

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота магістра з лінгвістики

на тему:

“Лінгвостилістичні засоби формування сатири і гумору в ідіостилі Г. Бюлля на прикладі творів “Моє сумне обличчя” і “Очима клоуна”

Допущено до захисту
«12» листопада 2020 року

Завідувач кафедри
німецької філології

Гамзюк М. В.

студентки групи МЛнім 54-19
факультету германської філології
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.043 Філологія
Германські мови та літератури
(переклад включно), перша -
німецька
Освітньо-професійна програма
Сучасні філологічні студії (німецька
мова і друга іноземна
мова): лінгвістика та
перекладознавство
Кордун Інни Русланівни
Науковий керівник:
Кандидат філологічних наук, доцент
Середа Наталія Анатоліївна
Національна шкала: _____
Кількість балів: _____
Оцінка ЄКТС: _____
Члени комісії:
д.філол. н., проф. Бовсунівська Т.В.
д.філол. н., проф. Гамзюк М.В.
к.філол. н., доц. Ходаковська Н.Г.

Київ – 2020

NATIONALE LINGUISTISCHE UNIVERSITÄT KYJIW
LEHRSTUHL FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Qualifizierungsarbeit
in Sprachwissenschaft zum Thema:

*„Linguostilistische Mittel der Satire- und Humor-Bildung im Idiostil von H. Böll am
Beispiel der Werke „Mein trauriges Gesicht“ und „Ansichten eines Clowns““*

von der **Studentin**
des 2. Studienjahres
der Seminargruppe MLnim 54-19
des 2. Masterniveaus

Inna Kordun

Wissenschaftliche Betreuerin:

Doz., Dr. **Natalia Sereda**

Nationale Bewertungsskala _____

Punktzahl _____ EKTS-Note _____

Kommissionsmitglieder:

Prof. Dr. habil Bowsuniwska T.W.

Prof. Dr. habil Gamsjuk M.W.

Doz. Dr. Chodakowska N.G.

Kyjiw – 2020

INHALT

EINLEITUNG.....	4
KAPITEL 1. ZUM WESEN DES KOMISCHEN ALS EINER LINGUISTISCHEN UND ÄSTHETISCHEN KATEGORIE.....	5
1.1. Kategorie des Komischen.....	5
1.2. Soziolinguistische Natur des Komischen.....	11
1.3. Formen des Komischen in der schöngeistigen Literatur und ihre Funktionen.....	19
Schlussfolgerungen zum Kapitel 1.....	24
KAPITEL 2. SATIRE UND HUMOR ALS AUSDRÜCKSMÖGLICHKEITEN DES KOMISCHEN EFFEKTS.....	25
2.1. Sprachliche Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire.....	25
2.2. Besonderheiten der Übersetzung der Elemente des Komischen.....	35
Schlussfolgerungen zum Kapitel 2.....	47
KAPITEL 3. LINGUOSTILISTISCHE MITTEL DER HUMOR- UND SATIRE- BILDUNG IN DEN WERKEN VON HEINRICH BÖLL.....	49
3.1. Linguostilistische Mittel der Humor- und Satire-Bildung in der Erzählung “Mein trauriges Gesicht” und im Roman “Ansichten eines Clowns”.....	49
3.2. Schwierigkeiten bei der Übersetzung komischer Elemente ins Ukrainische.....	55
3.3. Der Einfluss des Komischen auf den Idiostil von Heinrich Böll.....	65
Schlussfolgerungen zum Kapitel 3.....	71
SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	73
RESÜMEE.....	75
РЕЗЮМЕ.....	76
RESUME.....	77
LITERATURVERZEICHNIS.....	78

EINLEITUNG

Das Komische ist eine der schwierigsten Kategorien der Ästhetik, die nicht nur mit der Philosophie und Psychologie, sondern auch mit der Philologie verbunden ist. Es gibt eine große Menge der Theorien des Komischen, weil man dieses Phänomen vom Standpunkt verschiedener Wissenschaften erforscht. Die Sprachwissenschaftler lenken ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf sprachliche Mittel, die den komischen Effekt im Werk erzeugen. Zu den primären Arten des Komischen gehören die Ironie, der Sarkasmus, der Humor und die Satire. Diese Stilmittel charakterisieren die Werke von Heinrich Böll und beeinflussen seinen Idiostil.

Dieses Thema findet Beachtung in den Arbeiten solcher Linguisten wie J. Borew, B. Dzmidok usw.

Die **Aktualität** der vorliegenden Arbeit beruht auf der Notwendigkeit, eine Reihe sprachlicher Darstellungsmittel des Komischen im Schaffen von Heinrich Böll zu identifizieren und systematisch sprachlich und stilistisch zu erarbeiten.

Das Forschungsziel dieser **Qualifizierungsarbeit** besteht darin, die linguostilistischen Mittel der Humor- und Satire-Bildung in Werken von Heinrich Böll zu beleuchten.

