, sondern das

Ganze genannt wird, geht die ironisch-komische Wirkung dieser Textstellen verloren.

*[...] dem Kreuz zwischen den **gestorbenen Fingern** des **ehemaligen Großvaters**, [...]* (ZB: 43)

*[...] por el crucifijo en las manos del abuelo difunto [...]* (MM: 46)

### Übertreibungen

Bei Thomas Mann stellt sich die Übertreibung als ironisch heraus, wenn sie schwärmerische oder der Situation unangemessene Züge aufweist, da so der Autor in der Erzählung präsent ist. Im Zieltext geht diese Wirkung verloren, wenn das Schwärmerische abgeschwächt oder Unangemessenes in angemessenem Ton wiedergegeben wird, wie hier im Beispiel.

*[Der verstorbene Großvater] lag nun, [...], den Kopf vom seidenen Kissen hochgestützt, so daß das Kinn **aufs schönste** in der vorderen Einbuchtung der Ehrenkrause ruhte* (ZB: 41f.)

*Allí tendido, [...] la cabeza se hallaba levantada por unos almohadones de seda, de manera que su barbilla reposaba agradablemente en la abertura delantera de su golilla ritual, [...]* (MM: 44)

### Wortschöpfungen

Durch das Zusammenziehen (mit und ohne Bindestrich) von Adjektiven bringt Thomas Mann auf engstem Raum Eigenschaften mit großer Selbstverständlichkeit in Verbindung, die normalerweise in keinem Zusammenhang stehen, und erzielt damit eine ironische Wirkung. Der Übersetzer verzichtet auf dieses Mittel, wenn er diese Wortschöpfungen im Zieltext nicht nachbildet sondern durch erklärende oder gut aufeinander abgestimmte Attribute ersetzt.

*[...] und zwischen die halb von den Spitzenmanschetten bedeckten Hände, deren Finger bei **künstlich-natürlicher** Anordnung [...]* (ZB: 42)

*[...] y entre las manos, semicubiertas por los puños de encaje y cuya disposición imitaba una postura natural [...]* (MM: 44)

### Wortspiele

Textstellen, die ironische Wortspiele enthalten, werden in der Übersetzung nicht übernommen, sondern ausgelassen.

*Das Zeitliche segnete ihn nicht, – in seinem einundzwanzigsten Jahre starb er an der Krankheit, für die er aufnahmehustig gewesen, und in seinem Zimmer wurde gestöbert. (ZB: 973)*

*Sus días estaban contados. A los veintiún años, Teddy murió de la enfermedad que había cobijado en él, y su habitación fue desinfectada. (MM: 965)*

### Metaphern

Durch die Auswahl eines verdeutlichenden Tertium comparationis werden Metaphern abgeschwächt und die ironische Anspielung – im nächsten Beispiel an die sich im *Zauberberg* wiederholende Zahl „7“ – geht verloren.

*Es waren jene Sekunden, wo **der Siebenschläfer im Grase**, nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb... (ZB: 978)*

*Eran esos instantes en que el **durmiente**, tendido en la hierba, no sabiendo lo que iba a ocurrir, se sentaba en el suelo y se frotaba los ojos. (MM: 969)*

### Rhetorische Fragen

Durch die Umwandlung rhetorischer Fragen in Aussagen verlieren die betreffenden Stellen ihren ironischen Wert. Während die in einem schriftlichen Text gestellte Frage den Lesefluss unterbricht und den Leser eventuell auf die Widersprüchlichkeit solch einer Formulierung hinweist – denn vom Leser wird keine Antwort erwartet, und wenn der Autor die Antwort kennt, so braucht er gar nicht erst zu fragen –, führt derselbe Inhalt, wenn er als Aussage ausgedrückt ist, nicht zu einer Störung des Lesers, und die Textstelle ist somit nicht mehr ironisch.

*Vielleicht war es unklug und unzutraglich, dass er, geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen, sich plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ, ohne wenigstens einige Tage an einem Platze von mittlerer Lage verweilt zu haben? (ZB: 13)*

*Tal vez era imprudente y malsano dejarse llevar a esas regiones extremas para él, que había nacido y estaba habituado a respirar a unos metros*

*apenas sobre el nivel del mar, sin pasar algunos días en un lugar intermedio. (MM: 15)*

### Registerwechsel

Hier werden zum Beispiel Verknüpfungen unterschiedlicher Stilebenen aus dem Ausgangstext nicht übernommen, und dadurch entgehen dem Zieltextleser die Komik der entsprechenden Textstelle und das sich dahinter verbergende Augenzwinkern des Autors. Im angeführten Beispiel liegt die Ironie des Registerwechsels in der Bezeichnung "Musikersgattin". Die Ungebildetheit Frau Stöhrs kommt dadurch zum Ausdruck, dass sie sich selbst als „Musikersgattin“ vorgestellt hat. Laut Duden<sup>20</sup> gehört das Wort Gattin aber der gehobenen Stilschicht an und wird nur auf die Ehefrau eines anderen angewandt und auch dann nur, wenn man sich besonders höflich ausdrücken will.

*Eine Dame sitze mit ihm am Tische, namens Frau Stöhr, ziemlich krank übrigens, eine **Musikersgattin** aus Cannstatt, – die sei das Ungebildetste, was ihm jemals vorgekommen. (ZB: 27)*

*A su misma mesa se sentaba la señora Stoehr, una mujer muy enferma, esposa de un músico de Cannstatt [sic! IF]; era la persona más inculta que jamás había conocido. (MM: 29)*

### Parenthesen

Ironische Parenthesen werden im Translat oft nicht übernommen, der Ausgangstext wird also um ironische Stellen gekürzt.

*[...] und die drahtlich knapp, aber zart und schonend abgefaßte Nachricht von seinem Hintritt – **zart und schonend mehr mit Rücksicht auf den Verblichenen als auf den Empfänger der Botschaft** – war eines Tages herauf an Hans Castorps vorzüglichen Liegestuhl gelangt [...]. (ZB: 973f.)*

*[...] y la noticia de su muerte, de una brevedad telegráfica pero concebida en términos discretos, llegó un día hasta la excelente chaise-longue de Hans Castorp [...]. (MM: 965)*

---

<sup>20</sup> Vgl: Duden, Deutsches Universalwörterbuch. Dudenverlag, Mannheim, 2007, S. 540.

Personifikation

Die ironische Wirkung wird durch die Veränderung des Bildes abgeschwächt.

*Die wüsten Zeitungen drangen nun unmittelbar aus der Tiefe zu seiner Balkonloge **empor**, durchzuckten das Haus, erfüllten mit ihrem die Brust beklemmenden Schwefelgeruch den Speisesaal und selbst die Zimmer der Schweren und Moribunden. (ZB: 978)*

*Las atroces noticias llegaban directamente de las profundidades de la llanura hasta su balcón, hacían temblar la casa, llenaban el comedor de un olor de azufre que oprimía el pecho, un olor que llegaba incluso a los cuartos de los moribundos y de los enfermos. (MM: 969)*

#### **4.1.1.2 Zugewinn von Ironie**

Bisher wurde untersucht, welche ironischen Stellen in der Übersetzung verloren gegangen sind. Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, gibt es jedoch auch einige Stellen, an denen der Zieltext ironisch wirkt, obwohl die entsprechenden Stellen im Ausgangstext unironisch sind.

Im Paratext ist kein Zugewinn an Ironie zu verzeichnen. Die Möglichkeit, den Leser auf Ironie einzustimmen und sich dadurch seine Kooperation bei der Umsetzung der ironischen Autorenintention zu sichern wurde einerseits – wie oben erwähnt – im Vorwort und durch das Wegfallen des Inhaltsverzeichnisses verspielt und andererseits auch nicht in einem Untertitel, durch eine kurze biografische Notiz zu Thomas Mann oder an anderer Stelle kompensiert.

Im Text dagegen wurde in vier Fällen eine Zunahme von ironischen Stellen festgestellt. Ob dieser Zugewinn an Ironie vom Übersetzer intendiert ist oder nicht, lässt sich an dieser Stelle nicht beantworten. Da jedoch vier neue ironische Stellen im Gegensatz zu einem Verlust von 40 nicht ausreichen, um von einer Kompensation reden zu können, ist davon auszugehen, dass dieser ironische Zugewinn eher zufällig entstanden ist.

Der Zugewinn an Ironie entsteht durch folgende Mittel:

#### Auslassung von Wörtern

Dadurch dass eine präzisierende Angabe im Zieltext nicht vorhanden ist, entsteht ein neuer Bezug zwischen zwei Satzteilen und ruft eine ironische Wirkung hervor. (Im angeführten Beispiel bezieht sich *en cierto modo* direkt auf *personal* und relativiert dieses auf ironische Weise.)

*Dann lief er über den engen Korridor und sprang auf den Bahnsteig zur eigentlichen und sozusagen nun erst persönlichen Begrüßung mit seinem Vetter [...]. (ZB: 14)*

*Luego atravesó corriendo el estrecho pasillo y saltó al andén para saludar a su primo de **una manera más directa y en cierto modo personal** [...]. (MM: 17)*

#### Klammern

An manchen Stellen, an denen Thomas Mann im Ausgangstext verschiedene Satzteile aneinanderreicht, zieht der Übersetzer es vor, bestimmte Satzglieder in Klammern zu setzen. Damit schreibt er ihnen einen anderen Wert zu, als sie im Ausgangstext haben: wie bereits im ersten Teil besprochen wurde, wirken Klammern dahingehend ironisch, dass die Parenthese einerseits so wichtig ist, um gesagt zu werden, andererseits aber durch die Stellung in Klammern als unwichtig eingestuft wird.

*[...] im besonderen aber die Menge der Blumen und unter diesen wieder besonders die vielfach vertretenen Tuberosen [...]. (ZB: 42)*

*Pero además, [...] todo aquello, y sobre todo la enorme cantidad de flores (**en particular de tuberosas**) tenía por objeto mitigar ese otro aspecto de la muerte [...]. (MM: 46)*

#### Umwandlung von indirekter Rede in erlebte Rede

Dadurch dass der Konjunktiv des Ausgangstextes durch keine anderen Zeichen der indirekten Redewiedergabe im Spanischen ersetzt wird, verschwindet diese Indirektheit und es entsteht die erlebte Rede. In dem angeführten Beispiel führt die erlebte Rede dazu, dass sich die Perspektive des Redners (Naphta) nicht mehr von der des Erzählers abgrenzen lässt.

*Wir haben da nur auf gut Glück aus dem Uferlosen ein Beispiel herausgegriffen dafür, wie er es darauf anlegte, die Vernunft zu stören. Aber noch schlimmer wurde es, wenn er auf die Wissenschaft zu sprechen kam, – an die er nicht glaubte. Er glaube nicht an sie, sagte er, denn es stehe dem Menschen völlig frei, an sie zu glauben oder nicht. Sie sei ein Glaube wie jeder andere, nur schlechter und dümmer als jeder andere, und das Wort »Wissenschaft« selbst sei der Ausdruck des stupidesten Realismus [...] (ZB: 951)*

***Hemos elegido** al azar un ejemplo de las discusiones sin salida, para demostrar la manera cómo Naphta intentaba turbar toda razón. Pero era todavía mucho peor cuanto hablaban [Naphta und Settembrini, I.F-L.] de ciencia, en la que no creía. **No creía porque el hombre era absolutamente libre para creer o no creer. Era una fe como cualquier otra, pero más estúpida y más perjudicial, y la palabra «ciencia» era la expresión del realismo más estúpido que circulaba como el dinero. Era [...]. (MM: 947)***

Dieses sind alle stilistischen Mittel, durch die Ironie im Zieltext entstanden ist, obwohl der Ausgangstext an den entsprechenden Stellen keine Marker enthält.

#### **4.1.1.3 Wahrung von Ironie**

Auf diesen Punkt möchte ich nur kurz eingehen, denn sofern davon ausgegangen wird, dass das Ziel der Übersetzung eines ironischen Autors eine funktionskonstante Übersetzung der ironischen Textabschnitte ist, ist die Erhaltung von Ironie das selbstverständlich zu erwartende Ergebnis. Dennoch gibt es auch hierzu einige Anmerkungen.

Was den Paratext angeht, kann die Rolle des Autorenamens für den Erhalt von Ironie im *Zauberberg* bzw. *Montaña Mágica* nicht eindeutig festgelegt werden. Einerseits gibt es keine ursprünglich spanische Sekundärliteratur zu Thomas Mann, in der der Autor eindeutig als Ironiker beschrieben wird. Andererseits wird aber in Autoren- und Buchbesprechungen in spanischer Sprache oft auf die Aussagen deutschsprachiger Kritiker oder auf die Werke in der Ausgangssprache zurückgegriffen, und in diesen Fällen gewinnt der Name Manns wieder an Bedeutung unter den Verfassern ironischer Werke.

Aufgrund der großen Verfügbarkeit solcher Rezensionen und Kritiken im Internet<sup>21</sup> ist anzunehmen, dass der Autorenname "Thomas Mann" bei der ironischen Rezeption eines Werkes ins Gewicht fällt.

In Bezug auf den Text wurde bereits zu Beginn dieses Abschnitts festgestellt, dass die meisten ironischen Textstellen gleichermaßen ironisch in die Zielsprache übertragen wurden. Diese Tatsache ist ein zu erwartendes Ergebnis, und zwar aus zwei Perspektiven: Einerseits von unserem heutigen Übersetzungsverständnis aus, denn es besteht der teleologische Anspruch, dass ein ironisch wirkender Ausgangstext auch als Übersetzung ironisch sein müsse. Und andererseits geht es um die Annahme, dass es in der Praxis auch möglich sei, die Ironie bei einer Übertragung von einer Sprache in die andere beizubehalten, nachdem dies in der Theorie unter dem Gesichtspunkt des Funktionalismus erörtert und für realisierbar befunden wurde.

Aus diesen Gründen ist die Feststellung, dass die Funktionskonstanz in den meisten übersetzten Abschnitten gewahrt wurde, ein wichtiges Resultat der Untersuchung, denn dadurch wird in der Praxis umgesetzt und bewiesen, was in der Theorie als Möglichkeit erörtert wurde: ironische Texte können funktional übersetzt werden.

Was hier jedoch überraschend wirkt, ist der Weg, auf dem der Übersetzer die Funktionskonstanz erreicht hat: die Ironiemarker des Ausgangstextes wurden immer durch die gleichen Marker übersetzt. Von der anzunehmenden Kulturspezifität des Markercodes her erstaunt diese Tatsache

---

<sup>21</sup> Als Beispiele hierfür sollen nur drei der im Juli 2006 im Internet abrufbaren Zitate genannt werden: „Se hace difícil en las versiones traducidas captar la ironía que siempre imprimía Mann en sus escritos.” (Martín Cid, <http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/04/Mann.asp>); „Ahora bien, Heinrich Böll sabía [...] hasta qué punto la obra literaria de Thomas Mann, era en aquel tiempo, tanto desde la derecha como desde la izquierda, sospechosa de ironía; y yo añado: sigue siéndolo.” (Günther Grass, <http://www.el-mundo.es/cultura/grass/discurso3.html>); „El escritor de origen alemán Thomas Mann [...] está considerado como una de las figuras literarias más destacadas del siglo XX. En su obra narrativa [...] utilizó la ironía y el análisis psicológico.” ([http://es.encarta.msn.com/media\\_461561113\\_761560384\\_-1\\_1/Thomas\\_Mann.html](http://es.encarta.msn.com/media_461561113_761560384_-1_1/Thomas_Mann.html))

und weist darauf hin, dass es abgesehen von einigen Ausnahmen (Redundanz, kulturthematische Anspielungen) zwischen den beiden untersuchten Sprachen doch eine große Schnittmenge von Ironiesignalen geben muss.

Eine weitere Beobachtung ist in diesem Zusammenhang wichtig: Es gibt Formen der Ironie, die nicht „wegzuübersetzen“ sind, sofern der Translator nicht eine tiefgreifende Bearbeitung des Textes vornimmt. Hierzu gehört vor allem die strukturelle Ironie (vgl. 2.2.5). So ergeben sich zum Beispiel Verweise auf künftige Geschehen, leitmotivische Wiederholungen und Anspielungen eher auf inhaltlicher denn auf formaler Ebene und bleiben dadurch im Zieltext erhalten, wenn der Übersetzer den Text nicht gerade um solche Stellen kürzt oder ihn inhaltlich verändert.

#### **4.1.2 *Rayuela* und *Rayuela. Himmel und Hölle***

Wie bereits im *Zauberberg*, wurde auch bei *Rayuela* an erster Stelle aufgezeigt, dass Cortázar als Ironiker die Absicht hatte, einen ironischen Roman zu schreiben. Anschließend wurden Anfang und Ende des Ausgangstextes untersucht, um festzustellen, wie der Autor seine Intention schriftstellerisch umgesetzt und Ironie produziert hat. Als nächster Schritt wurde untersucht, welche Ironiemarker im Translat zu finden sind, damit die Autorenintention sich auch in der Übersetzung verwirklicht. Es folgt der Vergleich zwischen Ausgangs- und Zieltext hinsichtlich der enthaltenen Ironiemarker.

Auch in diesem Fall sind in der Übersetzung ironische Stellen verloren gegangen. Gegenüber den 86 ironischen Textsegmenten im untersuchten Teil des Ausgangstextes sind im entsprechenden Zieltext nur 73 zu finden (das entspricht einem Verlust von ca. 15 %), drei davon allerdings nur in sehr abgeschwächter Form. Im Folgenden werden wieder zuerst die

Übersetzungsstrategien besprochen, die zu Veränderungen (Ab- und Zunahme) der ironischen Funktion im Translat geführt haben, und danach die Faktoren, die zur Erhaltung von Ironie beigetragen haben.

#### 4.1.2.1 Verlust von Ironie

Die Abnahme der Anzahl ironischer Textstellen ist auch in diesem Werk die häufigste Veränderung, die durch die Übertragung stattfindet. Sie ergibt sich sowohl auf paratextueller als auch auf textueller Ebene.

##### Ironieverlust im Paratext

Zum Paratext gehört eine der *Frankfurter Rundschau* entnommene Rezension von Wolfram Schütte, die sich auf der ersten Seite des Buches befindet. Darin werden allgemeine Informationen zum Autor und zum Werk geliefert, die dem Leser die Rezeption erleichtern sollen. Dennoch enthält die Rezension auch einen Satz, der dieser Absicht zuwiderläuft und für einen Verlust an Ironie sorgt. Schütte schreibt: „Zuerst im Zirkus beschäftigt, treffen wir die drei zuletzt als Bedienstete und Wärter eines privaten Irrenhauses und den immer tiefer in seine Wünsche verstrickten Oliveira schließlich als Patienten, der sich von einer Fensterbrüstung stürzt...“ (*Rayuela. Himmel und Hölle*). Diese Aussage widerspricht Cortázar's Intention, der sich in einem Interview wie folgt zu dieser „pessimistischen“ Interpretation seines Romans geäußert hat:

*Pero hay críticos que han dicho al hacer el resumen del libro y «finalmente termina con el suicidio del protagonista». Oliveira no se suicida. [...] Él acaba de descubrir hasta qué punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso. El estaba esperando a Traveler porque pensaba que Traveler venía a matarlo. Y ese diálogo que ellos tienen le prueba a él que no. Y además Talita está allí abajo. Los enemigos son los otros, los estúpidos, el director del hospital y toda esa gente. Pero Oliveira no se tira, él se queda pensando que lo único que faltaría sería simplemente hacer así, pero yo sé que él no lo hace. Lo que pasa es que yo no lo podía decir, Evie. [...] Decir que no se mata es destruir todo el libro. [...] La idea es que allí tú o cualquier otro lector es quien decide. Entonces tú, por ejemplo, decides, igual que yo, que Oliveira no se mata. Ahora, hay lectores que deciden que sí. Bueno, lástima por ellos. El lector es el cómplice, él tiene*

*que decidir. Claro que es optimista, es un libro muy optimista. Si, sí. (Picón Garfield 1978)*

Zwar hat die eindeutige Aufschlüsselung des Geschehens im Klappentext nicht die Übersetzung beeinflusst (sondern eher umgekehrt) doch wird durch diese dem Leser die Entscheidungsmöglichkeit genommen und seine Rezeption dahingehend gesteuert, sich der Meinung des Kritikers anzuschließen. Die von Cortázar intendierte ironische Offenheit wird dadurch zerstört.

Im Rahmen des *translational turn* böte sich hier die Möglichkeit, über die Ausübung der sogenannten Interpretationshoheit zu diskutieren: Wieso widerspricht ein Rezensent offensichtlich der Autorenmeinung? Warum druckt der Verlag diese Interpretation ab? Doch würde die Erörterung solcher Fragen den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

#### Ironieverlust im Text

Im Text des übersetzten Romans ergaben sich die Ironieverluste bei folgenden Ironiemarkern: Anspielungen, Interpunktion, Wortspielen, Namengebung, unangemessenen Ausdrucksformen, Registerwechsel, syntaktischem Normenverstößen, Widersprüchen.

#### Anspielungen

*Rayuela* ist ein Werk, das sehr viele direkte und indirekte Anspielungen enthält. Sehr oft geht es dabei um Anspielungen auf historische, kulturelle und zeitgeschichtliche Begebenheiten Argentiniens. In einigen Fällen wurden diese Anspielungen (ohne erklärende Hinweise) übersetzt, können aber von deutschen Ziellesern nicht erkannt oder verstanden werden, da ihnen das nötige Hintergrundwissen fehlt, wie im folgenden Beispiel. (Es geht um die Anfangsverse des Liedes *Marcha de San Lorenzo*, in der der Soldat Cabral dafür geehrt wird, dass er den argentinischen Nationalhelden San Martín unter Einsatz des eigenen Lebens vor dem Tod gerettet hat.)

*La estupidez del héroe militar que salta con el polvorín, **Cabral soldado heroico cubriéndose de gloria**, insinuaban quizá una supervisión, un instantáneo asomarse a algo absoluto, por fuera de toda conciencia (no se*

*le pide eso a un sargento), frente a lo cual la clarividencia ordinaria, la lucidez de gabinete, de tres de la mañana y en la mitad de un cigarrillo, eran menos eficaces que las de un topo. (R: 143)*

*Die Stupidität des militärischen Helden, der mit dem Pulverfaß in die Luft geht, der tapfere Trommler, der sich mit Ruhm bedeckt, setzten vielleicht eine höhere Sicht voraus, ein blitzartiges Hinsehen auf etwas Absolutes, ohne jedes Bewußtsein (dergleichen kann man von einem Sergeanten nicht verlangen), im Vergleich zu dem die gewöhnliche Hellsichtigkeit, der Stubenscharfsinn um drei Uhr morgens im Bett bei einer halb ausgerauchten Zigarette, weniger wirksam war als die eines Maulwurfs. (RHH: 34)*

In anderen Fällen wurden die Anspielungen nicht übersetzt und der Zieltext um diese Stellen gekürzt. Im folgenden Beispiel fehlen die Anspielung auf die für Buenos Aires typische Aussprache des Spanischen sowie die Anspielung auf einen der Gründer der Stadt Buenos Aires, Pedro de Mendoza.

*- Tu parles, coño - dijo Perico -. Y el Ronald de la puñeta, que vive por el demonio.*

*- Apretemos el paso - le remedó Oliveira -, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.*

*- Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal **Pedro de Mendoza**, mira que ir a colonizaros a vosotros.*

*- Lo absoluto- decía la Maga, pateando una piedrita de charco en charco [...] (R: 165)*

*– Tu parles, coño, sagte Perico. Und dieser Scheiß-Ronald, der so verdammt weit draußen wohnt.*

*– Das Absolute, sagte die Maga und stieß Steinchen mit dem Fuß von Pfütze zu Pfütze. (RHH: 53)*

### Interpunktion

Cortázar schafft Ironie durch unkonventionelle Benutzung der Satzzeichen, meist dadurch, dass er sie weglässt. Auf diese Weise verändern sich der Satzrhythmus und manchmal auch die Bedeutung, so dass der Leser innehalten muss, um dem Gelesenen einen Sinn zuzuordnen. Diese ironische Wirkung unterbindet der Übersetzer, indem er die vom Autor ausgelassenen Interpunktionszeichen ergänzt. Dadurch liest sich die entsprechende Stelle flüssig und unironisch.

*Un golpe de aleta y monstruosamente está de nuevo ahí con ojos bigotes aletas y del vientre a veces saliéndole y flotando una transparente cinta de excremento que no acaba de soltarse [...]. (R: 162)*

*Ein Schlag mit der Flosse und auf monströse Weise sind sie wieder da mit Augen, Bart, Flossen, und aus dem Bauch kommt zuweilen und schwebt hinter ihnen her ein transparentes Band von Exkrementen, das sich nicht von ihnen trennen will [...]. (RHH: 50)*

#### Wortspiele

Dadurch dass einige Wortspiele auf inhaltlicher Ebene sinngemäß übersetzt wurden, haben sie das Spielerische auf formaler Ebene eingebüßt.

*Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. (R: 140)*

*Etwas tun, Gutes tun, Pipi machen, Geschichte machen, die Tat in allen ihren Spielarten. (RHH: 31)*

#### Namengebung

In der deutschen Fassung von *Rayuela* werden die ausgangssprachlichen Namen beibehalten. Dadurch behält das Werk zwar sein Lokalkolorit, doch die Bedeutung der redenden Namen geht verloren. Das ist der Fall bei La Maga und bei Perico Romero. *Maga* bedeutet Zauberin, und der Name beschreibt gleichzeitig die Figur, bzw. ihre Bedeutung für Oliveira. *Perico* ist wiederum eine Ableitung von Pero, beziehungsweise Pedro, bezeichnet aber heute, so wie im Deutschen *Hinz und Kunz*, Jedermann oder Irgendwen (vgl. María Moliner 1996). Diese Zusammenhänge und demzufolge auch der Ironiegehalt dieser Namen bleiben dem deutschen Leser verborgen.

#### Unangemessene Ausdrucksformen

Ein weiterer Weg, auf dem Ironie im Translat verloren geht, ist das Ersetzen unangemessener Ausdrücke des Ausgangstextes durch passendere Formen. Während der Rezipient von *Rayuela* im unten angeführten Beispiel beim Lesen von „*matrimonios bien organizados*“ das Augenzwinkern Cortázars vernehmen kann, wenn er „*matrimonios*“ durch die Adjektivierung „*bien organizados*“ in die Nahe von Interessengemeinschaften, Arbeitsteams, oder

Geschäftspartnern rückt (eine Interpretation, die auch der Kontext nahelegt), lässt das Adjektiv „gutbürgerlich“ nicht auf die Deutung, die Ehepaare seien Zweckgemeinschaften, schließen.

[...] *un restaurante bacán con montones de gerentes, putas de zorros plateados y matrimonios bien organizados.* (R: 129)

[...] *ein Restaurant für Betuchte, mit einer Menge von Geschäftsführern, Nutten mit Silberfüchsen und gutbürgerlichen Ehepaaren.* (RHH: 22)

### Registerwechsel

Werden Stilbrüche im Zieltext geglättet, verliert sich ihre ironische Wirkung. Im nachstehenden Beispiel werden zwei vulgäre Ausdrücke („mierda“ und „pescuezo“<sup>22</sup>) in abgeschwächter, beziehungsweise neutraler Form wiedergegeben und somit wird der Stilbruch nicht übertragen.

*Me burlo de mis tíos de acrisolada decencia, metidos en la mierda hasta el pescuezo donde todavía brilla el cuello duro immaculado* (R: 709)

*Ich lache über meine Onkel, diese untadeligen Ehrenmänner, die bis zum Hals im Dreck stecken, und am Hals glänzt noch immer der makellose steife Kragen.* (RHH: 597)

### Syntaktische Verstöße

Wenn ein syntaktischer Verstoß des Ausgangstextes in der Übersetzung grammatikalisch wiedergegeben wird, wirkt diese Textstelle eindeutig und unauffällig.

*Ronald se apoyó contra la puerta. Pelirrojamente en camisa a cuadros.* (R: 166)

*Ronald lehnte [sic! IF] gegen die Tür. Rothaarig, im karierten Hemd.* (RHH: 54)

---

<sup>22</sup> Wenn auch das Wort *pescuezo* „Hals, Genick“ bedeutet, so gehört es in Argentinien nicht zum guten Ton, diesen Ausdruck auf den menschlichen Hals anzuwenden.

Widersprüche

In einem der aufgefundenen Beispiele wird die Ironie dadurch zerstört, dass der Übersetzer einen Widerspruch auflöst. Das geschieht zum Beispiel durch eine Kürzung des Textes<sup>23</sup>.

*Por eso la llegada del 18 con los rulemanes valía como un pretexto excelente para reanudar los preparativos de defensa, a las tres y veinte **en punto más o menos**. (R: 492)*

*So war die Ankunft des 18 mit den Rollemans ein willkommener Vorwand, um drei Uhr zwanzig die Verteidigungsvorbereitungen fortzusetzen. (RHH: 387)*

#### 4.1.2.2 Zugewinn von Ironie

Im zielsprachigen Werk kann an keiner Stelle des Paratextes und nur an einer Stelle des Textes eine Zunahme an ironischer Wirkung verzeichnet werden. Das lässt darauf schließen, dass der Übersetzer die Möglichkeit der Kompensation nicht in Betracht gezogen hat.

Es handelt sich bei dieser Textstelle vermutlich um ein Missverständnis des Übersetzers, nicht nur, weil es in diesem Fall erneut um einen Argentinismus geht, sondern weil ein Einzelfall nicht auf eine bewusste Kompensation hindeutet. Im Ausgangstext meint Cortázar mit *paraisos* die in Argentinien weit verbreiteten Paternosterbäume (botanische Bezeichnung: *melia azedarach*, und *cinamomo* in Spanien), diese Textstelle wirkt auf argentinische Leser unmissverständlich und unironisch. Dagegen geht aus der Übersetzung in *Paradiese* nicht hervor, dass es sich um Bäume handelt, die Zieltextstelle wirkt demnach mehrdeutig und ironisch, was auch noch durch das benutzte Adjektiv betont wird:

---

<sup>23</sup> Um eine Wiederholung des für andere Phänomene erwähnten Beispiels zu vermeiden, wird an dieser Stelle eines angeführt, das wegen seiner Platzierung mitten im Roman nicht vom Korpus erfasst wurde.

*A los diez años, una tarde de tíos y pontificantes homilias históricopolíticas a la sombra de unos paraísos, había manifestado tímidamente su primera reacción contra [...]. (R: 142)*

*Als Zehnjähriger, an einem Nachmittag mit Onkeln und historisch-politischen Erbauungsreden **im Schatten gewisser Paradiese**, hatte er zum ersten Mal schüchtern reagiert gegen [...]. (RHH: 33)*

#### 4.1.2.3 Wahrung von Ironie

Wird eine ironische Übersetzung in funktionalistischem Sinne angestrebt, ist auch in diesem Fall die Erhaltung von Ironie das Ziel, um der Intention des Autors und den Lesererwartungen gerecht zu werden. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Faktoren zur partiellen Erfüllung dieses Ziels beigetragen haben.

Der Paratext trägt nicht ausdrücklich dazu bei, dass Ironie gewahrt wird. Er bietet keine Hilfestellung zur Rezeption von Cortázar's Ironie an, es wird im Klappentext allenfalls erwähnt, dass *Rayuela* „ein fast Rabelaischer humoristischer Roman“ sei (*Rayuela. Himmel und Hölle*), wobei Ironie nicht unbedingt humoristisch wirken muss. Auch der Autorenname *Cortázar* wird, wie im Kapitel 3.2.3 beschrieben, im deutschen Sprachraum nicht mit Ironie in Verbindung gebracht. Demzufolge verfügen die zielsprachigen Leser, die den Roman zur Hand nehmen und keine Vorkenntnisse besitzen, über keinerlei Hinweise und Interpretationshilfen zur Erschließung der Ironie.

Dennoch sind im Text die meisten ironischen Elemente erhalten geblieben. Der subjektive Grund hierfür (Intention des Übersetzers) lässt sich anhand des Translats nicht überprüfen, da der Translator seine Methoden und Absichten nicht offengelegt hat. Doch der objektive Grund für die Erhaltung der meisten Ironiemarker in der Zielsprache liegt darin, dass es eine sehr große Schnittmenge an gemeinsamen Ironiemarkern im Spanischen und im Deutschen gibt. Infolgedessen hat der Translator, indem er den Zieltext

stilistisch kaum überarbeitet – das heißt, im Vergleich zum Ausgangstext verändert – hat, dazu beigetragen, dass die Übersetzung ironisch wirkt.

Cortázar hat nicht nur stilistische, sondern auch strukturelle Ironiesignale eingesetzt. Dazu gehören bei ihm unter anderem die intertextuellen Anspielungen, die Collagetechnik, die Leitmotive. Solche Marker werden grundsätzlich in die Übersetzung transponiert, es sei denn, der Translator überarbeitet und verändert den Zieltext auf inhaltlicher Ebene. Doch dieses Phänomen ist – abgesehen von der Auslassung ganz spezifischer kultureller Anspielungen – im untersuchten Text nicht aufgetaucht.

## **4.2 Sprachbezogener Vergleich**

Nachdem in den vorstehenden Abschnitten die Werke in Originalsprache jeweils mit ihren Translaten verglichen wurden, ist es das Ziel dieses Kapitels, die Sprache als gemeinsamen Nenner zu nutzen und das Verhältnis „originalsprachiger Text - Übersetzung“ in der Gastgeberkultur zu untersuchen sowie eventuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede beim Einsatz der Ironie im Deutschen und Spanischen herauszuarbeiten.

Der Vergleich zweier verschiedener Werke von zwei Autoren aus unterschiedlichen Kulturräumen gestaltet sich schwierig, insofern es sich hierbei um literarische Werke handelt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass literarische Texte sich nur in geringem Maße an Konventionen halten, denn das Ziel der Autoren ist die Originalität. Von diesem Standpunkt aus sind sie also eigentlich kaum zu vergleichen.

Dennoch besitzen sie dieselbe Sprache als gemeinsamen Nenner. Ironie drückt sich nicht nur sprachlich aus, sondern ist zudem ein relativ konventionalisiertes literarisches Stilmittel, da sie ansonsten nicht vom Rezipienten verstanden werden könnte. Gerade diese Konventionalisierung

von Ironie, also die verbalisierten Ironiemarker, können als Maßstab benutzt werden, der die Texte miteinander vergleichbar macht. Ironie kann quantitativ, das heißt, hinsichtlich der Häufigkeit, mit der sie gesetzt wird, und qualitativ, also in Bezug auf die Art der benutzten Ironiemarker, verglichen werden.

Dazu wurde eine Tabelle erarbeitet (Anhang 5). Darin wird aufgelistet, wie viele der jeweiligen Ironiemarker in den untersuchten Werken in Ausgangssprache und Übersetzung aufgefunden wurden, es geht jetzt also nicht mehr um ironische Textabschnitte, wie im zuvor benutzten Raster, sondern um die einzelnen Marker.

Die Anzahl der verwendeten Ironiemarker entspricht nicht der Anzahl der ironischen Textstellen, denn wie in der Tabelle ausgewählter Textstellen zu beobachten ist, werden Ironiesignale oft clusterhaft an bestimmten Stellen gesetzt. So muss eine ironische Textstelle, um als solche zu gelten, durch mindestens ein Ironiesignal gekennzeichnet sein, kann aber ebenso mehrere gleichzeitig enthalten.

In der nachfolgenden Gegenüberstellung beschränke ich mich vorerst darauf, den Befund aus dieser Tabelle zu beschreiben. Mögliche Gründe für den dargelegten Sachverhalt werden im Abschnitt *4.3 Auswertung der Ergebnisse* erörtert.

#### **4.2.1 Deutschsprachiger Raum**

Hier werden nun die Werke *Der Zauberberg* (Original) und *Rayuela. Himmel und Hölle* (Übersetzung) hinsichtlich ihres Ironie-Gehalts verglichen.

Die quantitative Auswertung ergibt, dass im untersuchten und 93 Seiten umfassenden Teil des *Zauberbergs* 133 ironische Stellen gefunden wurden. Auf den 105 analysierten Seiten von *Rayuela. Himmel und Hölle* wurden dagegen nur 73 Beispiele für Ironie gefunden. Das heißt, dass die deutsche Fassung von *Rayuela* nicht so oft ironisch markiert wurde wie *Der Zauberberg* und somit weniger ironisch wirken muss.

Die qualitative Untersuchung, die sich auf die Bandbreite der eingesetzten Ironiemarker bezieht, ergibt, dass im Deutschen das gesamte Spektrum an Signalen benutzt wurde, obschon nicht in jedem der Werke, so jedoch insgesamt als ironische Ausdrucksmöglichkeit in dieser Sprache.

#### 4.2.2 Spanischsprachiger Raum

Werden die beiden spanischsprachigen Werke verglichen, gelangt man zu folgendem Ergebnis: Auf den 112 Seiten, die zur Korpusuntersuchung von *Rayuela* gehören, gibt es 86 ironische Stellen, während die 87 untersuchten Seiten von *La montaña mágica* 100 ironische Stellen ergeben haben. Somit muss *La montaña mágica* trotz des vom Ausgangstext her bemessenen Ironieverlustes im Vergleich zu *Rayuela* als sehr ironisches Werk betrachtet werden. Dies wird durch Besprechungen und Kommentare von Autoren aus dem spanischsprachigen Raum bestätigt.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> So schreibt zum Beispiel Juan Villoro (mexikanischer Schriftsteller und Essayist) in einem Kommentar über neuere deutsche Literatur: „[...] la inteligente ironía de la tradición alemana, del Simplicissimus de Grimmshausen a *La montaña mágica* de Thomas Mann [...]“ (Villoro 1999). Ebenso geht Mauricio Otero (chilenischer Schriftsteller und Dramaturg) bei der Besprechung des *Zauberbergs* auf die Ironie ein, wenn er schreibt: „Obra no exenta de buen humor, de ironía, de diálogos con el lector, de complicidad, [...]“ (Otero 2004), oder auch Jesús Pardo (spanischer Journalist, Schriftsteller und Übersetzer aus dem Schwedischen) im Abschnitt „Claves para leer *La montaña Mágica*“ seines Artikels über die Familie Mann, in dem er schreibt: „Es una novela intemporal, en el sentido de que al tiempo, que puede con todo, le va a ser muy difícil mellar su compleja y densa fuerza, y la contundente ironía que empapa todas sus descripciones y diálogos.“ (Pardo 2002).

Das Spektrum gesetzter Ironiesignale ist im Spanischen geringer als im Deutschen, da fünf Marker nicht genutzt wurden. Es geht um die Marker Klischee, Konjunktiv, Metonymie, Parenthese und Redundanz. Besonders auffällig ist die Tatsache, dass all diese Stilmittel in der ausgangssprachlichen Fassung des *Zauberbergs* enthalten sind und dennoch nicht ins Spanische übertragen wurden. Im folgenden Beispiel eines Klischees wird zwar in beiden Sprachen dasselbe Bild beschrieben, dabei erhält es aber durch die Wortwahl im Deutschen einen Schimmer von Kitsch (und wird so zum Klischee), wogegen das Bild in der spanischen Version unauffällig im Kontext untergeht.

*[...]und nahmen unter Schellengeläut, das so freundlich durch schneestille Landschaft geht, ihren Weg [...]* (ZB: 953)

*El ruido de los cascabeles rompía agradablemente el silencio del paisaje nevado.* (MM: 949)

#### **4.2.3 Gegenüberstellung Deutsch-Spanisch**

Beim Vergleich meiner beiden Arbeitssprachen wird schnell deutlich, dass bei denselben Autoren für „dieselben“ Texte (das heißt, je einmal als Originalversion, bei der Autor und Textproduzent dieselbe Person sind, und je einmal in Übersetzung, bei der Autor und Textproduzent nicht in einer Person zusammenfallen) im Deutschen deutlich mehr Ironiemarker gesetzt werden (388) als im Spanischen (308). Die Texte in spanischer Sprache kommen mit 20 % weniger Ironiesignalen aus.

### **4.3 Auswertung des Vergleichs**

Aus den oben im einzelnen angeführten Ergebnissen der Korpusanalyse können allgemeinere Feststellungen abgeleitet werden; es wird hier folglich

um die verallgemeinerbaren Resultate aus der Analyse ironischer Werke als Ausgangs- und Zieltext gehen. Obgleich die in diesem Kapitel formulierten Erkenntnisse nur die vier analysierten Werke betreffen, liegt ihr Wert darin, dass sie Möglichkeiten und Tendenzen aufzeigen, die durch weitere Arbeiten im Rahmen der *Descriptive Translation Studies* im Sinne Tourys (1995:11ff) bestätigt werden können, um dann als „Übersetzungsnormen“ in die Übersetzungswissenschaft einzugehen.

Die Auswertung der Übersetzungsanalyse lässt folgende Schlüsse zu:

### **Ironie lässt sich in Extension und Intensität bemessen**

Wie aus den erstellten Rastern (Anhänge 1-4) und aus der vergleichenden Tabelle (Anhang 5) ersichtlich, kann Ironie auf zwei Ebenen betrachtet werden: In den Rastern sind die sogenannten ironischen Textstellen verbucht worden, demgegenüber werden in der Tabelle kleinere Einheiten aufgelistet, also die Signale, die solche Textstellen als ironisch markieren. Werden beide Bewertungsformen aufeinander bezogen, wird deutlich, dass Ironie anhand von zwei Maßstäben gemessen werden kann. Den ersten möchte ich *Extension* nennen, denn es geht dabei um die Länge des ironisch markierten Textsegments. Der zweite Maßstab ist demnach die *Intensität* und betrifft die Menge der Ironiesignale, die in einem ironischen Abschnitt gesetzt wurden. Ironiesignale treten nämlich oft gehäuft, in sogenannten Clustern, auf. Ein einziges Ironiesignal genügt, um eine bestimmte Textstelle als ironisch zu markieren. Treffen in einem Abschnitt jedoch zwei oder mehr Signale aufeinander, so verändert sich zwar mengenmäßig nichts (denn es bleibt weiterhin *ein* ironischer Abschnitt), doch die Qualität oder Intensität dieser Textstelle wandelt sich, denn sie wirkt noch stärker ironisch.

Um diese Intensität objektivieren zu können, habe ich ausgerechnet, wie viele Ironiesignale durchschnittlich auf eine ironische Textstelle entfallen. Im *Zauberberg* enthält eine ironische Textstelle durchschnittlich 1,9

Ironiemarker, in *La montaña mágica* entfallen 1,4 Signale auf jeden ironischen Textabschnitt, in *Rayuela* sind es 1,8 und in *Rayuela. Himmel und Hölle* 1,7. Entsprechend den vorherigen Vergleichen ist auch hier die ironische Intensität in den jeweiligen Ausgangstexten am höchsten. Die größte Abweichung hinsichtlich des Ausgangstextes sowie auch im Vergleich zu den beiden Versionen von *Rayuela* findet sich in *La Montaña Mágica*. Wie aus der Gegenüberstellung mit dem anderen spanischsprachigen Werk *Rayuela* hervorgeht, ist diese Intensitätsminderung nicht sprachlich bedingt, das heißt, sie hat nicht damit zu tun, dass Ironiecluster im Spanischen nicht möglich sind oder nicht den Vertextungskonventionen entsprechen, sondern sie ist auf die angewandten Übersetzungsstrategien zurückzuführen.

### **Die stärkste Veränderung in der Übersetzung ist die Tilgung von Ironie an vielen Textstellen**

Die vorangehende Untersuchung hat ergeben, dass beide Werke, unabhängig von der Sprache, in der sie verfasst wurden, im Original eine größere Anzahl an ironischen Textsegmenten enthalten als ihre entsprechenden Übersetzungen. Das heißt, dass sich die Zahl ironischer Textabschnitte durch die Übersetzung verringert.

### **Ironische Extension wird nicht durch ironische Intensität kompensiert**

Das vorstehende Ergebnis, Ausgangstexte enthielten eine größere Anzahl ironischer Textstellen als deren Translate, wiederholt sich, wenn statt der Textabschnitte die einzelnen Ironiemarker betrachtet werden. Es wird deutlich, dass die Ausgangstexte eine größere Anzahl an Ironiesignalen enthalten als ihre jeweiligen Übersetzungen. Durch die Übersetzung verliert *Der Zauberberg* immerhin 43 % der Ironiemarker, während es bei *Rayuela* 21 % sind.

Dieses Phänomen ist zum Teil erwartbar, sofern bereits in Bezug auf die Zahl der ironischen Textsegmente eine Abnahme festgestellt wurde. Es

wäre dennoch möglich, dass die Übersetzer den Verlust an Extension durch eine Zunahme an Intensität ausgeglichen und die im Translat verbleibenden ironischen Textstellen noch stärker mit Ironiesignalen versehen hätten. Dass dies nicht festzustellen ist, lässt den Schluss zu, dass der Verlust an „ironischer Ausdehnung“ nicht durch Intensität kompensiert wurde.

### **Durch die Übersetzung entsteht in einigen Fällen eine Zunahme von Ironie**

Die Gegenüberstellung ironischer Textstellen ergibt hinsichtlich der Veränderungen in einigen Fällen auch eine Zunahme von Ironiemarkern. Das ist in *La montaña mágica* der Fall bei den Markern: *Klammern*, *Pseudo-Konzessivsatz*, *Unangemessenheit* und in *Rayuela. Himmel und Hölle* bei den Signalen *Klammern* und *Widerspruch*.

### **Nicht alle Ironiemarker tauchen gleichermaßen in beiden Kulturen auf**

Aus der Gegenüberstellung der Texte geht hervor, dass die Häufigkeit, mit der gewisse ironische Signale gesetzt werden, von Sprache zu Sprache variiert. So werden zum Beispiel die Marker *Auslassungspunkte*, *Euphemismus*, *Perspektivwechsel*, *Pseudo-Oralität*, *Schillern*, *Semantik*, *Übertreibung*, *Unangemessenheit* und *Widerspruch* im Deutschen weit häufiger gesetzt als im Spanischen, während dafür in den spanischsprachigen Werken die Signale *Graphemik* und *Untertreibung* öfter auftreten als in den deutschsprachigen. Zudem hat die Übersetzungsanalyse ergeben, dass die Ironiesignale *Klischee*, *ironischer Konjunktiv*, *Metonymie*, *Parenthese* und *Redundanz* im Spanischen gar nicht auftauchen.

Für die unterschiedliche Frequenz im Einsatz bestimmter Ironiemarker kann es mehrere Gründe geben. Hierbei muss aber differenziert werden, ob es sich um einen ausgangs- oder einen zielsprachigen Text handelt. Taucht ein bestimmtes Ironiesignal in einem Ausgangstext nicht auf, so liegt das mit aller Wahrscheinlichkeit daran, dass gewisse Marker nicht zum Ironie-Repertoire des entsprechenden Autors gehören. Da die Vielfalt der

Möglichkeiten, Ironie auszudrücken, außerordentlich groß ist, werden trotz Originalität und Abwechslungsreichtum jedes Autors zwangsläufig viele Formen unerschöpft bleiben müssen.

Taucht jedoch ein bestimmtes Ironiesignal im Zieltext nicht auf (obwohl der Autor es im Originaltext gesetzt hat), so kann das an einer bewussten Entscheidung oder einer unbewussten Vorgehensweise des Übersetzers liegen. Diese Problematik wird im Einzelnen im Kapitel 5 dieser Untersuchung behandelt.

### **Die meisten Ironiesignale sind sowohl im Deutschen als auch im Spanischen möglich**

Dieses Ergebnis des sprachbezogenen Vergleichs ergänzt das vorstehende: Nicht alle, aber die Mehrheit der Ironiemarker taucht in beiden Sprachen auf. Das heißt für die Übersetzung, dass bei fast allen ironischen Textstellen prinzipiell die Möglichkeit besteht, ein Ironiesignal des Ausgangstextes in derselben Form (also als dasselbe Signal) in die Zielsprache zu übertragen.

### **Bestimmte Formen der Ironie werden von der Übersetzung nicht angetastet**

Bisher wurde auf die Veränderungen eingegangen, die möglicherweise eintreten können oder zwangsläufig stattfinden müssen, wenn ironische Texte übersetzt werden. Es gibt aber auch eine große Anzahl ironischer Formen, die auch ohne bewusste Mitwirkung des Translators ihre ironische Wirkung im Zieltext nicht verlieren. Es geht um die sogenannten strukturellen Ironiemerkmale. Diese Formen, wie beispielsweise die Leitmotive, die tragische Ironie und die Collagetechnik, sind per definitionem in die Textstruktur eingeflochten, und sie lassen sich nicht verändern, sofern der Übersetzer nicht in diese Struktur eingreift. Auch wenn der Translator im Prinzip über diese Möglichkeit verfügt, ist dieses Phänomen in der durchgeführten Untersuchung nicht beobachtet worden.

Ebenso können auch nicht-strukturelle Ironiesignale die Übertragung von einer Sprache in die andere unangetastet und ohne Zutun des Übersetzers überstehen, sofern es um Marker geht, die in beiden Sprachen gleich konstituiert sind und auf gleiche Weise funktionieren.

### **Der übersetzerische Beeinflussung der Rezeption und Wirkung von Ironie beschränkt sich auf die textuelle Ebene**

In keinem der untersuchten Translate hat der betreffende Übersetzer zu paratextuellen Mitteln gegriffen, um der Veränderung der ironischen Wirkung entgegenzuwirken oder diese offenzulegen. *La montaña mágica* enthält zwar ein Übersetzervorwort, doch wird die Ironie darin nicht thematisiert. In *Rayuela. Himmel und Hölle* dagegen ist kein Vorwort vorhanden. Auch Nachworte oder Anmerkungen in Form von Fußnoten wurden nicht eingesetzt.

Dieser Abschnitt bestätigt somit die zentrale Hypothese, die diese Untersuchung geleitet hat: Die ironische Wirkung eines Textes verringert sich durch die Übersetzung. Die möglichen Gründe für die in diesem Abschnitt beschriebenen Analyseergebnisse werden im nächsten Kapitel behandelt.

## 5 Schlussfolgerungen

In diesem abschließenden Kapitel soll die Untersuchung noch einen Schritt weiter gehen, dabei werden die Ansätze, die diese Forschungsarbeit geleitet haben – Funktionalismus und *translational turn* – noch einmal aufgegriffen und abgerundet. Im Sinne des *translational turn* bietet die vorangehende Analyse die Möglichkeit, Schlüsse zum Verständnis der Übersetzertätigkeit zu ziehen, die vorherrschte, als die Übersetzungen angefertigt wurden. Zu diesem Zweck soll untersucht werden, welche Gründe für die im vorangehenden Punkt ausgewerteten Ergebnisse bestehen können und es soll Aufschluss darüber gewonnen werden, welche Übersetzungsnormen den betreffenden Übersetzungen zugrunde gelegen haben. Und schließlich soll vom Funktionalismus ausgehend auch eine Aussage darüber getroffen werden, wie diese Normen lauten müssten, wenn sie die instrumentelle Übersetzung eines ironischen Textes (also die Wahrung von Ironie im Translat) regeln sollen.

### 5.1 Mögliche Gründe für das translatorische Handeln

Zusammengefasst lautet das Ergebnis der Korpusanalyse, dass die ironische Funktion sich durch die Übersetzung verändert. Dafür kann es unterschiedliche Gründe geben. Um diese zu klassifizieren, sollen sie in „signalimmanente“ und „externe“ Ursachen unterteilt werden.

Als signalimmanente Gründe für die Veränderung durch Übersetzung sind solche zu verstehen, die sich zwangsläufig ergeben, weil sie im Wesen des Ironiemarkers begründet sind, also auf der Struktur des Ironiesignals beruhen. Dazu zählen:

### *Komplizierte oder fehlende syntaktische Entsprechung*

In manchen Fällen ist die Übernahme der ausgangssprachlichen syntaktischen Struktur mit größeren Schwierigkeiten verbunden. Dies kann für die Veränderung der ironischen Wirkung verantwortlich sein. Das gilt in der Korpusuntersuchung zum Beispiel für den Einsatz von Klammern. Thomas Mann und in geringerem Maße auch Julio Cortázar signalisieren Ironie durch syntaktische Spannungslinien, also anhand von langen Perioden. Diese können zumeist nicht gleichermaßen oder zumindest nicht in derselben Reihenfolge übertragen werden. Wenn die Übersetzer solche lange Sätze im Zieltext nicht nachbilden können, bringen sie oft Satzteile und Syntagmen in Klammern oder Parenthesen unter und entweder verlagern sie dadurch den ironischen Akzent, oder sie setzen einen, wo es im Ausgangstext keinen gab. Im folgenden Beispiel fällt die Beschreibung des Gesichts der Kellnerin im Ausgangstext nicht weiter ins Gewicht, während sie durch die Klammersetzung im Zieltext ironisch wirkt: der in Klammern gesetzte Text wird optisch vom restlichen Satz hervorgehoben und gewinnt besondere Beachtung, während die Klammerstellung gleichzeitig signalisiert, dass das darin Ausgedrückte nicht so wichtig ist.

*Ein freundliches, gaumig sprechendes Mädchen in schwarzem Kleide mit weißer Schürze und einem großen Gesicht von überaus gesunder Farbe bediente sie [...] (ZB: 25)*

*Una agradable muchacha de acento gutural, vestida de negro y delantal blanco (con un amplio rostro de rosadas y saludables mejillas) les sirvió. (MM: 27f)*

Wenn in der Ausgangssprache genutzte syntaktische Formulierungen zum Signalisieren von Ironie als syntaktische Möglichkeit in der Zielsprache fehlen, gehen Ironiemarker durch die Übersetzung verloren. Dies ist der Fall beim ironischen Genitiv, wenn vom Deutschen ins Spanische übersetzt wird. Beim Übertragen vom Spanischen ins Deutsche kann dies beim *sujeto tácito* geschehen: Wie im folgenden Beispiel zu sehen ist, bietet die Möglichkeit, das Subjekt im Satz nicht ausdrücklich nennen zu müssen, im Spanischen eine Chance der Mehrdeutigkeit, die als ironischer

Schwebezustand genutzt werden kann, aber im Deutschen nicht wiedergegeben wird:

*¿Encontraría a **la Maga**? (R:119)*

*Ob ich die Maga finden würde? (RHH:15)*

#### *Mangel an inhaltlicher Entsprechung*

Dieser Umstand betrifft die Anspielungen. Handelt es sich bei den Personen oder Sachverhalten, auf die angespielt wird, um Anspielungsobjekte, die in der Ausgangskultur eingebettet sind und nur darin als zum Horizont der Leser gehörend präsupponiert werden können, geht die ironische Wirkung in der Zielkultur verloren. So kann beispielsweise von argentinischen Lesern ebenso wenig erwartet werden, dass sie hinter der physiognomischen Beschreibung Pieter Peeperkorns (ZB: 753f.) den Schriftsteller Gerhart Hauptmann erkennen, wie von deutschen, dass sie über die Legende um Cabral und den Marsch ihm zu Ehren Bescheid wissen (vgl. Punkt 4.1.2.1 oder R: 143).

Möchte der Übersetzer in solchen Fällen die ironische Funktion der Anspielung beibehalten, muss er den Zieltext überarbeiten und die Anspielung auf eine auch in der Zielkultur bekannte Figur oder Begebenheit ummünzen. Das heißt, er müsste auf ein sozusagen „kulturneutrales“ Objekt anspielen, das sowohl in die sich in der Ausgangskultur abspielenden Handlung passt als auch in der Zielkultur eine ähnliche Wirkung erzielt wie die Originalfigur im Ausgangstext. Derartige inhaltliche Überarbeitungen kommen im Korpus nicht vor.

#### *Unterschiedliche Funktion in Ausgangs- und Zielsprache*

Eine weitere, vom Ironiemarker abhängige Möglichkeit der Veränderung des Ironiegehalts durch die Übersetzung tritt dann auf, wenn ein bestimmter Ironiemarker als solcher im Zieltext-Sprachraum unüblich ist oder nicht primär eine ironische Funktion erfüllt. Das kann eine Erklärung dafür sein, dass beispielsweise das Ironiesignal *Redundanz* im spanischen Korpus nicht

auftaucht. Thomas Mann hat diesen Marker im analysierten Text zweimal gesetzt, und beide Male ist die Redundanz in der Übersetzung aufgelöst worden. Dabei ist die spanische Sprache im Allgemeinen redundanter als die deutsche.<sup>25</sup> Das hat zur Folge, dass eine redundante Textstelle im Spanischen nicht auffallen und folglich unironisch wirken würde. Für die Übersetzung des Ironiemarkers *Redundanz* bedeutet das zweierlei: Es kann entweder sein, dass die Redundanz im Spanischen erhalten bleibt, jedoch nicht ironisch wirkt (und deswegen in der Tabelle gar nicht als benutzter Ironiemarker angeführt wird). Oder es besteht die Möglichkeit, dass der Übersetzer es für sinnlos erachtet, solch ein Ironiesignal zu übertragen, da es seine Funktion, also das Signalisieren von Ironie, ohnehin nicht erfüllt. Soll Redundanz im Spanischen ironisch wirken, muss sie dem Leser auffallen und dazu besonders betont oder verstärkt werden; diese Möglichkeit hat der Übersetzer jedoch nicht genutzt.

Soviel zu den signalimmanenten Faktoren. Externe Faktoren stehen dagegen nicht mit dem Ironiesignal in Zusammenhang, sondern ergeben sich äußeren Umständen zufolge, wie zum Beispiel aufgrund von Übersetzerkompetenz und -entscheidungen (aus denen im folgenden Abschnitt Rückschlüsse zum Verständnis der Übersetzungstätigkeit gezogen werden können) sowie von Bestimmungen des Verlegers. Zu den externen Faktoren zählen die Interpretation der Autorenintention, die Prioritäten der Funktionen, die unbemerkte Ironie, das korrigierende Übersetzen, der Irrtum, die Zuhilfenahme bestehender Übersetzungen und die Kompensation.

---

<sup>25</sup> Dieses Phänomen findet zwar in spanisch-deutschen vergleichenden und kontrastiven Stilistiken keine Beachtung, es ist jedoch im Rahmen der Kommunikation angesichts internationaler Wirtschaftsbeziehungen untersucht worden. Dabei stellen Copeland und Griggs (1986) eine Skala der Kulturen je nach Einbeziehung des Kontextes in die Kommunikation auf. Auf der Seite der stärker kontextgebunden Kulturen befindet sich neben der japanischen, der chinesischen und der griechischen auch die spanische Kultur. Zum entgegengesetzten Extrem der weniger kontextgebunden Kulturen gehören neben der amerikanischen und skandinavischen auch die deutsche und schweizerdeutsche Kultur (vgl. Copeland and Griggs 1986:107). O'Hara-Devereaux und Johansen merken dazu an: "[...] low-context cultures use language with great precision and economy. Every word is meaningful. In high-context cultures, language is promiscuous: since words have relatively less value, they are spent in great sums." (O'Hara-Devereaux and Johansen 1994:55).

### *Interpretation der Autorenintention*

Bereits unter Punkt 2.3.2 wurde beschrieben, dass der Übersetzer an erster Stelle Leser ist. Deshalb übersetzt er das Werk nicht gemäß der Autorenintention – die als solche nur vom Autor endgültig und eindeutig festgelegt werden kann –, sondern gemäß seiner Interpretation dieser Intention.

Besonders offenkundig wird dieses Phänomen in der Übersetzung des *Zauberbergs*. Wie hier im Vorwort deutlich wird, sieht der Übersetzer in dem Werk die Absicht Thomas Manns verwirklicht, eine Antwort auf seinen Roman *Der Tod in Venedig* zu schreiben, die er dann um die Problematik des Zeitgeschehens während des Ersten Weltkriegs erweitert und in der er für eine bessere Zukunft wirbt (vgl. MM: 7ff.). Dies tut Mann nach Meinung des Übersetzers in einem zugleich nüchternen und üppigen Stil („estilo austero y copioso“ MM:9). Diese Übersetzerinterpretation stimmt nur teilweise mit der oben dargelegten mehrheitlichen Meinung der deutschsprachigen Sekundärliteratur überein (siehe Abschnitt 3.1.3), denn sie greift zu kurz und spart gerade den für den Ironiker Mann wichtigen Aspekt der Ironie auf inhaltlicher und stilistischer Ebene aus. Dennoch ist, auch wenn ich die Meinung des Übersetzers nicht teile, seine Interpretation durchaus möglich.

### *Prioritäten der Funktionen*

Auch dies ist ein Bereich, der von den Entscheidungen des Übersetzers und nicht von der Beschaffenheit des Ironiesignals abhängt. Wie in Kapitel 2.3.3 untersucht, erfüllen Texte unterschiedliche Funktionen, und es ist oft nicht möglich oder auch nicht erwünscht, die Funktion der Ausgangssprache in der Zielsprache wiederzugeben. Ersteres geschieht beispielsweise bei Wortspielen, die nicht eins zu eins übertragen werden können. Hier muss der Übersetzer entscheiden, ob er dem Inhalt oder der Form eine höhere

Priorität einräumt, also welchen der beiden Aspekte er in der Übersetzung nachbilden wird. Als Korpusbeispiel hierfür gelten die Wortspiele, die in Manns und Cortázar's zielsprachlichen Fassungen meist inhaltlich wiederzufinden sind, die aber ihre spielerische Form, also auch ihre ironische Funktion, verloren haben.

#### *Unbemerkte Ironie*

In manchen Fällen kann der Grund für das Nicht-Übersetzen von Ironie darin liegen, dass diese nicht erkannt wurde, das heißt, dass der Übersetzer den sogenannten Störfaktor nicht wahrgenommen und nur die wörtliche Bedeutung der Textstelle in den Zieltext übertragen hat. Auf diese Art trägt der Übersetzer sozusagen passiv dazu bei, dass ironische Stellen in der Übersetzung unironisch wirken. Dies ist um so wahrscheinlicher, je subtiler die Ironie ist. Es ist schwierig, im Korpus eindeutige Beweise für diese Annahme zu finden, denn das Nicht-Wahrnehmen kann dem Übersetzer nur unterstellt werden. Dennoch besteht die Möglichkeit, alle Fälle nicht übersetzter Ironie, für die keine der übrigen Begründungen zutrifft, hier anzuführen.

Für diese These sprechen auch die Erkenntnisse zu denen Borsò (1998) in ihrer in Kapitel 3.2.3 „Ironie in Rayuela“ bereits erwähnten Untersuchung gelangt, nämlich dass die vorherrschende Rezeption lateinamerikanischer Literatur sich auf ein „tragisches“ Fremdbild stützten und dadurch der Blick für das ironische Schreiben lateinamerikanischer Autoren verstellt blieb.

#### *Korrigierendes Übersetzen*

Im Gegensatz zu dem vorstehenden Punkt, bei dem es darum geht, dass der Translator die Störung des Leseflusses, hinter der sich Ironie verbirgt, nicht wahrnimmt und aus diesem Grund dem Verlust durch die Übersetzung nicht entgegensteuert, kann der Übersetzer in diesem Fall der Ungereimtheit im Text zwar gewahr werden und sie dennoch nicht als intendierte Ironie entlarven. Auf diese Weise kann es geschehen, dass er die Ironie im Zieltext

aktiv zerstört, indem er sozusagen korrigierend eingreift und die „störenden Ungereimtheiten“ beseitigt. So werden zum Beispiel unangemessene Beschreibungen der Ausgangssprachlichen Fassung in der Übersetzung elegant formuliert oder widersprüchliche Aussagen so ausgedrückt, dass sie logisch erscheinen. Solche vermeintlichen Verbesserungen sind vor allem in *La montaña mágica* zu verzeichnen.

### *Irrtum*

Auch Irrtümer in der Übersetzung führen dazu, dass ironische Textstellen des Ausgangstextes nicht als solche im Zieltext wiederzufinden sind. Der Irrtum kann sowohl die Intention als auch die Aussage des Autors betreffen.

Im Unterschied zur unerkannten Ironie missversteht der Übersetzer (und im Paratext: der Verleger oder Rezensent) die Autorintention, wenn er zwar bemerkt, dass das Gesagte neben dem wörtlichen noch einen weiteren Sinn ergibt, diesen Sinn aber so interpretiert, dass er nicht dem vom Autor beabsichtigten entspricht. Als Beispiel für diesen Fall möchte ich den bereits erwähnten Klappentext in der Übersetzung von *Rayuela* anführen. Wenn Wolfram Schütte schreibt, Oliveira würde sich aus dem Fenster stürzen, steht das in klarem Widerspruch zu Cortázers Intention, ein positives Ende suggerieren zu wollen.

Irrtümer sind dennoch nicht nur ein Grund für den Verlust an Ironie, sondern sie können auch die Ursache dafür sein, dass Ironie im Zieltext entsteht, wo es im Ausgangstext keine gibt. Zwar ist es im Nachhinein schwierig, dem Übersetzer Fehler oder Irrtümer zu unterstellen anstatt der Intention, Ironie bewusst zu kompensieren, doch lassen Fälle wie die Übersetzung der Stelle „Jetzt hatte er andere Sorgen“ (Zauberberg: 15) als „Ahora tenía otros problemas“ (La montaña mágica: 18) das Wort

*problema*<sup>26</sup> als eine zu „leichtfertige“ Bezeichnung für Joachim Ziemßens Sorgen (seine Tuberkulose-Erkrankung) erscheinen und wirken deshalb im Spanischen wie eine ironische Untertreibung.

#### *Zuhilfenahme bereits vorhandener Übersetzungen*

Ein weiterer Faktor, der die Veränderung von Ironie zwischen Originaltext und Translat begünstigen kann, ist die Möglichkeit, dass der Übersetzer sich bei seiner Arbeit auf bestehende Übersetzungen – sei es in seine Arbeitssprache oder in andere Sprachen – stützt. So besteht die Vermutung, Mario Verdaguer habe sich bei seiner Arbeit stark an der damals schon vorliegenden französischen Übersetzung orientiert. Argumente, die für diese Annahme sprechen, sind: die Stellung der Adverbien zwischen Hilfs- und konjugiertem Verb, wie im Französischen (z.B. „iba también a experimentarlo“, „lo había maliciosamente previsto“, „pudo también leer“, „había sido en otro tiempo descalificado“), die große Anzahl der Anreden *Madame* und *Monsieur*, die es im Ausgangstext nicht gibt (beispielsweise steht auf Seite 806 von *La Montaña Mágica* an drei Stellen „madame Chauchat“, wohingegen *Madame* an der entsprechenden Stelle im Ausgangstext, auf Seite 797, kein einziges Mal vorkommt), die sogenannten falsche Freunde (*legumbre* statt *verdura* [vgl. *legume*], *espalda* statt *hombro* [vgl. *épaule*], *visage* statt *rostro*, *alumbrar la luz* statt *encender* [vgl. *allumer*], *blusa* statt *bata de médico* [vgl. *blouse*]) und die des Öfteren kursiv geschriebenen Wörter aus dem Französischen, wo im Ausgangstext

---

<sup>26</sup> Siehe zur Definition von *problema* María Moliner: Diccionario de uso del español. (Del gr. «próblema», de «proballo», proponer, comp. con «ballo», lanzar; v. «B...L». «Tener, Tener planteado; Plantear; Solucionar; Resolver».) \*Cuestión en que hay algo que averiguar o alguna dificultad: 'El problema del servicio doméstico. Tengo un problema, porque no sé cuánto pagarle'. © («Plantear, Poner; Descifrar, Hacer, Resolver, Sacar»). Particularmente, en \*matemáticas u otra ciencia, cuestión de la que se conocen algunos datos, los cuales hay que manejar convenientemente para encontrar otro que se busca. (V.: «Aligación, interés, interés compuesto, interés simple, regla de tres. ✧ Discusión, enunciado, resolución. ✧ \*Ejercicio, práctica».) Problema determinado. El que tiene una solución única. P. indeterminado. El que tiene más de una solución.

deutsche Bezeichnungen benutzt werden (*chaise-longe* statt *tumbona* für *Liegestuhl*, *luge* statt *trineo* für *Schlitten*)<sup>27</sup>.

### *Kompensation*

Setzt der Translator an bestimmten Textstellen bewusst Ironiesignale, obwohl es dort im Ausgangstext keine gibt, so handelt es sich um eine Kompensation. Eine ironische Stelle des Ausgangstextes kann sich nämlich aus vielen Gründen im Zieltext nicht dazu eignen, Ironie zu transportieren (etwa weil der Textabschnitt im Translat eine andere, hierarchisch wichtigere Funktion erfüllt, die Thematik sich nach zielkulturellen Konventionen nicht für Ironie eignet, es – wie beim Genitiv – unmöglich ist, das Ironiesignal in gleicher Form zu übertragen, etc.). In solchen Fällen kann der Übersetzer den Ironieverlust dadurch ausgleichen, dass er andere Textabschnitte ironisch markiert. Für dieses Phänomen wurden keine Beispiele gefunden, da die ironischen zielsprachlichen Textsegmente, für die es im Ausgangstext keine ironische Entsprechung gibt, eher auf eine dem Translator unbewusste Zunahme von Ironie schließen lassen.

Die in diesem Abschnitt angeführten Gründe für die Veränderung der ironischen Wirkung in Zieltexten ergänzen die zentrale Frage, die diese Untersuchung geleitet hat. Die hier gewonnene Erkenntnis, dass die Einbuße an ironischer Wirkung im Zieltext nicht überwiegend ein der Ironie immanentes Phänomen ist, ist insofern wichtig, als dass sie die Möglichkeit nahelegt, dass diesem Verlust an Ironie durch geeignete Übersetzungsstrategien entgegengewirkt werden kann.

Zu diesem Zweck werden im folgenden Abschnitt die eingesetzten Strategien untersucht, um sie anschließend auf ihre Tauglichkeit hinsichtlich der Wahrung der ironischen Funktion zu überprüfen.

---

<sup>27</sup> Diesen Hinweis und viele der Beispiele verdanke ich Isabel García Adánez, der Autorin der Neu-Übersetzung des *Zauberbergs*.

## 5.2 Mögliche Normen des translatorischen Handelns

In diesem Abschnitt wird es darum gehen, Aufschluss über die für die Übersetzung von Ironie relevanten Normen zu gewinnen, die den analysierten Übersetzungsprozess geleitet haben.

In der Übersetzungswissenschaft wird meist zwischen Normen im präskriptiven und im deskriptiven Sinn unterschieden (vgl. Nord 1991). Dabei birgt das präskriptive Normkonzept das Werturteil „richtig“ oder „falsch“, es besteht eine Instanz des Sollens und auf die Übertretung der Norm erfolgt eine Sanktion. Dagegen implizieren deskriptive Normen weder ein Werturteil noch eine Sanktion, sondern sie stellen lediglich das übliche Vorkommen eines Phänomens fest und sind im Sinne eines statistisch ermittelbaren Wertes verifizierbar (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2004).

Im Kapitel *The Nature and Role of Norms in Translation* (Toury 1995: 53ff.) widmet sich Toury ausführlich dem deskriptiven Normenbegriff in der Translationswissenschaft und stellt einleitend fest, auch das Übersetzen sei wie jedes bewusste menschliche Handeln bestimmten Regeln unterworfen, nach denen die Angemessenheit dieser Handlung beurteilt werde. Dabei werden Normen auf der Skala des Wirkungsgrades, an deren Extremen sich einerseits die absoluten Regeln (*rules*) und andererseits die individuellen Verhaltenweisen (*idiosyncrasies*) befinden, im mittleren Bereich angesiedelt, die Grenzen zu den Regeln und den Idiosynkrasien sind jedoch fließend. Auch in Bezug auf die zeitliche Gültigkeit durchqueren Normen im Verlauf ihres Entstehens und Verschwindens Nachbargebiete, indem sie sich beispielsweise von einer modischen Laune bis hin zu einer verbindlichen Regel oder umgekehrt entwickeln. Die Soziologie definiert Normen als von den meisten Mitgliedern einer Gemeinschaft akzeptierte und vertretene Vorstellungen und Verhaltensmaßregeln. Die Einhaltung von Normen wird durch Sanktionen garantiert, die sowohl positiv in Form einer

Belohnung als auch negativ in Form einer Bestrafung ausfallen können. So strukturieren Normen die Erwartungen der Interaktionspartner in einer Situation und machen das soziale Handeln und Reagieren in einem gewissen Maße vorhersagbar. Normen müssen nicht unbedingt sprachlich ausformuliert sein - die sprachliche Formulierung weist lediglich darauf hin, in welchem Maße eine Gemeinschaft sich der Normen bewusst ist, die ihr Verhalten regeln.

Anschließend bietet Toury einen Überblick über translatorische Normen und teilt diese in zwei große Gruppen ein (ibid. S.58ff.). Die erste Gruppe bilden die *preliminary norms*, die sowohl Aspekte der Übersetzungspolitik betreffen, wie zum Beispiel, welche Texte zu einem bestimmten Zeitpunkt in welche Sprache übersetzt werden, als auch (Un)Mittelbarkeit von Übersetzungen, also die Entscheidung ob das Übersetzen von bereits bestehenden Übersetzungen verboten, toleriert, erlaubt oder bevorzugt wird. Zur zweiten Gruppe gehören die *operational norms*, die sich auf die Entscheidungen beziehen, die während des Übersetzungsprozesses getroffen werden. Sie regeln die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext, indem sie bestimmen welche Punkte in der Übersetzung invariant bleiben und welche sich verändern. Die Untergruppe der *matricial norms* betrifft die Vollständigkeit, Platzierung der Information und die Gliederung des Zieltextes im Vergleich zum Ausgangstext, während die *textual-linguistic norms* sich auf das sogenannte sprachliche Material beziehen, in dem der Zieltext formuliert wird.

Laut Toury (ibid. S. 65ff.) regeln die Normen zwar den Übersetzungsprozess, sind aber nur im Produkt, also in der Übersetzung, nachvollziehbar. Dazu stehen einerseits textuelle Quellen, das heißt, die Translate, als Ergebnis und Spiegel geregelten Verhaltens, und andererseits extratextuelle Quellen in Form von theoretischen oder kritischen Formulierungen von Übersetzungswissenschaftlern, Übersetzern, Verlegern, Kritikern, usw. zur Verfügung. Letztere sollen als sogenanntes

Nebenprodukt der Normen mit Vorsicht genossen werden, denn sie stammen meist von Beteiligten und dienen dazu, zu rechtfertigen oder zu überzeugen.

Was im Rahmen dieser Arbeit anhand der Korpus-texte untersucht werden soll, sind die *operational norms* im Sinne Tourys, auf denen die während des Übersetzens getroffenen Entscheidungen beruhen.

Theoretische – kulturgeschichtliche – Bedeutung erlangen diese Normen insofern, als sie Rückschlüsse auf die impliziten und expliziten Konventionen ermöglichen, die in der Literaturübersetzung zu der Zeit geherrscht haben, als die Translate verfasst wurden (1934 *La montaña mágica* und 1987 *Rayuela. Himmel und Hölle*) – das heißt, hier können kulturelle Erkenntnisse zu der Frage „Was bedeutet(e) literarisches Übersetzen?“ gewonnen werden.

Deren Bedeutung für die künftige Übersetzungspraxis liegt darin, dass sie als explizit formulierte Sätze bewusst gemacht und somit in Bezug auf das Ziel (in diesem Fall: funktionserhaltendes Übersetzen von Ironie) auf ihre Zweckmäßigkeit hin überprüft werden können.

Die analysierten Übersetzungen lassen den Rückschluss auf folgende Normen zu:

**Die inhaltliche Ebene eines Textes ist für die Übersetzung wichtiger als die stilistische.**

Gerät der Übersetzer in die Lage, dass er entweder nur den Inhalt in die Zielsprache übertragen kann – auf Kosten des Stils – oder den Stil auf Kosten des Inhalts, hat die inhaltliche Ebene Vorrang. Diese Konvention wird vor allem durch die in den Ausgangstexten vorhandenen ironischen Euphemismen, Perspektivwechsel, stilistischen Unangemessenheiten und die abweichende Graphemik deutlich, deren Inhalt zwar in den

Übersetzungen wiedergegeben wird, doch ohne auf stilistischer Ebene ironisch markiert zu werden.

**Die denotative Ebene eines Textes ist für die Übersetzung wichtiger als die konnotative.**

Diese Norm schließt sich an die oben besprochene an. Konnotationen können auf stilistischer Ebene zum Ausdruck gelangen ebenso wie auf inhaltlicher. In den untersuchten Translaten kommt die Anwendung dieser Norm sowohl im Fall der sprechenden Namen („Frau Stöhr“, „Traveler“) als auch der kulturthematischen Anspielungen sehr deutlich zutage, denn die ironische Funktion dieser Anspielungen wird nicht in den Zieltext transponiert. Es scheint für die Übersetzer selbstverständlich zu sein, dass die ironische Funktion durch eine Nicht-Bearbeitung des entsprechenden Textsegments in der zielsprachlichen Fassung verloren geht. Als Beispiele dafür gelten die bereits erwähnte Anspielung Manns auf Gerhart Hauptmann bei der physiognomischen Beschreibung Peeperkorns (*Der Zauberberg*: 755) und Cortázar's Anspielung auf den argentinischen Nationalstolz durch die Erwähnung geschichtlicher Orte und Daten (*Rayuela*: 709).<sup>28</sup>

**Ironiesignale werden nicht überarbeitet.**

Das heißt, dass Ironiesignale des Ausgangstextes entweder durch dieselben Ironiesignale im Zieltext oder gar nicht wiedergegeben werden. Da die deutsche und die spanische Sprache außer wenigen syntaktisch bedingten Ausnahmen (Genitiv, *sujeto tácito*) über dasselbe Repertoire an Ironiesignalen verfügen, haben die Übersetzer die in der Ausgangssprache gesetzten ironischen Markierungen auch in der Zielsprache eingesetzt. Dieses Verfahren liegt zwar nahe und erfordert den geringsten Bearbeitungsaufwand, es würde dennoch die Möglichkeit bestehen, einen

---

<sup>28</sup> Hierzu wurde eine Ausnahme gefunden: "La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (**more Pitman**)..." (*Rayuela*: 146) / "Der große Vorteil von Paris war, daß sie ausreichend französisch sprach (**more Berlitz**)." (*Rayuela*. Himmel und Hölle: 37)

bestimmten ausgangssprachlichen Ironiemarker im Zieltext durch einen anderen zu ersetzen.

**Die Tilgung der ironischen Wirkung an bestimmten Textstellen wird nicht kompensiert.**

Die Analyse der Übersetzungen hat ergeben, dass der Verlust an ironischer Wirkung die größte Veränderung zwischen Ausgangs- und Zieltext ist. Das bedeutet, dass sich durch die Übersetzung bestimmter Abschnitte zwangsläufig ergebende Einbußen ironischer Wirkung nicht durch die ironische Markierung anderer Textstellen ausgeglichen wurden.

**Das Wissensstandsgefälle zwischen Ausgangs- und Zieltextlesern wird nicht ausgeglichen.**

Diese Übersetzungskonvention wird besonders im Falle der Anspielungen und der sprechenden Namen deutlich, da die Übersetzer hier keinen Versuch unternehmen, deren ironische Wirkung durch erklärende Zusätze in den Zieltext zu transponieren. Prinzipiell besteht die Möglichkeit, die Wissenslücken der Zieltextleser hinsichtlich der Ausgangskultur zu ergänzen. Dies kann in Form von in den Text eingeflochtenen Erklärungen geschehen. Erläuterungen im Vorwort oder in Fußnoten sind ebenfalls eine Möglichkeit, jedoch keine Lösung im eigentlichen Sinne. Denn im Vorwort oder in der Fußnote könnte der Zieltextleser zwar darüber informiert werden, dass eine bestimmte Stelle ironisch gemeint ist und eventuell auch darüber, warum sie in der Ausgangskultur ironisch wirkt, doch wird sie auf ihn nicht mehr ironisch wirken, so wie auch ein erklärter Witz nicht mehr witzig wirkt.

**Einebnungen sind zulässig.**

Diese Norm betrifft das sogenannte korrigierende Übersetzen, das in beiden Translaten festzustellen ist. Hierbei werden schwer lesbare und nur unter größerem Arbeitsaufwand übersetzbare Textstellen vereinfacht, so dass der Zieltextleser nicht über jene Stellen stolpert, die den Ausgangstextleser aus

dem Lesefluss bringen und eventuell auf das Vorhandensein von Ironie aufmerksam machen.