Um dieses Ziel zu erreichen, sollen folgende Aufgaben gelöst werden:

- das Wesen des Komischen, seine Arten zu beleuchten;
- die Begriffe "Humor" und "Satire" zu definieren;
- Sprachliche Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire zu beschreiben;
- Besonderheiten der Übersetzung der Elemente des Komischen zu erforschen;
- den Einfluss des Komischen auf den Idiostil von Heinrich Böll zu beleuchten.

Das **Forschungsobjekt** der Qualifizierungsarbeit bilden der Humor und die Satire als Kategorien des Komischen.

Den **Forschungsgegenstand** bilden die linguostilistischen Mittel der Humor- und Satire-Bildung in den Werken von Heinrich Böll.

Das **Forschungsmaterial** der Qualifizierungsarbeit bilden der Roman “Ansichten eines Clowns” und die Erzählung “Mein trauriges Gesicht”.

Forschungsziel und –aufgaben der vorliegenden Arbeit bestimmen die Verwendung folgender **Methoden**: *deskriptive Methode* dient zur vollständigen Beschreibung der theoretischen Ansätze der Untersuchung; *Methode der komparativen Analyse* – zur Präzisierung der Bedeutung von lexikalischen Einheiten und zum Vergleich ihrer ursprünglichen Expressivität mit der von ihrer Übersetzung ins Ukrainische; *Methode der kommunikativ-funktionalen Analyse* des Wortes – zur Feststellung der kommunikativen Rolle von der Bewertungskomponente des Wortes.

Die **wissenschaftliche Neuigkeit** der Ergebnisse und der durchgeführten Untersuchung besteht darin, dass Elemente des Komischen am Beispiel der Werke von Heinrich Böll zu systematisieren und Schwierigkeiten bei der Übersetzung dieser Elemente zu beschreiben.

Praktischer Wert der vorliegenden Untersuchung ist dadurch bedingt, dass die Forschungsergebnisse beim Erlernen solcher theoretischen Fächer benutzt werden können wie Lexikologie und Stilistik der deutschen Sprache sowie Übersetzungskunde.

Die Qualifizierungsarbeit besteht aus einer Einleitung, drei Kapiteln mit Schlussfolgerungen zu jedem Kapitel, Schlussfolgerungen zur ganzen Arbeit, einem Literaturverzeichnis.

KAPITEL 1. ZUM WESEN DES KOMISCHEN ALS EINER LINGUISTISCHEN UND ÄSTHETISCHEN KATEGORIE

1.1. Kategorie des Komischen

Das Phänomen des Komischen bildet den Gegenstand der Erforschung mancher geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Das Lachen gehört zu den gesellschaftlichen Erscheinungen, verfügt über die integrative Eigenschaft. Das Konzept „das Komische“ kann man als das Modell vorstellen, das verschiedene Konzepte umfasst, die aufgrund verschiedener semantischen Felder gebildet sind [63, S. 20].

Das Komische ist mit verschiedenen Aspekten des menschlichen Seins verbunden, deswegen wird es hinsichtlich der Philosophie, Psychologie, Soziologie, Literaturwissenschaft und Linguistik betrachtet [59].

Das Gefühl ist eine der Formen des menschlichen Bewusstseins. Sie drückt eine subjektive Beziehung des Menschen zur Befriedigung oder Nichtbefriedigung seiner Bedürfnisse; zur Übereinstimmung oder Abweichung von etwas mit seinen Vorstellungen aus. Nicht alle menschlichen Bedürfnisse sind angeboren. Einige von ihnen entstehen im Laufe der Erziehung und spiegeln nicht nur die Verbindung des Menschen mit der Natur, sondern auch seine Verbindung mit der Gesellschaft wieder. „Die ästhetischen Gefühle“ sind die Ursachen für die Entstehung der ästhetischen Kategorien. Die Gefühle der Erhabenheit, des Tragischen, des Komischen und der Schönheitssinn bilden demgemäß die vier gleichnamigen Kategorien [47, S. 18].

Da das Komische mit anderen Begriffen, wie z.B. „das Gelächter“, „die Ironie“, „der Sarkasmus“ u.a. vereinbart ist, lohnt es sich, den Begriff „das Komische“ abzutrennen und gesondert zu definieren, um den terminologischen Wirrwarr zu vermeiden [64].

Das Komische hat einen sozialen Charakter und ist mit den objektiven Widersprüchen des gesellschaftlichen Lebens verbunden. Es kann sich auf verschiedene Weise ausdrücken: in der Nichtübereinstimmung zwischen Neuem und Altem, Inhalt und Form, Zweck und Mittel, Handlung und Umständen. Als Beispiel des Komischen kann ein

Versuch einer unmenschlichen, heuchlerischen Person dienen, sich als menschlich darzustellen. In diesem Fall ruft das Komische eine satirische, negative Einstellung hervor [93, S.72].

Der Begriff “das Komische” und verwandter Begriff “Komik“ kommen vom griechischem “komos” und bedeutet “Festzug“ oder “fröhliches Gelage“ [34].

Das Komische ist eine der schwierigsten Kategorien der Ästhetik. Die theoretische Betrachtung dieser Kategorie hat eine lange Geschichte, deren Ursprünge zur Ästhetik von Aristoteles geneigt sind. Der Philosoph definiert das Komische als “einen gewissen Fehler oder eine gewisse Unordnung, die keine Leiden zufügen und für keinen unglückbringend sind” [93].

Aristoteles legte fest, dass das Lachen nur dem Menschen eigen ist. Die anthropologische Bedeutung des Komischen ist groß. Nach den Worten von Johann Wolfgang von Goethe äußert sich am besten der Charakter der Menschen in dem, was sie für lächerlich halten. Diese Behauptung gilt nicht für die einzelnen Personen, Gesellschaften und Epochen (was ein kulturell-historisches Umfeld komisch findet, bringt in einem anderen zum Lachen), sondern auch für den nationalen Charakter. Das ist in der Kunst zu finden, z.B. die Rolle des Humors im Englischen. Die größte und objektivste Quelle des Komischen bildet die Geschichte der Gesellschaft und der Ersatz veralteter sozialer Formen durch neue, unter Beibehaltung eines “spielerischen“ Charakters [63, S.70].

Im philosophischen Wörterbuch kann man auf folgende Definition kommen: „Das Komische ist eine philosophisch-ästhetische Kategorie, die als Idealabweichung bezeichnet wird und lächerlich wirkt“ [38]. Als eine Ästhetikkategorie gehört Komik zu den Pathostypen, die moralisch-emotionale Weltempfindung, innerliche seelische Bewegung und Einstellung des Autors beschreiben.

Im Mittelalter und in der Renaissance setzten sich die Wissenschaftler und Forscher nicht so aktiv mit dem Komischen auseinander, so wie im Zeitalter des Klassizismus und der Aufklärung. Allerdings beschäftigte sich eine Reihe von Autoren mit der Theorie des

Komischen. René Descartes betrachtete das Komische als physiologischen Affekt. Thomas Hobbes war der Meinung, dass das Gelächter eine Art Leidenschaft ist. [58, S.30]

Die Werke deutscher Philosophen lösten die nächste Etappe der Entwicklung der Theorie des Komischen. Der Gründer des deutschen Idealismus Immanuel Kant schrieb in seinem Buch "Kritik der Urteilskraft", dass alles, was zum unkontrollierbaren Lachen bringt, etwas Absurdes sein muss; das Lachen ist ein Affekt von der plötzlichen Umwandlung intensiver Erwartung in nichts.

Anders wurde das Komische vom deutschen Philosoph G. Hegel betrachtet. Er definierte die Komödie als "Subjektivität" in ihrem unendlichen Selbstbewusstsein. G.Hegel trennte die Konzepte des Lustigen und des Komischen [53, S. 44].

G. Schlegel, Fr. Schelling und K. Solger, die Vertreter der romantischen Schule, leisteten ihren Beitrag ins Verständnis des Komischen als philosophische Kategorie. Nach der romantischen Theorie, wird Ironie als künstlerische Methode und eine Art Wahrnehmung betrachtet. Ironie konfrontiert mit der Vernunft wegen ihrer Fähigkeit, das Leben wie eine Ganzheit wahrzunehmen [42, S. 47].

K. Solger erfasste das Komische als einen Konflikt zwischen der Idee und ihrer unbedeutenden Realisation und zwar die Konfliktauflösung zugunsten einer Idee, die Spaß macht.

Ein deutscher Philosoph, Vertreter des Irrationalismus, Arthur Schopenhauer hat in seinem Werk "Die Welt als Wille und Vorstellung" die Theorie des Lachens präsentiert. Nach seiner Auffassung, entsteht das Gelächter aus der unerwarteten Erkenntnis der Nichtübereinstimmung zwischen einem bekannten Konzept und realen Objekten. A. Schopenhauer versteht unter dem Lustigen einen Fehler oder eine Illusion und glaubt, dass für das Komische auch das Lustige notwendig ist [8].

Nach der Meinung von Henri Bergson bildet die Trägheit eine Grundlage für das Komische. Unter der Trägheit versteht man in diesem Sinne einen Gegensatz zum Lebendigen und Flexiblen, also zum Vollkommenen. Eine komische Figur ist die eine ihrer Umgebung, aber mit einer lächerlichen Grimasse. In Anlehnung an Bergson, ist eine

Hauptfunktion des Komischen die Funktion der sozialen Korrektur und Verbesserung der Gesellschaft [7].