### **Textkürzungen sind zulässig.**

In beiden Translaten wurde der Text im Vergleich zu den Ausgangsfassungen an einigen Stellen gekürzt. So fehlen in *La montaña mágica* manchmal ganze Sätze (S. 958), manchmal Satzteile (S. 966, 968) und oft längere im Originaltext enthaltene Parenthesen (S. 964, 965). Es geht in allen Fällen um lange Sätze des Ausgangstextes, ein für Mann typisches Zeichen für Ironie, die im Zieltext kürzer sind und unironisch wirken. Ebenso kann dieses Phänomen in *Rayuela. Himmel und Hölle* beobachtet werden, wie das Beispiel der Anspielung in Punkt 4.1.2.1 zeigt. Vermutlich werden Textkürzungen an den Stellen vorgenommen, an denen der Bearbeitungsaufwand in der Zielsprache zu groß wäre.

### **Vorhandene Übersetzungen dürfen zur Hilfe genommen werden.**

Wie die Übersetzung *La montaña mágica* gezeigt hat, werden bereits bestehende Übersetzungen – auch in andere Sprachen – in erheblichem Maße als Hilfsmittel und eventuell an bestimmten Stellen auch anstelle des deutschen Originals als Ausgangstext eingesetzt. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern dieses Verfahren dem Autor und den Lesern gegenüber loyal ist, vor allem deshalb, weil es nicht offengelegt wurde.

### **Das Translat kann und muss die exakte Aussage und Intention des Autors wiedergeben.**

Anhand der Analyse beider Übersetzungen wird die Konvention deutlich, dass der Leser nicht über Übersetzungsstrategien und -entscheidungen sowie über die durch die Translation entstehenden Veränderungen in Kenntnis gesetzt zu werden braucht. In keinem der beiden Translate haben die Übersetzer die Übersetzungsverfahren thematisiert, die ihre Arbeit geleitet haben. Allerdings geht Verdaguer im Vorwort in folgendem Halbsatz auf seine Absicht ein: „ceñimos rigurosamente al original,

evitando, en lo posible, en las grandes dificultades de léxico y de diferente espíritu idiomático, la paráfrasis y los rodeos para buscar la equivalencia“. Doch es bleibt im Dunkeln, was er unter Äquivalenz versteht. Ebenso bleibt dem Leser verborgen, welche Auswirkung die methodologische Entscheidung des Übersetzers auf den Zieltext hat, also welche möglichen Aussagen und Intentionen des Autors in ihm nicht realisiert werden konnten. Im Gegenteil, es wird ihm suggeriert, Übersetzen bedeute, einen in einer bestimmten Sprache ausgedrückten Inhalt mitsamt seiner individuellen stilistischen Form ganz genau so in einer anderen Sprache wiederzugeben.

### **5.3 Funktionale Handlungsstrategien zum Übersetzen von Ironie**

Im Kapitel *Funktionale Lösungsstrategien* (siehe Punkt 2.3.3) bei der Übersetzung ironischer Texte wurden auf theoretischer Ebene bereits jene Lösungsansätze herausgearbeitet, die für die sich auf theoretischer Ebene abzeichnenden Schwierigkeiten praktikabel zu sein schienen. In diesem Abschnitt nun sollen diese theoretischen Ansätze durch die in der Untersuchung gewonnen Erkenntnisse ergänzt werden, um eine differenzierte Handlungsstrategie zu ermöglichen. Voraussetzung für diese Betrachtungen ist der Auftrag, der Wunsch oder die Absicht, einen literarischen Text eines ironischen Autors instrumentell zu übersetzen und einen ironischen Text in der Zielsprache zu erhalten. Das bedeutet, dass die folgenden Strategien unter der Voraussetzung formuliert werden, dass die Wahrung der Ironie im Zieltext die Priorität im Funktionsgefüge eines ironischen Textes erhält. In diesem Sinn sollen die Übersetzungsnormen hier noch einmal aufgegriffen und zu Leitsätzen mit Ausrichtung auf eine instrumentelle Übersetzung ironischer Texte umformuliert werden:

**Die inhaltliche Ebene eines Textes ist nicht immer wichtiger als die stilistische.**

Kann entweder nur die inhaltliche oder nur die stilistische Ebene im Translat wiedergegeben werden, muss der Übersetzer entscheiden, welche von beiden am ehesten die ironische Intention des Autors nachbildet, und diese übertragen. So geht beispielsweise bei dem Ausgangsabschnitt: *Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas.* (R: 140) in der Übersetzung von Fries das Wortspiel um "hacer" verloren: *Etwas tun, Gutes tun, Pipi machen, Geschichte machen, die Tat in allen ihren Spielarten.* (RHH: 31). Mein Übersetzungsvorschlag, der auf Kosten des Inhalts das ironische Wortspiel aufrechterhält, lautet: *Tun. Etwas tun, Gutes tun, Schritte tun, sich gülich tun, die Tat in all ihren Spielarten.*

**Die denotative Ebene eines Textes ist nicht wichtiger als die konnotative.**

Analog zur vorigen „Regel“ muss der Translator, sofern er nur eine der Ebenen übertragen kann, auch in diesem Fall bewerten, welche der beiden der ironischen Funktion dienlicher ist. Es ist anzunehmen, dass Ironie als Gemeintes im Gegensatz zum Gesagten durch die Konnotation zum Ausdruck gelangt. Also wird der Übersetzer zur Wahrung der Ironie trotz unterschiedlicher Denotation im Zieltext einen anderen Begriff einsetzen müssen, dessen konnotative Ebene eine ironische Auslegung ermöglicht.

Im folgenden Beispiel spielt Ronald auf die für Buenos Aires typische Aussprache der Laute "ll" und "y" an, die oft für die Arroganz der Einwohner der Stadt Buenos Aires steht:

- *Tu parles, coño - dijo Perico -. Y el Ronald de la puñeta, que vive por el demonio.*

- *Apretemos el paso - le remedó Oliveira -, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.*

- *Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros.*

- *Lo absoluto- decía la Maga, pateando una piedrita de charco en charco [...](R: 165)*

In Fries' Übersetzung geht durch die Kürzung vor allem die sich aus der denotativen Ebene ergebende Anspielung auf Oliveiras Arroganz und Selbgefälligkeit verloren:

- *Tu parles, coño, sagte Perico. Und dieser Scheiß-Ronald, der so verdammt weit draußen wohnt.*
- *Das Absolute, sagte die Maga und stieß Steinchen mit dem Fuß von Pfütze zu Pfütze. (RHH: 53)*

Im Übersetzungsvorschlag wurde die denotative Ebene erklärend beibehalten:

- *Tu parles, coño, sagte Perico. Und dieser verflixte Ronald, der am anderen Ende der Welt wohnt.*
- *Komm, beschleunigen wir unseren Schritt, ahmte Oliveira ihn nach, damit wir unsere Leiber dem Schneeregen entziehen.*
- *Du fängst schon wieder an. Da ist mir deine argentinische Aussprache mit diesen komischen sch-Lauten fast lieber, verdammt, dein "schuvia", dein "gaschina", oder dein "schueve en Buenos Aires". Dieser Konquistador Pedro de Mendoza, gerade euch musste er kolonisieren.*

### **Ironiesignale dürfen und sollen überarbeitet werden.**

Auch hier dient eine Überarbeitung oder Veränderung des ausgangssprachlichen Ironiesignals dem Ziel, die ironische Funktion in der Übersetzung aufrechtzuerhalten. Diese Strategie ist empfehlenswert, wenn zum Beispiel im deutschen Ausgangstext *Redundanz* als Ironiemarker eingesetzt wird.

*In eigentlicher Wirklichkeit sah er noch anders, weit schöner und richtiger aus als gewöhnlich, [...] (39)*

In der Übersetzung Verdaguers wirkt dieser Satz unironisch:

*En realidad era diferente, mucho más bello y serio que de ordinario, [...] (MM 43)*

Die Überarbeitung kann darin bestehen, dass diese oder eine weitere Textstelle durch ein anderes Stilmittel ironisch markiert oder dass die *Redundanz* noch verstärkt wird, damit sie auch im Zieltext unmissverständlich als Ironie zu erkennen ist, wie im folgenden Übersetzungsvorschlag:

*En innegable verdadera realidad se veía aun diferente, mucho más bello y auténtico que de ordinario, ...*

**Der Verlust ironischer Wirkung an bestimmten Textstellen sollte an anderen Stellen kompensiert werden.**

Ist es dem Übersetzer nicht möglich, den entsprechenden Textausschnitt ironisch zu kennzeichnen, den der Autor im Original markiert hat, sollte er den Wegfall der ironischen Funktion durch Hinzufügen von Ironiesignalen an anderer Stelle ausgleichen, damit die Autorenintention auch in der Übersetzung sprachlich realisiert wird.

So wirkt folgender Textabschnitt im Ausgangstext ironisch:

*Hans Castorp [...] hatte Vater und Mutter kaum recht gekannt. Sie **starben weg** in der kurzen Frist zwischen seinem fünften und siebenten Lebensjahr, zuerst die Mutter, vollkommen überraschend und in Erwartung ihrer Niederkunft, an einer Gefäßverstopfung infolge von Venenentzündung, **einer Embolie, wie Dr. Heidekind es bezeichnete**, die augenblicklich Herzlähmung verursachte, – sie lachte eben, im Bette sitzend, es sah so aus, als ob sie vor Lachen umfiele, und dennoch tat sie es **nur**, weil sie tot war. (ZB 32)*

Vielleicht findet der Übersetzer die ironische Schreibweise beim Thema "Tod" unangebracht, denn er übersetzt diese Stelle - abgesehen von dem Satzteil in Klammern - ohne Ironie:

*Hans Castorp [...] apenas había conocido a su padre y a su madre. Murieron durante el breve intervalo que separaba su quinto de su séptimo aniversario. Primero falleció la madre, de un modo absolutamente inesperado, en la víspera de un parto, a causa de una flebitis seguida de trombosis; de una embolia (como decía el doctor Heidekind) que había paralizado instantáneamente su corazón. En aquel momento la mujer reía sentada en la cama, y parecía que a fuerza de reír había caído de espaldas; pero lo que sucedió es que había muerto. (MM 35)*

Dagegen bietet sich wenige Abschnitte weiter unten, nachdem das Thema "Tod der Eltern" abgehandelt wurde, die Möglichkeit, einen unironischen Textabschnitt ironisch zu gestalten. Es folgt die Version von Mario Verdaguer:

*Había otra cuestión que resolver, y era saber si [Hans Castorp, I.F-L.] conseguiría llegar a envolver su barbilla en una corbata análoga a la que llenaba la ancha abertura del cuello del abuelo, y cuyas largas puntas rozaban sus mejillas. Para ello debería ser tan viejo como él; por otro lado,*

*ya nadie, a excepción del propio abuelo y del viejo Fiete, llevaba aquellos cuellos y corbatas. Era lamentable, pues el pequeño Hans Castorp gozaba extraordinariamente contemplando la barbilla del abuelo apoyada en un bello nudo de una blanchura inmaculada. Con el paso de los años, siendo ya adulto, solía recordarlo y, desde el fondo mismo de su ser, lo aprobaba.*

Im nächsten Übersetzungsvorschlag wird gezeigt, wie der vorangehende Ironieverlust durch Übertreibung, unpassende Ausdrucksweise und erlebte Rede hätte kompensiert werden können:

*Había otra cuestión **existencial** que resolver, y era saber si [Hans Castorp] alguna vez conseguiría llegar a **revestir** su barbilla en una corbata análoga a la que llenaba la ancha abertura del cuello del abuelo, y cuyas largas puntas rozaban sus mejillas. Para ello debería ser tan viejo como él; por otro lado, ya nadie, a excepción del propio abuelo y del viejo Fiete, llevaba aquellos cuellos y corbatas. **Y vaya uno a saber cuáles serían los imperativos de la moda cuando él alcanzase tan ilustre edad.** Era muy lamentable, pues el pequeño Hans Castorp gozaba extraordinariamente contemplando la barbilla del abuelo apoyada en un bello nudo de una blanchura inmaculada. Con el paso de los años, siendo ya adulto, solía recordarlo y, desde el fondo mismo de su ser, lo aprobaba.*

**Das Wissensgefälle zwischen Ausgangs- und Zieltextlesern muss ausgeglichen werden.**

Zur Wahrung der ironischen Intention des Autors müssen Wissenslücken, die das Verstehen von Ironie beeinträchtigen, vom Übersetzer erkannt und ergänzt werden. Dazu ist es notwendig, dass der Übersetzer sich mit den Präsuppositionen befasst und einschätzt, welche Kenntnisse der Autor bei der Ausgangskultur vorausgesetzt hat und welche davon in der Zielkultur nicht zu erwarten sind. In welcher Form der Ausgleich des Kenntnisstandes geschehen kann, hängt dann aber nicht nur vom Translator sondern oft auch von den Vorgaben der Verleger ab.<sup>29</sup>

Im folgenden Beispiel verbirgt Cortázar hinter der Ironie seine Kritik am argentinischen Nationalstolz und Patriotismus, der oft auf der bloßen Tatsache beruht, an einem bestimmten Ort geboren oder wohnhaft zu sein.

---

<sup>29</sup> Der Autorin der Neu-Übersetzung des Zaubers, María Isabel Adánez, wurde laut eigener Aussage beispielsweise vom auftraggebenden Verlag zur Auflage gemacht, keine Anmerkungen in Form von Fußnoten einzufügen.

*Me burlo de mis tíos de acrisolada decencia, metidos en la mierda hasta el pescuezo donde todavía brilla el cuello duro immaculado. Se caerían de espaldas si supieran que están nadando en plena bosta, convencidos el uno en Tucumán, y el otro en Nueve de Julio de que son un dechado de argentinidad acrisolada (son las palabras que usan). (R 709)*

Dass Olivieras Onkel ihre Überzeugung, "untadelige Argentinier" zu sein daraus beziehen dass sie an solch geschichtsträchtigen Orten leben, wird in der Übersetzung von Fries nicht deutlich:

*Ich lache über meine Onkel, diese untadeligen Ehrenmänner, die bis zum Hals im Dreck stecken, und am Hals glänzt noch immer der makellose steife Kragen. Sie würden auf den Rücken fallen, wüßten sie, daß sie in der Jauche schwimmen, denn sie sind überzeugt, der eine in Tucumán, der andere in Nueve de Julio, daß sie Muster untadeligen Argentinertums darstellen (wie sie selbst sagen). (HH 597)*

Aus diesem Grund schlage ich folgende Übersetzung vor, bei der die Bedeutung und Assoziationen zu den Ortsnamen ergänzt werden:

*Ich lache über meine Onkel, diese untadeligen Ehrenmänner, die bis zum Hals im Dreck stecken, und am Hals glänzt noch immer der makellose steife Kragen. Sie würden auf den Hintern fallen, wenn sie wüssten, daß sie in der Jauche schwimmen, denn sie sind überzeugt, der eine in **der patriotischen Provinz Tucumán, ja, in der Wiege des argentinischen Staates**, und der andere in **der ebenso patriotischen und sogar nach der Unabhängigkeitserklärung benannten Ortschaft Nueve de Julio**, dass sie Muster untadeligen Argentinertums darstellen (wie sie selbst sagen).*

**Einebnungen sind nur zulässig, wenn sie der Autorenintention entsprechen.**

Um sogenannte Ungereimtheiten und ihre Funktion erkennen und funktional übersetzen zu können, muss der Übersetzer sich sowohl mit den Vertextungskonventionen der Ausgangs- und Zielkultur als auch mit dem persönlichen Stil des Autors auskennen. Erst dann kann er beurteilen, welchen Zweck diese sprachlichen Unebenheiten erfüllen und wie dieses Ziel am besten in der Zielsprache erreicht werden kann: entweder durch Beibehaltung oder durch Einebnung der Ungereimtheit.

Im Korpus gibt es kein Beispiel für Einebnungen, die zur Verwirklichung der ironischen Intention des Autors beigetragen hätten, denn sowohl Mann als auch Cortázar setzen gerade den Verstoß gegen syntaktische Regeln und

Konventionen als Mittel zur Erzeugung von Ironie ein. So spiegelt zum Beispiel Manns folgendes Beispiel durch die syntaktische Spannungslinie (ein einziger Satz mit mehrfachen Einschüben) Castorps Unentschlossenheit wider, denn auch der Erzähler hat Schwierigkeiten, sich für eine klare Aussage zu entscheiden und den Satz auf den Punkt zu bringen:

*Im ganzen aber halfen seine Herkunft, die Urbanität seiner Sitten und schließlich auch eine hübsche, wenn auch leidenschaftslose Begabung für Mathematik ihm vorwärts, und als er das Einjährigenzeugnis hatte, beschloß er die Schule durchzumachen, – hauptsächlich, die Wahrheit zu sagen, weil damit ein gewohnter, vorläufiger und unentschiedener Zustand verlängert und Zeit zu der Überlegung gewonnen wurde, was denn Hans Castorp am liebsten werden wollte, denn das wußte er lange nicht recht, wußte es auch in der obersten Klasse noch nicht, und als es sich dann entschied (daß nämlich er sich entschieden hätte, wäre beinah schon zu viel gesagt), fühlte er wohl, daß es sich ebensogut anders hätte entscheiden können. (ZB: 50)*

In der Übersetzung werden aus diesem langen Satz zwei und ein Einschub des Erzählers verschwindet, so dass die Übersetzung flüssiger zu lesen ist und weniger ironisch wirkt:

*Pero, finalmente, su origen, la urbanidad de sus costumbres y un talento notable, ya que no una pasión por las matemáticas, le ayudaron a franquear esas etapas, y cuando dio por terminado su servicio voluntario, decidió continuar sus estudios principalmente porque era prolongar un estado de cosas habitual, provisional e indeterminado, que le proporcionaba tiempo para reflexionar lo que desearía llegar a ser, pues se hallaba muy lejos de saberlo. En un principio, no lo sabía, y cuando, finalmente, tomó una decisión (aunque sea un poco exagerado decir que él mismo se decidió) comprendió que lo mismo hubiera podido elegir un camino diferente. (MM: 53)*

Da diese sogenannte Einebnung in der Übersetzung nicht der ironischen Autorintention dient, lautet mein Übersetzungsvorschlag wie folgt:

*Sin embargo, en general tanto su origen como la urbanidad de sus costumbres, así como finalmente también un notable, aunque desapasionado talento para las matemáticas le ayudaron a franquear esa etapa, y cuando hubo terminado su año de voluntariado, decidió continuar sus estudios, principalmente, a decir verdad, porque de esta manera prorrogaba una situación habitual, provisional e indeterminada y ganaba tiempo para reflexionar acerca de lo que deseaba ser, pues aún no lo sabía con certeza, ni siquiera en el último año de escuela lo sabía, y cuando*

*finalmente la decisión estuvo tomada (pues sería casi una exageración decir que él tomó la decisión), comprendió que le habría dado exactamente lo mismo cualquier otra alternativa.*

**Textkürzungen sind nur zulässig, wenn sie der Umsetzung der Autorintention dienen.**

Wenngleich es im Korpus kein Beispiel dafür gibt, ist es theoretisch möglich, dass bestimmte Textstellen der ironischen Funktion im Zieltext eher ab- als zuträglich sind. In solchen Fällen bedeutet eine Kürzung die Umsetzung der Verfasserintention im Zieltext.

Denkbar wäre solch ein Fall, wenn der Inhalt, über den in ironischer Art und Weise berichtet wird, ein für die Zielkultur tabuisiertes Thema ist. Es bestehen zwar keine eindeutigen Hinweise dafür, dass Verdaguer Tod und Sterben für Themen hält, bei denen Ironie unangebracht ist, doch ist diese Möglichkeit nicht auszuschließen. Dann wäre die ironische Übertragung dieses Abschnitts ins Spanische unangebracht:

*Sein Vater, der Senator, überlebte ihn, wenn auch nur um ein wenig, und die kurze Zeitspanne, bis er auch starb – übrigens gleichfalls an einer Lungenentzündung, und zwar unter großen Kämpfen und Qualen, denn zum Unterschiede von seinem Sohn war Hans Lorenz Castorp eine schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur –, diese Zeitspanne also, es waren nur anderthalb Jahre, verlebte der verwaiste Hans Castorp in seines Großvaters Hause, einem zu Anfang des abgelaufenen Jahrhunderts auf schmalem Grundstück im Geschmack des nordischen Klassizismus erbauten, in einer trüben Wetterfarbe gestrichenen Haus an der Esplanade, mit Halbsäulen zu beiden Seiten der Eingangstür in der Mitte des um fünf Stufen aufgetrepten Erdgeschosses und zwei Obergeschossen außer der Beletage, wo die Fenster bis zu den Fußböden hinuntergezogen und mit gegossenen Eisengittern versehen waren. (ZB 32f)*

Verdaguer übersetzt den Abschnitt wie folgt:

*Su padre, el senador, murió al poco tiempo víctima igualmente de una pulmonía, pero tras largos tormentos y luchas, pues, a diferencia de su hijo, Hans Lorenz Castorp era de una naturaleza difícil de abatir y profundamente arraigada en la vida, y en este breve período, hasta la muerte de Hans Lorenz Castorp, el huérfano vivió, escasamente año y medio, en la casa de su abuelo. Era un edificio construido a principios del siglo pasado en un solar angosto, siguiendo el estilo del clasicismo nórdico, pintado de un color claro, y con un portalón encuadrado por columnas truncadas. Constaba de un entresuelo, al que se accedía por una escalera*

*de cinco escalones, y de dos pisos superiores cuyas ventanas descendían hasta el suelo y estaban defendidas por rejas de hierro fundido. (MM: 36)*

Wenn Verdaguer schon die ironisch wirkende syntaktische Spannungslinie des Ausgangstextes, in der Tod, Schicksal und Architektur vermenget werden, auflöst hätte er eine deutlichere thematische Trennung vornehmen und den Satz um die saloppen Redewendungen kürzen können:

*Su padre, el senador, murió al poco tiempo. También fue víctima de una pulmonía, pero tras largos tormentos y luchas, pues, a diferencia de su hijo, Hans Lorenz Castorp era de una naturaleza difícil de abatir y profundamente arraigada en la vida.*

*En este año y medio que pasó hasta la muerte de Hans Lorenz Castorp, el huérfano Hans Casorp vivió en la casa de su abuelo. Era un edificio construido a principios del siglo pasado en un solar angosto, siguiendo el estilo del clasicismo nórdico, pintado de un color turbio, que se extendía tras la explanada. El pórtico, ubicado en el centro de la planta baja, estaba flanqueado por semicolumnas y se accedía a él por una escalinata de cinco peldaños. La casa constaba de dos plantas superiores, además de la planta principal, cuyas ventanas llegaban hasta el suelo y estaban defendidas por rejas de hierro fundido.*

Dieser Ironieverlust hätte aber auf jeden Fall im Sinne der Umsetzung der Autorintention an einer anderen Textstelle kompensiert werden müssen.

### **Vorhandene Übersetzungen sollten mit Vorsicht eingesetzt werden.**

Selbstverständlich ist es legitim, bestehende Übersetzungen zur Hilfe zu nehmen, um sich beispielsweise über eine mögliche Interpretation des Ausgangstextes zu informieren oder um in Erfahrung zu bringen, wie andere Übersetzer bei einem bestimmten Problem vorgegangen sind. Doch sollte sich der Übersetzer bewusst sein, dass darin auch eine Fehlerquelle liegt (siehe den entsprechenden Abschnitt unter Punkt 5.1). Und falls eine andere Übersetzung als Vorlage genutzt wird, muss der Translator diese Vorgehensweise offenlegen.

### **Das Translat kann nie die exakte Aussage und Intention des Autors wiedergeben.**

Die Übersetzungsanalyse hat klar gezeigt, dass die Aussagen von Ausgangs- und Zieltext stellenweise sehr unterschiedlich sind. Ebenso weist die

Notwendigkeit einer Neu-Übersetzung des *Zauberbergs* auf eine unterschiedliche Meinung unter Übersetzern hinsichtlich der vom Autor beabsichtigten Aussage hin. Und nicht zuletzt weicht an bestimmten Textstellen auch meine Auslegung als Autorin dieser Untersuchung von der der Übersetzer ab. Diese Tatsache belegt die Aussage, dass der Übersetzer in erster Instanz Leser ist und das übersetzt, was er für die Autorintention hält – also immer seine eigene Interpretation der Verfasserintention. So selbstverständlich dieser Schluss auch klingen mag, kann es dennoch im Sinne der größtmöglichen Annäherung an die Aussage des Autors nützlich sein, dem Leser diesen Umstand ins Bewusstsein zu rufen. Dadurch bezeugt der Übersetzer nicht nur seine Loyalität dem Autor gegenüber, sondern er verhält sich auch in Bezug auf den Leser loyal, indem er ihn darauf hinweist, dass neben der tatsächlich versprachlichten Interpretation auch andere Interpretationen offen stehen. Dieses Aufzeigen anderer Möglichkeiten öffnet dem Zieldeser zumindest teilweise wieder den Interpretationsspielraum, den die Originalfassung den Ausgangstextlesern bietet (und der durch die Übersetzung teilweise beschnitten wurde) und leistet einen Beitrag zur Erhaltung der ironischen Funktion, denn diese Offenheit ist genau der Spielraum, dessen die Ironie bedarf.

Abschließend sei noch auf die herkömmliche Auffassung hingewiesen, das Original sei – um mit Benjamin zu sprechen – „heilig“ (vgl. Störig 1963: 194f.) und jede Bearbeitung des Translats müsse zwangsläufig die Aussage des Autors verfälschen. Diese Aussage erweist sich aus zwei Gründen als falsch. Erstens wurde im Verlauf dieser Arbeit Beispiele angeführt, die auf das Gegenteil hinweisen: Gerade ein bloßer Transfer des Textes von der Ausgangs- in die Zielsprache ohne jegliche Bearbeitung ist häufig die Ursache dafür, dass die Autorintention im Translat nicht verwirklicht wird (siehe Redundanz, Anspielungen). Zweitens bedeutet Übersetzen aber oft auch zwangsläufig Umgestalten, denn der Zieldeser wird auch dann durch Kürzungen, Einebnungen, Irrtümer verändert, wenn der Übersetzer das nicht wahrnimmt oder überdies eine andere Absicht zu verfolgen glaubt (siehe

Verdaguer: „ceñirnos rigurosamente al original [...] para buscar la equivalencia“, *La montaña mágica*: 9). Je deutlicher der Translator solcher unvermeidbaren Abweichungen vom Ausgangstext gewahr wird, desto gezielter kann er diese Möglichkeit auch bewusst zur besseren Umsetzung der Funktion des Zieltextes (hier: Ironie) nutzen und gerade dank dieser Bearbeitung eine genauere Verwirklichung der Autorintention erreichen. So bestätigt diese Untersuchung auch für den Bereich „Übersetzen von Ironie“ den funktionalistischen Grundsatz, dass nicht das Streben nach einer absoluten Treue zum Ausgangstext – die ohnehin unmöglich ist – die Verfasserintention unverfälscht wiedergibt, sondern gerade auch „obligatorische Bearbeitungen“ (vgl. Nord 1995: 32) den Zieltext mit der sich aus dem Übersetzungsauftrag ergebenden Funktion in Einklang bringen und die Loyalität des Übersetzers gegenüber dem Verfasser und gegenüber seinen Lesern gewährleisten.

#### **5.4 Klassifizierung der Ironiesignale nach ihrer Übersetzbarkeit**

In den letzten Abschnitten wurde untersucht, welche Vorgehensweisen den im Korpus analysierten Übersetzungen zugrunde gelegen und warum diese Strategien zum Ironieverlust geführt haben. Danach wurde erörtert, wie diese allgemeinen Verfahrensweisen dem Funktionalismus angepasst werden müssten, um dem Verlust an Ironie entgegenzuwirken. An dieser Stelle sollen nun anhand konkreter Ironiemarker Wege aufgezeigt werden, wie bei der Übersetzung vorgegangen werden kann.

Diese Untersuchung zusammenfassend lässt sich eine analytische Aufstellung ableiten, in der die Ironieformen nach ihrer Übersetzbarkeit klassifiziert werden. Als Gliederungskriterium gelten die empirischen oder pragmatischen Grenzen, an die die Übersetzung von Ironie stößt (vgl. 4.1.1.1 und 4.1.2.1). Der Gedanke, der diesen Abschnitt leitet, ist,

Übersetzern eine Richtlinie an die Hand zu geben, wie Übersetzung von Ironie funktionieren kann. Dieser Klassifizierung soll keine präskriptive Bedeutung beigemessen werden, sondern sie soll nur eine Möglichkeit aufweisen, wie Ironiemarker funktional übersetzt werden können und bei welchen Markern Grenzen auftreten, die durch eine entsprechende Bearbeitung oder eventuell nur über die Kompensation aufzuheben sind.

Da nicht für alle Ironiemarker im Korpus Beispiele gefunden wurden, also auch die Form, in der sie übersetzt wurden, nicht beschrieben werden kann, werden sie per Analogie zu anderen Signalen den verschiedenen Kategorien zugeordnet. In der Aufstellung werden die Ironiesignale nach den Kriterien „übernehmbar“, „bearbeitbar“ und „nicht übersetzbar“ sortiert. „Übernehmbar“ bedeutet hier, dass der Ironiemarker in Ausgangs- und Zielsprache gleichermaßen funktioniert, also Ironie signalisiert, und keiner besonderen Überarbeitung bedarf. Unter „bearbeitbar“ werden all solche Ironiemarker aufgelistet, die zwar auch in der Zielsprache ironisch funktionieren, aber aufgrund der sprachlichen Konventionen oder der kulturellen Einbettung der Zielkultur überarbeitet werden müssen. Als „nicht übersetzbar“ werden solche Ironiesignale betrachtet, die aufgrund syntaktischer oder kultureller Eigenheiten der Zielsprache nicht eingesetzt werden können (z.B. weil bestimmte syntaktische Entsprechungen fehlen oder Ironie bei gewissen Themen als Tabu gilt). Innerhalb der drei Gruppen werden die Ironiemarker alphabetisch angeordnet. Die folgenden Klassifizierungen gelten für beide Übersetzungsrichtungen: sowohl vom Deutschen ins Spanische als auch vom Spanischen ins Deutsche. Wenn sich bei gewissen Signalen je nach Übersetzungsrichtung Abweichungen ergeben, wird das angemerkt.

An dieser Stelle soll ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass es hier nicht um eine starre Klassifizierung geht: manche Ironiesignale können mehr als einer Gruppe zugeordnet werden, da die Entscheidung ob und wie eine Bearbeitung möglich ist, nur in Abhängigkeit mit der hierarchischen

Anordnung der verschiedenen Funktionen dieser Textstelle zu treffen ist. Vor allem zwischen den Klassifizierungen „bearbeitbar“ und „nicht übersetzbar“ ist die Schnittmenge besonders groß, so dass ich diese Übergangsgruppe ausdrücklich erwähnen werde.

Da die übernehmbaren Ironiesignale in Ausgangs- und Zielsprache gleich oder sehr ähnlich funktionieren, werden sie im Folgenden unkommentiert aufgezählt (zur Definition siehe Punkt 2.2.5). Sie gehören zu den Ironiemarkern, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch dann in der Übersetzung ironisch wirken, wenn der Translator nicht bewusst auf deren Zielfunktion geachtet hat. Somit könnten sie als der sogenannte konstante Kern jener Ironiesignale betrachtet werden, die dazu führen, dass die ironische Absicht des Autors auch dann in der Übersetzung verwirklicht wird, wenn der Übersetzer diese Autorenintention anders oder gar nicht gewichtet hat, wie es am Beispiel von *La montaña mágica* deutlich wird (vgl. 5.1). Diese Ironiemarker sind:

- Abschweifung vom Thema
- Abweichung vom generellen Wissen, Vermutung
- Auswahl/Gegenüberstellung von Tatsachen
- Autor-Leser-Interaktion
- Chaos
- Durchschauen der Leser
- Euphemismus
- Explizite Ironie
- Graphemik (Interpunktionszeichen und Orthographie)
- Ironisches Possessivum
- Lakonismus
- Mehrdeutigkeit, Dunkelheit
- Metaphorik
- Namengebung oder Bezeichnung von Dingen
- Paraphrase
- Personifizierung

- Problematisierung des Verfassens
- Pseudo-Logik
- Selbstthematization des Autors als Autor
- Semantik
- Stilbruch
- Stilistische Imitation
- Syntaktische Formulierungen
- Syntaktischer Verstoß
- Tautologie
- Übertreibung
- Untertreibung
- Vergleich
- Verletzung des Textaufbaus
- Wiederholung

Der Gruppe der bearbeitbaren Ironiemarker gehören solche an, die einer größeren Aufmerksamkeit des Übersetzers bedürfen, wenn sie ihre ironische Funktion im Zieltext beibehalten sollen, da er sie in irgendeiner Form abändern muss. Auf welcher Ebene die Bearbeitung stattfindet, hängt vom jeweiligen Ironiemarker ab. Mögliche Wege der Bearbeitung sind das Verstärken, Hinzufügen von Erläuterungen, Verändern der Textwelt und Auslassen.

#### Bearbeiten durch Verstärken

Erfüllt ein in der Ausgangssprache eindeutiges Ironiesignal in der Zielsprache neben der ironischen auch noch andere Funktionen, ist es notwendig, diese ironische Wirkung zu verstärken, damit sie im zielsprachigen Funktionsgefüge prioritär bleibt. In diese Kategorie gehören folgende Ironiemarker:

- Euphemismen: Gegebenenfalls müssen Euphemismen dann verstärkt werden, wenn in der Zielkultur ein Thema oder Begriff üblicherweise mit Euphemismen belegt ist. Sollte beispielsweise in

einem deutschen Ausgangstext ein Euphemismus für "Schwangerschaft" ironisch eingesetzt worden sein, müsste dieser im Argentinischen Sprachraum stärker betont werden, damit dessen Ironie hervortritt. Euphemismen in diesem Bereich gehören nämlich zum alltäglichen Sprachgebrauch und wirken unironisch: „estar de compra(s)“ und „estar gorda“ (vgl. Academia Argentina de Letras 2004), oder auch „hallarse en estado interesante“ und „estar en la dulce espera“.

- Redundanz: Wie bereits an anderer Stelle festgestellt wurde (siehe Abschnitt 5.1), sind Redundanzen im Spanischen allgemein weiter verbreitet als im Deutschen und büßen durch ihre Alltäglichkeit teilweise ihre Signalfunktion als Ironiemarker ein. Um diese in der Übersetzung vom Deutschen ins Spanische zu erhalten, muss die Redundanz verstärkt werden. Dagegen sollte beim Übersetzen vom Spanischen ins Deutsche darauf geachtet werden, welche Funktion/en die jeweiligen Redundanzen im Ausgangstext erfüllen: ist es eine nicht-ironische und ist Ironie an entsprechender Stelle im Zieltext unangebracht, müsste der Übersetzer auf Redundanz verzichten.

#### Bearbeiten durch Hinzufügen von Erläuterungen

In diesem Fall erfüllt die Bearbeitung der ironischen Textstelle die Aufgabe, die Kluft zwischen dem präsupponierten Wissen der Ausgangstext-Leser und dem der Zieltext-Leser zu überbrücken. Bei folgenden Ironiesignalen können entsprechende Erläuterungen hilfreich sein, die Rezeption des zielsprachigen Lesers zu steuern und die Umsetzung der ironischen Funktion zu begünstigen:

- Autorennamen
- Platzierung
- Textsorte

Weisen diese drei paratextuellen Merkmale in der Ausgangs- aber nicht in der Zielsprache auf Ironie hin, sollte dem Leser der Übersetzung diese Information zur Verfügung gestellt werden. Im Falle der Ironiemarker

- phonologisches Wortspiel,
- intertextuelle Anspielung,
- konventionalisierte ironische Ausdrucksform,
- kulturthematische Anspielung,
- Mimesis,
- syntagmatische Anspielung,
- Überschrift,
- Unterstellung und
- Zitat

muss der Übersetzer entscheiden, ob erklärende Hinweise (die durch den Verlust des Überraschungseffekts den Witz zerstören können) oder eine Umarbeitung der Textwelt besser geeignet ist, die ironische Funktion in der Zielsprache umzusetzen.

Bearbeiten durch Verändern der Textwelt

Mit dieser Textbearbeitung wird das Ziel verfolgt, für den Zieltext-Leser eine Textwelt zu erschaffen, die der des Ausgangstextes für die Ausgangstext-Leser entspricht, damit die Autorenintention auch im Translat verwirklicht wird. Ein Beispiel hierfür liefert Fries, wenn er im folgenden Beispiel „Pitman“ durch „Berlitz“ ersetzt.

*La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (**more Pitman**)  
[...]* (R 146)

*Der große Vorteil von Paris war, daß sie ausreichend Französisch sprach  
(**more Berlitz**). (RHH 37)*

Es ist nicht davon auszugehen, dass ein deutschsprachiger Leser die in Argentinien und Uruguay (Herkunftsland der Maga, um die es in diesem Textabschnitt geht) bekannten berufsbildenden Schulen und Sprachinstitute „Academias Pitman“ kennt, dafür sind ihm aber die entsprechenden Berlitz-Sprachschulen ein Begriff. Die Bearbeitung ist insofern gelungen, als die

Textwelt als Ganzes weiterhin kohärent bleibt: zwar sind die Berlitz-Sprachschulen im Raum des Río de la Plata nicht so weit verbreitet wie die Academias Pitman, doch gibt es sie auch in Buenos Aires und Montevideo - also hätte die Maga auch bei Berlitz Französisch lernen können statt bei Pitman.

#### Bearbeiten durch Auslassen

Diese Form der Bearbeitung ist dann zweckmäßig, wenn die Ironie der Ausgangssprache in der Zielsprache auf ein Thema trifft, bei dem Ironie unangebracht ist und deshalb vom Zieltextleser nicht als solche erkannt werden kann. Möglicherweise ist dies eine Erklärung dafür, dass Verdaguer die bei Thomas Mann auftauchende Ironie beim Thema „Tod“ unironisch ins Spanische übertragen hat (vgl. Kapitel 5.3)

Als nicht übersetzbar betrachte ich solche Ironiemarker, für die in den Korpusbeispielen keine passenden Übersetzungen gefunden wurden und für die auch ich keinen praktikablen Übersetzungsvorschlag anbieten kann. Praktikabel wird hier im Sinne der Ökonomie benutzt: Selbstverständlich sind auch folgende Ironiesignale umschreibbar und erklärbar, nur würde die Erklärung mit Sicherheit eine Akzentverschiebung ergeben und die Ironie in der Hierarchie des Funktionsgefüges aus ihrer prioritären Stellung verdrängen. Es wäre zum Beispiel möglich, einem spanischsprachigen Leser den im Deutschen üblichen ironischen Gebrauch des Genitivs zu erklären, doch würde solch eine stilistische Belehrung wohl kaum ironisch auf ihn wirken. Als vom Deutschen ins Spanische nicht übersetzbar gelten daher die Marker:

- Ironischer Genitiv
- Ironischer Konjunktiv

Während bei der Richtung Spanisch-Deutsch das Signal

- sujeto tácito

als nicht übersetzbar gilt.

Zudem sind folgende Ironiesignale unter bestimmten Bedingungen nicht übersetzbar:

- Phonologisches Wortspiel, sofern die inhaltliche Ebene wichtiger als die phonologische ist und sich das Wortspiel auf der zielsprachigen inhaltlichen Ebene nicht nachbilden lässt.
- Konventionalisierte ironische Ausdrucksform, sofern es für solch einen Ausdruck in der Zielsprache keine Entsprechung gibt (zum Beispiel „Schöne Bescherung!“)
- Intertextuelle Anspielung, sofern die Textvorlage/n, auf die angespielt wird, in der Zielkultur unbekannt sind.
- Mimesis, sofern der Prätext, auf den der Autor Bezug nimmt, in der Zielkultur unbekannt ist.
- Syntagmatische Anspielung, sofern es für das Syntagma, auf das angespielt wird, keine Entsprechung in der Zielsprache gibt.

Soll der Ironiegehalt des Ausgangstextes in der Übersetzung nicht verlorengehen, müssten solch nicht übersetzbaren Ironiemarker an anderen Stellen kompensiert werden.

Diese Aufstellung dient einerseits als Beschreibung dessen, wie Ironie übersetzt wird, andererseits dient sie auch als Empfehlung, welche Strategie bei welchem Ironiesignal am ehesten dazu führen wird, dessen Funktion auch in den Zieltext zu übertragen. Damit ist die dieser Arbeit zugrunde liegende Frage nach dem Weg, der von der Übersetzung von Ironie zur ironischen Übersetzung führen kann, beantwortet.