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts widmet man viel Aufmerksamkeit der Bildung von Theorien des Komischen und das Komische wird vom Standpunkt der Psychologie erforscht. H. Spencer und Th. Lipps beschäftigten sich mit den Fragen der Psychologie des Lachens und Humors. Sie definieren das Lachen als einen Prozess der Erlösung der Nervenenergie und er dient als Grundlage einer komischen Heiterkeit.

Die Psychologie des Lachens wurde auch von Sigmund Freud behandelt. Er verbindet das Komische mit dem Infantilismus. Das Komische, als Naives und Kindliches wird dem Verhalten eines Erwachsenen dagegengestellt. Nach Ansichten von Freud, ist das Lachen eine Reaktion auf etwas Enormes und Unzweckmäßiges, also verfügt das Komische über eine Entspannungsfunktion [53, S. 100].

W. Propp und M. Bachtin leisteten einen wichtigen Beitrag zur Theorie des Komischen. Einen Gegenstand des Komischen bilden die körperlichen, moralischen und geistigen Schwächen einer Person. Die Unkenntnis, Naivität und Lüge wurden auch zu Objekten des Komischen [59].

M. Bachtin analysiert in seiner Arbeit "Das Werk von François Rabelais und die Volkskultur von Mittelalter und Renaissance" das festliche Lachen des Karnevals, das sich aus dem rituellen Lachen entwickelte. Er betrachtet das Lachen als ein universelles, kontemplatives Prinzip, das heilt und wiederbelebt, das mit Fragen der Verteilung von Leben und Tod verbunden ist. Bachtin bemerkte den "bejahenden" Charakter des Karnevalslachens im Gegensatz zu dem spöttischen, satirischen Lachen, das einen absprechenden Charakter hat. [5, S. 70]

Der einzige Gegenstand des Komischen ist der Mensch, darum ist es beispielsweise der Architektur fremd. Die schöngeistige Literatur ist die günstigste Kunstart für das Komische, auf der die Komödie basiert, eine der wichtigsten Arten des spielerischen Dramas.

Das häufigste Zeichen des Komischen und sein sichtbares Ergebnis ist das Gelächter. Es reicht allerdings nicht, um das Phänomen des Komischen unter anderen Erscheinungen und Erfahrungen abzusondern. Das Gelächter kann nicht immer als Merkmal des Komischen dienen. Das Komische macht sich nicht immer durch das Gelächter sichtbar. Das Gelächter kann durch die Ursachen bedingt werden, die nicht mit dem Komischen verbunden sind und das Resultat der physiologischen Prozesse sein. Das Gelächter dient für die Äußerung der Freude, des Wohlgefühls oder der Zufriedenheit [13, S. 88].

Bohdan Dziemidok in seinem Buch “Über das Komische” sondert 6 Theorien des Komischen aus: die Theorie der negativen Qualität, die Theorie der Degradation, die Theorie des Kontrastes und des Widerspruchs, die Theorie der Abweichungen von der Norm. Die Zuordnung zu einer der Theorien hängt von dem Bereich der Anwendung des Komischen ab [26].

Die Theorien der ersten Gruppe nehmen ihren Ursprung in den Ansichten von Aristoteles, der unter dem Komischen einen unschädlichen Fehler verstand, der niemandem Schaden bringt. Th. Hobbes und H. Ueberhorst entwickelten eine psychologische Variante dieser Theorie – die Überlegenheit des Subjektes über den komischen Gegenstand [14, S. 5].

Die Theorie der Degradation wurde vom englischen Psychologen A. Bain in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert. Laut dieser Theorie, ist der Anlass zum Komischen die Demütigung einer Persönlichkeit. A. Stern schuf die axiologische Variante der Theorie der Degradation. Er erforschte den psychophysischen Wert des Lachens und betrachtete es als eine Möglichkeit, die negative Energie auszulösen.

Immanuel Kant gilt als Begründer der Theorie des Kontrastes und des Widerspruchs: “Das Lachen entsteht, wenn das Bewusstsein plötzlich von großen zu kleinen Dingen wechselt”. Laut Th. Lipps und H. Höffding ist die Nichtübereinstimmung mit dem Erwarteten ein Grund für das Lachen.

A. Schopenhauer, G. Hegel sind die Vertreter der Theorie des Widerspruchs, die sich an die Theorie des Kontrastes anlehnt. Unter dem Kontrast versteht man einen ausgeprägten Gegensatz, unter dem Widerspruch – die Einheit und den Kampf der Gegensätze.

Manche Forscher glauben, dass jedes Phänomen, das eine Normabweichung aufweist und als unangemessen und lächerlich scheint, kann als Komisches betrachtet werden. Der Anhänger der Theorie der Abweichungen von der Norm ist K. Groos.