## 6 Zusammenfassung und Ausblick

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Frage, wie das kulturgebundene Phänomen Ironie von einer Kultur in eine andere übertragen werden kann, ohne an Wirkung zu verlieren. Um eine eventuelle Bestätigung und Erklärung dafür zu finden musste eine theoretische Grundlage geschaffen werden. In Abschnitt 2.1 werden theoretischen Grundlagen des Übersetzens erörtert, um prinzipiell zu klären, was eine Übersetzung überhaupt leisten kann und welche Erwartungen von einem Translat erfüllt oder nicht erfüllt werden können. Hierbei wird kommt dem kulturellen Umfeld besondere Bedeutung zu, da die Übersetzung in einer ihr „fremden“ Kultur ganz bestimmte Funktionen erfüllen soll. Abschnitt 2.2. befasst sich mit der Geschichte und heutigen Bedeutung des Begriffs *Ironie* und bietet eine Auflistung ihrer sprachlicher Umsetzungsmöglichkeiten, die vor allem in der Korpusuntersuchung zum Tragen kommen wird.

Kapitel 3 basiert auf der Korpusuntersuchung. Nachdem festgestellt wird, dass *Der Zauberberg* und *Rayuela* ironische Werke sind und dies anhand von Textstellen demonstriert wurde (Abschnitt 3.1.3 bzw. 3.2.3), werden ein sprachbezogener und ein werkbezogener Vergleich durchgeführt (Abschnitt 4.1 und 4.2), um herauszufinden, ob und, wenn ja, wie und wodurch sich die ironische Wirkung in den Zieltexten verändert hat und damit nicht mehr der Autorenintention entspricht. In Punkt 4.3 findet sich die Antwort auf die Frage, was geschieht, wenn ironische Texte von einer Sprache in eine andere übertragen werden, ohne dass möglicherweise auf ihren stilistischen, strukturellen und inhaltlichen „Mehrwert“ Ironie geachtet wurde: Zieltexte sind deutlich weniger ironisch als die entsprechenden Ausgangstexte.

Auf die Gründe für das erforschte Phänomen wird in Kapitel 5 eingegangen, wobei Abschnitt 5.1 das Augenmerk auf die beobachtete Übersetzungspraxis richtet, während im Abschnitt 5.2 die Richtlinien

untersucht werden, die dieser Praxis zugrunde liegen. Die Bedeutung dieser beiden Abschnitte liegt in der gewonnenen Erkenntnis, dass der Verlust an Ironie durch die Übersetzung keine von der Ironie bedingte Gegebenheit ist, sondern das Resultat der angewandten Übersetzungsstrategien. Abschnitt 5.3 bietet alternative Leitsätze, die gelten sollten, wenn die ironische Funktion des Ausgangstextes sich auch im Zieltext niederschlagen soll. Abschließend wird unter Punkt 5.4 eine Aufstellung erstellt, die beim Übersetzen von Ironie als Wegweiser dienen soll. Hier werden einerseits Marker nach ihrer Übersetzbarkeit klassifiziert und andererseits die Möglichkeiten aufgezeigt, die je nach Ironiesignal am besten dazu geeignet sind, dieses so zu übersetzen, dass auch in den Zieltexten dessen ironische Funktion umgesetzt und damit eine der Autorenintention und den Lesererwartungen gleichermaßen gerechte Lösung angeboten wird. Das heißt, hier werden konkrete Vorschläge gemacht, damit aus der übersetzten Ironie auch eine ironische Übersetzung wird.

Dennoch sind auf diesem Weg von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung auch Fragen offen geblieben, deren Erforschung den Rahmen dieser Untersuchung gesprengt hätten.

Unerforscht bleibt die Frage nach der Lokalisierung der in Abschnitt 5.2 angeführten *operational norms*. Um die Verbreitung und Verbindlichkeit sowie die Aktualität und Gültigkeit dieser möglichen Normen feststellen zu können, bedarf es einer diachronischen und synchronischen Erweiterung des Korpus. Während diese Arbeit zum Ziel hat, lediglich Möglichkeiten und Wege des funktionalen Übersetzens von Ironie aufzuweisen, könnte die Festlegung der zurzeit in den jeweiligen Zielkulturen geltenden Normen Übersetzern ein Regelwerk an die Hand geben, das die Entscheidungsfindung effizienter gestaltet.

In Bezug auf das Ergebnis dieser Untersuchung, die beiden spanischsprachigen Korpustexte enthielten quantitativ weniger ironische

Textstellen als die deutschen, gilt es, die Frage zu erörtern, ob es sich hier um einen Zufall handelt oder ob im Spanischen allgemein seltener Ironie eingesetzt wird. Dazu wäre ein Vergleich zwischen weiteren sogenannten ironischen Werken aus beiden Sprachen erforderlich. Sollte der geringere Einsatz von Ironiemarkern zu den spanischsprachigen Vertextungskonventionen gehören, muss das Thema des funktionalen Übersetzens von Ironie noch differenzierter betrachtet werden: Beim Übersetzen vom Spanischen ins Deutsche sollte der Übersetzer das Translat mit Ironiesignalen anreichern, um sich den deutschen Konventionen anzupassen, und beim Übersetzen vom Deutschen ins Spanische müssten Ironiemarker wegfallen, damit die Autorenintention sich im Zieltext widerspiegeln kann.

Des Weiteren hat sich auch herausgestellt, dass die Palettenbreite der eingesetzten Ironiemarker in beiden Ausgangswerken unterschiedlich ist. So setzt Thomas Mann eine weitere Bandbreite an Ironiesignalen ein als Cortázar. Auch hier müsste untersucht werden, ob es dabei um ein autorenspezifisches Phänomen geht oder ob diese Tatsache durch verschiedene sprachliche und kulturelle Konventionen bedingt ist. Diese Frage zu erörtern wäre möglich, indem Werke weiterer ironischer Autoren aus beiden Kulturen untersucht und in Bezug auf die eingesetzten ironischen Stilmittel miteinander verglichen würden.

Um dem funktionalen Übersetzen besser gerecht zu werden, wäre außerdem eine Untersuchung des Ironieverständnisses in den untersuchten Kulturkreisen nützlich. Wie im bei der Untersuchung des Autornamens als Ironiesignal deutlich geworden ist, gilt Thomas Mann im deutschen, aber nicht im spanischen Sprachraum als Ironiker (eine Ausnahme bildet die Sekundärliteratur, die sich auf deutschsprachige Ausgangstexte bzw. Literaturkritiker bezieht). Vermutlich ist das auf den in dieser Arbeit konstatierten Verlust von Ironie durch die Übersetzung zurückzuführen,

doch könnte auch eine unterschiedliche Auffassung von Ironie der Grund für dieses Phänomen sein.

An diesen Punkt schließt sich eine Analyse der Ironie-Konventionen in Verbindung mit bestimmten Themenbereichen und Textsorten in den jeweiligen Sprachräumen an. Diese Arbeit basiert auf literarischen Texten, die per definitionem wenig konventionalisiert sind. Es wäre jedoch nützlich zu eruieren, ob es bestimmte Themen in den jeweiligen Kulturkreisen gibt, in denen Ironie üblich oder eventuell auch tabu ist (als aktuelles Beispiel gelte der Streit um die Mohammed-Karikaturen) oder ob es bestimmte Textsorten gibt, in denen Ironie erforderlich oder auch fehl am Platze ist (eventuell politische Reden, Predigten, etc.).

Ebenso wäre es wichtig, diese Untersuchung auf andere Sprachen auszuweiten. Es ist wahrscheinlich, aber nicht sicher, dass sich die Schlussfolgerungen dieser Arbeit auch auf andere Sprachen beziehungsweise Kulturen übertragen lassen. Denn je kleiner die kulturellen Schnittmengen zwischen Ausgangs- und Zielsprache sind, desto größer sind die Unterschiede zwischen den Vertextungskonventionen, desto unterschiedlicher ist das Verständnis von ironischen Stilmitteln und desto differenzierter muss bei der Übersetzung vorgegangen werden, wenn die vom Autor intendierte Funktion im Translat erhalten bleiben soll.

Auch die Untersuchung der Fragen, die im Abschnitt 2.1.6 angesichts der Übersetzung als Methode zur Gewinnung geschichtlicher und kultureller Erkenntnisse aufgeworfen wurden, würden den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, sollten aber in weiterführenden Arbeiten untersucht werden.

Für die Übersetzer- und Übersetzungspraxis wäre auch die Analyse extralinguistischer Faktoren, die das Übersetzen beeinflussen, relevant. Dazu gehören sozioökonomische Faktoren wie zum Beispiel Bezahlung,

Zeitdruck, Infrastruktur und Bedingungen der Verleger, die für die Qualität des Translats eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen.

Unter den vielen Bereichen, die noch erforscht werden müssen, wurde in dieser Arbeit der Weg aufgezeigt, der es möglich macht, von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung zu gelangen. Dennoch stellt diese Untersuchung nur einen Baustein im großen Gebäude der interkulturellen Übersetzung literarischer Texte dar.

## Anhänge

Es folgen die Raster der ironischen Textstellen, anhand derer die Ausgangstext- und Übersetzungsanalyse durchgeführt wurde.

Alle fettgedruckten Hervorhebungen und nur solche stammen von mir.

### Anhang 1: Der Zauberberg

Ironiesignal	S.	Ironische Textstelle
Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur Leitmotiv (Zeit)	9- 10	<p><i>Vorsatz</i></p> <p><i>Die Geschichte Hans Castorps, die <b>wir</b> erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern <b>um der Geschichte willen</b>, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint, (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.</i></p>
Erzählerrolle Tragische Ironie		<p><i>Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: <b>sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen</b>; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, – eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.</i></p>

		<p><i>Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflissenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter »vorher« sie spielt? Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andre zu schaffen hat.</i></p> <p><i>Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, – denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei.</i></p> <p><i>Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht gerade <b>sieben Jahre</b> sein!</i></p> <p><i>Und somit fangen wir an.</i></p>
	Kap. 1	
Zeiten- u. Perspektiv-Wechsel	11	Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. [...] Von da an verzettelt sich die Reise, die so lange großzügig, in direkten Linien vonstatten ging. Es gibt Aufenthalte und Umständlichkeiten. Beim Orte Rorschach, auf schweizerischem Gebiet, vertraut man sich wieder der Eisenbahn, gelangt aber vorderhand nur bis Landquart, einer kleinen Alpenstation, wo man den Zug zu wechseln gezwungen ist.
Erzählerrolle	11	Hans Castorp – <b>dies der Name des jungen Mannes</b> – befand sich allein mit seiner krokodilsledernen Handtasche, einem Geschenk seines Onkels und Pflegevaters, Konsul Tienappel, <b>um auch diesen Namen hier gleich zu nennen-</b> , seinem Wintermantel, [...]
Tragische Ironie	12	Zwei Tage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem,

		was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ.
Leitmotiv: Zeit Tragische Ironie	12	Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihm und eine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind aber sie in gewisser Weise übertreffen. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt, – ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger mach er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher.
Tragische Ironie	12	Er hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen. Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie rasch abzutun, weil sie abgetan werden musste, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen müssen.
Klammern ironische Einschränkung	12	Noch gestern war er völlig in dem gewohnten Gedankenkreis befangen gewesen, hatte sich mit [...] seinem Eintritt in die Praxis bei Tunder & Wilms ( <b>Schiffswerft, Maschinenfabrik und Kesselschmiede</b> ), beschäftigt und über die nächsten drei Wochen mit so viel Ungeduld hinweggeblickt, <b>als seine Gemütsart nur immer zuließ.</b>
Tragische Ironie Doppelsinn	13	Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klafertief unter ihm, und noch immer stieg er darüber hinaus.
Rhetorische Frage Erlebte Rede	13	Vielleicht war es unklug und unzutraglich, dass er, geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen, sich plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ, ohne wenigstens einige Tage an einem Platze von mittlerer Lage verweilt zu haben?
Ironische Einschränkung	14	Dann lief er über den engen Korridor und sprang auf den Bahnsteig zur eigentlichen und <b>sozusagen</b> nun erst persönlichen Begrüßung mit seinem Vetter [...]
Semantik	15	Er [Joachim] war von dem sehr braunen Typus, den seine <b>blonde Heimat nicht selten</b> hervorbringt, [...]
Ironischer Konjunktiv (i. Einschränkung)	15	Mit seinen großen schwarzen Augen und dem Schnurrbärtchen über dem vollen, gut geschnittenen Munde <b>wäre er geradezu schön gewesen, wenn er nicht abstehende Ohren gehabt hätte.</b> Sie waren sein einziger Kummer und Lebensschmerz gewesen bis zu einem gewissen Zeitpunkt. Jetzt hatte er andere Sorgen.
Leitmotiv: Zeit	15/6	Hans Castorp fuhr fort: »Du kommst doch gleich mit mir hinunter? Ich sehe wirklich kein Hindernis.« [...] »Gleich wann?« »Na, in drei Wochen.« »Ach so, du fährst wohl schon wieder nach Hause in deinen Gedanken«, antwortete Joachim. »Nun, warte nur, du kommst ja eben erst an. Drei Wochen sind freilich nichts für uns hier oben, aber für dich, der du zu Besuch hier bist und überhaupt nur drei Wochen bleiben sollst, für dich ist es doch eine Menge Zeit. [...]«
Tragische Ironie	16	»[...] Du wirst schon sehen. Du wirst das alles auch noch lernen«, sagte er [Joachim] und setzte hinzu: <b>»Man ändert hier seine</b>

		<b>Begriffe.«</b>
Euphemismus	21/2	»Vorgestern ist hier eine Amerikanerin gestorben«, sagte Joachim. »Behrens meinte gleich, <b>dass sie fertig sein würde</b> , bis du kämest und dass du das Zimmer dann haben könntest.«
Semantik	22	Hans Castorp nahm diese Erzählung mit einer <b>angeregten Zerstretheit</b> auf.
Erzählerrolle	24	»[...] Als ich in meiner Jugend« ( <b>»in meiner Jugend« sagte er</b> ) »Bräune hatte, da [...]«
Pseudo-Oralität Semantik	25/6	Dagegen trank er [Joachim] mit Vergnügen, <b>ja</b> mit einer gewissen Hingebung von dem Wein und <b>gab unter sorgfältiger Vermeidung allzu gefühlvoller Wendungen wiederholt seiner Genugtuung Ausdruck</b> , dass jemand da sei, mit dem man ein vernünftiges Wort reden könne,
Ironischer Widerspruch	26/7	Jochim wollte von Hamburg hören und hatte das Gespräch auf die geplante Elbregulierung gebracht. »Epochal!« sagte Hans Castorp. »Epochal für die Entwicklung unserer Schifffahrt, – gar nicht zu überschätzen. Wir setzen fünfzig Millionen als sofortige einmalige Ausgabe dafür ins Budget, und dann kannst du überzeugt sein, wir wissen genau, was wir tun.« <b>Übrigens sprang er, bei aller Wichtigkeit, die er der Elbregulierung beimaß, gleich wieder ab von diesem Thema [...].</b>
Namengebung Pseudo-Oralität (Registerwechsel)	27	Eine Dame sitze mit ihm am Tische, namens <b>Frau Stöhr</b> , ziemlich krank <b>übrigens</b> , eine <b>Musikersgattin</b> aus Cannstatt, – die sei das Ungebildetste, was ihm jemals vorgekommen.
Namengebung	27	Außerdem sei sie klatschsüchtig, wie übrigens die meisten hier oben, und einer anderen Dame, Frau <b>Iltis</b> , sage sie nach [...]
Euphemismus (Schluckauf)	27	»Ja, da sitzen wir hier und lachen«, sagte er mit schmerzdem Gesicht und zuweilen von den <b>Erschütterungen seines Zwerchfelles</b> unterbrochen; [...]
Schillern	28	Dr. Krokowski begrüßte den neuen Hausgenossen mit einer <b>gewissen heiteren, stämmigen und aufmunternden Herzhaftigkeit</b> , [...]
Tragische Ironie ironische Umkehrung der Normalität	29	»[...] Sie kommen zu uns als Patient, wenn ich mir die Frage erlauben darf?« [...] Er [Hans Castorp] antwortete, indem er von den drei Wochen sprach, auch seines Examens erwähnte und hinzufügte, dass er, gottlob, ganz gesund sei. »Wahrhaftig?« fragte Dr. Krokowski, [...] <b>»Aber dann sind Sie eine höchst studienwerte Erscheinung!</b> Mir ist nämlich ein ganz gesunder Mensch noch nicht vorgekommen. [...]«
Tragische Ironie	29	Da brach das Lächeln Dr. Krokowski's [sic!] wieder siegreich hervor, und indem er dem jungen Manne aufs neue die Hand schüttelte, rief er mit lauter Stimme: »Nun, so schlafen Sie denn wohl, Herr Castorp, – im Vollgefühl Ihrer untadeligen Gesundheit! [...]«
Wortspiel	30	Aber am Wege saß Frau Iltis mit einer spitzen Schnauze und hielt etwas in der Hand, was [...]
	Kap. 2	
Unangemessenheit Erzählerrolle Unangemessenheit	32	Hans Castorp [...] hatte Vater und Mutter kaum recht gekannt. Sie <b>starben weg</b> in der kurzen Frist zwischen seinem fünften und siebenten Lebensjahr, zuerst die Mutter, vollkommen überraschend und in Erwartung ihrer Niederkunft, an einer Gefäßverstopfung

		infolge von Venenentzündung, <b>einer Embolie, wie Dr. Heidekind es bezeichnete</b> , die augenblicklich Herzlähmung verursachte, – sie lachte eben, im Bette sitzend, es sah so aus, als ob sie vor Lachen umfiel, und dennoch tat sie es <b>nur</b> , weil sie tot war.
Semantik Unangemessenheit	32	[...] im übernächsten Frühjahr holte er [der Vater] sich [...] die Lungenentzündung, und [...] starb [...] <b>innen fünf Tagen und folgte seiner Frau unter ansehnlicher Beteiligung der Bürgerschaft</b> ins Castorp'sche <b>Erbgrab</b> nach, das auf dem Sankt Katharinenkirchhof <b>sehr schön, mit Blick auf den Botanischen Garten, gelegen war.</b>
Syntaktische Spannungslinie	32/3	Sein Vater, der Senator, überlebte ihn, wenn auch nur um ein wenig, und die kurze Zeitspanne, bis er auch starb – übrigens gleichfalls an einer Lungenentzündung, und zwar unter großen Kämpfen und Qualen, denn zum Unterschiede von seinem Sohn war Hans Lorenz Castorp eine schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur-, diese Zeitspanne also, es waren nur anderthalb Jahre, verlebte der verwaiste Hans Castorp in seines Großvaters Hause, einem zu Anfang des abgelaufenen Jahrhunderts auf schmalem Grundstück im Geschmack des nordischen Klassizismus erbauten, in einer trüben Wetterfarbe gestrichenen Haus an der Esplanade, mit Halbsäulen zu beiden Seiten der Eingangstür in der Mitte des um fünf Stufen aufgetrepten Erdgeschosses und zwei Obergeschossen außer der Beletage, wo die Fenster bis zu den Fußböden hinuntergezogen und mit gegossenen Eisengittern versehen waren.
Erlebte Rede	35	Becken und Teller gehörten ursprünglich nicht zueinander, <b>wie man wohl sah</b> und wie sich der Kleine aufs neue belehren ließ; doch seien sie, sagte der Großvater, seit rund hundert Jahren, <b>nämlich</b> seit der Anschaffung des Beckens, im Gebrauche vereinigt.
Schillern	36	[...] und der Junge lauschte seitwärts geneigten Kopfes, <b>mit nachdenklich oder auch gedankenlos träumerisch sich festsehenden Augen und andächtig-schläfrigem Munde</b> [...]
Schillern	37	Der Kleine blickte empor auf des Großvaters schmales Greisenhaupt [...] und ein schon erprobtes Gefühl kam ihn an, die <b>sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war</b> [...]
Erlebte Rede	38	An ihm aber, dem alten Castorp, <b>das wußte Gott</b> , hatte es nicht gelegen, wenn der Geist der Neuzeit die weit bekannten, glänzenden Siege gefeiert hatte.
Metonymie Pseudo-Oralität	38/9	[...] und wenn der kleine Hans Castorp auch nichts von Staatsangelegenheiten verstand, so machte sein <b>still anschauendes Kinderauge</b> im wesentlich doch ganz dieselben Wahrnehmungen, – wortlose und also unkritische, vielmehr nur lebensvolle Wahrnehmungen, die <b>übrigens</b> auch später, als bewußtes Erinnerungsbild, ihr wort- und zergliederungsfeindliches, schlechthin bejahendes Gepräge durchaus bewahrten.
Erzählerrolle	39	<b>Wie gesagt</b> , war <b>da</b> Sympathie im Spiele [...]
Klammern Schillern Euphemismus Schillern	39	[...] wobei sein Mund, dessen Lippen nicht mehr von Zähnen gehalten wurden, sondern unmittelbar auf dem leeren Zahnfleisch ruhten ( <b>denn sein Gebiß legte er nur zum Essen ein</b> ), sich auf <b>würdig-mühsame</b> Art nach unten zog, und hierdurch eben, wie auch wohl als Mittel gegen eine <b>beginnende Unfestigkeit des Kopfes</b> , kam die <b>ehrenstreng aufgeruckte</b> Haltung und Kinnstütze zustande, die dem kleinen Hans Castorp so zusagte.

Redundanz Überbetonung Schillern	39	[...] In <b>eigentlicher Wirklichkeit</b> sah er noch <b>anders, weit schöner und richtiger aus als gewöhnlich</b> , [...]
Schillern Unangemessenheit Widerspruch	41/2	[Der verstorbene Großvater] lag nun, man wußte nicht recht ob siegreich oder überwunden, auf jeden Fall mit <b>streng befriedetem</b> Ausdruck [...], den Kopf vom seidenen Kissen hochgestützt, so daß das Kinn <b>aufs schönste</b> in der vorderen Einbuchtung der Ehrenkrause ruhte; und zwischen die halb von den Spitzenmanschetten bedeckten Hände, deren Finger bei <b>künstlich-natürlicher</b> Anordnung [...]
Erzählerrolle  Redundanz Schillern (Unbestimmtheit)	42	Denn es war ja schon das drittemal binnen so kurzer Zeit und bei so jungen Jahren, daß der Tod auf den Geist und die Sinne – <b>namentlich auch auf die Sinne</b> – des kleinen Hans Castorp wirkte; neu war ihm der Anblick und der Eindruck nicht mehr, sondern <b>bereits recht wohl vertraut</b> , und wie er schon die beiden ersten Male sich <b>durchaus gesetzt und verlässlich, keineswegs nervenschwach, wenn auch mit natürlicher Betrübnis</b> dagegen verhalten hatte, so auch jetzt und in noch höherem Grade.
Schillern  Erzählerrolle	42/3	Unkundig der praktischen Bedeutung der Ereignisse für sein Leben [...] hatte er an den Särgen eine <b>gewisse ebenfalls kindliche Kühle und sachliche Aufmerksamkeit</b> an den Tag gelegt, welche beim drittenmal durch das Gefühl und den <b>Ausdruck erfahrener Kennerschaft noch eine besondere, altkluge Abschattung</b> erhielt, – <b>häufiger Tränen der Erschütterung und der Ansteckung durch andere als einer selbstverständlichen Rückwirkung nicht weiter zu gedenken.</b>
Erzählerrolle Schillern Widerspruch Schillern	43	<b>Aufgelöst und in Worte gefaßt, hätten sie</b> [die Eindrücke des kleinen Hans Castorp] <b>sich ungefähr folgendermaßen ausgenommen.</b> Es hatte mit dem Tode eine <b>fromme, sinnige und traurig schöne, das heißt geistliche</b> Bewandnis und zugleich eine ganz andere, geradezu gegenteilige, sehr körperliche, sehr materielle, die man weder als schön, noch als sinnig, noch als fromm noch auch nur als traurig eigentlich ansprechen konnte.
Metonymie Unangemessenheit	43	[...] dem Kreuz zwischen den <b>gestorbenen Fingern</b> des ehemaligen Großvaters, [...]
Euphemismus	44	[...] eigentümlich zähe Ausdünstung [...], die ihn <b>beschämenderweise</b> an einen <b>mit einem lästigen Übel behafteten</b> und darum allerseits gemiedenen Schulkameraden erinnerte, [...]
Syntax: Stilbruch	45	<i>Bei Tienappels. Und von Hans Castorps sittlichem Befinden</i>
Ironische Parenthese	45	[...] Hans Castorps Erbe, das Konsul Tienappel in mündelsicheren Papieren anlegte, indem er, <b>seiner verwandtschaftlichen Gefühle unbeschadet</b> , an jedem Quartalsbeginn zwei Prozent Provision von den fälligen Zinsen für sich in Abzug brachte.
Pseudo-Oralität  Syntaktische Spannungslinie Semantik	46	<b>Ein bißchen blutarm war er ja von Anfang an, das sagte auch Dr. Heidekind</b> und ließ ihm täglich zum dritten Frühstück, nach der Schule, ein gutes Glas Porter geben, – ein gehaltvolles Getränk, <b>wie man weiß</b> , dem Dr. Heidekind blutbildende Wirkung zuschrieb <b>und das jedenfalls Hans Castorps Lebensgeister auf eine ihm schätzenswerte Weise besänftigte, seiner Neigung zu dösen nämlich mit schlaffem Munde und ohne einen festen Gedanken ins Leere zu träumen, wohltuend Vorschub leistete.</b>
Schillern Leitmotiv schwärmerische Übertreibung	46/7	[...] und wenn man ihn sprechen hörte: <b>gelassen, verständig, ein bißchen hohl und eintönig</b> , mit einem Anflug von Platt, <b>ja, wenn man ihn auch nur ansah in seiner blonden Korrektheit</b> , mit seinem gut geschnittenen, <b>irgendwie altertümlich</b> geprägten Kopf,

Pseudo-Oralität Semantik Unpräzise Semantik Ironischer Vergleich Übertreibung Perspektiv-Wechsel		in dem ein ererbter und unbewußter Dünkel sich in Gestalt einer gewissen <b>trockenen Schläfrigkeit</b> äußerte, so konnte kein Mensch bezweifeln, daß dieser Hans Castorp <b>ein unverfälschtes und rechtschaffenes Erzeugnis hiesigen Bodens</b> und <b>glänzend an seinem Platze</b> war, – <b>er selbst hätte es, wenn er sich daraufhin auch nur geprüft hätte, nicht einen Augenblick lang bezweifelt.</b>
Semantik, Schillern	48	<b>Bequem und nicht ohne Würde</b> trug er auf seinen Schultern die hohe Zivilisation, welche die herrschende Oberschicht der handeltreibenden Stadtdemokratie ihren Kindern vererbt.
Widerspruch	48	[...] und eine aufgeraute Stelle an der Manschette eines seiner hübschen farbigen Hemden hätte ihn mit <b>heftigem Unbehagen</b> erfüllt.
Komik Klammern Doppeldeutigkeit („platt“)	48	Im Stehen und Gehen schob er den Unterleib etwas vor, <b>was einen nicht eben strammen Eindruck machte</b> ; aber seine Haltung bei Tische war ausgezeichnet. Er wandte den aufrechten Oberkörper höflich dem Nachbarn zu, mit dem er plauderte ( <b>verständlich und etwas platt</b> ), [...]
Schillern	49	[...] die russische Zigarette, die unverzollt war und die er <b>unterderhand, auf dem Wege gemüthlicher Durchstecherei bezog.</b>
Erzählerrolle (scheinbares Bemühen um Objektivität) Erzählung als Hauptfigur	49	<b>Man sieht, daß wir darauf denken</b> , alles zu sagen, was für ihn einnehmen kann, aber <b>wir</b> beurteilen ihn ohne Überschwang und machen ihn weder besser noch schlechter als er war. Hans Castorp war weder ein Genie noch ein Dummkopf, und wenn <b>wir</b> das Wort »mittelmäßig« zu seiner Kennzeichnung vermeiden, so geschieht dies aus Gründen, die nicht mit seiner Intelligenz und kaum etwas mit seiner schlichten Person überhaupt zu tun haben, nämlich aus <b>Achtung vor seinem Schicksal</b> , dem <b>wir</b> eine gewisse überpersönliche Bedeutung zuzuschreiben geneigt sind.
Leitmotiv (Figuren als Vertreter) Erzählerrolle (Wertung)	49	Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewußt oder unbewußt, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft, und sollte er [...] von dem Einfall, Kritik daran zu üben, so weit entfernt sein wie <b>der gute Hans Castorp</b> es wirklich war, so ist doch sehr wohl möglich, daß er sein sittliches Wohlbefinden durch ihre Mängel vage beeinträchtigt fühlt.
Pseudo-Oralität	50	Was seine <b>Laufbahn durch die Klassen</b> betraf, so musste er die eine oder andere davon <b>sogar repetieren.</b>
Syntax (Spannungslinie) Schillern Erzählerrolle Leitmotiv (Castorps Umgang mit Zeit) Erzählerrolle	50	Im ganzen aber halfen seine Herkunft, die Urbanität seiner Sitten und schließlich auch eine <b>hübsche, wenn auch leidenschaftslose Begabung</b> für Mathematik ihm vorwärts, und als er das Einjährigenzeugnis hatte, beschloß er die Schule durchzumachen, – hauptsächlich, <b>die Wahrheit zu sagen, weil damit ein gewohnter, vorläufiger und unentschiedener Zustand verlängert und Zeit zu der Überlegung gewonnen wurde, was denn Hans Castorp am liebsten werden wollte</b> , denn das wußte er lange nicht recht, wußte es auch in der obersten Klasse noch nicht, und als es sich dann entschied ( <b>daß nämlich er sich entschieden hätte, wäre beinahe schon zu viel gesagt</b> ), fühlte er wohl, daß es sich ebensogut anders hätte entscheiden können.
Übertreibung Pseudo-Konzessivsatz Pseudo-Oralität	52	Denn vor der Arbeit hatte er den allergrößten Respekt, obwohl ihn persönlich die Arbeit <b>ja</b> leicht ermüdete.
Erzählerrolle Tragische Ironie	52	<b>Wir kommen hier auf unsere Andeutungen von früher zurück</b> , die nämlich auf die Vermutung zielten, daß Beeinträchtigungen des

		persönlichen Lebens durch die Zeit geradezu den physischen Organismus des Menschen zu beeinflussen vermöchten.
Rhetorische Frage Pseudo-Oralität Leitmotiv (Arbeit) Überbetont Widerspruch (überschwängliches Lob vs. abschwächende Ergänzungen)	52	<b>Wie hätte Hans Castorp die Arbeit nicht achten sollen?</b> Es wäre unnatürlich gewesen. <b>Wie alles lag</b> , mußte sie ihm als das unbedingt Achtenswerteste gelten, es gab <b>im Grunde</b> nichts Achtenswertes außer ihr, sie war das Prinzip vor dem man bestand oder nicht bestand, das Absolutum der Zeit, sie beantwortete <b>sozusagen</b> sich selbst. Seine Achtung war also religiöser und, <b>soviel er wußte</b> , unzweifelhafter Natur. Aber eine andere Frage war, ob er sie liebte; denn das konnte er nicht, so sehr er sie achtete, und zwar aus einem einfachen Grunde, weil sie ihm nicht bekam.
Rhetorische Frage Erzählerrolle	52/3	War es möglicherweise so, daß sein Körper sowohl wie sein Geist – <b>zuerst sein Geist und durch ihn auch der Körper</b> – zur Arbeit freudiger und nachhaltiger willig gewesen wäre, wenn er im Grunde seiner Seele, dort, wo er selbst nicht Bescheid wußte, an die Arbeit als unbedingten Wert und sich selbst beantwortendes Prinzip zu glauben und sich dabei zu beruhigen vermocht hätte?
Leitmotiv (Arbeit) Erzählerrolle (scheinbares Bemühen um Objektivität) Euphemismus für Faulheit	53	Es wird damit wieder die Frage seiner Mittelmäßigkeit oder Mehr-als-Mittelmäßigkeit aufgeworfen, die wir nicht bündig beantworten wollen. Denn wir betrachten uns nicht als Hans Castorps Lobredner und lassen der Vermutung Raum, daß <b>die Arbeit in seinem Leben einfach dem ungetrübten Genuß von Maria Mancini etwas im Wege war.-</b>
Semantik: Euphemismus für menschlich unheroischen Charakterzug	53	[...] daß der junge Castorp <b>in der Nötigung, sich zu bewaffnen, eine empfindliche Störung</b> seiner soeben auswärts begonnenen Studien erblicken würde.
Lob anstelle von Tadel	53	Sein Kopf, <b>der langsam und gelassen arbeitete, zumal Hans Castorp die beruhigende Gewohnheit des Porterfrühstücks auch auswärts beibehielt</b> , füllte sich mit analytischer Geometrie, [...]
Perspektivwechsel (Erzähler/Leser?)	54	Als er die Reise antrat, auf der <b>wir</b> ihn betrafen, stand er im dreiundzwanzigsten Lebensjahr.
Euphemismus (Unterstellung Castorp sei nicht richtig krank)	55	Joachim Ziemßen <b>nämlich</b> war krank, – <b>nicht krank wie Hans Castorp, sondern auf wirklich mißliche Weise krank</b> , es war sogar ein großer Schrecken gewesen.
Semantik Erzählerrolle + Klammern (schafft Nähe)	55/6	Und nun <b>saß</b> er seit über fünf Monaten im Internationalen Sanatorium ›Berghof‹ ( <b>dirigierender Arzt: Hofrat Dr. Behrens</b> ) und [...]
Leitmotiv (Zeit)	56	Er fuhr auf drei Wochen.
Untertreibung (für 7 Jahre)	938	Wie so <b>die Jährchen</b> wechselten, begann etwas umzugehen im Hause ›Berghof‹ [...]
Erzählerrolle	939	Das war ein Beispiel dessen, was umging. <b>Widerwillig führen wir weitere an.</b>
Pseudo-Oralität (Nähe zum Leser)	939	<b>Dieser oder jener wird sich</b> des rund bebrillten Schülers oder ehemaligen Schülers am Tische Frau Salomons <b>erinnern</b> , [...]
Oxymoron	940	<b>Furchtbare und angespannte Sympathie</b> ruhte auf dem tobenden Schüler.
	940	Andere saßen bleich, mit niedergeschlagenen Augen, und bebten. Dies taten sie noch, als der Schüler schon längst, in Erschöpfung

Rhetorische Frage		versunken, vor seinem ausgewechseltem Tee saß, ohne ihn zu trinken. <b>Was war das?</b> Ein Mann trat in die Berghofgemeinschaft ein, [...]
Erlebte Rede	941	Er war ein Kaufmann gewesen, er war es nicht mehr, er war nichts in der Welt, aber ein Judenfeind war er geblieben. Er war sehr ernstlich krank [...]. <b>Jedoch war er kein Jude, und das war das Positive an ihm.</b> Sein Name war Wiedemann, ein christlicher Name, kein unreiner.
Euphemismus (für Antisemitismus)	941	Und kurz, <b>das Betreiben der Anprangerung alles Lebens, das nicht den Vorzug besaß, der sein einziger war,</b> füllte seine Tage aus.
Syntax (Spannungslinie) Erzählerrolle Euphemismus Erzählerrolle	941	Die inneren Umstände nun, <b>mit deren Andeutung wir eben befaßt sind,</b> verschlimmerten das Leiden dieses Mannes außerordentlich, und da es nicht fehlen konnte, <b>daß er auch hier auf Leben stieß, das den Nachteil aufwies, von dem er, Wiedemann frei war,</b> so kam es unter dem Einfluß jener Umstände zu einer Elendsszene, der Hans Castorp beizuwohnen hatte <b>und die uns als weiteres Beispiel für das zu Schildernde dienen muß.</b>
Semantik (umständliche Formulierung)	942	Wiedemann, speichelnd und blutend, <b>wutverblödeten</b> Angesichts, <b>zeigte das Phänomen der zu Berge stehenden Haare.</b>
Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur	942/ 3	<b>Es ist vergleichsweise eine Wohltat, im Gegensatz zu solcher Misere von einem wahren Ehrenhandel zu erzählen,</b> der ebenfalls dieser Periode angehört und der seinen Namen allerdings, der formalen Feierlichkeit wegen, mit der er gehandhabt wurde, bis zur Lächerlichkeit verdiente.
Klammern Erzählerrolle	943	Es war eine polnische Angelegenheit, ein Ehrentrubel, entstanden im Schoße der polnischen Gruppe, die sich kürzlich im ›Berghof‹ zusammengefunden hatte, einer ganzen kleinen Kolonie, die den Guten Russentisch besetzt hielt – (Hans Castorp, <b>dies hier einzuflechten,</b> saß nicht mehr dort [...]).
Pseudo-Oralität Semantik Euphemismus	943	Die Gesellschaft war <b>dermaßen</b> elegant und <b>ritterlich gewichst,</b> daß man nur die Brauen emporziehen und sich innerlich auf alles gefaßt machen konnte, – ein Ehepaar, <b>ein Fräulein dazu, das mit einem der Herren in freundschaftlichen Beziehungen stand,</b> und sonst lauter Kavalier.
Erzählerrolle Semantik ironische Umschreibung	944	Im Restaurant des ›Berghofs‹ <b>nun,</b> beim Champagner, <b>hatte ein gewisser Japoll in Gegenwart zweier anderer Kavalier über die Gattin des Herrn von Zutawski wie auch über das dem Herrn Lodygowski nahestehende Fräulein namens Krylow Unwiederholbares geäußert.</b>
Registerwechsel: Amtssprache	944	Hieraus ergaben sich die Schritte, Taten und Formalien, die den Inhalt der zur Verteilung und Versendung gelangenden Schriftsätze bildeten.
Situationskomik Registerwechsel: Amtssprache Kontrast: leidenschaftlicher Streit – kühle, unlebendige	945/ 6	Ferner las Hans Castorp: »Protokoll [...] da außerdem eine gerichtliche Bestrafung des Herrn Kasimir Japoll die Beleidigung, durch die Herr Kasimir Japoll den Namen und das Haus des Herrn Stanislaw von Zutawski und seiner Gemahlin Jadwiga in verleumderischer Weise zu schänden versuchte, nicht zu sühnen vermochte, hat Herr Stanislaw von Zutawski den kürzesten, seiner Überzeugung nach gründlichsten und in Anbetracht der gegebenen Verhältnisse entsprechendsten Weg gewählt, nachdem er indirekt in Erfahrung