Beim Vergleich verschiedener Konzepte und Theorien des Komischen, kommen wir zum Schluss, dass die Theorie der Abweichungen von der Norm ist die universellste. Die Nichtübereinstimmung zwischen den objektiven Eigenschaften eines Objekts und seiner "Norm", die in unserem Bewusstsein existiert, ist eine Voraussetzung für die Entstehung des Komischen.

1.2 Soziolinguistische Natur des Komischen

Laut vielen Wissenschaftlern ist eine ästhetische Kategorie, die die Diskrepanz zwischen unvollkommenem, veraltetem, fehlerhaftem Inhalt eines Phänomens oder Objekts und seiner Form, die Fülle und Bedeutung beansprucht, zwischen einer wichtigen Handlung und ihrem unvollkommenen Ergebnis, ihrem hohen Zweck und ungeeigneten Mitteln widerspiegelt. Die Entdeckung und Offenlegung dieser Diskrepanz schafft ein Gefühl vom Komischen. Der Comic ist immer lustig – das ist die Besonderheit seiner Wahrnehmung. Gleichzeitig hat der Comic im Gegensatz zum Lustigen eine soziale und gesellschaftliche Bedeutung, die mit der Behauptung eines positiven ästhetischen Ideals verbunden ist [53, S.20].

Der Comic ist auch ein soziales Phänomen, sowohl objektiv (Eigenschaften des Objekts) als auch subjektiv (Art der Wahrnehmung) der Parteien. Es wurde festgestellt, dass die natürlichen Eigenschaften des Verhaltens von Tieren assoziativ mit menschlichen Gewohnheiten, Handlungen und Manieren konvergieren und zu Objekten ästhetischer

Bewertung werden, die auf sozialer Praxis beruhen. Sie erwerben Comic nur, wenn sie durch ihre besondere natürliche Form eine soziale Bedeutung zeigen - menschliche Charaktere, menschliche Beziehungen. Aufgrund natürlicher Phänomene werden menschliche Mängel lächerlich gemacht: Faulheit, Tricks, Ungeschicklichkeit usw [50, S. 389-390].

Wir stimmen mit O. Schumeiko darin überein, dass der Comic als künstlerisch-ästhetisches Phänomen das Verständnis des Zustands der Dinge im Bereich der axiologischen Semantik (wahr / falsch, gut / böse, gut / schlecht usw.) widerspiegelt, so dass die Struktur des Comicbildes in unterschiedlichem Maße die Spracheinheiten mit emotional-schätzendem Wert bestimmt [70, S. 44].

T. Lyubimowa vertritt die Meinung, dass es neben der Bereitschaft zum Lachen noch eine weitere Bedingung für die Entstehung des Comics gibt: das Verstehen. Wenn etwas unklar ist, kann es nicht lustig sein. Bevor man über eine Anekdote lacht, muss man sie verstehen. Ein Mathematiker kann über die Absurdität eines Fehlers lachen oder umgekehrt eine clevere Lösung bewundern, und ein Laie in der Mathematik, der nicht in das verschlüsselte Universum eindringen kann, reagiert auf einen Fehler oder eine clevere Lösung nicht. Für einen Laien in Mathematik kann es überhaupt nichts Lustiges geben, denn für ihn ist es zu ernst und schwierig. Und für diejenigen, die mathematischen Symbole beherrscht haben, ist es möglich, mit ihnen zu spielen. Also, worauf sich das menschliche Verständnis erstreckt, kann komisch sein. Das Spiel mit der Bedeutung ist die Grundlage des Komischen [48, S.41].

Das Komische kann mit einer Vielzahl unterschiedlicher materieller und immaterieller Realitäten verglichen werden. Dies erklärt die vielen Theorien und Interpretationen, die dieses Phänomen umgeben. Dieses Phänomen ist vielfältig und veränderlich. Aber ein Merkmal davon ist konstant: Es widersetzt sich immer dem Ernsthaften. In der Ebene der Ernsthaften gibt es kein Komisches und umgekehrt. Aber was irgendwann ernst genommen wird, kann morgen lächerlich sein.

Verschiedene Völker haben kulturelle Unterschiede in dem, worüber sie lachen und was sie ernst nehmen. Obwohl dieser Bereich ernsthafte Hinweise auf historische Mobilität enthält, ist er in kultureller Hinsicht relativ und es gibt immer eine Menge von psychologischen und sozialen Einstellungen, die das Auftreten von Lachen in bestimmten Situationen verlangsamen (oder verbieten). Alles kann zum Gegenstand des Comics werden. In der Kultur finden wir immer solche Symbole, "höhere Werte", die nicht lächerlich präsentiert werden können und die keinen Spaß machen, obwohl sie andere Reaktionen hervorrufen können. Solche höheren Werte von Moral, Religion (Gesellschaft) liefern in der Regel keine Rechtfertigung, weil sie autark sind und daher nicht in Zweifel gezogen werden. Im Laufe der Geschichte ersetzen einige Werte andere. Und was ernst war, kann lächerlich sein [48, S. 41].

Lachen ist immer eine persönliche Reaktion und nicht immer eine gesellschaftliche. Ästhetische Natur, sozialer Charakter unterscheiden den Comic von einer Vielzahl von Phänomenen, die zum Lachen bringen können. Lachen kann nicht nur durch Comics verursacht werden, sondern auch durch eine Vielzahl von Phänomenen. Dies kann eine Zecke oder die Wirkung von Alkohol oder anderen ähnlichen Faktoren sein. Gelächter entsteht sowohl während der Wahrnehmung von Spaß als auch in fröhlicher Stimmung auf. Es kann Freude und Triumph das Ergebnis eines schweren Nervenschocks ausdrücken.

Erwähnenswert sind die Ansichten von J. Borev, der sagt, dass Lachen nicht immer komisch und nicht immer eine ästhetische menschliche Reaktion ist. Lustiges ist breiter als Comic. Der Comic erzeugt ein sozial gefärbtes, bedeutungsvolles, durch ästhetische Ideale vergeistigtes, "helles", "hohes" Lachen, das einige menschliche Qualitäten und soziale Phänomene in Abrede stellt und andere bestätigt. Der Wissenschaftler ist auch von der sozialen Natur des Comics überzeugt. Das Reich der Komödie und Tragödie ist der Mensch und die menschliche Gesellschaft. Der Mensch ist nicht nur die einzige Kreatur, die lachen kann, sondern auch die einzige Kreatur, die wirklich komödiantisches Lachen verursachen kann. Menschlicher, sozialer Inhalt ist in allen Objekten des komödiantischen

Lachens vorhanden [13, S. 23-28]. Laut dem Forscher entsteht der Comic durch die Widersprüche der Realität, dh durch soziale Widersprüche. Es wird mit einem hohen Ideal verglichen, nicht mit einem durchschnittlichen, weltlichen. Und es ist möglich, den Comic nur unter dem Gesichtspunkt hoher ästhetischer Ideale und nicht unter dem Gesichtspunkt des Durchschnitts und des Gewöhnlichen korrekt wiederzugeben [14, S. 62-63].

Ähnliche Ansichten zum Phänomen des Comics hat B. Minchin, der behauptet, dass die objektive Bedeutung dieses Phänomens einen Widerspruch zur Realität selbst darstellt. Der Wissenschaftler überzeugt, dass wunderbare Komödien in der Geschichte vorkommen. Die Hauptfiguren in diesen Spielen sind Staaten und Institutionen, die sich selbst überlebt haben, aber die historische Arena nicht freiwillig verlassen wollen. Die Charaktere sozialer Komödien sind auch Menschen, die ihren Realitätssinn verloren haben und weiterhin in der Vergangenheit leben oder Illusionen oder Wahnvorstellungen ausgesetzt sind, sowie Menschen, deren Handlungen der Logik der Lebensumstände widersprechen, in denen sie sich befinden. Alle diese verschiedenen Arten von Comics haben eines gemeinsam: Sie basieren auf “dem Widerspruch zwischen veralteten Lebensformen und neuen, revolutionären Formen, die endlose Entwicklungsperspektiven eröffnen“ [53, S. 29].

Die Forscher des Comics unterscheiden zwischen situativer und sprachlicher Komödie. Nach A. Karasyk ist die Quelle der ersten die Diskrepanz zwischen der realen Situation und der idealen Idee davon. Die sprachliche Komödie wird mit Hilfe von Bild- und Ausdrucksmitteln jeder Landessprache erstellt. Der Schnittpunkt dieser Arten von Komödien sind literarische Werke, und “das Modell eines humorvollen Textes ist als Typologie semantischer Verstöße aufgebaut: semantisch, pragmatisch, syntaktisch und formal-symbolisch“ [33, S. 208].

Laut O. Kalita ist die Typologie von Comic-Texten eng mit der allgemeinsten Typologie der Aufteilung aller Sprachtexte in literarische und nicht-literarische verwandt [32, S. 143]. Nach dieser Typologie können nur Texte mit Merkmalen der Kunst, das heißt künstlerische, journalistische, epistolische Funktionsstile sowie separate Texte mit

wissenschaftlich-journalistischem und konfessionell-journalistischem Hintergrund, komisch sein.

Die Typologie der komischen Texte kann nach mehreren Kriterien durchgeführt werden. Eines der Merkmale, die als Grundlage für ihre Klassifizierung herangezogen werden können, ist der Grad des kritischen Inhalts des komischen Textes. Nach diesem Kriterium kann man zwischen satirischen, humorvollen und ironischen Texten und Texten mit einer einfachen Art von Komödie unterscheiden [32, S. 16].