Beschreibung schafft Distanz		gebracht hat, daß Herr Kasimir Japoll beabsichtigt, hiesigen Ort am nächsten Tag zu verlassen, und hat am 2. April 19.. zwischen 7½ - 7¾ h abends in Gegenwart seiner Gemahlin Jadwiga und der Herren Michael Lodygowski und Ignaz von Mellin Herrn Kasimir Japoll, der in Gesellschaft des Herrn Janusz Teofil Lenart und zweier unbekannter Mädchen in der American Bar hiesigen Kurhauses bei alkoholischen Getränken saß, mehrfach geohrfeigt. Unmittelbar darauf hat Herr Michael Lodygowski Herrn Kasimir Japoll geohrfeigt, indem er hinzufügte, daß dies für die dem Fräulein Krylow und ihm zugefügten schweren Beleidigung sei. Sofort danach ohrfeigte Herr Michael Lodygowski Herrn Janusz Teofil Lenart für das Herrn und Frau von Zutawski zugefügte unqualifizierte Unrecht, worauf noch, ohne einen Augenblick zu verlieren, auch Herr Stanislaw von Zutawski Herrn Janusz Teofil Lenart für die verleumderische Besudelung seiner Gemahlin sowohl wie Fräulein Krylows wiederholt und mehrfach ohrfeigte. Die Herren Kasimir Japoll und Janusz Teofil Lenart verhielten sich während dieses ganzen Vorgangs völlig passiv. (Datiert und gezeichnet:) Michael Lodygowski, Ign. v. Mellin.«
Euphemismus	947	Auch habe von Zutawski einzig und allein aus dem Grunde darauf verzichtet, ihn, Japoll, zu verklagen, weil, wie jedermann und er selbst ebenfalls recht gut wisse, <b>seine Gemahlin Jadwiga ihn mit einer ganzen Geweihsammlung versehen habe</b> , wofür er, Japoll, spielend den Wahrheitsbeweis hätte erbringen können [...]
Euphemismus (für Ohrfeige)	947	[...] und so habe er, um eine wüste Schlägerei und öffentlichen Skandal zu vermeiden, Lenart, der sich habe zur Wehr setzen wollen, veranlaßt, sich ruhig zu verhalten und <b>die flüchtigen gesellschaftlichen Berührungen</b> der Herren von Zutawski und Lodygowski in Gottes Namen zu dulden [...]
Erzählerrolle	948	Jene Protokolle dagegen, <b>wie gesagt</b> , erhielt jedermann, auch völlig Fernstehende erhielten sie.
Euphemismus Erzählerrolle	948	Naphta, seinem Hausgenossen und Widersacher, erging es nicht besser. Auch in seinem <b>organischen Innern</b> schritt die Krankheit fort, die der physische Grund – <b>oder muß man sagen Vorwand</b> gewesen, weshalb seine Ordenslaufbahn ein so verfrühtes Ende genommen, [...]
Erzählerrolle	950/ 1	Wir haben da nur auf gut Glück aus dem Uferlosen ein Beispiel herausgegriffen dafür, wie er es darauf anlegte, die Vernunft zu stören.
Erzählerrolle	953	Naphta's [sic! I.F-L.] Bosheit lag auf der Lauer nach Gelegenheiten, die Schwächen des naturbezwingenden Fortschritts zu erspähen, seinen Trägern und Pionieren menschliche Rückfälle ins Irrationale nachzuweisen. [...] <b>Aber wir greifen im Unererschöpflichen hin und her nach Proben von Naphta's Feindseligkeit, während es nur allzu Gegenständliches zu erzählen gibt.</b>
Semantik Klischee	953	Eines Nachmittags im Februar <b>vereinigten sich die Herren, nach Monstein auszufliegen</b> , einem Orte, anderthalb Stunden Schlittenfahrt von der <b>Stätte ihres Alltags</b> entfernt. [...] In zwei einspännigen Schlitten fuhren sie, [...] um drei Uhr, gut eingehüllt, vom <b>Domizil der Auswärtigen</b> ab und nahmen unter <b>Schellengeläut, das so freundlich durch schneestille Landschaft geht</b> , ihren Weg [...].
Erzählerrolle Semantik	954	<b>Wir hätten Lust zu sagen</b> , daß an demjenigen <b>unserer</b> fünf Freunde die Erwärmung durch den heißen und sehr löblichen Kaffee

(umständliche Ausdrucksweise)		ein höheres Gespräch gezeitigt habe. <b>Doch wären wir ungenau damit, [...].</b>
Perspektiv-Verwirrung (Mischung zwischen direkter u. indirekter Rede)	955/6	Und Naphta fiel auf die Freiheitskriege, auf Fichte'sche Begeisterungen, auf jene rausch- und gesangvolle völkische Erhebung gegen eine unerträgliche Tyrannei, – als welche nur leider, <b>he, he</b> , die Freiheit, das heiße: die Ideen der Revolution sich verkörpert haben. <b>Sehr lustig:</b> Laut singend habe man ausgeholt, um die revolutionäre Tyrannei zugunsten der reaktionären Fürstenfuchtel zu zerschlagen, und das habe man für die Freiheit getan. Der jugendliche Zuhörer werde da [...] der kitzligen Frage [gewahr], welche Unfreiheit mit der Ehre einer Nation <b>am ehesten, he, he, am wenigsten</b> verträglich sei.
Erlebte Rede Drei Pünktchen	956/7	Die Mystik des ausgehenden Mittelalters aber habe ihr freiheitliches Wesen als Vorläuferin der Reformation bewährt, – der Reformation, <b>he, he</b> , die ihrerseits ein unauflösliches Filzwerk von Freiheit und mittelalterlichem Rückschlag gewesen sei... Luthers Tat... <b>Ei ja</b> , sie habe den Vorzug, [...]
Erzählerrolle Rhetorische Frage Erzählerrolle	958	Sie standen also alle steif und aufrecht an <b>unserem</b> Tisch: Hans Castorp und die beiden Gegner und ihnen gegenüber Ferge und Wehsal. Alle fünf waren sie blaß mit zuckenden Mündern. <b>Hätten nicht die drei Unbeteiligten den Versuch machen können, beschwichtigend einzuwirken, mit einem Scherzwort die Spannung zu lösen, durch irgendein menschliches Zureden alles zum Guten zu wenden?</b> Sie unternahmen ihn nicht, diesen Versuch.
Erzählerrolle Tragische Ironie Leitmotiv (Physiognomie)	958	Selbst A. K. Ferge, dem alles Höhere <b>erklärtermaßen</b> völlig fernlag und der von vornherein gänzlich darauf verzichtete, die Tragweite des Streites zu ermessen, – auch er war überzeugt, <b>daß es hier auf Biegen und Brechen gehe und daß man, selbst mit hungerissen, nichts tun könne, als den Dingen ihren Lauf zu lassen. Sein gutmütiger Schnurrbartbausch wanderte heftig auf und nieder.</b>
Leitmotive (Physiognomie)	960	Die anderen standen noch immer am Tisch. <b>Ferge's</b> [sic! I.F.-L.] <b>Schnurrbart</b> fuhr fort, auf und abzuwandern. <b>Wehsal</b> hatte den <b>Unterkiefer schiefgestellt</b> . Hans <b>Castorp</b> ahmte die <b>Kinnstütze</b> seines Großvaters nach, denn ihm zitterte das Genick.
Erzählerrolle Erlebte Rede	961	Augenblicke, <b>sagen wir</b> , kamen dem jungen Mann, wo er seinen Geist aus der allgemeinen Verstrickung und Benebelung durch die inneren Umstände bis zu einem gewissen Grade befreien konnte und sich vorhielt, daß dies <b>ja</b> Wahnsinn sei und daß man es verhindern müsse.
Erlebte Rede	963	Furchtbar und letztgültig wehte es ihn an aus jener Erinnerungsgegend, wo Wiedemann und Sonnenschein sich in ratlos tierischem Kampfe wälzten, und er begriff mit Grauen, daß am Ende aller Dinge nur das Körperliche blieb, die Nägel, die Zähne. <b>Ja, ja, man mußte sich wohl schlagen, denn so war wenigstens jene Milderung des Urstandes durch ritterliche Regelung zu retten...</b> Hans Castorp bot sich Herrn Settembrini als Sekundanten an.
Erlebte Rede, mit indirekter Rede vermischt (Ausrufezeichen + Konjunktiv)	964	[...] und dieser [Hans Castorp] wurde sogar grob mit dem elenden Wehsal. Ob er sich nicht schäme, fragte er, solche wüsten Unannehmlichkeiten auszukramen, wo es sich um ein rein abstraktes Duell handle, dem gar keine Realinjurie zugrunde liege! Pistolen seine schon kraß genug, <b>aber nun diese mörderischen Einzelheiten</b> . Da höre die Ritterlichkeit auf, und ob man sich nicht gleich übers Schnupftuch schießen wolle! Er, Wehsal, solle ja nicht auf sich feuern lassen auf solche Entfernung, darum gehe ihm der Blutdurst wohl so leicht von den Lippen – und so fort. Wehsal

		zuckte die Achseln [...]
Erzählerrolle	964	Aber auch dies wurde nur erreicht gegen die Zusicherung, daß keine Versöhnungsversuche gemacht werden sollten. <b>Übrigens</b> hatte man keine Pistolen.
Erlebte Rede Semantik (umständlich) Widerspruch	964/ 5	Herr Albin hatte welche. [...] Hans Castorp hatte sie irgendwann einmal bei dem <b>Windbeutel</b> gesehen <b>und erbot sich gegen seine Überzeugung, aus reiner Unbefangenheit, sie von ihm auszuleihen. So tat er, indem er aus dem Zwecke sachlich keinen Hehl machte, ihn aber in persönliches Ehrengheimnis hüllte</b> und mit leichtem Erfolge sich an den <b>Kavalierssinn des Windbeutels</b> wandte.
Euphemismus (für Duell)	965	Hier sollte am dritten Morgen nach dem Streit, sobald es nur hell genug war, der <b>Handel</b> seine Erledigung finden.
Semantik (umständlich)	965/ 6	Man hatte zweimal geschlafen seit jenem Wortwechsel und würde es ein drittes Mal tun. Das kühlt, das klärt, <b>dem Zuge der Stunden hält eine bestimmte Gemütsverfassung nicht ungewandelt stand.</b>
Vorausblick Tragische Ironie	966	Hans Castorp hatte nicht unrecht mit seiner Überlegung – nicht unrecht nur leider auf eine Art, von der er sich nichts träumen lassen konnte.
Erzählerrolle Vermischung der Perspektiven	966	Unmöglich, sich davon auszuschließen und das Ergebnis im Bette zu erwarten, <b>erstens, weil – aber das Erstens führte er nicht aus, sondern fügte gleich das Zweitens hinzu</b> , daß man die Dinge überhaupt nicht sich selbst überlassen dürfe.
Tragische Ironie Erzählerrolle umständliche Syntax	967	Aber dann würde, unter der Einwirkung von seiner, Hans Castorps Gegenwart, sich zweifellos irgendwie alles zum Guten wenden, – auf eine Weise, die nicht vorausszusehen war, <b>und die erraten zu wollen man besser unterließ</b> , da die Erfahrung lehrte, daß selbst der bescheidenste Vorgang anders verlief, <b>als man vorwegnehmend ihn sich auszumalen versucht hatte.</b>
Leitmotiv (Physiognomie)	968	Die anderen schwiegen. Ferge ließ seinen <b>gutmütigen Schnurrbart auf und nieder wandern.</b>
Leitmotiv (Zeit) Erzählerrolle	971	Sieben Jahre blieb Hans Castorp bei Denen hier oben, – <b>keine runde Zahl für Anhänger des Dezimalsystems, und doch eine gute, handliche Zahl in ihrer Art, ein mythisch-malerischer Zeitkörper, kann man wohl sagen, befriedigender für das Gemüt als etwa ein trockenes halbes Dutzend.</b>
Leitmotiv (Ungepflegtheit) Perspektivwechsel (nicht Erzähler kontrolliert die Erzählung sondern Geschichte kontrolliert Erzähler)	971	Er saß dort mit einem kleinen Bärtchen, das er sich mittlerweile hatte stehen lassen, <b>einem strohblonden Kinnbärtchen ziemlich unbestimmbarer Gestalt</b> , das <b>wir</b> als Zeugnis einer gewissen philosophischen Gleichgültigkeit gegen sein Äußeres aufzufassen <b>gezwungen sind. Ja, wir müssen weitergehen</b> und diese Idee einer persönlichen Neigung zur Vernachlässigung seiner selbst [...].
Erzählerrolle Unangemessenheit Pseudo-Oralität	972	[...] richtete der Hofrat nicht mehr besonders oft das Wort an ihn, und auch Adriatica von Mylendonk ( <b>sie trug ein hochreifes Gerstenkorn um die Zeit, von der wir reden</b> ) tat es nicht <b>alle paar Tage. Sehen wir die Dinge genauer an, so geschah es selten oder nie.</b>
Erzählerrolle	972	Man ließ ihn in Ruhe [...], – eine orgiastische Form der Freiheit, <b>wie wir hinzufügen, indem wir uns selber fragen</b> , ob Freiheit je von anderer Form und Art sein könne als ebendieser.
Rhetorische Frage Leitmotiv	972	Drückte sich nicht eine gewisse Sorglosigkeit in betreff seiner Person allein in der Tatsache aus, daß er an den Schlechten

(Ungepflegtheit)		Russentisch versetzt worden war?
Ausruf (Überbetonung) Widerspruch (zu „Schlechter“ Tisch) Erzählerrolle	972	Womit übrigens gegen den sogenannten Schlechten Russentisch nicht das allergeringste gesagt sein soll!  Es gab keine <b>irgendwie greifbaren</b> Vor- und Nachteile, unter den sieben Tischen.  Es war eine Demokratie von Ehrentischen, <b>kühn gesagt</b> .
Semantik Pseudo- Konzessivsatz Euphemismus	972	[...] und die <b>daran speisenden Völkerschaften waren ehrenwerte Mitglieder der Menschheit, wenn sie auch kein Latein verstanden</b> und sich beim Essen <b>nicht übertrieben zierlich benahmen</b> .
Erzählerrolle (Selbstironie) Schillern	973	[...] die Zeit, eine Linie die sich aus lauter ausdehnungslosen Punkten zusammensetzt ( <b>wobei der unselig verstorbene Naphta wahrscheinlich fragen würde, wie lauter Ausdehnungslosigkeiten es anfangen, eine Linie hervorzubringen</b> ): die Zeit <b>also</b> hatte in ihrer <b>schleichend untersichtlichen, geheimen und dennoch betriebsamen</b> Art fortgefahren, Veränderungen zu zeitigen.
Erzählerrolle Situationskomik	973	Der Knabe Teddy, <b>um nur ein Beispiel zu nennen</b> , war eines Tages – <b>aber natürlich nicht »eines Tages«, sondern ganz unbestimmt von welchem Tag an</b> – kein Knabe mehr. Die Damen konnten ihn nicht mehr auf den Schoß nehmen [...]. Unmerklich hatte das Blättchen sich gewendet, er nahm sie selbst auf den Schoß bei solchen Gelegenheiten, und das machte beiden Teilen ebensoviel Vergnügen, sogar noch mehr.
Erzählerrolle Widerspruch	973	Er war zum Jüngling – <b>wir wollen nicht sagen: erblüht</b> , aber doch aufgeschossen: <b>Hans Castorp hatte es nicht gesehen, aber er sah es</b> .
Widerspruch (Einleitung einer wichtigen Tatsache)	973	<b>Übrigens</b> bekamen die Zeit und das Aufschießen dem Jüngling Teddy nicht, er war nicht dafür geschaffen.
Wortspiel Semantik (unangemessen)	973	<b>Das Zeitliche segnete ihn</b> nicht, – in seinem einundzwanzigsten Jahre starb er an der Krankheit, für die er <b>aufnahmelistig</b> gewesen, und in seinem Zimmer wurde gestöbert.
Erzähler Unangemessenheit gegenüber Tod	973	Mit ruhiger Stimme erzählen <b>wir</b> es, da <b>kein großer Unterschied war zwischen seinem neuen Zustande und dem bisherigen</b> .
Erzählerrolle	973	Aber gewichtigere Todesfälle ereigneten sich, flachländische Todesfälle, die <b>unseren Helden</b> näher angingen <b>oder doch ehemals ihn näher angegangen hätten</b> . Wir denken an das kürzlich erfolgte Ableben des alten Konsul Tienappel, Hansens Großonkel und Pflegevater verblaßten Angedenkens.
Unangemessenheit	973	Er hatte unzuträgliche Luftdruckverhältnisse sorgfältigst gemieden [...]; <b>aber der Apoplexie hatte er auf die Dauer doch nicht entgehen können</b> ,
Semantik Euphemismen ironische Parenthese i. Metapher	973/ 4	und die <b>drahtlich knapp, aber zart und schonend</b> abgefaßte Nachricht von seinem Hintritt – <b>zart und schonend mehr mit Rücksicht auf den Verblichenen als auf den Empfänger der Botschaft</b> – war eines Tages herauf <b>an Hans Castorps vorzüglichen Liegestuhl</b> gelangt [...].
Erzähler (Vorspiegelung von Objektivität)	974	Von Trauer zu reden, wäre Schönfärberei [...].

Euphemismus	974	Dieser Sterbefall, dessen Gefühlsbedeutung niemals mächtig gewesen wäre und durch <b>abenteuerliche Jährchen</b> der Entfremdung auf fast nichts herabgemindert worden war, [...]
Erzählerrolle Syntax (Spannungslinie: Exkurs über Zigarette passt nicht in den Kontext) Doppeldeutigkeit (Maria Mancini oder C. Chauchat) Semantik Leitmotiv (Zeit)	974	Wirklich war in der späten Zeit, <b>von der wir sprechen</b> , jede Fühlung zwischen ihm und dem Flachlande restlos aufgehoben. [...] Er bezog Maria Mancini nicht mehr von dort. Er hatte hier oben eine Marke gefunden, die ihm zusagte und der er nun ebenso Treue trug wie einst <b>jener Freundin</b> : ein Fabrikat, das selbst dem Polarforscher im Eise über die ärgsten Strapazen hinweggeholfen hätte und mit dem versehen man einfach wie am Meere lag und es aushalten konnte, – eine <b>besonders gut gepflegte</b> Standblattzigarre namens ›Rütlischwur‹, etwas gedrungener als Maria, mausgrau von Farbe, mit einem bläulichen Leibring, <b>sehr fügsam</b> und mild im Charakter und zu schneeweiß, haltbarer Asche, in welcher die Adern des Deckblattes stehen blieben, so gleichmäßig sich verzehrend, daß sie dem Genießenden statt einer <b>fließenden Sanduhr hätte dienen können und ihm nach seinen Bedürfnissen auch so diente, denn seine Taschenuhr trug er nicht mehr.</b>
Auslassung Erzählerrolle Pseudo-Oralität Perspektivwechsel („wir alle“ schließt Leser ein) Wortspiel (Anspielung auf Zahl 7)	975	Da erdröhnte - Aber Scham und Scheu halten uns ab, erzählerisch den Mund vollzunehmen von dem, was da erscholl und geschah. <b>Nur hier keine Prahlerei, kein Jägerlatein! Die Stimme gemäßigt</b> zu der Aussage, daß <b>also</b> der Donnerschlag erdröhnte, von dem <b>wir alle</b> wissen, diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit, <b>ein historischer Donnerschlag</b> , mit gedämpften Respekt zu sagen, der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den <b>Siebenschläfer</b> unsanft vor seine Tore setzt.
Euphemismus Leitmotiv (Zeit)	977	<b>Neulich, zwei oder anderthalb Jährchen zurück</b> , hatte das diplomatische Zusammenwirken seines Landes mit Österreich in Albanien sein Gespräch beunruhigt [...]
Wortspiel	978	In den Tagen der ersten Mobilisationen, der ersten Kriegserklärung, hatte er [Settembrini] eine Gewohnheit angenommen, dem Besucher beide Hände entgegenzustrecken und ihm die seinen zu drücken, <b>daß es dem Töpel zu Herzen ging, wenn auch nicht recht zu Kopfe.</b>
Personifizierung	978	<b>Die wüsten Zeitungen drangen</b> nun unmittelbar aus der Tiefe zu seiner Balkonloge <b>empor</b> , durchzuckten das Haus, erfüllten mit ihrem die Brust beklemmenden Schwefelgeruch den Speisesaal und selbst die Zimmer der Schweren und Moribunden.
Ironische Metapher Drei Pünktchen	978	Es waren jene Sekunden, wo <b>der Siebenschläfer im Grase</b> , nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb...
Erzählerrolle	978	Wir wollen aber das Bild zu Ende führen, um seiner Gemütsbewegung gerecht zu werden.
Metapher (Zauberberg = Grotte, Sündenberg)	979	Und so sank er denn auf seine Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die <b>Grottendecke des Sündenberges</b> war.
Erzählerrolle	979	In dieser Haltung traf ihn Herr Settembrini, – <b>stark bildlich gesprochen, wie sich versteht; denn in Wirklichkeit, das wissen wir, schloß unseres Helden Sittensprödigkeit solches Theater aus. In spröder Wirklichkeit traf ihn der Mentor beim Kofferpacken [...]</b>
Doppeldeutigkeit	979	Fünftausend Fuß tief stürzte das Völkchen Derer hier oben sich kopfüber ins Flachland der Heimsuchung, die Trittbretter des

(Semantik)		gestürmten Zügels belastend, ohne Gepäck, wenn es sein mußte, das in Stapelreihen die Steige des Bahnhofs bedeckte, – des wimmelnden Bahnhofs, in dessen Höhe brenzlige Schwüle von unten heraufzuschlagen schien, – <b>und Hans stürzte mit.</b>
Erzählerrolle	979 / 980	Im Tumult umarmte ihn Ludovico, – <b>buchstäblich</b> , er schloß ihn in seine Arme und küßte ihn wie ein Südländer ( <b>oder auch wie ein Russe</b> ) auf beide Wangen, was <b>unseren wilden Reisenden</b> in aller Bewegung nicht wenig genierte.
Rhetorische Fragen	980	Auch Herr Settembrini winkte mit der Rechten, während er mit der Ringfingerspitze der Linken zart einen Augenwinkel berührte. Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?
Perspektivwechsel Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur Oxymoron Tragische Ironie (Vorausblick)	980	Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen, aber dahergeführt vom Geist der Erzählung, um von den grauen, laufenden, stürzenden, vorwärts getrommelten Kameraden, die aus dem Walde schwärmen, einem, den wir kennen, dem Weggenossen so <b>vieler Jährchen</b> , dem gutmütigen Sünder, dessen Stimme wir so oft vernahmen, noch einmal ins einfache Angesicht zu blicken, <b>bevor wir ihn aus den Augen verlieren.</b>
Euphemismus, (Distanzierung) Pseudo-Oralität Erzähler Leitmotiv (Ungepflegtheit)	983	Da ist unser <b>Bekannter</b> , da ist Hans Castorp! Schon ganz von weitem haben <b>wir</b> ihn erkannt an seinem <b>Bärtchen</b> , das er sich am Schlechten Russentisch hat stehen lassen. [...] Was denn, er singt!
Pseudo-Oralität Erzählerrolle (Selbstkorrektur)	983	Seht, er tritt einem ausgefallenen Kameraden auf die Hand, – tritt diese Hand mit seinem Nagelstiefel [...]. Er ist es trotzdem. Was denn, er singt! [...] Er stürzt. Nein, er hat sich platt hingeworfen [...]
Erzählerrolle (Pathetik) Pseudo-Oralität  Erzählung als Hauptfigur	984	O Scham unserer Schattensicherheit! Hinweg! Wir erzählen das nicht! Ist unser Bekannter getroffen? Er meinte einen Augenblick, es zu sein. Ein großer Erdklumpen fuhr ihm gegen das Schienbein, das tat wohl weh, ist aber lächerlich. Er macht sich auf, taumelt hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewußtlos singend: »Und sei-ne Zweige rau-uschten, Als riefen sie mir zu – « Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.
Erzählerrolle Perspektivwechsel: a) Erzähler wendet sich an Castorp b) allwissender Erzähler weiß nicht, wie Geschichte weitergeht Erzählung wird zur Hauptfigur Intertextuelle Anspielung auf Settembrini (S. 980)	984	<b>Lebewohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind!</b> Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben <b>wir</b> sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. <b>Wir</b> haben sie erzählt um ihretwillen, nicht <b>deinethalben</b> , denn du warst simpel. Aber zuletzt war es deine Geschichte; da sie dir zustieß, mußtest du's irgend wohl hinter den Ohren haben, und <b>wir</b> verleugnen nicht die pädagogische Neigung, die wir in ihrem Verlaufe für dich gefaßt und die uns bestimmen könnte, <b>zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen</b> bei dem Gedanken, daß wir dich weder sehen noch hören werden in Zukunft. Fahr wohl – du lebest nun oder bleibest! Deine Aussichten sind schlecht; das arge Tanzvergnügen worein du gerissen bist, dauert noch manches Sündenjährchen, und <b>wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst. Ehlich gestanden, lassen wir ziemlich unbekümmert die Frage offen.</b> Abenteuer im Fleische und Geist, die <b>deine</b> Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist

	<p>überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?</p> <p>FINIS OPERIS</p>
--	---

## Anhang 2: La montaña mágica

Ironiesignal	S.	Ironische Textstelle
Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur	11	<p>Propósito</p> <p><b>Queremos</b> contar la historia de Hans Castorp, no por él (pues el lector ya llegará a conocerle como un joven modesto y simpático), sino <b>por amor a su historia</b>, que nos parece, hasta el más alto grado, digne de ser contada (en este sentido, debemos recordar en torno a Hans Castorp, que ésa es su historia, y que no todas las historias ocurren a cualquiera). Se remonta a un tiempo muy lejano; ya está, en cierto modo, completamente cubierta de una preciosa herrumbre y es, pues, necesario contarla bajo la forma de un pasado remotísimo.</p> <p>Eso tal vez no sea un inconveniente, sino más bien una ventaja; es preciso que las historias hayan pasado, y podemos decir que, cuanto más han pasado, mejor responden a las exigencias de la historia y que esto es mucho más ventajoso para el narrador que evoca murmurando las cosas pretéritas. Pero ocurre con ella como ocurre hoy con los hombres, y entre ellos no hallan en último lugar los narradores de historias: <b>es mucho más vieja que su edad, su antigüedad no puede medirse por días; ni el tiempo que pesa sobre ella por revoluciones en torno del sol. En una palabra, no debe su grado de antigüedad al tiempo, y con esta observación queremos aludir a la doble naturaleza, problemática y singular, de ese elemento misterioso.</b></p>
Leitmotiv (Zeit)		
Erzählerrolle Tragische Ironie	12	<p>Pero para no oscurecer artificialmente un estado de cosas claro, debemos manifestar que la extrema antigüedad de nuestra historia proviene de que se desarrolla antes de cierto cambio y cierto límite que han trastornado profundamente la vida y la conciencia...</p> <p><b>Se desarrolla, o para evitar totalmente todo presente, se desarrolló</b> en otro tiempo, en el pasado, en esos días consumados del mundo anterior a la Gran Guerra, con cuyo principio comenzaron tantas cosas que luego no han dejado apenas de comenzar. Esta historia se desarrolla, pues, antes. Tal vez mucho antes. Pero el carácter antiguo de una historia, ¿no es acaso tanto más profundo, más completo y legendario, cuanto se desarrolla más inmediatamente antes de ahora? Además, quizá nuestra historia, desde otros puntos de vista y por su naturaleza íntima, tenga más o menos algo de leyenda.</p> <p><b>La contaremos en detalle, exacta y minuciosamente.</b> En efecto, el interés de una historia o el aburrimiento que nos produce, ¿han dependido jamás del espacio y el tiempo que ella exige? Sin temor a exponernos al reproche de haber sido meticulosos en exceso, nos inclinamos, al contrario, a pensar que sólo es verdaderamente divertido lo que ha sido meticulosamente elaborado.</p> <p>Por lo tanto, el narrador no podrá terminar la historia de Hans Castorp de una sola vez. Los siete días de una semana no serán suficientes; tampoco bastarán siete meses. Lo mejor será que no se pregunte de antemano cuánto tiempo transcurrirá sobre la Tierra mientras la historia le tiene aprisionado entre sus mallas. ¡Después de todo, Dios mío, tal vez <b>no llegarán a ser siete años!</b></p> <p>Y después de esto, comencemos.</p>

Erzählerrolle	14	Hans Castorp — <b>tal es el nombre del joven</b> — se encontraba solo, con el maletín de piel de cocodrilo, regalo de su tío y tutor, el cónsul Tienappel — <b>para designarle desde ahora con su nombre</b> — su capa de invierno, que se balanceaba colgada de un rosetón, y su manta de viaje enrollada en un pequeño departamento tapizado de gris.
Tragische Ironie	14	Dos jornadas de viaje alejan al hombre — y con mucha más razón al joven cuyas débiles raíces no han profundizado aún en la existencia — de su universo cotidiano, de todo lo que él consideraba sus deberes, intereses, preocupaciones y esperanzas; le alejan infinitamente más de lo que pudo imaginar en el coche que le conducía a la estación.
Leitmotiv (Zeit) Tragische Ironie	14/1 5	Hora tras hora, el espacio determina transformaciones interiores muy semejantes a las que provoca el tiempo, pero de manera alguna las supera. Igual que éste, crea el olvido; pero lo hace desprendiendo a la persona humana de sus contingencias para transportarla a un estado de libertad inicial; incluso del pedante y del burgués hace, de un solo golpe, una especie de vagabundo. El tiempo, según se dice, es el Leteo. Pero el aire de las lejanías es un brebaje semejante, y si su efecto es menos radical, es en cambio mucho más rápido. Hans Castorp iba también a experimentarlo.
Tragische Ironie	15	No tenía la intención de tomar este viaje particularmente en serio de mezclar en él su vida interior, sino más bien de realizarlo rápidamente, hacerlo porque era preciso, regresar a su casa tal como había partido y reanudar su vida exactamente en el punto en que la abandonó por un instante.
Ironische Einschränkung	15	Ayer aún estaba absorbido totalmente por el curso ordinario de sus pensamientos [...] y había lanzado, por encima de las tres próximas semanas, una mirada <b>todo lo impaciente que su carácter le permitía</b> .
Doppelsinn, tragische Ironie	15	El país natal y el orden habían quedado no solo muy lejos, sino también muchas toesas debajo de él, y la ascensión continuaba.
Ironische Einschränkung	17	Luego atravesó corriendo el estrecho pasillo y saltó al andén para saludar a su primo de una manera más directa y en cierto modo personal [...]
Semantik	17/8	Era uno de esos tipos que su <b>rubia patria</b> no deja de producir a veces
Untertreibung	18	Esas orejas habían sido su única preocupación, el gran dolor de su vida, hasta cierto momento. Ahora tenía <b>otros problemas</b> .
Leitmotiv (Zeit)	18	Hans Castorp seguía hablando: —Supongo que regresarás enseguida conmigo. No creo que haya impedimento. —¿Regresar contigo? [...] ¿Qué quieres decir? ¿Cuándo? —Pues dentro de tres semanas. —¡Ya estás pensando en volver a casa! —contestó Joachim—. Espera un poco, acabas de llegar. Tres semanas no son nada para nosotros; pero para ti, que estás de visita, tres semanas son mucho tiempo.
Leitmotiv (Zeit) Tragische Ironie	19	—¡Oh, el tiempo! —exclamó Joachim, [...] — No puedes ni imaginar cómo abusan aquí del tiempo de los hombres. Tres meses son para ellos como un día. Ya lo verás. Ya te darás cuenta. —Y añadió—: <b>Aquí las opiniones cambian</b> .
Semantik	24	Hans Castorp acogió la noticia con una <b>distracción animada</b> .
Erzählerrolle (Klammern,	26	Cuando en mi juventud (« <b>en mi juventud</b> », <b>repito</b> ) tenía anginas, ladraba como un lobo [...]

Unklare Perspektive)		
Klammern	27/2 8	Una agradable muchacha de acento gutural, vestida de negro y delantal blanco ( <b>con un amplio rostro de rosadas y saludables mejillas</b> ) les sirvió.
Ironischer Widerspruch	29	Joachim quería oír hablar de Hamburgo y había orientado la conversación hacia el proyecto de canalización del Elba. —¡Sensacional! —dijo Hans Castorp—. ¡Sensacional! Eso contribuirá al desarrollo de nuestra navegación; es de una importancia incalculable. Dedicamos cincuenta millones como capital inmediato de nuestro presupuesto, y puedes estar seguro de que sabemos exactamente lo que hacemos. <b>A pesar de la importancia que le atribuía a la canalización del Elba, abandonó de inmediato este tema de conversación [...].</b>
Tragische Ironie Umkehrung der Normalität	31/3 2	¿Me permite preguntarle si ha venido como enfermo? [...]Contestó diciendo que pasaría allí tres semanas, aludió a sus exámenes y añadió que, a Dios gracias, <b>se hallaba completamente sano.</b> —¿De verdad? —preguntó el doctor Krokovski, inclinando la cabeza a un lado como para burlarse y acentuando su sonrisa—. <b>¡En tal caso es usted un fenómeno completamente digno de ser estudiado!</b>
Tragische Ironie	32	En ese momento la sonrisa del doctor Krokovski apareció de nuevo victoriosa y, mientras estrechaba la mano del joven, exclamó en voz alta: — ¡Pues que duerma usted bien, señor Castorp, con la plena conciencia de su salud perfecta! ¡Duerma bien y hasta la vista!
Erzählerrolle	35	Primero falleció la madre, de un modo absolutamente inesperado, en la víspera de un parto, a causa de una flebitis seguida de trombosis; de una embolia ( <b>como decía el doctor Heidekind</b> ), que había paralizado instantáneamente su corazón.
Unangemessenheit	36	En presencia de un numeroso cortejo de sus conciudadanos, fue a reunirse con su mujer en el <b>panteón</b> de la familia Castorp, <b>que estaba muy bien situado en el cementerio de Santa Catalina, con vistas al Jardín Botánico.</b>
Erzählerrolle (Klammern)	38	Originariamente, la jofaina y el plato no pertenecían al mismo juego, como se podía ver enseguida y como el niño volvía a oír; pero habían sido reunidos por el uso ( <b>decía el abuelo</b> ) desde hacía unos cien años, es decir, desde la compra de la vasija.
Schillern	41	El niño elevó la mirada hacia el delgado rostro del anciano, [...] y la impresión que había sentido otras veces se apoderó de él; <b>una impresión extraña y angustiosa, visionaria; de apacible inmovilidad, de cambiante permanencia, de volver a empezar y de una monotonía vertiginosa; [...]</b>
Erlebte Rede	41	<b>Pero Dios sabe que</b> el viejo Castorp no contribuyó a que el espíritu de los tiempos modernos celebrase sus brillantes y trascendentales victorias.
Erzählerrolle	45	Era, pues, la tercera vez que en tan poco tiempo y a una edad tan temprana la muerte obraba sobre el espíritu y los sentidos — <b>los sentidos principalmente</b> — del pequeño Hans Castorp [...]
Schillern Erzählerrolle (Klammern)	45/6	Ignorando el significado que estos acontecimientos [la muerte de los padres y del abuelo] tenían en su vida, [...] había dado muestras ante esos ataúdes de una <b>frialdad igualmente ingenua y una atención objetiva</b> que, en la tercera circunstancia, a causa de sus sentimientos y la expresión de la experiencia no estaba exenta de cierta precocidad ( <b>pues prescindimos de las lágrimas provocadas por la emoción o el contagio del llanto de los demás, como una reacción</b>

		<b>normal).</b>
Erzählerrolle (Klammern)	46	Pero además, [...] todo aquello, y sobre todo la enorme cantidad de flores ( <b>en particular de tuberosas</b> ) tenía por objeto mitigar ese otro aspecto de la muerte [...]
Erzählerrolle Widerspruch, Schillern	46	<b>Resueltas y explicadas en palabras, sus impresiones se había [sic!] presentado del modo siguiente:</b> la muerte era de una naturaleza piadosa, significativa y de una belleza triste, es decir, espiritual; pero al mismo tiempo era de otra naturaleza, casi contraria, muy física y material, y entonces no se la podía considerar bella, ni significativa, ni piadosa, ni siquiera triste.
ironischer Konzessivsatz	48	[...] que eran la herencia de Hans Castorp, y que el cónsul Tienappel colocó en valores seguros, cobrando cada trimestre, <b>a pesar de sus sentimientos afectuosos</b> , un dos por ciento de comisión legal.
Euphemismus	49	No obstante, siempre fue un poco anémico, como pudo comprobar el doctor Heidekind, quien prescribió que antes de almorzar, al regresar de clase, se le diese cada día un buen vaso de porter, que el doctor consideraba de un gran valor reconstituyente para la sangre, y que en efecto, <b>dulcificó de un modo sensible el espíritu de Hans Castorp</b> , [...]
Schillern Leitmotiv (Physiognomie) Klammern Semantik Klammern	49/50	Y cuando hablaba, plácida y razonablemente, con una voz monótona y un tanto hueca y con un dejo de acento norteño (por otra parte, bastaba una rápida mirada para hacerse cargo de su <b>rubia corrección</b> , de su perfil finamente recortado, con un aspecto peculiar de épocas pasadas y en el que un ceño hereditario e inconsciente se rebelaba bajo la forma de una especie de indolente sequedad), nadie podía poner en duda que Hans Castorp era un producto auténtico y no adulterado del país, y que sabía ponerse brillantemente en su lugar. ( <b>El mismo, de haber sido interrogado sobre eso, no hubiera dudado un momento.</b> )
Semantik	51	Llevaba, <b>cómodamente y no sin dignidad</b> , sobre sus hombros la alta civilización que la clase dominante de esa democracia municipal de comerciantes transmite a sus hijos.
Klammern	51	De pie y al andar inclinaba un poco el cuerpo, lo que no producía en él una impresión muy enérgica, pero su manera de comportarse en la mesa era notable: con el cuerpo erguido se volvía cortésmente hacia su vecino con el que charlaba ( <b>razonablemente y con un dejo norteño</b> ), [...]
Erzählerrolle (Bemühen um Objektivität) Erzählung als Hauptfigur	52	Como se ve, <b>consignamos</b> todo aquello que puede prevenir en su contra, pero le <b>juzgamos</b> sin exageración y no le <b>hacemos</b> ni mejor ni peor de lo que era. Has Castorp no era un genio ni un imbécil, y si evitamos para definirle la palabra «vulgar», es por una serie de razones que no guardan relación ni con su inteligencia ni con su modesta persona: es por <b>respeto hacia su destino, al cual nos sentimos inclinados a conceder una importancia algo más que personal.</b>
Leitmotiv (Figuren als Vertreter)	52	El hombre no vive únicamente su vida personal como individuo, sino que también, consciente o inconscientemente, participa de la de su época y de la de sus contemporáneos.
Erzählerrolle	52	Aunque inclinado a considerar las bases generales e impersonales de su existencia como bases inmediatas, como bases naturales, <b>el buen Hans Castorp</b> es posible que sintiese vagamente su bienestar moral un poco afectado por sus defectos.
Erzählerrolle	53	En lo que se refiere a su carrera escolar, <b>consignaremos</b> que tuvo que repetir más de un curso.
Leitmotiv	53	Pero, finalmente, su origen, la urbanidad de sus costumbres y un talento notable, ya que no una pasión por las matemáticas, le

(Castorps Umgang mit Zeit) Erzählerrolle		ayudaron a franquear esas etapas, y cuando dio por terminado su servicio voluntario, decidió continuar sus estudios <b>principalmente porque era prolongar un estado de cosas habitual, provisional e indeterminado, que le proporcionaba tiempo para reflexionar lo que desearía llegar a ser</b> , pues se hallaba muy lejos de saberlo. En un principio, no lo sabía, y cuando, finalmente, tomó una decisión ( <b>aunque sea un poco exagerado decir que él mismo se decidió</b> ) comprendió que lo mismo hubiera podido elegir un camino diferente.
Pseudo-Konzessivsatz	55	Sentía un gran respeto hacia el trabajo, aunque personalmente le fatigaba un poco.
Erzählerrolle Tragische Ironie	55	<b>Insistimos</b> aquí sobre reflexiones que ya <b>hemos</b> iniciado antes y que nacen de suponer que una alteración de la vida personal por la época es capaz de ejercer una influencia verdadera sobre el organismo físico del hombre.
Rhetorische Frage Leitmotiv (Arbeit) Überbetonung	55	<b>¿Cómo era posible que Hans Castorp dejase de respetar el trabajo?</b> Esto hubiera ido contra la Naturaleza. Las circunstancias debían hacérselo aparecer como una cosa eminentemente respetable. <b>En el fondo no había nada respetable fuera del trabajo [...]</b>
Rhetorische Frage Erzählerrolle	55	¿Había que suponer que su cuerpo y su espíritu — <b>primero el espíritu y luego el cuerpo</b> — hubiesen estado más alegremente dispuestos y hubiesen sido más resistentes al trabajo si, en el fondo de su alma, donde él no veía muy claro, hubiese podido creer en el trabajo como en un valor absoluto, como en un principio que respondía por sí mismo y tranquilizarse con este pensamiento?
Erzählerrolle (Vermeintliches Streben nach Objektivität) Unterstellung Euphemismus (für Faulheit)	55/6	No <b>planteamos</b> aquí la cuestión de saber si era mediocre o algo más que mediocre, cuestión <b>a la que no queremos contestar brevemente</b> . Pues no nos <b>consideramos</b> , en modo alguno, como apologistas de Hans Castorp y emitimos la <b>suposición</b> de que el <b>trabajo le molestaba sencillamente para su tranquilo disfrute de los María Mancini</b> .
Lob an Stelle von Tadel Klammern	56	Su cerebro, <b>que trabajaba lenta y tranquilamente (Hans Castorp había conservado, incluso fuera de Hamburgo, la costumbre sedante de almorzar con el sazamiento del porter)</b> , se llenaba de geometría analítica, [...]
Erzählerrolle (unklare Perspektive)	57	Cuando realizó el viaje durante el cual le <b>hemos encontrado</b> , había cumplido veintitrés años.
Euphemismus (Unterstellung: Castorp ist nicht richtig krank)	58	En efecto, Joachim Ziemssen estaba enfermo, <b>pero no enfermo como Hans Castorp, sino de un modo verdaderamente desagradable</b> ; incluso había tenido un serio contratiempo.
Klammern	58	Y he aquí que, desde hacía cinco meses, se encontraba en el Sanatorio Internacional Berghof ( <b>médico jefe: consejero áulico doctor Behrens</b> ), aburriéndose mortalmente, según consignaba en las tarjetas postales.
Leitmotiv (Zeit)	59	Y salió para pasar allí tres semanas.
Untertreibung	936	A medida que los <b>cortos años</b> iban pasando, comenzó a reinar un nuevo espíritu en la casa del Berghof.
Erzählerrolle	937	Éste es un ejemplo de lo que estaba pasando. <b>Contra nuestra voluntad, citaremos otros</b> .
Pseudo-Oralität	937	<b>Tal vez algunos de nuestros lectores se acuerden</b> de aquel colegial con gafas [...]
Oxymoron	938	Una <b>simpatía terrible</b> había nacido en torno al colegial delirante.

Rhetorische Frage	938	<b>¿Qué ocurría?</b> Entró un hombre en la comunidad de Berghof, un ex negociante [...]
Erlebte Rede	938	Estaba gravemente enfermo [...]. Pero no era judío, y esto era una cosa positiva.
Euphemismus	939	En una palabra, se pasaba los días poniendo en la picota a todo ser vivo que no poseyese <b>la ventaja de la que él podía enorgullecerse.</b>
Erzählerrolle Euphemismus Erzählerrolle	939	El estado del espíritu de Berghof <b>que acabamos de describir</b> agravó extraordinariamente la enfermedad de este hombre. Y como no podía dejar de encontrar aquí seres <b>afectados por la tara de la que él estaba libre</b> , este estado general provocó una escena lamentable a la que Hans Castorp tuvo que asistir y que <b>nos servirá como nuevo ejemplo de lo que estamos describiendo.</b>
Semantik	940	Wiedemann sangraba, en su rostro se veía la estupidez de la cólera, y <b>presentaba el curioso fenómeno de los cabellos erizados.</b>
Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur	940	Ante tal miseria, <b>constituye para nosotros un hecho halagador el poder narrar</b> un verdadero asunto de honor que se desarrolló durante ese período que merece este título hasta el ridículo, gracias a la solemnidad formalista con que fue tratado.
Erzählerrolle	940/ 1	Hans Castorp, <b>advirtámoslo de paso</b> , ya no se sentaba a esa mesa.
Euphemismus	941	Había allí una pareja, una señorita que mantenía con uno de aquellos señores <b>íntimas relaciones de amistad</b> , y otros hombres de mundo.
Ironische Umschreibung	941	En el restaurante del Berghof, al beber champán, un cierto Japoll había hecho en presencia de otros dos caballeros algunas consideraciones referentes a la esposa de Zutavski y a la amiga de Lodigovski, llamada señorita Krylov, consideraciones de un calibre <b>que resulta difícil repetir aquí.</b>
Registerwechsel (Amtssprache)  Kontrast (leidenschaftlicher Streit – distanzierte Beschreibung)	942/ 4	Hans Castorp pudo también leer lo siguiente: «Acta [...] »Considerando, además, que una condena en justicia del señor Casimir Japoll no puede borrar la ofensa por la que el señor Casimir Japoll ha intentado deshonorar calumniosamente el nombre y la casa del señor Stanislav de Zutavski y su esposa Jadwiga. »El señor de Zutavski ha elegido la vía más directa y, en razón de las circunstancias dadas, la más oportuna, después de haberse enterado indirectamente de que el señor Japoll se proponía ir al lugar más abajo indicado. »Y el 2 de abril de 19..., entre las siete y media y las ocho menos cuarto de la tarde, en presencia de su esposa y los señores Miguel Lodygovski e Ignacio Mellin, ha abofeteado varias veces al señor Casimir Japoll, que iba acompañado del señor Janusz Teofil Lenart y de dos mujeres desconocidas, cuando se hallaban consumiendo bebidas alcohólicas en el bar Americano de Kurhaus. »Inmediatamente después, el señor Miguel Lodygovski ha abofeteado al señor Casimir Japoll, manifestando que era a causa de las graves ofensas que había hecho a la señorita Krylov y a él. »Acto seguido, el señor Lodygovski ha abofeteado al señor Janusz Teofil Lenart por el daño causado a los señores Zutavski, después de lo cual, sin perder un instante, el señor Stanislav de Zutavski ha abofeteado repetidas veces al señor Janusz Teofil Lenart por haber manchado calumniosamente el honor de su esposa y de la señorita Krylov. »Los señores Casimir Japoll y Janusz Teofil Lenart han permanecido pasivos durante todos estos incidentes. »Fechado y firmado: Miguel Lodygovski, Ignacio de Mellin.

Euphemismus	944	Por otra parte, Zutavski había renunciado a denunciarle por razones que todo el mundo conocía perfectamente, o sea, que su mujer Jadwiga <b>le había gratificado con una variada colección de cuernos</b> , cosa que Japoll hubiese hecho constar ante la justicia [...]
Euphemismus (für Ohrfeige)	945	Para evitar un espantoso conflicto [Japoll] había rogado a Lenart que permaneciese tranquilo y se había decidido a soportar <b>los contactos pasajeros</b> con Zutavski y Lodygovski, pues no habían sido muy dolorosos [...]
Erzählerrolle	945	En cambio, las actas que <b>acabamos de consignar</b> fueron repartidas a todo el mundo.
Erzählerrolle	945	Naphta, el vecino y adversario de Settembrini, no estaba tampoco muy bien de salud. En su organismo progresaba la enfermedad que había sido la causa física — <b>o el pretexto</b> — de la interrupción de su carrera [...]
Erzählerrolle Erlebte Rede	947	<b>Hemos elegido</b> al azar un ejemplo de las discusiones sin salida, para demostrar la manera cómo Naphta intentaba turbar toda razón. Pero era todavía mucho peor cuanto hablaban de ciencia, en la que no creía. <b>No creía porque el hombre era absolutamente libre para creer o no creer. Era una fe como cualquier otra, pero más estúpida y más perjudicial, y la palabra «ciencia» era la expresión del realismo más estúpido que circulaba como el dinero. Era [...]</b>
Erzählerrolle	949	Naphta buscaba, con mala intención, las ocasiones que podían poner de relieve la debilidad del progreso vencedor de la naturaleza. [...] Pero no <b>podríamos</b> agotar los ejemplos del humor agresivo de Naphta. <b>Debemos</b> ceñirnos a cosas más reales.
Erzählerrolle	950	<b>Estamos</b> tentados de decir que el café caliente y muy bueno había hecho que la conversación de nuestros amigos se hiciese más elevada, pero sería inexacto. La conversación consistía en un monólogo de Naphta [...]
Erlebte Rede (Ausrufe, Fragen)	952	Pero el misticismo, a fines de la Edad Media, había afirmado su naturaleza liberal siendo el precursor de la Reforma — <b>¿de la Reforma...!</b> que, por su parte, era una maraña indisoluble de libertad y reacción medieval. El gesto de Lutero... <b>sí</b> , tenía la ventaja de demostrar con ruda evidencia la naturaleza problemática de la acción misma, de la acción en general. <b>¿El oyente de Naphta sabía lo que era un acto?</b> Un acto había sido, por ejemplo [...]
Erzählerrolle Rhetorische Frage	953	Todos los de <b>nuestra</b> mesa se hallaban, pues, de pie, todos pálidos y temblorosos. <b>¿Los compañeros desinteresados no debían intervenir en un sentido conciliador, hacer desaparecer la tirantez con alguna broma, arreglarlo todo con palabras tranquilizadoras?</b>
Erzählerrolle Leitmotiv (Physiognomie)	953	El mismo Ferge, para quien todos los asuntos elevados estaban fuera de su alcance, <b>como él mismo había dicho</b> —y, por lo tanto, no podía medir la importancia de la querrela—, estaba convencido de que se trataba de doblegarse o de romper y que, arrastrado él mismo al debate, no podía hacer más que las cosas siguiesen su curso. <b>Su bigote espeso y jovial subía y bajaba violentamente.</b>
Leitmotive (Physiognomie)	954	Los demás continuaban de pie en torno a la mesa. <b>El bigote de Ferge seguía subiendo y bajando.</b> Wehsal tenía la boca abierta. Hans Castorp <b>apoyó su barbilla a la manera de su abuelo</b> , pues su nuca temblaba.
Erzählerrolle	955	Hay que decir que en ciertos momentos Hans Castorp conseguía sobreponerse a la enfermedad general [...]
Erlebte Rede	957	En Hans Castorp había también un malestar moral. Recordaba el estremecimiento de la pelea entre Wiedemann y Sonnenschein,

		agarrados en una lucha bestial y desesperada, y comprendía que al final de todas las cosas no quedaban más que los cuerpos, las uñas y los dientes. <b>Sí, sí, era preciso batirse, de esta manera se podía atenuar el estado de naturaleza por medio de un código caballeresco.</b> Hans Castorp se ofreció a Settembrini como padrino.
Erlebte Rede	957	Castorp incluso estuvo grosero con Wehsal. <b>¿No le daba vergüenza decir tales insensateces, cuando se trataba de un duelo puramente abstracto que no se basaba en ninguna injuria real?</b> No se trataba de tirar contra Wehsal a una distancia de cinco pasos, por eso podía manifestarse tan intransigente como mandatario. Wehsal se encogió de hombros.
Tragische Ironie	959	Hans Castorp no se equivocaba en sus reflexiones, tenía razón, pero de una manera que nunca hubiera podido imaginar, ni siquiera en sueños.
Erzählerrolle	959	Era imposible mantenerse al margen y esperar el resultado en la cama, en primer lugar porque ... <b>—no desarrolló este primer punto—</b> y en segundo lugar porque no se podía dejar que aquello siguiera su curso.
Erzählerrolle	959	Las cosas no adquirieron para Hans Castorp un aspecto desagradable, <b>vale más no tratar de adivinar por qué</b> , pero a pesar de esto [...]
Leitmotiv (Physiognomie)	960	Los otros permanecieron en silencio. <b>Ferge hacía subir y bajar su bigote.</b>
Leitmotiv (Zeit) Erzählerrolle (Exkurs)	963	Durante <b>siete años</b> , Hans Castorp vivió entre la gente de aquí arriba. <b>No es una cifra redonda para los adeptos del sistema decimal, sino una cifra manejable a su manera, una extensión mística y pintoresca del tiempo, más satisfactoria para el alma que, por ejemplo, una simple media docena.</b>
Erzählerrolle Erzählung als Hauptfigur Leitmotiv (Ungepflegtheit)	963	Estaba sentado allí, con una barbilla que se había dejado crecer, rubia como la paja, de forma bastante indeterminada y que <b>nos vemos obligados</b> a considerar como el testimonio de cierta indiferencia filosófica respecto a su apariencia exterior. <b>Debemos incluso ir más lejos</b> y unir esta tendencia a abandonar su persona a una tendencia análoga que el mundo exterior manifestaba respecto a él.
Erzählerrolle Unangemessenheit Pseudo-Oralität	963/ 4	Además de la pregunta retórica matinal de si había «finalmente» dormido —pregunta de pura retórica que era dirigida en forma colectiva—, el consejero no le dirigía con mucha frecuencia la palabra, y Adriática von Mylendonk <b>—su orzuelo había madurado mucho en la época a la que nos referimos—</b> tampoco hablaba con él todos los días. Considerando las cosas más detenidamente, esto ocurría muy raramente <b>o, más exactamente</b> , nunca.
Erzählerrolle	964	Forma orgiaca de libertad, <b>añadimos nosotros</b> , preguntándonos si puede haber una libertad bajo otra forma o de otra especie.
Leitmotiv (Ungepflegtheit)	964	El hecho de hallarse sentado a la mesa de los rusos ordinarios ya constituía una manifestación de una cierta <b>despreocupación hacia su persona.</b>
Erzählerrolle	964	<b>No queremos con esto criticar, en modo alguno, la mesa mencionada.</b> No había entre las siete ninguna diferencia tangible. Era una democracia de mesas de honor, si está permitida la frase.
Pseudo-Konzessivsatz	964	Los representantes de las diversas razas que la ocupaban eran honorables miembros de la humanidad, aunque no supiesen latín y no comiesen de un modo completamente elegante.
Erzählerrolle Situationskomik	965	El joven Teddy, <b>para no citar más que uno, cierto día —naturalmente no es posible decir qué día—</b> no fue joven. Las damas ya no podían sentárselo sobre las rodillas. Insensiblemente la situación había dado vuelta; era ahora él quien las sentaba sobre las

		suyas, lo que producía a uno y otras gran placer.
Erzählerrolle Untertreibung	965	A los veintiún años, Teddy murió de la enfermedad que había cobijado en él, y su habitación fue desinfectada. <b>Decimos esto tranquilamente, porque no había gran diferencia entre su nuevo estado y su estado anterior.</b>
Erzählerrolle	965	Hubo casos de muerte más importantes, casos de muerte en la llanura que atañían a <b>nuestro héroe, o que al menos en otros tiempos le hubiesen atañado. Queremos hablar</b> de la muerte del viejo cónsul Tienappel, tío abuelo y tutor de Hans, cuyo recuerdo se había hecho ya vago.
Unangemessenheit	965	Había evitado con cuidado las condiciones de presión atmosférica contraria a su temperamento [...], pero finalmente no había podido escapar a la apoplejía [...]
Ironische Metapher	965	[...] y la noticia de su muerte, de una brevedad telegráfica pero concebida en términos discretos, llegó un día <b>hasta la excelente chaise-longue de Hans Castorp [...]</b>
Erzählerrolle	965	<b>Sería exagerar las cosas hablar de luto;</b> no obstante, los ojos de Hans Castorp tuvieron aquellos días una expresión más pensativa que de costumbre.
Drei Pünktchen	966	De este modo vivía Hans Castorp, y de este modo permanecía tendido, en pleno verano, por séptima vez después de su llegada, y el año terminó su revolución, cuando... resonó...
Erzählerrolle Perspektive: (-, „todos“ schleißt Leser ein - Wer ist „nosotros“?)	966	<b>Pero la reserva y el pudor nos impiden investigar lo que ocurrió entonces. Moderemos nuestra voz para anunciar que resonó el trueno que todos conocemos,</b> esa explosión aturdidora de una mezcla funesta de embrutecimiento e irritación acumulados, un trueno histórico que — <b>digásmolo</b> en voz baja y con respeto— estremeció los fundamentos de la Tierra, y que es para <b>nosotros</b> el trueno que hace saltar la montaña mágica y que pone brutalmente en la puerta a <b>nuestro dormilón sobresaltado.</b>
Erzählerrolle	969	Eran esos instantes en que el durmiente, tendido en la hierba, no sabiendo lo que iba a ocurrir, se sentaba en el cielo y se frotaba los ojos. <b>Vamos a desarrollar esta imagen para darnos cuenta de su estado de alarma.</b>
Metapher	969	Cayó de rodillas, con el rostro y las manos elevados hacia el cielo, que estaba sombrío y cargado de vapores de azufre, pero que ya no era la bóveda cavernosa de la <b>montaña de pecados.</b>
Erzählerrolle, Pseudo-Oralität	969	Settembrini le encontró en esta posición — <b>hablando metafóricamente pues, en realidad, la reserva de nuestro héroe excluía actitudes tan teatrales—.</b> En la fría realidad, el mentor le encontró ocupado en hacer las maletas [...]
Semantik	969	El país más alto se parecía a un hormiguero presa del pánico. <b>El pueblo de aquellos hombres de las alturas</b> tomaba el tren por asalto, viajaba incluso en los estribos y llenaba las estaciones. <b>Hans Castorp se precipitaba también.</b>
Rhetorische Fragen	969	También Settembrini levantó su mano derecha mientras tocaba delicadamente, con la punta del dedo anular de su otra mano, el ángulo interno de sus ojos. <b>¿Dónde estamos? ¿Qué es eso? ¿Dónde nos han transportado los sueños?</b>
Erzählerrolle Tragische Ironie (Vorausblick)	971	<b>Estamos</b> en la llanura, es la guerra. Y <b>nosotros somos</b> sombras tímidas al borde del camino, confusos de gozar de la seguridad de las sombras para mirar el sencillo rostro de una [sic!] camarada gris, de uno de esos camaradas grises que corren y se precipitan; del compañero de tantos años, del valiente pecador cuya voz hemos oído con tanta frecuencia, para mirar una última vez ese rostro <b>antes de</b>

		<b>perderlo para siempre de vista.</b>
Pseudo-Oralität Leitmotiv (Ungepflegtheit)	972	¡He aquí a nuestro amigo! ¡He aquí a Hans Castorp! De muy lejos le hemos reconocido a causa de la <b>barbita que se dejó crecer cuando se sentaba a la mesa de los rusos ordinarios.</b>
Pseudo-Oralität (Selbstkorrektur)	972	Ved cómo pisa la mano de un camarada caído; su bota claveteada la hunde en el suelo pantanoso. Sin embargo, es él. ¿Cómo? ¡Canta! [...] <b>Ha caído. No; se ha lanzado al suelo</b> porque llega un perro infernal [...]
Pseudo-Oralität (Ausrufe + Fragen Pathetik)  Erzählung als Hauptfigur	973	<b>¡Oh, vergüenza en nuestra seguridad de sombras! ¡Partamos! ¡No queremos contar eso! ¿Ha sido herido nuestro amigo?</b> Por un instante ha creído estarlo. Un montón de tierra ha ido a chocar contra su pierna. Se levanta, titubea, avanza cojeando, con los pies pesados por el barro y canturreando inconscientemente: «Y sus ra-mas murmura-ban, como si me hablasen...» Y de este modo, bajo la lluvia del crepúsculo, le <b>perdemos de vista.</b>
Erzählerrolle  Anspielung auf Settembrini (S. 970) Perspektiv- Wechsel: a) Erzähler wendet sich an Castorp b) allwissender Erzähler weiß nicht, wie die Geschichte weitergeht Erzählung als Hauptfigur	973/ 4	<b>¡Adiós, Hans Castorp, hijo mimado de la vida! Tu historia ha terminado. Hemos acabado de contarla.</b> No ha sido breve ni larga; es una historia hermética. La <b>hemos</b> narrado por ella misma, no por amor a <b>ti</b> , pues <b>tú</b> eras sencillo. Pero en definitiva es tu historia. Puesto que la has vivido, debes sin duda tener la materia necesaria, y no renegamos de la simpatía pedagógica que durante esta historia hemos sentido hacia ti y que podía llevarnos a <b>tomar delicadamente, con la punta del dedo, un ángulo de nuestros ojos</b> , al pensar que ya jamás te volveremos a oír ni a ver. <b>¡Adiós! ¡Vas a vivir o a caer!</b> Tienes pocas perspectivas; esa danza terrible a la que te has visto arrastrado durará todavía unos cortos años criminales, y no queremos apostar muy alto que puedas escapar. <b>Francamente, nos tiene sin cuidado dejar esta cuestión sin contestar.</b> Las aventuras de la carne y del espíritu, que han elevado tu simplicidad, te han permitido vencer con el espíritu lo que no podrás sobrevivir con la carne. Hubo instantes en que surgió de ti un sueño de amor lleno de presentimientos —sueño que «gobernabas»—, fruto de la muerte y la lujuria del cuerpo. De esta fiesta mundial de la muerte, de este temible ardor febril que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, ¿se elevará algún día el amor?  FINIS OPERIS

## Anhang 3: Rayuela

Ironiesignal	S.	Ironische Textstelle
Mehrere Lesarten möglich bzw. erwünscht	(111)	<p>Tablero de dirección A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. [...]</p> <p>El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay <b>tres vistosas estrellitas</b> que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, <b>el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.</b></p> <p>El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: 73 - 1 - 2 - 116 - [...] - 131 - 58 - 131 -</p> <p>Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.</p>
Semantik		
Widerspruch Durchschauen der Leser		
Anspielung (Systemtextreferenz: Spielanleitung)		
Hinweis auf Verletzung des Textaufbaus		
Intertextuelle Anspielung (auf nächstes Zitat - Versteckte Kritik gegen allgemeingültige Ratschläge und Regeln)	(113)	<p>Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de <b>contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas consejos y preceptos</b>, que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres de cualquiera edad, estado y condición que sean, y a la prosperidad y buen orden, no sólo de la república civil y cristiana en la que vivimos, sino de cualquier otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir.</p> <p><i>Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento. Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie: Traducido en castellano Por un Clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte. Con licencia. Madrid: Por Aznar, 1797.</i></p>
Intertextuelle Anspielung (konterkariert vorheriges Zitat - Versteckte Kritik gegen allgemeingültige Ratschläge und Regeln)	(115)	<p>Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo <i>eséntrico</i> y <i>esótico</i>, como ser por egeñplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paix donde haiga calor, o de ser hormiga y meterme bien adentro de una cueva y comer los productos guardados en el verano o de ser una bívora como las del solójicO, que las tienen bien guardadas en una jaula de vidrio con la calefacción para que no se queden duras de frío, que es lo que les pasa a los pobres seres humanos que no pueden comprarse ropa con lo cara questá, ni pueden calentarse por la falta del querosén, la falta del carbón, la falta de lenia, la falta de petrolio y también la falta de plata, porque cuando uno anda con biyuya ensima puede entrar a cualquier boliche y mandarse una buena grapa que hay que ver lo que</p>

		<p>caliente, aunque no conviene abusar porque del abuso entra el visio y del visio la dejenradés tanto del cuerpo como de las taras moral de cada cual, y cuando se viene a bajo por l a pendiente fatal de la falta de buena conductu en todo sentido, ya nadie ni nadies lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano, y nunca le van a dar una mano para sacarlo de adentro del fango enmundo entre el cual se rebuelca, ni más ni meno que si fuera un cóndor que cuando joven supo correr y volar por la punta de las altas montañas , pero que al ser viejo cayó parabajo como bombardero en picada que le falia el motor moral.</p> <p><b>¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haya ido al corno por culpa suya!</b></p> <p style="text-align: right;">CESAR BRUTO, <i>Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy</i> (capítulo: <i>Perro de San Bernardo</i>).</p>
Ironischer Schwebezustand: Subjekt ist nicht bekannt	(119)	¿Encontraría a <b>la Maga</b> ?
Namengebung		
Stilbruch	121	Y en el fondo del barranco se hundió como un barco que sucumbe al agua verde, al agua verde y procelosa, <b>a la mer que est plus félonesse en été qu'en hiver</b> , a la ola pérfida, Maga, según enumeraciones que detallamos largo rato, [...]
Vergleich	122	[...] y aún ahora, acodado en el puente, viendo pasar una pinaza color borravino, <b>hermosísima como una gran cucaracha reluciente de limpieza</b> , [...]
Syntaktische Formulierung	124	[...], un mundo <b>donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil</b> .
Syntaktischer Verstoß	124 f	[...] y al final te convencías de que todo había estado muy bien, y <b>que Pabst y que Fritz Lang</b> .
Widerspruch	125	Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles, método que había empezado a practicar años atrás en un hospital y que cada vez me parecía más fecundo y necesario.
Intertextuelle Anspielung (Albertine disparue, Marcel Proust, 1925)	125	Convencido de que el recuerdo lo guardaba todo y no solamente a las <b>Albertinas</b> y <b>a las grandes efemérides del corazón y de los riñones</b> , [...]
Unangemessenheit		
Kulturthematische Anspielung	127	[...], u oír el silbato de una locomotora exactamente en el momento y el tono necesarios para incorporarse ex officio a un pasaje de <b>una sinfonía de Ludwig van</b> , [...]
Klammern	128	[...] y en el mismo instante darme cuenta de que ese hombre era exactamente igual a otro ( <b>aunque no era el otro</b> ) [...]
Semantik	129	[...] un restaurante bacán con montones de <b>gerentes, putas de zorros plateados y matrimonios bien organizados</b> .
Situationskomik	129	Estábamos con Ronald y Etienne, y a mí se me cayó un terrón de azúcar que fue a parar abajo de una mesa bastante lejos de la nuestra. Lo primero que me llamó la atención fue la forma en que

Semantik		el terrón se había alejado, porque en general los terrones de azúcar se plantan apenas tocan el suelo <b>por razones paralelepípedas evidentes</b> . Pero éste se conducía como si fuera una bola de naftalina, lo cual aumentó mi aprensión, y llegué a creer que realmente me lo habían arrancado de la mano. [...] Un mozo se me acercó pensando que se me había caído algo precioso, una Párker o una dentadura postiza, y en realidad lo único que hacía era molestarme, entonces sin pedir permiso me tiré al suelo y empecé a buscar el terrón de azúcar entre los zapatos de la gente que estaba llena de curiosidad creyendo ( <b>y con razón</b> ) que se trataba de algo importante. En la mesa <b>había una gorda pelirroja, otra menos gorda pero igualmente putona, y dos gerentes o algo así</b> . Lo primero que hice fue darme cuenta de que el terrón no estaba a la vista y eso que lo había visto saltar hasta los zapatos ( <b>que se movían inquietos como gallinas</b> ). Para peor el piso tenía alfombra, y aunque estaba asquerosa de usada el terrón se había escondido entre los pelos y no podía encontrarlo. El mozo se tiró del otro lado de la mesa, y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas. El mozo seguía convencido de la Párker o el luis de oro, y cuando estábamos bien metidos debajo de la mesa, en una especie de intimidad y penumbra y él me preguntó y yo le dije, <b>puso una cara que era como para pulverizarla como un fijador</b> , pero yo no tenía ganas de reír, el miedo me hacía una doble llave en la boca del estómago y al final me dio una verdadera desesperación (el mozo se había levantado furioso) y empecé a agarrar los zapatos de las mujeres y a mirar si debajo del arco de la suela no estaría agazapado el azúcar, y las gallinas cacareaban, los gallos gerentes me picoteaban el lomo, oía las carcajadas de Ronald y de Etienne mientras me movía de una mesa a otra hasta encontrar el azúcar escondido detrás de una pata Segundo Imperio. Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, <b>esa clase de episodios todos los días</b> .
Graphemik / Klammern Stilbruch		
(umgangssprachlich) Vergleich		
Syntax		
Abweichung vom generellen Wissen	134	El desorden en que vivíamos, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria [...]
Vergleich	134	[...] y cuántas veces tirado en una cama [...] se me ocurría <b>como una especie de eructo</b> mental que todo ese abecé de mi vida era una penosa estupidez [...]
Chaos Aufzählung Polysyndeton	135	Pero lo mismo estaba bastante orgulloso de ser un vago consciente <b>y por debajo de lunas y lunas, de incontables peripecias donde la Maga y Ronald y Rocamadour, y el Club y las calles y mis enfermedades morales y otras piorreas, y Berthe Trépat y el hambre a veces y el viejo Trouille que me sacaba de apuros,</b> [...]
Parabase Pseudo-Oralität	135	[...] y tampoco había querido aceptar que bastaba un poco de decencia ( <b>¡decencia, joven!</b> ) para salir de tanto algodón manchado.
Syntagmatische Anspielung	135	[...] y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos <b>pensar que ser</b> , que en mi caso el ergo de la frasecita no era tan <b>ergo</b> ni cosa parecida, [...]
Untertreibung		

Metapher	136	Me dolía reconocer que <b>a golpes sintéticos, a pantalazos maniqueos o a estúpidas dicotomías resacas</b> no podía abrirme paso por las escalinatas de la Gare de Montparnasse [...]
Metaphorik	138	A veces me convenzo de que <b>la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura de un perro.</b>
Paraphrase Parallelismus	138	Pienso en las jerarquías de valores tan bien explorados por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. <b>Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo estético, lo religioso. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamadour, la ética, el muñequito, la Maga. La-lengua, la cosquilla, la ética.</b>
Semantisches Wortspiel	140	<b>Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas.</b>
Überbetonung (Übertreibung)	141	Tal vez gracias a esa especie de fiaca sistemática, como la definía su camarada Traveler, se había librado de ingresar en <b>ese orden fariseo (en el que militaban muchos amigos suyos, en general de buena fe porque la cosa era posible, había ejemplos), [...]</b>
Semantik Widerspruch	141	Quietismo laico, ataraxia moderada, atenta desatención.
Semantik	142	A los diez años, una tarde de tíos y <b>pontificantes homilias históricopolíticas</b> a la sombra de unos paraísos, había manifestado tímidamente su primera reacción contra el tan <b>ispanoitaloargentino</b> «¡Se lo digo yo!», acompañado de un puñetazo rotundo que debía servir de ratificación iracunda. <b>Glielo dico io!</b> ¡Se lo digo yo, <b>carajo!</b> Ese yo, había alcanzado a pensar Oliveira, ¿qué valor probatorio tenía? El yo de los grandes, ¿ <b>qué omnisciencia conjugaba?</b> A los quince años se había enterado del « <b>sólo sé que no sé nada</b> », <b>la cicuta concomitante</b> le había parecido inevitable, <b>no se desafía a la gente de esa forma, se lo digo yo.</b> Más tarde le hizo gracia comprobar cómo en las formas superiores de cultura el peso de las autoridades y las influencias, la confianza que dan las buenas lecturas y la inteligencia, producían también su «se lo digo yo» finamente disimulado, incluso para el que lo profería: [...]
Graphemik (Ortographie)		
Stilbruch		
Erlebte Rede		
Kulturthematische Anspielung		
Syntagmatische + kult. Anspielung	143	La estupidez del héroe militar que salta con el polvorín, <b>Cabral soldado heroico cubriéndose de gloria</b> , insinuaban quizá una supervisión, un instantáneo asomarse a algo absoluto, por fuera de toda conciencia ( <b>no se le pide eso a un sargento</b> ), frente a lo cual la clarividencia ordinaria, la lucidez de gabinete, de tres de la mañana y en la mitad de un cigarrillo, eran menos eficaces que las de un topo.
Klammern		
Kulturthematische Anspielung Wortspiel (Philosoph - Apostel)	144	Vos creés que estás en esta pieza, pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. - Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás - dijo Oliveira. - ¿Por qué Santo Tomás? - dijo la Maga -. ¿Ese idiota que quería ver para creer? - Sí, querida - dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida.
Drei Pünktchen	144	Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: <b>exactamente eso, a menos que ...</b>
Stilbruch Kulturthematische Anspielung	146	La gran ventaja de París era que sabía bastante francés ( <b>more Pitman</b> ) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, <b>la Kultur</b> en sus formas más preclaras.

Syntax (Satzlänge)	146	Por si fuera poco ya le daba lecciones sobre la manera de mirar y de ver; lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, pero más allá un vislumbre verde, un resplandor, y entonces, colarse furtivamente para que la portera no se enojara, asomarse al gran patio con a veces una estatua o un brocal con hiedra, o nada, solamente el gastado pavimento de redondos adoquines, verdín en las paredes, una muestra de relojero, un viejito tomando sombra en un rincón, y los gatos, siempre inevitablemente <b>los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto</b> grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y misterioso, <b>con citas a plazo fijo</b> , consejos y advertencias.
Phonologisches Wortspiel + Stilbruch		
Polysyndeton		
Wortspiel		
Widerspruch Widerholung	147	Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal, Oliveira se daba cuenta de que prefería ver por separado a todos los del Club, irse por la calle con Etienne o con Babs, <b>meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos</b> porque era gente que no estaba esperando otra cosa [...]
Vergleich	147/ 8	Etienne, <b>seguro de sí mismo como un perro o un buzón</b> , se quedaba lívido cuando la Maga le soltaba una de las suyas delante de su último cuadro, y hasta <b>Perico Romero</b> condescendía a admitir <b>que-para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía</b> .
Namengebung		
Graphemik		
Pseudo-Logik Klammern	148	Durante semanas o meses ( <b>la cuenta de los días le resultaba difícil a Oliveira, feliz, ergo sin futuro</b> ) anduvieron y anduvieron por París [...]
Syntaktische Formulierung	149/ 50	Había que situarle a Flaubert, <b>decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuándo Théophile Gautier</b> .
Erlebte Rede	(152)	La primera vez había sido un hotel de la rue Valette, andaban por ahí vagando y parándose en los portales, la llovizna después del almuerzo es siempre amarga y había que hacer algo contra ese polvo helado, contra esos impermeables que olían a goma, de golpe la Maga se apretó contra Oliveira y se miraron como tontos, HOTEL, la vieja detrás del roñoso escritorio los saludó comprensivamente y qué otra cosa se podía hacer con ese sucio tiempo.
Erzählerrolle	153	[...] , ya por entonces Oliveira le había contado a la Maga la historia de Troppmann, la Maga escuchaba pegándose contra él, tendría que leer el relato de Turguéniev, era increíble todo lo que tendría que leer en esos dos años ( <b>no se sabía por qué eran dos</b> ), [...]
Wiederholung Klammern	154	Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría ( <b>porque no la amaba y el deseo cesaría</b> ), evitar como la peste toda la sacralización de los juegos.
Graphemik	156	Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, <b>leyendo-un-libro-más</b> .
Graphemik	156	La teoría del <b>libro-más</b> era de Oliveira, y la Maga la había <b>aceptado por pura ósmosis</b> .
Abweichung vom generellen Wissen		
Graphemik	156	En realidad para ella casi todos los libros eran <b>libro-menos</b> ,

Widerspruch		hubiese querido llenarse de una inmensa sed y durante <b>un tiempo infinito (calculable entre tres y cinco años)</b> leer la opera omnia de Goethe, Homero, Dylan Thomas, Mauriac, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, San Agustín y otros autores cuyos nombres la sobresaltaban en las conversaciones del Club.
Kulturthematische Anspielung	158/9	Así andaban, <b>Punch and Judy</b> , atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras. Pero el amor, esa palabra ...
Drei Pünktchen		
Klammern Stilbruch	(161)	Sacan las peceras, los grandes bocales a la calle, y entre turistas y niños ansiosos y señoras que coleccionan variedades exóticas ( <b>550 fr. pièce</b> ) están las peceras bajo el sol con sus cubos, [...]
Semantik	162	Era el <b>tiempo delicuescente</b> , algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, <b>buscando siempre entrar</b> .
Mehrdeutigkeit		
Erlebte Rede	162	Y ese pez <b>era perfectamente Giotto, te acordás</b> , y esos dos jugaban como perros de jade, o un pez era exactamente la sombra de una nube violeta...
Kulturthematische Anspielung		
Syntaktischer Verstoß	162	Un golpe de aleta y monstruosamente está de nuevo ahí con <b>ojos bigotes aletas</b> y del vientre a veces saliéndole y flotando una transparente cinta de excremento que no acaba de soltarse, un lastre que de golpe los pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete, <b>por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos ahí y en esos días</b> .
Erzählerrolle		
Metaphorik	163	También eso podía ser una explicación, un brazo apretando una cintura fina y caliente, al caminar se sentía el juego leve de los músculos como un lenguaje monótono y persistente, <b>una Berlitz obstinada, te quie-ro te quie-ro te quie-ro</b> . No una explicación: verbo puro, <b>que-rer, que-rer</b> .
Graphemik		
Mehrdeutigkeit	163	«Y después siempre, <b>la cópula</b> », pensó gramaticalmente Oliveira.
Syntagmatische Anspielung	163/4	<b>En el principio fue la cópula</b> , violar es explicar pero no siempre viceversa.
Widerspruch Pseudologik	164	Sintió una especie de <b>ternura rencorosa</b> , algo <b>tan contradictorio que debía ser la verdad misma</b> .
Syntaktischer Verstoß	164	- Che, Gregorovius va a venir a la discada? - preguntó Oliveira. <b>Perico creía que sí, y Etienne creía que Mondrian</b> .
Stilbruch	165	- No - dijo Etienne - <b>C'est vache comme il pleut</b> . - <b>Tu parles, coño</b> - dijo Perico - <b>Y el Ronald de la puñeta</b> , que vive por el demonio. - Apretemos el paso - le remedó Oliveira -, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.
Graphemik Kulturelle Anspielung (Rioplátense) Verdrehung der Tatsachen	165	- Ya empiezas. Casi prefiero tu <b>yuvia</b> y tu <b>gayina</b> , coño. Cómo <b>yueve</b> en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros.
Stilbruch	166	En el portal de la casa de Ronald hubo un interludio de cierraparaguas comment ça va a ver si alguien enciende un fósforo está rota la minuterie qué noche inmunda ah oui c'est vache, y una ascensión más bien confusa interrumpida en el primer rellano por una pareja sentada en un peldaño y sumida profundamente en el acto de besarse.
Erlebte Rede		
Syntaktischer Verstoß	166	Ronald se apoyó contra la puerta. <b>Pelirrojamente</b> en camisa a cuadros.