In S. Ivanenkos Monographie "Polyphonie des Textes" werden neue Ansätze zur Interpretation der Kategorien Humor, Ironie, Satire verfolgt. Diese Kategorien werden in Bezug auf die Textkategorie der Tonalität betrachtet, die mit ihren Subtypen – optimistisch und pessimistisch, ironisch und sarkastisch – in humorvoll, satirisch unterschieden wird. Der Forscher analysiert die Verwendung dieser Arten von Tonalität und Mittel zu ihrer Aktualisierung in Kunstwerken und im Journalismus. Bei der Untersuchung dieser Phänomene kommt er zum folgenden Schluss: Einerseits unterscheidet sie zwischen den Konzepten Humor, Ironie, Satire in der traditionellen Ebene, andererseits nennt sie satirische, ironische und sarkastische Töne Bestandteile des Humors und ist überzeugt, dass das Kunstwerk satirischen oder ironischen Ton einführen sollte im humorvollen [28, S. 255-295].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Komische ein facettenreiches Phänomen ist, bei dem vor allem ästhetische, soziale und sprachliche Komponenten interagieren.

Die soziale Architektonik des Volkslachens ist national gefärbt, was nicht nur auf die Sprache zurückzuführen ist, sondern auch auf eine Art Reflexion in den Werken der nationalen Merkmale des Volkes, seiner Psyche, künstlerischen Traditionen.

Das Komische wird nicht nur durch soziale Unterschiede verursacht, sondern auch durch alltägliche Lebensformen, zum Beispiel in zwei verschiedenen Nationen gleichzeitig. Wenn jede Nation ihre eigenen äußeren und inneren Existenzformen hat, die im Laufe der Entwicklung ihrer Kultur entwickelt wurden, dann ist es lächerlich, sich alles

vorzustellen, was diesen Standards nicht entspricht. Hierin liegt der Grund, warum Ausländer so oft lächerlich erscheinen. Dies geschieht, wenn sie auffällig sind und sich in ihrem seltsamen Verhalten von denen unterscheiden, zu denen sie gekommen sind. Je ausgeprägter die Unterschiede sind, desto wahrscheinlicher ist die Möglichkeit einer komischen Situation. Laut W. Propp: „Das ungewöhnliche Verhalten und die Gesten von Ausländern werden unerfahrenen und naiven Menschen lächerlich erscheinen. Die Geräusche einer anderen Sprache werden unseren Ohren auch fremd sein, wenn Ausländer ihre Muttersprache sprechen, oder eine interessante Aussprache, wenn sie beginnen, die Sprache der Menschen zu verzerren. die Länder, in die sie gekommen sind.“ [60, S. 45]

Wenn man von den nationalen Merkmalen des Humors spricht, sollte man bedenken, dass es sich oft um einen bestimmten nationalen Charakter der Person oder des Charakters der Arbeit handelt. Es lohnt sich in diesem Zusammenhang folgende Überlegungen von J. Borev beachten: „Die menschliche Komödie im Leben ist eng mit den nationalen Besonderheiten ihres Charakters verbunden. Die Komödie der Charaktere in der Kunst wird auch national bestimmt, und zwar nicht nur durch nationale Merkmale, die Wahrnehmung von Phänomenen durch den Künstler, sondern auch durch die nationalen Merkmale des Bildthemas. Dies wirft die Frage nach dem nationalen Charakter nicht nur der Form in der Kunst auf, sondern auch nach den Elementen der nationalen Spezifität, die in den Inhalt eingebettet sind“ [14, S. 40].

Die Besonderheiten der nationalen Einzigartigkeit der Kultur jeder Nation liegen weniger in ihrer Kleidung oder Küche als vielmehr in der Art und Weise, Dinge zu verstehen. Diese Art, Dinge zu verstehen, manifestiert sich deutlich in national zum Ausdruck gebrachten Formen der Komödie. „Im Wortspiel erscheinen nationale Besonderheiten des Humors aufgrund ihrer nationalsprachlichen Form mit besonderer Kraft und bewahren die besondere nationale Kolorit und Färbung, die mit einer anderen Sprache fast unbeschreiblich ist“. [14, S. 40]

Angesichts der Besonderheiten verschiedener Erscheinungsformen und Ausdrucksformen der Volkslachkultur teilte der Forscher sie in drei Haupttypen ein [5, S.6]:

1. Ritual- und Unterhaltungsformen (Karnevalsfeiern, verschiedene Lach- und Lachhandlungen usw.);
2. Mündliche Werke (einschließlich Parodie): mündlich und schriftlich, in lateinischer und einheimischer Sprache;
3. Verschiedene Formen und Genres der vertrauten Sprache: (Fluchen, Anbeten, Eid usw.).