Syntaktischer Verstoß	167	- No sé, se confundió de camino - dijo Guy -. Yo creo que se ha ido, estábamos lo más bien en la escalera, y <b>de golpe</b> . Más arriba no estaba. <b>Bah, qué importa, es suiza.</b>
Pseudo-Logik		
Gegenüberstellung von Tatsachen Collage	(687)	RIESGOS DEL CIERRE RELÀMPAGO [Gesamtes Kapitel]
Offenheit, besondere Lesart des Buches	(688)	(-58) [Verweis darauf, bei Kap. 58 weiterzulesen, wobei Kap. 58 wiederum auf 131 verweist.]
Collagetechnik	691	[...] , en el Opèrn Café, en el Dôme, en el Café du Vieux Port, en los cafès de cualquier lado donde We make our meek adjustments, Contented with such random consolations As the wind deposits In slithered and too ample pockets. Hart Crane dixit.
Stilbruch		
Pseudologik	(693)	Cometía una injusticia con Ceferino, puesto que su sistema geopolítico no había sido ensayado como muchos otros igualmente insensatos (y por tanto promisorios, eso había que reconocerlo).
Klammern		
Übertreibung	(693)	Impertèrrito, Cefè se mantenía en el terreno teòrico, y casi de inmediato entraba en otra <b>demonstración aplastante</b> : Los jornales obreros en el mundo: De acuerdo con la Sociedad de las Naciones será o ha de ser que por ejemplo un obrero francés, un herrero pongamos por caso, gana un jornal diario y basado entre una base mínima de \$ 8,00 y una base máxima de \$ 10, 00, entonces ha de ser que un herrero italiano también ha de ganar igual, entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada; más: si un herrero italiano gana lo mismo dicho, entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada, entonces un herrero español también ha de ganar entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada; más: si un herrero español gana entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada, entonces un herrero ruso también ha de ganar entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada; más: si un herrero ruso gana entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada, entonces un herrero norteamericano también ha de ganar entre \$ 8,00 y \$ 10,00 por jornada; etc. [...] [Solche Zitate des Ceferino Piritz zur Gestaltung der Sociedad de las Naciones durchziehen das gesamte Kapitel]
Situationskomik Wiederholung		
Parabase (Problematisierung des Verfassens)	693	—¿Cuál es la razón —monologó Traveler— de ese «etc.», de que en un momento dado Ceferino se pare y opte por ese etcètera tan penoso para él? No puede ser solamente el cansancio de la repetición, porque es evidente que le encanta ( <b>se le estaba pegando el estilo</b> ).
Graphemik	695	El espectáculo casi tangible de una estancia donde los <b>empleados-de-cuyo-establecimiento</b> se debatían tratando de criar una ballena, se superponía a la austera visión del pasillo nocturno.
Abschweifung vom Thema Collagetechnik	(705)	EL JARDÍN DE LAS FLORES Conviene saber, que un jardín planeado de manera muy rigurosa, en el estilo de los «parques a la francesa», compuesto de macizos, canteros y arriates dispuestos geomètricamente, exige gran competencia, y muchos cuidados. Por el contrario, en un jardín de tipo «inglés», los fracasos del aficionado se disimularán con más facilidad. Algunos arbustos, un cuadro de césped, una sola platabanda de flores mezcladas que se destaquen netamente, al abrigo de una pared o un seto bien

		orientados, son los elementos esenciales de un conjunto muy decorativo y muy práctico. [...] <p style="text-align: right;">Almanaque Hachette.</p> <p>[Gesamtes Kapitel]</p>
Stilbruch Kulturthematische Anspielung Erzählerrolle	(709)	Me burlo de mis tíos de acrisolada decencia, <b>metidos en la mierda hasta el pescuezo</b> donde todavía brilla el cuello duro inmaculado. Se caerían de espaldas si supieran que están <b>nadando en plena bosta</b> , convencidos el uno en <b>Tucumán</b> , y el otro en <b>Nueve de Julio</b> de que son un dechado de argentinidad acrisolada ( <b>son las palabras que usan</b> ).
Wiederholung Ungenauigkeit	711	Lo malo es que la Maga no puede seguir mucho rato, en seguida se larga a llorar, esconde la cara contra mí, se acongoja a un punto increíble, <b>hay que preparar té, olvidarse de todo, irse por ahí o hacer el amor, sin los tíos ni la madre hacer el amor, casi siempre eso o dormir, pero casi siempre eso.</b>
Abschweifung vom Thema Collagetechnik	(712)	Las notas del piano (la, re, mi bemol, do, si, si bemol, mi, sol), las del violín (la, mi, si bemol, mi), las del corno (la, si bemol, la, si bemol, mi, sol), representan el equivalente musical de los nombres de Arnold Schoenberg, Anton Webern, y Alban Berg (según el sistema alemán por el cual H representa el si, B el si Bemol, y S (ES) el mi bemol). <p style="text-align: right;">Del comentario anónimo sobre el Concierto de Cámara para violín, piano y 13 instrumentos de viento, de ALBAN BERG (grabación Pathé VOX PL 8660).</p> <p>[Gesamtes Kapitel]</p>
Graphemik	713	A la espera de algo más excitante, ejercicios de profanación y extrañamiento en la farmacia, entre medianoche y dos de la mañana, una vez que la Cuca se ha ido a <b>dormir-un-sueño-reparador</b> [...]
Drei Pünktchen	713	Lectura de una hoja de la libreta de Traveler: «Esperando turno en la peluquería, caer sobre una publicación de la UNESCO [...]. Multiplicación de la irrealidad. Pensar que los tecnólogos prevén que por el hecho de llegar en unas horas a Helsinki gracias al Boeing 707 ... Consecuencias a extraer personalmente. Me hace una media americana, Pedro.»
Erlebte Rede Anspielung, Stilbruch Drei Pünktchen	714	De lo que se trata en el fondo es de alienarse por pura abnegación profesional. Todavía se ríen demasiado ( <b>no puede ser que Atila juntara estampillas</b> ) pero ese <b>Arbeit macht Frei</b> dará sus resultados, <b>créame Cuca</b> . Por ejemplo, la violación del obispo de Fano viene a ser un caso de ...
Parabase: Problematisieren des Verfassens Im gesamten Kapitel wird Morellis Stil (= Stil von Rayuela) beschrieben Alliteration	715	No llevaba muchas páginas darse cuenta de que Morelli apuntaba a otra cosa. Sus alusiones a las capas profundas del Zeitgeist, los pasajes donde la <b>ló(gi)ca</b> acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley, evidenciaban la intención espeleológica de la obra. Morelli avanzaba y retrocedía en una tan

Klammern		abierta violación al equilibrio y los principios que cabía llamar
Stilbruch		
Syntaktischer Normverstoß	715	Todo eso era más bien trivial y <b>Buñuel</b> , y a los del Club no se les escapaba [...]
Parallelismus - steigende und sinkende Nummerierung - dijo Ronald - Nr. 5	718 - 720	<p>1. - No sé cómo era - dijo Ronald -. No lo sabremos nunca. [...]</p> <p>2. - Era tan tonta - dijo Etienne -. Alabados sean los tontos, etcétera. Te juro que [...]</p> <p>3. - No incurras en ecolalia - dijo Ronald -. Toda esta baraja de antinomias, de [...]</p> <p>4. - Sí, sí, pero en cambio capaz de felicidades infinitas, yo he sido testigo [...]</p> <p>5. - <b>Se llora por muchas razones - dijo Ronald -. Eso no prueba nada.</b></p> <p>6. - Por lo menos prueba un contacto. Cuántos otros, delante de esa tela [...]</p> <p>7. - De pocos será el reino - dijo Ronald -. Cualquiera cosa sirve para que te des bombo.</p> <p>6. - Sé que es así - dijo Etienne -. Eso sí lo sé. Pero me ha llevado la vida [...]</p> <p>5. - <b>Eso no prueba nada - dijo Ronald -. Se llora por muchas razones.</b></p> <p>4. - No vale la pena que te conteste. Ella hubiera comprendido mucho mejor. [...]</p> <p>3. - Habla con figuras - dijo Ronald -. Es siempre el mismo.</p> <p>2. - No hay otra manera de acercarse a todo lo perdido, lo extrañado. [...]</p> <p>1. - Sí, todo eso no se puede explicar - dijo Ronald.</p>
Erzählerrolle	(723)	Los perfumes, los himnos órficos, las algalias <b>en primera y segunda acepción ...</b>
Stilbruch Chaos	724	[...] , todo se resume, <b>alfa y omega, coquille, cunt, concha, con, coño, milenio, Armagedón, terramicina</b> , oh callate, no empecés allá arriba tus apariencias despreciables, tus fáciles espejos. Qué silencio tu piel, qué abismos donde ruedan dados de esmeralda, <b>cínifes y fénices</b> y cráteres...
Wortspiel		
Erlebte Rede		
Drei Pünktchen		
Problematisieren des Verfassens Collage	(725)	<p>Morelliana.</p> <p>Una cita:</p> <p>Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas - conceptuando la obra como una partícula de la obra - y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma - mientras la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las verdaderas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables, chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios - no vacilo en confesarlo - yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!</p>

		<p>GOMBROWICZ, Ferdydurke, Cap. IV. Prefacio al Filidor forrado de niño.</p>
		<p>morales del espacio, que bien podía suceder (<b>aunque de hecho no sucedía, pero nada podía asegurarse</b>) que los acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con <b>el Anschluss</b> de Austria (<b>las tres A tendrían</b></p>
		<p><b>posiblemente algo que ver en la elección o más probablemente la aceptación de esos momentos históricos</b>), o que la persona que apretaba el timbre de una casa de la calle Cochabamba al mil doscientos franqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya.</p>
<p>Gegenüberstellung von Tatsachen Collagetechnik</p>	<p>(726)</p>	<p>Carta al <i>Observer</i>:  Estimado señor:  ¿Ha señalado alguno de sus lectores la escasez de mariposas este año?</p>

		M. Washbourn Pitchcombe, Glos.
Gegenüberstellung von Tatsachen, Collagetechnik	(730)	<i>Inválidos.</i> Del Hospital del Condado de York informan que la Duquesa viuda de Grafton, que se rompió una pierna el domingo último, pasó ayer un día bastante bueno. <i>The Sunday Times</i> , Londres.
Graphemik Erlebte Rede	(734)	De todas maneras, los zapatos estaban pisando una materia linoleosa, las narices olían una agridulce aséptica pulverización, en la cama estaba el viejo muy instalado contra dos almohadas, la nariz como un garfio que se prendiera en el aire para sostenerlo sentado. Lívido, con ojeras mortuorias. Zigzag extraordinario de la hoja de temperatura. ¿Y por qué se molestaban? Se habló de que no era nada, el amigo argentino había sido testigo casual del accidente, el amigo francés era manchista, todos los hospitales la misma infinita porquería. Morelli, sí, el escritor. - No puede ser - dijo Etienne. - Por qué no, <b>ediciones-piedra-en-el-agua</b> : plop, no se vuelve a saber nada. Morelli se molestó en decirles que se habían vendido ( <b>y regalado</b> ) unos cuatrocientos ejemplares. <b>Eso sí, dos en Nueva Zelanda, detalle emocionante.</b>
Graphemik (Klammern)		
Syntaktischer Normverstoß	737	Etienne miraba a Oliveira, <b>y Oliveira, etcétera.</b>
Stilbruch	738	Todo estaba equivocado, eso no tendría que haber sucedido ese día, era una inmunda jugada de ajedrez de sesenta piezas, la alegría inútil en mitad de la peor tristeza, [...] la alegría tan tarde a lo mejor demasiado pronto, todavía inmerecida, pero entonces, <b>tal vez, vielleicht, maybe, forse, peut-être, ah mierda, mierda, hasta mañana maestro, mierda, mierda mierda infinitamente mierda, sí, a la hora de visita, interminable obstinación de la mierda por la cara y por el mundo, mundo de mierda, le traemos fruta, archimierda de contramierda, supermierda de inframierda, remierda de recontramierda, dans cet hôpital Laennec découvrit l'auscultation: a lo mejor todavía ...</b>
Chaos		
Erlebte Rede		
Drei Pünktchen		
Syntax	738	Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando, <b>una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía.</b>
Gegenüberstellung von Tatsachen	(740)	Cómo no asombrarse de la existencia de Mme. Sanson, <i>Medium-Tarots, prédict. étonnantes, 23 rue Hermel (sobre todo porque Hermel, que a lo mejor había sido un zoólogo, tenía nombre de alquimista)</i> , y descubrir con orgullo sudamericano la rotunda proclama de Anita, <i>cartes, dates précises</i> , de Joana-Jopez ( <b>sic</b> ), <i>secrets indiens, tarots espagnols</i> , y de [...]
Erzählerrolle		
Stilbruch		
Abweichung vom generellen Wissen	743	Al llegar al Chien qui fume se tomaron dos vinos blancos, discutiendo los <b>sueños y la pintura como posibles recursos contra el OTAN y otros incordios del momento.</b>
Syntaktische Formulierung	743	A Etienne no le parecía excesivamente raro que Oliveira fuese a visitar a un tipo que no conocía, estuvieron de acuerdo en que resultaba más cómodo, etcétera.
Klammern	743	Después admiraron la noble placa: DANS CET HÔPITAL, LAENNEC DECOUVRIT L'AUSCULTATION, y los dos pensaron ( <b>y se lo dijeron</b> ) que la auscultación debía ser una especie de serpiente o salamandra escondidísima en el hospital Necker, perseguida vaya a saber por qué extraños corredores y

		sótanos hasta rendirse jadeante al joven sabio.
Syntaktische Formulierung	743	- Lo mismo pueden visitarlo sin pasar por la oficina de guardia. <b>Etcétera.</b> Hay momentos [...]
Kulturthematische Anspielung  Pseudo-Logik	743	A los nueve años yo me masturbaba <b>debajo de un ombú, era realmente patriótico.</b> - ¿Un ombú? - Como una especie de baobab - dijo Oliveira - pero te voy a confiar un secreto, si jurás no decírselo a ningún otro francés. El ombú no es un árbol: es un yuyo. - <b>Ah bueno, entonces no era tan grave.</b>

## Anhang 4: Rayuela. Himmel und Hölle

Ironiesignal	S.	Ironische Textstelle
Mehrere Lesarten möglich bzw. erwünscht	(7)	Wegweiser Auf seine Weise ist dieses Buch viele Bücher, aber es ist vor allem zwei Bücher. [...]
Anspielung (Systemtextreferenz auf Spielanleitung) Widerspruch Durchschauen der Leser		Das erste Buch läßt sich in der üblichen Weise lesen. Es endet mit dem Kapitel 56, unter dem sich drei auffällige Sternchen befinden, die gleichbedeutend sind mit dem Wort <i>Ende</i> . Folglich kann der Leser <b>ohne Gewissensbisse</b> auf das verzichten, was folgt. [...]
Hinweis auf Verletzung des Textaufbaus		Falls man dabei durcheinanderkommt und etwas vergißt, genügt es, das folgende Verzeichnis zu befragen: <b>73-1-2-116- [...] -77-131-58-131</b>
Intertextuelle Anspielung (Zusammenhang mit nächstem Zitat: Versteckte Kritik gegen allgemeingültige Ratschläge und Regeln)	(9)	Und von der Hoffnung getragen, insonderheit der Jugend nützlich zu sein und zur Reform der Sitten im allgemeinen beizutragen, habe ich vorliegende Sammlung von Maximen, Ratschlägen und Verhaltenregeln zusammengestellt, welselbe die Grundlage jener universellen Moral sind, die so sehr im Verhältnis zur geistigen und weltlichen Glückseligkeit aller Menschen steht, gleich welchen Alters, Standes und Lebensweise sie sein mögen, sowie zu Gedeihen und guter Ordnung nicht nur der gesitteten und christlichen Republik, darin wir leben, sondern auch jedweder anderen Republik oder Regierung, welche von den nachdenklichsten und tiefsten Philosophen des Weltkreises erdacht werden mag.  <i>Geist der Bibel und Universelle Moral, entnommen dem Alten und Neuen Testament. Vom Abt Martini auf Toskanisch verfaßt und mit Fußnoten versehen. Ins Spanische übersetzt von einem Ordensgeistlichen der Sankt-Cajetanus-Kongregation an diesem Hofe. Mit Druckgenehmigung im Verlagshaus Aznar, Madrid 1797.</i>
Intertextuelle Anspielung  (Konterkariert voriges Zitat: Versteckte Kritik gegen allgemeingültige Ratschläge und Regeln)	(11)	Immer wenn das kalte Wetter kommt oder mit anderen Worten in der Mitte des Herbstes, steht mir der Kopf nach verrückten Ideen, so von der exzentrischen & exzoterischen Art, wie z. B. daß ich mich in eine Schwalbe verwandeln möchte, um ein Vorteil zu erwischen und in Länder zu fliegen wo warm ist, oder Ameise sein und hübsch tief reinkriechen in eine Höhle und die im Sommer gehorteten Lebensmittel essen, oder eine Viper sein wie die im Zoologischen Garten, die sie hübsch in einem Glaskäfig stecken haben mit Heizung drin damit sie nicht steif wern vor Kälte, denn das ist es nämlich, was mit den armen Menschen

		<p>geschieht, die sich keine Kleidung nicht kaufen könn, so teuer wie die ist. Oder sich nicht wärmen könn, weils an Heizöl fehlt, an Kohle fehlt, an Brennholz fehlt, an Petroleum fehlt und auch an Penunse, denn wenn einer Moneten hat, dann kann er in irgendeine Stampe gehen und sich einen guten Schnaps bestellen, na da merkt man doch gleich, wie das wärmt, obschon zuviel des Guten nicht gut ist, denn Mißbrauch ist alle Laster Anfang, und vom Laster kommt die Deckeneration sowohl des Leibes wie die moralischen Leiden eines Jeden, und wenn eines herunterkommt auf die abschüssige Bahn mangels guten Benehmens in jedem Sinne, dann kann keiner und nichts ihn davor bewahren, daß er im schrecklichen Mülleimer menschlicher Geringschätzung endet und es gibt ihm keiner auch nicht nur keine Hand, um ihn aus dem unreinen Schlamm zu ziehen, in welchem er sich wälzt, nicht anders als wär er ein Kondor, der, als er jung war, zu eilen und fliegen verstand um die hohen Bergespitzen, im Alter aber abstürzt wie'n Bomber im Sturzflug, dem der moralische Motor versagt hat. Und hoffentlich dient das, was ich schreib Jemandem, daß er sein Verhalten überprüfe, und es nicht bereut, und es schon zu spät ist und alles im Eimer wegen seiner Schuld!</p> <p style="text-align: right;"><i>César Bruto: Was ich gern sein möchte, wenn ich nicht das wäre, was ich bin. (Kapitel: Der Bernhardiner Hund.)</i></p>
Stilbruch	16	In der Tiefe ging er unter wie ein Schiff, das im grünen Wasser stirbt, im grünen und stürmischen Wasser, in einem Meer <b>qui est plus félonesse en été qu'en hiver</b> , in der treulosen Welle, Maga [...]
Vergleich	17	Sogar jetzt, da ich mich über die Brücke lehnte und eine burgunderfarbene Pinasse vorbeiziehen sah, <b>wunderschön wie eine große, vor Sauberkeit glänzende Kakerlake</b> , [...]
Syntaktischer Verstoß	19	Doch auf einmal kam da Harold Lloyd vorbei und du schütteltest das Wasser des Traums ab und überzeugtest dich am Ende, daß alles sehr gut gewesen war, <b>und daß Pabst und daß Fritz Lang</b> .
Widerspruch	19	Andere Male fuhren wir weiter bis zur Porte d'Orléans, kannten uns immer besser aus in diesem unbebauten Gelände jenseits des Boulevard Jourdan, wo sich manchmal um Mitternacht die Mitglieder des Schlangen-Clubs versammelten, um mit einem <b>sehenden Blinden</b> zu sprechen, ein anregendes Paradox.
Widerspruch Gegenüberstellung v. Tatsachen	19	<b>Ich nutze die Zeit, um an nutzlose Dinge zu denken</b> , eine Methode, die ich Jahre zuvor in einem Krankenhaus zu praktizieren angefangen hatte und die mir von Mal zu Mal fruchtbarer und notwendiger erschien.
Anspielung (Albertine disparue, Marcel Proust) Unangemessenheit	20	Überzeugt davon, dass die Erinnerung alles aufhebt, nicht nur für die <b>Albertinen</b> und die <b>großen Ephemeriden des Herzens und der Nieren</b> , versteifte ich mich darauf, den Inhalt meines Arbeitstisches in Floresta zu rekonstruieren, [...]
Kulturthematische Anspielung, Unangemessenheit	21	Oder große graue und grüne Fusseln in einer Zigarettenschachtel zu finden oder den Pfiff einer Lokomotive genau in dem Moment und im richtigen Ton zu hören, dass er sich ex officio in den Satz einer <b>Sinfonie von Ludwig van</b> einfügte, oder [...]

Klammern	21	[...] und im gleichen Augenblick wusste ich, dieser Mann gleicht ganz genau einem andern (obschon er nicht der andere war) [...]
Situationskomik	22/3	Wir waren mit Ronald und Etienne dort, und mir fiel ein Stück Würfelzucker herunter, das unter einem Tisch ziemlich weit weg von unserem liegenblieb. Das erste, was meine Aufmerksamkeit erregte, war die Art und Weise, wie sich das Stück entfernt hatte; denn im allgemeinen bleibt ein Stück Würfelzucker dort liegen, wo es heruntergefallen ist, <b>aus augenscheinlich parallelepipedischen Gründen</b> . Aber dieses Stück benahm sich, als sei es eine Naphtalinkugel, was meine Vorahnung nur noch schlimmer machte, und zuletzt glaubte ich sogar, man habe es mir aus der Hand gerissen. Ronald, der mich kennt, sah, wohin das Stück gerollt war, und fing an zu lachen. Das erhöhte meine mit Angst vermischte Wut. Ein Kellner trat zu uns in der Annahme, mir sei etwas Wertvolles heruntergefallen, ein Parker oder ein künstliches Gebiß, und seine Anwesenheit störte mich erheblich, doch ich stürzte mich, ohne um Erlaubnis zu bitten, auf den Fußboden und begann das Stück Zucker zwischen den Schuhen der Leute zu suchen, die neugierig glaubten ( <b>und zu Recht</b> ), es müsse sich um etwas Wichtiges handeln. Am Tisch saß eine dicke Rothaarige und eine andere, <b>die nicht so dick aber gleichfalls nützig war</b> , sowie zwei Geschäftsführer oder dergleichen. Ich merkte sogleich, daß das Stück Zucker unsichtbar blieb, obschon ich es bis zu den Schuhen hatte springen sehen ( <b>und diese bewegten sich unruhig wie Hühner</b> ). Zu allem Übel war der Fußboden mit Teppich bespannt, und obwohl dieser ekelregend abgenutzt war, hatte sich das Stück Zucker im Flausch versteckt, und ich konnte es nicht finden. Von der anderen Seite des Tisches warf sich ein Kellner ebenfalls zu Boden, und schon waren wir zwei Vierfüßler, die sich zwischen den Schuh-Hühnern bewegten, die oben zu gackern anfangen wie verrückt. Der Kellner glaubte noch immer an den Parker oder den Louisdor, und als wir dann richtig unter dem Tisch steckten, <b>in großer Intimität und im Zwielflicht</b> , fragte er mich und ich sagte es ihm, und er machte ein Gesicht zum Knipsen, aber ich hatte keine Lust zu lachen, die Angst hatte mir den Magenmund doppelt verschlossen. Schließlich überfiel mich eine regelrechte Verzweiflung (der Kellner hatte sich wütend erhoben), und ich fing an, die Schuhe der Frauen zu packen und nachzusehen, ob das Stück Zucker sich nicht vielleicht unter einer Sohle verborgen hielt, und die Hühner gackerten, die Geschäftsführerhähne hackten mir auf den Rücken, ich hörte das Gelächter von Ronald und Etienne, während ich mich von einem Tisch zum anderen bewegte, bis ich den Zucker fand, der sich hinter einem Empire-Tischbein versteckt hatte. Alle Welt war nun aufgebracht und in Wut geraten, sogar ich, der ich meinen Zucker fest in der Hand hielt und spürte, wie er sich mit dem Schweiß der Haut vermischte und sich auf eklige Weise in einer Art klebriger Rache auflöste, <b>und Episoden dieser Art alle Tage</b> .
Semantik		
Klammern Stilbruch		
Doppeldeutigkeit		
Syntaktischer Verstoß		
Abweichung vom generellen Wissen	25	Die Unordnung, in der wir lebten, das heißt die <b>Ordnung, bei der sich ein Bidet auf ganz natürliche Weise nach und nach in eine Diskothek und ein Archiv für die zu beantwortenden Briefe verwandelte</b> , erschien mir eine notwendige Disziplin, auch wenn ich das vor der Maga verschwieg.
Vergleich		Wie viele Male war mir der Gedanke gekommen, <b>wie eine Art geistigen Aufstoßens</b> , während ich auf meinem Bett lag, [...]
Chaotische Aufzählung,	26	Aber dessenungeachtet war ich ziemlich stolz, dass ich ein bewußter Faulenzer war und unter Monden und Monden, unter

Polysyndeton  Stilbruch  Pseudo-Oralität		den ungezählten Wanderungen zur Maga, <b>und</b> Ronald <b>und</b> Rocamadour <b>und</b> der Club <b>und</b> die Straße <b>und</b> meine moralischen Krankheiten <b>und</b> andere Eiterflüsse <b>und</b> Berthe Trépat <b>und</b> der Hunger <b>und</b> dann und wann der alte Trouille, der mich aus der einen und anderen Verlegenheit rettete, <b>und</b> alle die Nächte, da man Musik und Tabak und kleine Gemeinheiten und Tauschgeschäfte jeder Art <b>auskottzte</b> - daß ich unter alledem oder darüber doch nicht, wie die üblichen Bohemiens, so hatte tun wollen, als sei dieses Chaos im Taschenformat eine höhere Ordnung des Geistes oder ein anderer ebenso fauler Zauber, und ebensowenig hatte ich es akzeptiert, daß ein Minimum an Anstand genüge ( <b>Anstand, junger Mann!</b> ), um aus so viel schmutziger Watte herauszukommen.
Syntagmatische Anspielung	26	Und so hatte ich die Maga kennengelernt, die ohne es zu wissen, mein Zeuge und mein Spion war, und die Irritation, an das alles denken zu müssen und zu wissen, daß es mich wie immer viel weniger kostete, <b>zu denken als zu sein</b> , und daß in meinem Fall das <i>Ergo</i> aus dem kleinen Satz weder ein Ergo noch etwas Ähnliches war [...]
Metapher	27/8	Die Erkenntnis schmerzte mich, daß ich mit Synthese-Hieben, mit schwarz-weißer Kinomoral oder blöden, vertrockneten Dichotomien keinen Weg finden konnte über die Stufen zur Gare de Montparnasse [...]
Metapher	29	Zuweilen bin ich überzeugt, daß <b>die Dummheit Dreieck heißt , daß acht mal acht die Verrücktheit oder ein Hund ist.</b>
Wiederholung, Parallelismus	29	Ich denke an die von Ortega, von Scheler so trefflich erforschten Werthierarchien: <b>das Ästhetische, das Ethische, das Religiöse. Das Religiöse, das Ästhetische, das Ethische. Das Ethische, das Religiöse, das Ästhetische. Das Püppchen, der Roman. Der Tod, das Püppchen.</b> Die Maga kitzelt mich mit ihrer Zunge. <b>Rocamadour, die Ethik, das Püppchen, die Maga. Die Zunge, das Kitzeln, die Ethik.</b>
Klammern  Überbetonung	31/2	Vielleicht hatte er sich <b>dank dieser von seinem Freund Traveler so genannten systematischen Trägheit davor bewahren können, diesem pharisäischen Orden beizutreten (zu dem sich viele seiner Freunde bekannten, meistens in gutem Glauben, was durchaus möglich war, es gab Beispiele)</b> , wo man den eigentlichen Problemen auswich durch irgendeine Spezialisierung, was ironischerweise als ruhmvollste Verwirklichung der Argentinität galt.
Semantik Widerspruch	33	Ein laienhafter Quietismus, eine gemäßigte Ataraxie, eine <b>aufmerksame Unaufmerksamkeit.</b>
Übertreibung Metapher (!!!) Stilbruch  Erlebte Rede Kulturthematische Anspielung		Als Zehnjähriger, an einem Nachmittag mit Onkeln und <b>historisch-politischen Erbauungsreden im Schatten gewisser Paradiese</b> , hatte er zum ersten Mal schüchtern reagiert gegen das so sehr hispano-italo-argentinische »Das sage <i>ich</i> Ihnen«, das stets von einem kräftigen Schlag auf den Tisch als zorniger Ratifizierung begleitet wurde. <b><i>Glielo dico io!</i></b> Das sage <i>ich</i> Ihnen, verdammt! Welche Beweiskraft kam diesem <i>Ich</i> zu?, hatte Oliveira gedacht. <b>Über welche Allwissenheit verfügte das Ich der Erwachsenen?</b> Mit fünfzehn hatte er das » <b>Ich weiß, daß ich nichts weiß</b> « gelernt; <b>der anschließende Schierlingsbecher</b> war ihm als unvermeidlich erschienen, so forderte man die Leute nicht heraus, das sage <i>ich</i> Ihnen. Später machte es ihm Spaß, festzustellen, daß auch in den höheren Formen der Kultur Autorität und Einfluß, das Selbstbewußtsein, das gute Lektüre und Intelligenz verleihen, ihr »Das sage <i>ich</i> Ihnen« hatten, wenn

		auch fein verborgen, selbst für den, der es aussprach [...]
Kulturthematische Anspielung	33	- Dieses Mädchen, sagte Oliveira, würde den <b>heiligen Thomas</b> vor Neid erblassen lassen. - Warum den heiligen Thomas? sagte die Maga, diesen Idioten, der sehen wollte, um zu glauben? - Ja, Liebes, sagte Oliveira und dachte, daß die Maga im Grunde den Nagel auf den Kopf getroffen hatte. Die Glückliche, die glauben konnte, ohne zu sehen, die ein Ganzes bildete mit der Dauer, dem Kontinuum des Lebens. Die Glückliche, die sich im Zimmer befand, Bürgerrecht hatte in allem, was sie berührte und bewohnte, ein Fisch in der Strömung, ein Blatt am Baum, eine Wolke am Himmel, ein Bild im Gedicht. <b>Fisch, Blatt, Wolke, Bild: genau das, es sei denn...</b>
Syntaktischer Verstoß Drei Pünktchen		
Stilbruch K. Anspielung	37	Der große Vorteil von Paris war, daß sie ausreichend Französisch sprach ( <b>more Berlitz</b> ).
Stilbruch Phonologisches Wortspiel Polysyndeton	37	[...], ein alter Mann, der in einer Ecke im Schatten saß, und Katzen, immer und unausweichlich die Minouche-Katzen Miaumiau/kitten/kat/chat/cat/gatto, grau <b>und</b> weiß <b>und</b> schwarz <b>und</b> schmutzfarben, [...]
Vergleich  Graphemik	37	Etienne, <b>der seiner selbst so sicher war wie ein Hund oder ein Briefkasten</b> wurde totenbleich, wenn die Maga vor seinem letzten Bild stehend einen ihrer Aussprüche losließ, und sogar Perico Romero ließ sich herab und gab zu, daß die <b>Maga-obschon-ein-Weib-nicht-auf-den-Kopf-gefallen-war</b> . Wochen und Monate (die Tage zu zählen war schon schwieriger für Oliveira, <b>der glücklich, ergo ohne Zukunft war</b> ) liefen und liefen sie durch Paris, sahen sich dieses und jenes an, [...]
Pseudologik Klammern		
Syntaktische Formulierung	40	Man mußte ihr Flaubert einordnen, ihr sagen, <b>daß Montesquieu</b> , erklären, <b>wie Raymons Radiguet</b> , sie <b>darüber informieren</b> , <b>wann Théophile Gautier</b> .
Erzählerrolle	43	[...], damals hatte Oliveira der Maga schon die Geschichte von Troppmann erzählt, die Maga hörte zu und schmiegte sich an ihn, sie würde die Novelle von Turgenjew lesen müssen, es war unglaublich, was sie alles in diesen zwei Jahren lesen müßte ( <b>man wußte nicht, warum es zwei waren</b> ).
Wiederholung Klammern	44/5	Angenommen, er liebte sie nicht, angenommen, das Verlangen ließe nach ( <b>denn er liebte sie nicht und das Verlangen ließ nach</b> ), dann musste jede Sakralisierung der Spiele wie die Pest vermieden werden.
Graphemik	46	Es gefiel ihnen, die Gefahr, sich nicht zu finden, herauszufordern, den Tag allein und mürrisch in einem Café zu verbringen oder auf einer Bank auf einem Platz, <b>ein-Buch-mehr-lesend</b> .
Abw. vom generellen Wissen	46	Die Theorie des <b>Ein-Buch-mehr</b> war von Oliveira. Die Maga hatte sie durch <b>pure Osmose</b> angenommen.
Graphemik  Widerspruch Klammern	46	Tatsächlich waren für sie alle Bücher <b>ein-Buch-weniger</b> , sie hätte zu gern ihren ungeheuren Durst gestillt und in einer <b>endlosen Zeit (schätzungsweise zwischen drei und fünf Jahren)</b> die gesammelten Werke von Goethe, Homer, [...]
Kult. Anspielung Drei Pünktchen	47	So zogen sie sich, <b>Punch and Judy</b> , an und stießen sich ab, wie es sein soll, wenn die Liebe nicht als Kitschbild oder als Romanze ohne Worte enden soll. Aber die Liebe, dieses Wort ...

Klammern Stilbruch	49	Die Fischbassins, große Glasbehälter, werden auf die Straße geschafft, und da, zwischen Touristen, begehrlichen Kindern und Damen, die exotische Arten sammeln ( <i>550 fr. pièce</i> ), stehen sie unter der Sonne, [...]
Erlebte Rede Kult. Anspielung	50	Dieser Fisch, weißt du noch, war ganz und gar Giotto, und zwei andere spielten miteinander wie Jadehunde, oder ein Fisch war der <u>genaue Schatten einer violetten Wolke...</u>
Metaphorik Graphemik Mehrdeutigkeit	51	Auch das konnte eine Erklärung sein, ein Arm, der eine schmale warme Taille drückte, im Gehen spürte man das leichte Spiel der Muskeln wie eine monotone andauernde Sprache, ein <b>obstinales Berlitz, ich-lieb-dich, ich-lieb-dich, ich-lieb-dich</b> . Keine Erklärung: das reine Verbum, lie-ben, lie-ben. „Und danach immer <b>die Kopula</b> “, dachte Oliveira grammatikalisch.
Syntagmatische Anspielung	51	<b>Am Anfang war die Kopula</b> , vergewaltigen ist erklären, doch nicht immer vice versa.
Pseudologik Widerspruch	52	Er fühlte eine Art <b>grollende Zärtlichkeit</b> , etwas <b>so Widersprüchliches, daß es wahr sein musste</b> .
Syntaktischer Verstoß	52	- Sag, kommt Gregorovius zur Disko? fragte Oliveira. Perico glaubte ja, <b>und Etienne glaubte, daß Mondrian</b> .
Stilbruch	53	- Nein, sagte Etienne. <b>C'est vache comme il pleut</b> . - <b>Tu parles, coño</b> , sagte Perico. Und dieser <b>Scheiß-Ronald</b> , der so verdammt weit draußen wohnt.
Stilbruch Erlebte Rede	53	In Ronalds Hauseingang kam es zu einem Interludium von Regenschirmzuklappen <b>comment ça va wer zündet ein Streichholz an die minuterie ist kaputt so eine scheußliche Nacht ah oui c'est vache</b> , und dann der Aufstieg, ziemlich konfus, auf dem ersten Treppenabsatz unterbrochen von einem Pärchen, das auf einer Stufe saß und tief versunken war in den <b>Akt des Küssens</b> .
Gegenüberstellung von Tatsachen Collagetechnik	576	RISIKEN DES REISSVERSCHLUSSES [Gesamtes Kapitel]
	576	
Offenheit, besondere Lesart des Buches	577	(58) [Verweis darauf, bei Kap. 58 weiter zu lesen, wo darauf verwiesen wird, bei 131 weiter zu lesen, d.h., das Buch endet nie]
Stilbruch Collagetechnik	578	[...] im Operncafé, im Dôme, im Café du Vieux Port, in den Cafés an diesem und jenem Ort, wo We make our meek adjustments, Contented with such random consolations As the wind deposits In slithered and too ample pockets. Hart Crane <i>dixit</i> .
Pseudo-Logik Klammern	580	Er tat Ceferino Unrecht, denn sein geopolitisches System war ja nicht erprobt worden wie so viele andere, die gleichermaßen <b>sinnlos waren (und eben deshalb vielversprechend, wie man zugeben mußte)</b> .
Übertreibung Situationskomik  Wiederholung	580	Unerschrocken behauptete sich Cefe auf dem theoretischen Terrain und begann fast ohne Übergang mit einer weiteren <b>erdrückenden Demonstration</b> : Die Arbeitslöhne in der Welt Gemäß der Gesellschaft der Nationen wird oder muß es so sein, daß wenn zum Beispiel ein französischer Arbeiter, nehmen wir an ein Schmied, einen Tageslohn zwischen einem Minimum von

		8 Dollar und einem Maximum von 10 Dollar verdient, folglich ein italienischer Schmied das gleiche verdienen muß, nämlich zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag; folglich: verdient ein italienischer Schmied besagte Summe, nämlich zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag, so muß ein spanischer Schmied auch zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag verdienen; folglich: wenn ein spanischer Schmied zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag verdient, muß ein russischer Schmied auch zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag verdienen; folglich: wenn ein russischer Schmied zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag verdient, muß ein nordamerikanischer Schmied auch zwischen 8 und 10 Dollar pro Arbeitstag verdienen usw.
Problematisierung des Verfassens	580	Was, monologisierte Traveler, mag der Grund für dieses „usw.“ sein, weshalb hält Ceferino in einem gegebenen Augenblick ein und entscheidet sich für dieses Undsowweiter, das ihm doch wehtun muß? Es kann nicht nur Ermüdung an der Wiederholung sein, weil es doch zu sehen ist, wie ihn ebendiese begeistert, auch nicht das Gefühl von Monotonie, weil es doch zu sehen ist, wie ihn ebendiese begeistert ( <b>sein Stil war geradezu ansteckend</b> ).
Graphemik	582	Das beinahe mit Händen zu greifende Bild einer Tierfarm, wo die <b>Angestellten-der-besagten-Einrichtung</b> sich abrackerten bei dem Versuch, einen Walfisch aufzuziehen, legte sich über das nüchterne Bild des nächtlichen Gangs.
Abschweifung vom Thema Collagetechnik	593	DER BLUMENGARTEN Es kann durchaus von Nutzen sein, wenn man weiß, daß ein streng angelegter Garten im Stil der „französischen Parks“ mit Wegen, Blumenbeeten und Spalieren in geometrischer Anordnung großen Sachverstand und viel Pflege erfordert. Im Gegensatz dazu lassen sich die Mißerfolge des Gartenfreundes in einem „englischen“ Garten viel leichter verbergen. Ein paar Sträucher, eine Rasenfläche und ein einziges Beet mit verschiedenen Blumen, die sauber hervortreten, im Schatten einer Mauer oder einer Hecke richtig angelegt, sind die wichtigsten Bestandteile eines sehr dekorativen und sehr praktischen Ensembles. [...] <i>Almanach Hachette</i>
Stilbruch	597	Ich lache über meine Onkel, diese untadeligen Ehrenmänner, die bis zum Hals im Dreck stecken, und am Hals glänzt noch immer der makellose steife Kragen. Sie würden auf den Rücken fallen, wüßten sie, daß sie <b>in der Jauche schwimmen</b> , denn sie sind überzeugt, der eine in Tucumán, der andere in Nueve de Julio, daß sie Muster untadeligen Argentinertums darstellen ( <b>wie sie selbst sagen</b> ).
Erzählerrolle		
Wiederholung	599	Das Schlimme ist, daß die Maga nicht lange so weitermachen kann, gleich fängt sie an zu weinen, verbirgt ihr Gesicht an meiner Schulter, wird unsagbar traurig, man muß Tee zubereiten, alles vergessen, zusammen irgendwo hingehen <b>oder miteinander schlafen, ohne die Onkel und ohne die Mutter miteinander schlafen, es ist beinah immer das, oder nur schlafen, aber es ist beinah immer das.</b>
Abschweifen vom Thema Collagetechnik	600	Die Noten des Klaviers (a, d, es, c, h, b, e, g), der Violine (a, e, b, e), des Horns (a, b, a, b, e, g) stellen das musikalische Äquivalent der Namen von ArnolD SCHönBerG, Anton WEBErn und AlbAn BERrG dar. diese Art von musikalischem Anagramm ist durchaus nicht neu.

		Aus dem Kommentar eines nicht genannten Verfassers zu Alban Bergs <i>Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente</i> (Aufnahme Pathé Vox PL 8660).
Graphemik	601	In Erwartung größerer Reize, Profanierungs- und Verfremdungsübungen in der Apotheke zwischen Mitternacht und zwei Uhr morgens, nachdem Cuca endlich gegangen ist, sich <b>einem-erholsamen-Schlaf-hinzugeben</b> [...]
Drei Pünktchen	601	Lektüre einer Seite aus Travelers Notizbuch: „Während man beim Friseur wartet, an die Reihe zu kommen, [...]. Multiplikation der Irrealität. Wenn man bedenkt, dass die Techniker nur aus der Tatsache, daß man dank der Boeing 707 in wenigen Stunden in Helsinki ist, voraussehen ... Konsequenzen, die man persönlich zu ziehen hat. Schneiden Sie mittellang, Pedro.“
Erlebte Rede Drei Pünktchen	602	Worum es im Grunde geht, das ist die Entfremdung aus rein professioneller Selbstverleugnung. Noch lachen sie zu viel (es kann nicht sein, daß Attila ein Briefmarkensammler war), aber dieses Arbeit macht frei wird seine Früchte tragen, glauben Sie mir, Cuca. Zum Beispiel die Vergewaltigung des Bischofs von Fano, das ist so ein Fall von ...
Problematizieren des Verfassens (Gesamtes Kapitel: Morelli beschreibt Rayuelas Stil)	603	Morelli eilte voraus und zurück in einer so offensichtlichen Verletzung des Gleichgewichts und der ( <b>durchaus als moralisch zu bezeichnenden</b> ) Prinzipien des Raumes, daß es leicht geschehen konnte ( <b>obschon es tatsächlich nie geschah, aber sicher konnte man nicht sein</b> ), daß Vorfälle, von denen er sprach, sich in fünf Minuten vollzogen und sich dabei möglicherweise die Schlacht von <b>Actium mit dem Anschluß der felix Austria</b> verband ( <b>vielleicht hatten die drei A etwas mit der Wahl oder , oder, was wahrscheinlicher war, mit der Anerkennung dieser historischen Momente zu tun</b> ), oder daß [...]
Klammern Widerspruch Alliteration		
Syntaktischer Verstoß	603	All das <b>war eher trivial und Buñuel</b> , und den Clubmitgliedern entging nicht, daß es [...]
Parallelismus Symmetrie	607	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. - Ich weiß nicht, wie sie war, sagte Ronald. Wir werden es nie wissen. [...]</li> <li>2. - Sie war so dumm, sagte Etienne. Selig die Armen im Geiste usw. usw. [...]</li> <li>3. - Hüte dich vor der Echolalie, sagte Ronald. Dieser ganze Trödel von Antinomien, [...]</li> <li>4. - Das ist schon richtig. Aber andererseits war sie unendlichen Glücksgefühls fähig, [...]</li> <li>5. - <b>Man weint aus vielen Gründen, sagte Ronald. Das beweist nichts.</b></li> <li>6. - Es beweist zumindest einen Kontakt. So viele andere vor der gleichen Leinwand [...]</li> <li>7.- Der wenigen wird das Reich sein, sagte Ronald. Dir ist jeder Anlaß recht, [...]</li> <li>6. - Ich weiß, daß es so ist, sagte Etienne. Ich weiß es genau. Aber ich hab [...]</li> <li>5. - <b>Das beweist nichts, sagte Ronald. Man weint aus vielen Gründen.</b></li> <li>4. - Es lohnt nicht die Mühe, dir eine Antwort zu geben. Sie hätte es viel besser verstanden. [...]</li> <li>3. - Er spricht in Figuren, sagte Ronald. Er ist immer derselbe.</li> <li>2. - Es gibt keinen anderen Weg, allem Verlorenen näher zu kommen, [...]</li> <li>1. - Ja, das alles läßt sich nicht erklären, sagte Ronald.</li> </ol>

Erzählerrolle	613	Die Düfte, die orphischen Hymnen, algalias: <b>Zibet in der ersten, Suchröhrchen in der zweiten Bedeutung des Wortes...</b>
Stilbruch	613	[...] wird alles zusammengefaßt zu Alpha und Omega, <b>coquille, cunt, concha, con, coño, Millenium, Armageddon, Terramyzin</b> , oh schweige still, fang nicht da oben mit deinen verächtlichen Trugbildern an, deinen oberflächlichen Spiegeln. Welch Schweigen, diene Haut, welche Abgründe, in denen Würfel aus Smaragd rollen, Eintagsfliegen und Phönixe und Krater ...
Chaos		
Erlebte Rede		
Drei Pünktchen		
Problematisieren des Verfassens	615	Morelliana Ein Zitat: „ Dies also sind die fundamentalen, kapitalen und philosophischen Gründe, die mich dazu bewegt haben, mein Werk auf dem Fundament von einzelnen Teilen aufzubauen - das Werk als ein Teilchen des Werkes und den Menschen als eine Zusammenfassung von Teilen des Körpers und der Seele betrachtend -, während ich die gesamte Menschheit als ein Gemisch von Teilen und Stücken auffasse. Wenn mir nun jemand vorwerfen würde, daß solche eine teilweise Auffassung jedoch wirklich und wahrhaftig keinerlei Auffassung sei, sondern nur Quatsch, Unsinn, Stuß und daß ich, anstatt mich den strengen Gesetzen und Regeln der Kunst zu unterwerfen, mich über sie durch ein Gespött lustig zu machen suche - dem würde ich antworten, ja das stimme und gerade das und nichts anderes sei meine Absicht. Und - bei Gott - ohne zu zaudern gestehe ich: ich möchte ebenso gern eurer Kunst entgehen, die ich nicht ausstehen kann, wie euch selber, ihr Herren! Denn auch euch kann ich nicht ausstehen mit euren Auffassungen, eurem ästhetischen Gehabe und eurer ganzen, kleinen Künstlerwelt. Witold Gombrowicz, <i>Ferdydurke</i> , 4. Kap.
Gegenüberstellung von Tatsachen, Collagetechnik	616	Brief an den Observer: Sehr geehrter Herr, hat einer Ihrer Leser auf den Mangel an Schmetterlingen in diesem Jahr hingewiesen? [...] [ gesamtes Kapitel]
Gegenüberstellung von Tatsachen Collagetechnik	620	Krankenberichte Aus dem Hospital der Grafschaft York wird gemeldet, daß die verwitwete Herzogin von Grafton, die sich letzten Sonntag ein Bein gebrochen hat, gestern einen ziemlich guten Tag verbrachte. The Sunday Times, London
Erlebte Rede  Klammern	624	Wie dem auch sei, ihre Schuhe traten auf eine Art Linoleumboden, ihre Nasen rochen ein süßsaureres Desinfektionsmittel, das man zerstäubt hatte, im Bett daß der Alte, ordentlich eingebaut in zwei Kopfkissen, die Nase wie ein Haken, mit dem er sich in der Luft festhielt, um aufrecht sitzen zu bleiben. Bleich, mit Augenrändern wie ein Toter. Ein beachtliches Zickzack auf dem Fieberblatt. <b>Und warum machen Sie sich die Mühe?</b> Man sagte, das sei nicht der Rede wert, der argentinische Freund sei zufällig Zeuge des Unfalls gewesen, der französische Freund sei ein tachistischer Maler, <b>alle Krankenhäuser dieselbe unendliche Sauerei. Morelli, ja, der Schriftsteller.</b> - Das kann nicht sein, sagte Etienne. <b>Warum nicht, Auflagen wie der Stein, der ins Wasser fällt: plumps, und man erfährt nie wieder etwas von ihnen.</b> Morelli fand sich bereit, ihnen zu sagen, daß etwa vierhundert Exemplare verkauft ( <b>und verschenkt</b> ) worden waren. Zwei, immerhin, in

		Neuseeland, <b>rührendes Detail.</b>
Syntaktischer Verstoß	628	Etienne sah Oliveira an, <b>und Oliveira undsoweiter.</b>
Stilbruch	629	Alles lief falsch, das hätte nicht an diesem Tag passieren dürfen, es war ein hinterhältiger Zug in dem Schachspiel mit 60 Figuren, die unnütze Freude inmitten der schlimmsten Traurigkeit, [...], die so späte oder vielleicht zu frühe Freude (ein Trost: vielleicht kam sie zu früh, war noch unverdient, aber dann, <b>wer weiß, vielleicht, maybe, forse, peut-être</b> , ach <b>Scheiße, Scheiße</b> , bis morgen, Maestro, <b>Scheiße, Scheiße ohne Ende Scheiße</b> , ja, zur Besuchszeit, <b>unaufhörlich hartnäckige Scheiße im Gesicht und in der Welt, Scheißwelt</b> , wir werden Ihnen Obst bringen, <b>Erzscheiße der Konterscheiße</b> , dans cet hôpital Laennec découvrit [sic! I.F-L.] l'auscultation: vielleicht daß man noch ...
Chaos Erlebte Rede		
Wiederholung		
Drei Pünktchen		
Gegenüberstellung von Tatsachen Erzählerrolle Stilbruch	631	Wie sollte man nicht staunen über die Existenz von Mme. Sanson, <i>Medium-Tarots, prédicit. étonnantes, 23 rue Hermel (vor allem weil Hermel, der vielleicht Zoologe gewesen war, einen Alchimistennamen hatte)</i> , und wie nicht mit lateinamerikanischem Stolz die klangvolle Ankündigung von Anita, <i>cartes, dates précises</i> , entdecken und von Joana-Jopez ( <b>sic!</b> ), <i>secrets indiens, tarots espagnols</i> , und [...]
Abweichung vom generellen Wissen	632	Am <i>Chien qui fume</i> angekommen, tranken sie zwei Glas Weißwein und sprachen <b>über Träume und über Malerei als mögliches Mittel gegen die NATO und andere Pestbeulen der Gegenwart.</b>
Syntaktische Formulierung	632/ 3	Etienne fand es nicht sonderlich seltsam, daß Oliveira einen Typ besuchen wollte, den er nicht kannte, sie waren einer Meinung, <b>daß es im Grunde bequemer war undsoweiter.</b>
Graphemik Klammer	633	Anschließend bewunderten sie das vornehme Schild: DANS CET HOPITAL, LAENNEC DECUOVRAIT [sic!] L'AUSCULTATION, und sie dachten beide ( <b>und sagten es sich</b> ), daß die Auskultation wohl so etwas wie ein Salamander sein müsse, oder eine Schlange, die heimlich im Hospital Necker lebte und verfolgt wurde durch wer weiß welche seltsame Korridore und Kellerräume, bis sie sich keuchend dem jungen Gelehrten ergab.
Syntaktische Formulierung	633	- Man könnte ihn auch besucht haben, ohne an der Pförtnerloge vorbeizugehen. <b>Undsoweiter.</b> Es gibt Augenblicke, [...]
Pseudo-Logik	635	Mit neun habe ich unter einem Ombú masturbiert, es war höchst patriotisch. - Ein Ombú? - So eine Art Baobab, sagte Oliveira, <b>aber ich will dir eine Geheimnis anvertrauen, wenn du mir schwörst, es keinem Franzosen zu sagen. Der Ombú ist kein Baum, er ist ein Unkraut.</b> - <b>Aha, schön, dann war es also nicht so schlimm.</b>

## Anhang 5: Einsatz von Ironiesignalen

Ironiemarker	Der Zauberberg	Rayuela. Himmel und Hölle	Gesamt: Deutsch	Rayuela	La montaña mágica	Gesamt: Spanisch
Abschweifen vom Thema	-	3	3	3	-	3
Abweichen vom generellen Wissen	-	2	2	2	-	2
Alliteration	-	1	1	1	-	1
Anspielung (intertextuell, kulturell)	2	11	13	15	1	16
Auslassung, drei Punkte	3	5	8	6	1	1
Chaos	-	3	3	3	-	3
Collagetechnik	-	6	6	6	-	6
Doppelsinn, Mehrdeutigkeit	4	2	6	2	1	3
Durchschauen der Leser	-	1	1	1	-	1
Erlebte Rede	9	6	15	8	5	13
Erzählerrolle	55	4	59	4	47	51
Erzählung als Hauptfigur	6	-	6	-	4	4
Euphemismus	18	-	18	-	8	8
Gegenüberstellung, Verdrehung von Tatsachen	-	5	5	5	-	5
Graphemik	-	7	7	12	-	12
Ironische Einschränkung	2	-	2	-	2	2
Klammern	4	11	15	8	9	17
Klischee	1	-	1	-	-	-
Komik	3	1	4	2	1	3
Konjunktiv	1	-	1	-	-	-
Kontrast Geschehen-Beschreibung	1	-	1	-	1	1
Leitmotiv	18	-	18	-	15	15
Lob an Stelle von Tadel	1	-	1	-	1	1
Metapher	3	2	5	3	2	5
Metonymie	2	-	2	-	-	-

Namengebung	2	-	2	2	-	2
Offenheit, mehrere Lesarten	-	2	2	2	-	2
Oxymoron	2	-	2	-	1	1
Parallelismus	-	2	2	2	-	2
Parenthese	2	-	2	-	-	-
Perpektiv-Wechsel	10	-	10	-	2	2
Personifizierung	1	-	1	-	-	-
Polysyndeton	-	2	2	2	-	2
Problematisieren des Verfassens	-	3	3	3	-	3
Pseudo-Konzessivsatz	2	-	2	-	2	2
Pseudo-Logik	-	4	4	4	-	4
Pseudo-Oralität	14	-	14	2	6	8
Redundanz	2	-	2	-	-	-
Rhetorische Frage	7	1	8	1	5	6
Schillern	16	-	16	-	4	4
Semantik	17	2	19	6	6	12
Stilbruch, Registerwechsel	2	13	15	15	1	16
Syntax	7	9	16	16	-	16
Tragische Ironie	12	-	12	-	10	10
Überbetonung, Übertreibung	6	2	8	2	1	3
Umkehrung der Realität	1	-	1	-	1	1
Umschreibung, Paraphrase	1	-	1	-	1	1
Unangemessenheit	9	1	10	1	4	5
Untertreibung	1	-	1	1	3	4
Vergleich	1	3	4	4	-	4
Verletzung des Textaufbaus	-	1	1	1	-	1
Widerspruch	8	7	15	6	2	8
Wiederholung	-	5	5	5	-	5
Wortspiel	3	1	4	5	-	5
Gesamt	260	128	388	161	147	308

# Literaturnachweis

## Primärliteratur

Cortázar, Julio (2000): *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1963, 2000.

Cortázar, Julio (1987): *Rayuela. Himmel und Hölle*. Aus dem argentinischen Spanisch von Fritz Rudolf Fries. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

Mann, Thomas (1999): *Der Zauberberg*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt a.M., 1924, <sup>12</sup>1999.

Mann, Thomas (2001): *La montaña mágica*. Traducción de Mario Verdaguer. Plaza & Janés Editores S.A., Barcelona, 1934, <sup>2</sup>2001,.

## Sekundärliteratur

Academia Argentina de Letras (Hg.) (2004): *Diccionario del habla de los argentinos*. Espasa, Buenos Aires, 2004.

Alazraki, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona, 1994.

Alba, Horacio (2000): *Rayuela, de Julio Cortázar: La obra literaria como instrumento de investigación filosófica*. In: *Taula, quaderns de pensament*, Nr. 33-34, 2000, S. 239-250

Albrecht, Jörn (1990): *Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit*. In: *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1990, S: 71-81.

Albrecht, Jörn (1998): *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

Allemann, Beda (1970): *Ironie als literarisches Prinzip*. In: A. Schaefer (Hg.), *Ironie und Dichtung. Sechs Essays.*, C.H. Beck, München, 1970, S. 11-38.

Amorós, Andrés (1972): *Rayuela. (Nueva lectura)*. In: *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 1, 1972. Universidad Complutense, Madrid, S. 281-320.

Apel, Friedmar (1983): *Literarische Übersetzung*. Stuttgart, Metzler, 1983.

Aristophanes (1976): *Die Wolken*. In: *Komödien*. Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 1976, S. 120-135

Aristoteles (2002): *Die Nikomachische Ethik*. Übers. von Olof Gigon, 5. Aufl. München, dtv-Taschenbuch, 2002

Arróspide, Amparo (2001): *A más de tres décadas de la publicación de Rayuela: Recordando a la Maga*. In: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 17, März-Juni 2001.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.) (1997): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Erich Schmidt, Berlin, 1997.

Bachmann-Medick, Doris (2007): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg, 2007.

Baumgart, Reinhard (1954): *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Carl Hanser Verlag, München, 1954.

Baumgart, Reinhard (1973): Denkformen der Ironie. Die Essays. In: Hass, Hans-Egon / Mohrlüder, Gustav Adolf (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Kippenheuer u. Witsch, Köln, 1973, S.222-228.

Berg, Walter B. (1991): *Grenz-Zeichen Cortázar: Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Vervuert, Frankfurt a.M., 1991.

Berger, Klaus / Nord, Christiane (Hg.) (1999): *Das Neue Testament und frühchristliche Schriften*. Übers. und kommentiert von Klaus Berger und Christiane Nord. 6. rev. Aufl., Insel\_Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Best, Otto F. (1973): *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M., 1973.

Böckmann, Paul (1969): *Der Widerstreit von Geist und Leben und seine ironische Vermittlung in den Romanen Thomas Manns*. In: Heydebrand, Renate von / Just, Klaus Günther (Hg.): *Wissenschaft als Dialog*. Studien zur Literatur, Stuttgart, 1969, S. 194-215.

Borges, Jorge Luis (1926): *Las dos maneras de traducir* In: *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1997, S. 256-258.

Borges, Jorge Luis (1932): *Las versiones homéricas* In: *Obras Completas I-IV*. Emecé Editores, Barcelona, 1995, Bd I, S. 238-244.

Borges, Jorge Luis (1935): *Los traductores de Las 1001 Noches* In: *Obras Completas I-IV*. Emecé Editores, Barcelona, 1995, Bd I, S. 397-405.

Borsò, Vittoria (1998): *Lateinamerikanische Literatur: Übersetzte Kultur und Ironie als Provokation der Geschichtsschreibung*. In: Hammerschmid, Beata/Krapoth, Hermann (Hg.): *Übersetzung als kultureller Prozeß: Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden*. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung VIII. Erich Schmidt, Berlin, 1998, S. 97-119.

Breitinger, Johann Jakob (1740): *Christliche Dichtkunst II*. In: Apel, Friedmar, *Literarische Übersetzung*. Stuttgart, Metzler, 1983, S. 43

Breuner, Michael (1986): *Konzepte und Probleme der Übersetzungskritik literarischer Werke – mit einem exemplarischen übersetzungskritischen Rahmen zu Joyces Ulysses*. Paper Serie B, Nr. 144, L.A.U.D.T, Duisburg, 1986.

Brody, Robert (1976): *Julio Cortázar. Rayuela*. Grant & Cutler, London, 1976

Brown, J. Andrew (2005): *Reading Rayuela in the Rayuel-O-Matic*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29:2, 2005, S. 379-396.

Bugiel, Hartmut (1968): *Thomas Mann in Frankreich: Probleme der Übersetzung (Tod in Venedig)*. Köln, 1968.

Cardona-Collom, Sofia Irene (1988): *La ironía y la transformación de movimientos literarios en la novela Hispánica*. UMI, University of Massachusetts, 1988.

Cavallari, Hector M. (1993): *Julio Cortázar. La mirada y el discurso*. In: Instituto Literario y Cultural Hispánico (Hg.), *Alba de América. Revista Literaria*. Bd. 11, Nr. 20 u. 21, 1993; S. 115-125.

Chen, Hanne (1996): *KulturSchock China*. Verlag Peter Rump, Bielefeld, <sup>6</sup>2004, 1996.

Cicero, Marcus Tullius (1976): *De oratore*. Hg. und übers. von Harald Merklin, Reclam, Stuttgart, 1976.

Clyne, Michael (1974): Einige Überlegungen zu einer Linguistik der Ironie. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 93, 1974, S. 343-355.

Copeland, Lennie / Griggs, Lewis (1986): *Going International. How To Make Friends And Deal Effectively*. In: *The Global Marketplace*. New American Library, New York, 1986.

Cortázar, Julio (1987): *Ein gewisser Julius*. Übers. von R. Wittkopf, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M., 1987.

Cortázar, Julio (2000): *62: A Model Kit*. Übers. von Gregory Rabassa. New Directions Publishing Corporation, New York, 2000.

Coseriu, Eugenio (1978): *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*. In: L. Grähs, G. Korlén, B. Malmberg (Hg.), *Theory and Practice of Translation, Bern - Frankfurt/Main - Las Vegas*, S. 17-32; abgedruckt in: Wilss, Wolfram (Hg.), 1981, S. 27-47.

Dávila, María de Lourdes (2000): *Detrás del muro 'final' de Rayuela*. In: Manzi, Joaquín (Hg.) *La Licorne*, Université de Poitiers, 2000, S. 245-257.

Despoix, Philippe / Fetscher, Justus (2001): *Ironisch/Ironie*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 196-244.

Reus, Gunter (2003): *Ironie als Widerstand. Heinrich Heines frühe Feuilletons "Briefe aus Berlin" und ihre Bedeutung für den modernen Journalismus*. In: B. Blöbaum und S. Neuhaus (Hg.): *Literatur und Journalismus*. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2003, S. 159-172.

Ermatinger, Emil (1948): *Wieland und die Ironie*. In: Ermatinger, Emil: *Deutsche Dichter 1700-1900; eine Geistesgeschichte in Lebensbildern*. Teil 1: Vom Beginn der Aufklärung bis zu Goethes Tod. Univers.-Verlag, Bonn, 1948, S. 124-150

Fehlauer, Ingrid (2000): *El problema de la ironía y su traducción*. In: *Lenguas Vivas* Nr.1, IESLV "J. R. Fernández", Buenos Aires, 2000.

Fleischmann, Eberhard (Hg.) (1997): *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Gunter Narr, Tübingen, 1997.

Forssbohm, Paul (1988): *Formen des Offenen. Thomas Manns Zauberberg, die "Oxen of the Sun"-Episode in James Joyces Ulysses und Julio Cortázers Rayuela*. New York; Paris: Lang, 1988.

Fuentes, Carlos (1996): *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Moritz, México, 1969, <sup>15</sup>1996.

Gadamer, Hans Georg (1989): *Lesen ist wie Übersetzen*. In: Michael Hamburger (Hg.), *Dichter und Übersetzer*. Beiträge des Michael-Hamburger-Symposiums am Deutsch-Amerikanischen Institut Heidelberg, Hg. von Walter Eckel u.a., Frankfurt/M., 1989, S. 117-124.

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2003): *Interkulturelle Missverständnisse in Text und Translation. Einige Überlegungen am Beispiel des Englischen und Deutschen*. In: Baumgarten, N. /Böttger, C. / Motz, M. / Probst, J. (Hg.): *Übersetzen, Interkulturelle Kommunikation, Spracherwerb und Sprachvermittlung - das Leben mit mehreren Sprachen. Festschrift für Juliane House zum 60. Geburtstag*. Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht [Online], 8(2/3), 2003, S. 1-12. Unter: <http://www.ualberta.ca/~german/ejournal/Gerzymisch-Arbogast1.htm>.

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2004): *Dimension Textnormativer Äquivalenz*. In: Albrecht, J. / Gerzymisch-Arbogast, H. / Rothfuß-Bastian, D. (Hg.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller*. Gunter Narr, Tübingen, 2004, S. 67-79.

Gnutzmann, Rita (1991): *Los "autores" de Rayuela*. In: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pelayo*. Nr. 14, Madrid, 1991, S. 181-189.

Goethe, Johann Wolfgang (2002): *Faust – der Tragödie erster Teil*. In: *Meisterwerke der Weltliteratur. Götz von Berlichingen / Faust – der Tragödie erster Teil*. Berecht. Ausg., Neuaufl. Kaiser, Klagenfurt, 1808, 2002.

Göhring, Heinz (2002): *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für Sprach- und Kulturmittler*. Hrsg: A. Kelletat und H. Siever. Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2002.

Gräf, Bernd (1996): *Cortázar, Julio*. In: Gräf, Bernd (Hg.): *Der große Romanführer: 500 Werke der Weltliteratur*, Hiersemann, Stuttgart, 1996.

Grassegger, Hans (1985): *Sprachspiel und Übersetzung : eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix*. Stauffenburg, Tübingen, 1985.

Green, Dennis Howard (1975): *Alieniloquium. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie*. In: Hans Fromm/Wolfgang Harms/Uwe Ruberg (Hg.), *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*. Festschrift für Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, Bd. II, München, 1975, S. 119-159.

Groeben, Norbert / Willer, Bernhard (1980): *Sprachliche Hinweise auf ironische Kooperation: Das Konzept Ironiesignale unter sprechakttheoretischer Perspektive rekonstruiert*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 8, 1980, S. 290-313.

Groeben, Norbert / Scheele, Brigitte (1986): *Produktion und Rezeption von Ironie. Band I: Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986.

Hartmann, P. / Vernay, H. (Hg.) (1970): *Sprachwissenschaft und Übersetzen. Symposium an der Universität Heidelberg 24.2.-26.2.1969*. Max Hueber Verlag, München, 1970.

Hartmuth, Sabine / Ingenschay, Dieter (2001): *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2001.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998): *Rezensionen aus den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, Directmedia, Berlin, 1998 (vgl. **Hegel: Werke**. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, Bd.11, S. 233).

Heibert, Frank (1993): *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung: am Beispiel von sieben Übersetzungen des 'Ulysses' von James Joyce*. Gunter Narr, Tübingen, 1993.

Heller, Erich (1959): *Thomas Mann: der ironische Deutsche*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1959.

Heller, Erich (1973): *Aus: Die Theologie der Ironie*. In: Hass, Hans-Egon / Mohrlüder, Gustav Adolf (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Kippenheuer u. Witsch, Köln, 1973, S. 217-221.

Hellmann, Jochen (1992): *Die französische Version des „Zauberberg“ von Thomas Mann: Untersuchungen zu Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung*. Krämer, Hamburg, 1992.

Henderson, Carlos (1994): *Rayuela, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario*. In: *El texto latinoamericano*, Bd. II, Editorial Fundamentos, Madrid, 1994, S. 97-105.

Hermans, Theo (1998): *Descriptive Translation Studies*. In: Snell-Hornby, M. / Höning, H. / Kußmaul, P. / Schmitt, P. (Hg.): *Handbuch Translation*. Stauffenburg-Verl., Tübingen, 1998, S. 96-100.

Herwig, Friedl / Glaap, Albert-Reiner / Müller, Klaus Peter (Hg.) (1992): *Literaturübersetzen: Englisch. Entwürfe, Erkenntnisse, Erfahrungen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992.

Holmes, James / Lambert, José / Van den Broeck, Raymond (Hg.) (1978): *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Acco, Amsterdam, 1978.

Höning, Hans / Kußmaul, Paul (1996): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1982, <sup>4</sup>1996.

House, Juliane (1993): *Missverstehen im interkulturellen Diskurs*. In: Timm, J.-P. / Vollmer, H. (Hg.), *Kontroversen in der Fremdsprachenforschung*. Brockmeyer, Bochum, 1993, S. 178-196.

House, Juliane (1996): *Missverstehen in interkulturellen Begegnungen*. In: House, J. (Hg.), *Wie lernt man Sprachen – Wie lehrt man Sprachen? Zwanzig Jahre Sprachlehrforschung am Zentralen Fremdspracheninstitut der Universität Hamburg*. ZFI-Arbeitsberichte, 1996, S. 154-170.

House, Juliane (1999): *Zur Relevanz kontrastiv-pragmatischer und interkultureller Diskursanalysen für das Fachübersetzen*. In: Gerzymisch-Arbogast, H. / Gile, D. / House, J. / Rothkegel, A. (Hg.), *Wege der Übersetzungs-*

*und Dolmetschforschung* (Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen 1/1999). Gunter Narr, Tübingen, 1999, S. 43-55.

Jakobson, Roman (1981): *On Linguistic Aspects of Translation*. Dt. Übersetzung: Linguistische Aspekte der Übersetzung, in: Wilss, W. (Hg.), *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt, 1981, S. 189-198.

Japp, Uwe (1983): *Theorie der Ironie*. Klostermann, Frankfurt/Main, 1983.

Keller, Rudi (Hg.) (1997): *Linguistik und Literaturübersetzen*. Narr, Tübingen, 1997.

Kelletat, Andreas (1998): *Eigennamen*. In: Snell-Hornby et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 1998, S. 297-298.

Killy, Walther (Hg.) (1992): *Literaturlexikon*. Bd. 13. Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München, 1992

Knapp, Karlfried (1998): *Schwarz ist weiß, ja heißt nein. Andere Kulturen, andere Sitten: Was man aus Ignoranz leicht falsch macht*. In: *Die Zeit* vom 15.01.1988.

Koppe, Franz (1983): *Grundbegriffe der Ästhetik*. Edition suhrkamp SV, Frankfurt/M., 1983.

Koselleck, Reinhart (Hg.) (1979): *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1979.

Koselleck, Reinhart (2006): *Begriffsgeschichten*. SuhrkampVerlag, Frankfurt/M., 2006.

Koller, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4. Aufl. Quelle und Meyer, Heidelberg-Wiesbaden, 1992.

Koschmieder, Erwin (1965): *Beiträge zur allgemeinen Syntax*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1965.

Kovach-Allen, Katharina Erika (1984): *Humor in the Works of Julio Cortázar*. Diss., State University of New York, Buffalo, 1984.

Krapoth, Hermann (1998): *Einleitung: Übersetzung als kultureller Prozess*. In: Hammerschmid, Beata/ Krapoth, Hermann (Hg.): *Übersetzung als kultureller Prozeß: Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden*. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung VIII. Erich Schmidt, Berlin, 1998, S. 1-10.

Krywalski, D. (Hg.) (1992): *Knaurs Lexikon der Weltliteratur: Autoren, Werke, Sachbegriffe aktualisiert und neu bearbeitet*. Droemer Knaur, München, 1992.

Kurzke, Hermann (1989): *Mann, Thomas*. In: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*. Bd. 3. Harenberg Lexikon-Verlag, Dortmund, 1989.

Lapp, Edgar (1992): *Linguistik der Ironie*. Gunter Narr, Tübingen, 1992.

Laurian, Anne-Marie (1989): *Humour et traduction au contact des cultures*. In: *Meta*, XXXIV, 1, Montréal, 1989.

Lausberg, Heinrich (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, <sup>3</sup>1990.

Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London, 1992.

Leibold, Anne (1989): *The Translation of Humor; Who says It can't be done?*. In: *Meta*, XXXIV, 1, Montréal, 1989.

Lenschen, Walter (Hg.) (1998): *Literatur übersetzen in der DDR = La traduction littéraire en RDA*. Peter Lang, Bern, 1998.

Levý, Jirí (1969): *Die literarische Übersetzung : Theorie einer Kunstgattung*. Übers. von Walter Schamschula. Athenäum-Verlag, Frankfurt a.M./ Bonn, 1969.

Luna-Escudero-Alie, María Elvira (2004): *Una lectura existencialista de la narrativa del primer Cortázar*. In: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* Nr. 28, Nov. 2004-Feb. 2005.

Lyons, John (1971): *Einführung in die moderne Linguistik*. C.H. Beck, München, 1971.

Maletzke, Gerhard (1998): *Kommunikationswissenschaft im Überblick: Grundlagen, Probleme, Perspektiven*. Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden, 1998.

Mann, Thomas (1922): *Rede und Antwort: Über eigene Werke; Huldigungen und Kränze: Über Freunde, Weggefährten und Zeitgenossen*. Frankfurter Ausgabe. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1984.

Mann, Thomas (1991): *Tagebücher 1949-1950*. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1991.

Mateo, Marta (1994): *¿Lady Sneerwell o Doña Virtudes?: La traducción de los nombres propios emblemáticos en las comedias*. In: *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 24-29 de febrero de 1992. Editorial Complutense, Madrid, 1994.

Mateo, Marta (1995): *The Translation of Irony*. In: *Meta: Journal des Traducteurs*, Bd. 40, Nr. 1, 1995, S. 171-178.

Mateo, Marta (1998): *Communicating and Translating Irony: The relevance of Non-verbal Elements*. In: *Linguistica Antverpiensia*, Nr. XXXII, 1998, S. 113-128.

Mateo, Marta (1999): *Reírse, una cuestión de contrastes*. In: *Livius*, Nr. 13, S. 117-136.

Meier, Ernst August (1970): *Die Ironie in Wielands Verserzählungen. Ein Beitrag zur Stilbestimmung der deutschen Rokokoliteratur*. Diss Hamburg, 1970.

*Meyers kleines Lexikon. Philosophie* (1987). Hg. von der Redaktion für Philosophie des Bibliographischen Instituts, Mannheim/Wien/Zürich, 1987.

Mohr-Elfadl, Sabine (2002): *Wie entsteht Ironie mit modifizierten Phrasemen im literarischen Text – und wie wird sie übersetzt?* In: Akten der Europäischen Gesellschaft für Phraseologie (EUOPHRAS) und des Westfälischen Arbeitskreises "Phraseologie/Parömiologie", 2002, S. 241-252.

Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (1984): *Enzyklopädie. Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 2. Wissenschaftsverlag, Bibliographisches Institut Mannheim, 1984.

Moliner, María (1996): *Diccionario de uso del español*. (CD-Rom) Copyright © 1996, Novell, Inc., Copyright © 1996.

Mora, Carmen de (2000): *La protohistoria literaria de Cortázar: La otra orilla*. In: Manzi, Joaquín (Hg.) *La Licorne*, Université de Poitiers, 2000, S. 47-69.

Müller, Ernst (Hg.) (2005): *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2005.

Müller, Marika (1995): *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt.* Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.

Munday, Jeremy (1996): *The translation of Spanish American Literature: An inevitable cultural distortion?* In: *Livius* Nr. 8, 1996, S. 155-164

Nord, Christiane (1991): *Scopos, Loyalty and Translational Conventions.* In *Target* 3:1, 1991, S. 91-109.

Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften.* Francke, Tübingen-Basel, 1993.

Nord, Christiane (1995): *Textanalyse und Übersetzen; theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse.* Groos, Heidelberg, 1988, <sup>2</sup>1991, <sup>3</sup>1995.

Nord, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained.* St. Jerome Publishing, Manchester, UK, 1997.

Nord, Christiane (2004): *Loyalität als ethisches Verhalten im Translationsprozess.* In: Ina Müller (Hg.), *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag.* Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004, S. 235-246.

O'Hara Devereaux, Mary / Johansen, Robert (1994): *Globalwork. Bridging Distance, Culture, And Time.* Jossey-Bass Publishers, San Francisco, 1994.

Otero, Mauricio (2004): *La Montaña Mágica, novela iniciática del humanismo filosófico.* In: *Escáner, Revista virtual*, 6. Jahrgang, Nr. 58, Januar-Februar 2004.  
Unter: <http://www.escaner.cl/http://www.escaner.cl/>, am 17.04.05.

Pardo, Jesús (2002): *La saga de los Mann: la maldición del genio*. In: *Magazine, Kulturbeilage der Zeitung El Mundo*, Nr. 150, 11. August 2002. Unter: <http://www.el-mundo.es/magazine/2002/150/1028886690.html>, am 17.04.05.

Pelsmaekers, Katja / Besien, Fred van (2002): *Subtitling Irony: Blackadder in Dutch*. In: *Translator: Studies in Intercultural Communication*, 8:2, 2002, S. 241-266.

Picon Garfield, Evelyn (1978): *Cortázar por Cortázar*. In: *Cuadernos de Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, México, 1978. Unter: <http://www.sololiteratura.com/cortazarpor.html>, am 28.04.04.

Platon (1993): *Sämtliche Dialoge*. Herausgegeben und mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen und Registern versehen von Otto Apelt. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1993.

Prieto Grande, María (1990): *Las reglas del juego: Una lectura lúdica de Julio Cortázar*. In: *Actas del IV simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica: Describir, inventar, transcribir el mundo, I & II*, celebrado en Sevilla del 3 al 5 de diciembre, 1990, S. 733-740.

Prill, Meinhard (1998): *Der Zauberberg*. In: Walter Jens (Hg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Band 11, Kindler Verlag, München, 1988.

Prunč, Erich (1997): *Translationskultur*. In: *TextConText*, 11=Nf 1, Groos, Heidelberg, 1997, S.99-127.

Puleo, Alicia (1990): *Cómo leer a Julio Cortázar*. Ediciones Júcar, Madrid, 1990.

Quintilianus, Marcus Fabius (1975): *Institutionis Oratoriae*. Hg. und übers. von Helut Rahn, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975.

Ramírez, Pedro (1998): *Rayuela de Julio Cortázar: ¿cómo se deshace una novela?* In: Andrés-Suárez, Irene (Hg.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Editorial Verbum, Madrid, 1998.

Reiß, Katharina (1986): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Max Hueber Verlag, München, 1971, <sup>3</sup>1986.

Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, <sup>2</sup>1991.

Reus, Gunter (2003): *Ironie als Widerstand. Heinrich Heines frühe Feuilletons "Briefe aus Berlin" und ihre Bedeutung für den modernen Journalismus*. In: B. Blöbaum und S. Neuhaus (Hg.): *Literatur und Journalismus*. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2003, S. 159-172.

Reuter, Ewald / Schröder, Hartmut / Tiittula, Liisa (1993): *Zur Erforschung von Kulturunterschieden in der internationalen Wirtschaftskommunikation*. In: Müller, Bernd-Dietrich (Hg.) *Interkulturelle Wirtschaftskommunikation*. Iudicium-Verlag, München, <sup>2</sup>1993, S. 93-123.

Ritter, Joachim / Gunder, Karlfried (Hg.) (1976): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Schwabe & Co. Verlag, Basel, 1976.

Rodríguez Coronel, Rogelio (1997): *Una re-visión ideológica de Rayuela*. In: Portobelo (Hg.), *Espacios Críticos*, Biblioteca Internacional Portobelo, Bd. 1: *Crítica Literaria*, Panama, 1997, S. 37- 49.

Root, John (1973): *Ironischer Stil bei Thomas Mann*. In: Hass, Hans-Egon / Mohrlüder, Gustav Adolf (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Kippenheuer u. Witsch, Köln, 1973, S. 229-239.

Sacido Romero, Alberto (1990): *El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la Rayuela*. In: *INTI Revista de Literatura Hispánica* Nr. 32-33, 1990/91, S. 79-89.

Salevsky, Heidemarie (2002): *Translationswissenschaft. Ein Kompendium*. Peter Lang, Frankfurt/ M., 2002.

Sánchez Lobato, Jesús (1980): *Aproximacion a los procedimientos expresivos en Rayuela*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 364/66, Madrid, 1980, S. 449-455.

Schlegel, Friedrich (1998): *Fragmente [Athenäums-Fragmente]*. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, Directmedia, Berlin, 1998 (vgl. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Bd. 2, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1958 ff).

Schlegel, Friedrich (1998): *Kritische Fragmente [Lyceums-Fragmente]*. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, Directmedia, Berlin, 1998 (vgl. Schlegel-KFSA, 1. Abt. Bd. 2)

Schleiermacher, Friedrich (1838): *Sämmtliche Werke*. Dritte Abteilung, Zweiter Band. G. Reimer, Berlin, 1838.

Schmidt, Siegfried Johannes (1993): *Kommunikation - Kognition - Wirklichkeit*. In: Bentele/Rühl (Hg.): *Theorien öffentlicher Kommunikation*. Ölschläger, München, 1993, S. 105-117.

Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.) (1990): *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. 2. überarb. Aufl. Metzler, Stuttgart, 1990.

Sergienko, Anna (2000): *Ironie als kulturspezifisches Phänomen*. Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2000.

Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.) (1998): *Handbuch Translation*. Stauffenburg-Verl., Tübingen, 1998.

Solheim, Birger (1996): „*Placet experiri*“: *Spielarten der Ironie in Thomas Manns Roman Der Zauberberg*. Schriften des Germanistischen Instituts, Universität Bergen, 1996.

Stammerjohann, Harro (Hg.) (1975): *Handbuch der Linguistik. Allgemeine und angewandte Sprachwissenschaft*. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1975.

Störig, Hans Joachim (Hg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid (1977): *Die romantische Ironie in Text und Gestaltung*. Niemeyer Verlag, Tübingen, <sup>2</sup>1977.

Tessing, Hubert Paul Hans (1959): *Ironie als dichterisches Spiel*. In: Hass, Hans-Egon / Mohrlüder, Gustav Adolf (Hg.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Kippenheuer u. Witsch, Köln, 1959, S. 121-129.

Toury, Gideon (1985): *A rationale for descriptive translation studies*. In: Hermans, Theo(Hg.): *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985, S. 16 - 41.

Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1995.

Toury, Gideon (1997): *What Is It that Renders Spoonerism [Un]translatable?* In: Dirk Delabastita (Hg.): *Wordplay and Translation*. St. Jerome, Manchester, 1997, S. 271-291.

Vargas Llosa, Mario (1992): *La trompeta de Deyá*. Prólogo a Cuentos completos. In: Cortázar, Julio, *Cuentos completos*, Bd. 1. Alfaguara, Madrid, 1997, o.S.

Villoro, Juan (1999): *El siglo de Grass*. In: *La Jornada Semanal*, 10. Oktober 1999. Unter: <http://www.jornada.unam.mx/1999/oct99/991010/sem-villoro.html>, am 17.04.05.

Waisman, Sergio (2005): *Borges y la traducción*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005.

Walser, Martin (1981): *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981.

Warning, Rainer (1976): *Ironiesignale und ironische Solidarisierung*. In: Preisendanz, W. und Warning, R. (Hg.), *Das Komische*. Fink, München, 1976, S. 416-423.

Weinrich, Harald (1970): *Erlernbarkeit, Übersetzbarkeit, Formalisierbarkeit*. In: Pilch H. und Richter H. (Hg.), *Theorie und Empirie in der Sprachforschung* (Festschrift Professor Eberhard Zwirner zum 70. Geburtstag). Karger, Basel, 1970, S. 76-80.

Weisgerber, Leo (1971): *Grundzüge der inhaltbezogenen Grammatik*. Schwann, Düsseldorf, 1971.

Wilss, Wolfram (Hg.) (1981): *Übersetzungswissenschaft*. Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.

Whorf, Benjamin Lee (1941): *Languages and logic* In: J. B. Carroll (Hrsg), *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. New York: MIT Press; London: John Wiley, 1956, S. 233-245.

Whorf, Benjamin Lee (1999): *Sprache - Denken - Wirklichkeit: Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*. Hg. und übers. von Peter Krausser, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 1963/<sup>22</sup>1999.

Yurkievich, Saúl (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994.

Zavala, Lauro (1996): *Realidades múltiples en la lectura de Julio Cortázar*. In: *Texto Crítico. Nueva Época*. Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, Universidad Veracruzana. 2. Jahrgang, Nr. 2, Mexiko, 1996, S. 59-81.

Zavala, Lauro (1996b): *Glosario de términos de ironía narrativa*. In: *Sincronía*. Una Revista Electrónica De Estudios Culturales Del Departamento de Letras De La Universidad de Guadalajara, Departamento de Educacion y Comunicacion, Universidad Autonoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Mexico, 1996. Unter: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>, am 15.12.2007.