Diese Arten von Formen reproduzieren, unabhängig von ihrer Vielfalt, “den einzigen lächerlichen Aspekt der Welt, der eng miteinander verbunden und auf verschiedene Weise miteinander verflochten ist“ [5, S. 6-7].

Die Vielfalt der Lachtöne (Karnevalslachen, Humor, Satire, Ironie, Sarkasmus, Witz, Wortspiel) spiegelt den ästhetischen Reichtum der Realität wider. Die Formen und Maße des Lachens werden durch die objektiven ästhetischen Eigenschaften des Subjekts und die Weltanschauungsprinzipien des Künstlers, seine ästhetische Einstellung zur Welt und die nationalen Traditionen der Kultur des Volkes bestimmt.

Man nennt als objektives Kriterium das komische “Lachen der Mehrheit“. Er ist der Meinung, dass ein Satireforscher in erster Linie am Lachen der Mehrheit, am Lachen des Volkes, interessiert sein sollte, da dies eine Voraussetzung für ein korrektes Verständnis des objektiven Inhalts einer satirischen Arbeit ist. Und nur das Lachen der Mehrheit kann die bedeutende Rolle der Kunst der Satire zeigen [63, S. 40].

Wir sind mit der Meinung von Karasyk einverstanden, dass der nationale Moment in Humor und Witz besonders wichtig ist, da eine starke Verbindung und Konditionalität der komödiantischen Wahrnehmung mit dem nationalen mentalen Charakter, den nationalen kulturellen Traditionen und eine besondere Konditionalität der Wahrnehmung komischer ästhetischer Ideale besteht, die immer den Abdruck der nationalen Merkmale eines bestimmten Volkes trägt [S. 202].

Forscher des Komischen müssen die vielfältigen komödiantischen Möglichkeiten berücksichtigen, die in der Sprache enthalten sind und die ein spezifisches und unabhängiges künstlerisches Mittel zur komischen Verarbeitung von lebendem Material darstellen können.

Laut A. Bergson wird die nationale Spezifität des Komischen durch folgende Faktoren bestimmt [7, S. 116]:

- 1) Komödie von Situationen, was bedeutet, dass der Schriftsteller als Träger einer bestimmten Landessprache die objektive Realität in Bezug auf seine nationale Wahrnehmung reproduziert und in den Texten von Werken nationale Arten von Charakteren darstellt;
- 2) Sprachkomödie, die sich in der Tatsache manifestiert, dass gemeinsame Spottobjekte in verschiedenen Sprachen spezifische sprachliche Mittel darstellen.

L. Matsko argumentiert, dass die Wahrnehmung des Comics in Sprache, Leben und Kunstgenres sehr unterschiedlich und mehrdeutig ist. Die Differenzierung des Komischen kann rein individuell (was einem lächerlich erscheint, bringt einen anderen nicht zum Lachen), sozial (je nach System der Ansichten, Klasse, ideologischer, ethischer, religiöser Überzeugung) oder durch nationalen Charakter bestimmt sein. Nationale Unterschiede bestimmen sowohl national-psychologische als auch sprachliche Faktoren, insbesondere textuelle [50, S. 388].

O. Kalita argumentiert, dass die Ursachen für nationalspezifische Sprachbilder der Welt extralingualer Natur sind, die im Allgemeinen in zwei Gruppen unterteilt werden [32, S.21]:

- 1) verschiedene Fragmente der Realität, die das kollektive Bewusstsein des Ethnos beeinflussen (natürliche Bedingungen, unter denen das Ethnos existiert, und die von ihm geschaffene materielle Kultur);
- 2) Merkmale des kollektiven ethnischen Bewusstseins von Muttersprachlern, die sich hauptsächlich in der Sprache manifestieren, in emotional bewertenden, sozial bewertenden, moralischen und ethischen Komponenten.

Das Erlernen der nationalen Merkmale des Komischen überzeugt, dass jede Nation aufgrund des gleichen Verlaufs der Evolutionsprozesse die Essenz des Komischen identisch wahrnimmt. Alle Völker neigen dazu, solche Eigenschaften menschlichen Verhaltens wie Gier, Dummheit usw. gleichermaßen negativ wahrzunehmen. Um dies zu erreichen, verwenden die Menschen ein bedeutendes Arsenal an Spottmitteln. Komische Vergleiche werden immer durch die Besonderheiten des nationalen Lebens, nationale Traditionen, die durch die Besonderheiten der nationalen Kultur bestimmt werden, erklärt [32, S. 21].

1.3 Formen des Komischen in der schöngeistigen Literatur und ihre Funktionen

M. Bakhtin unterteilt das Gelächter in drei Arten nach drei Formen des Komischen: Alanzerei, Burleske und Grotteske. Die Alanzerei korreliert mit entspanntem und freundlichem Lachen [5]. Die Burleske zieht den Zusatz der Schadenfreude an sich und im Falle der Grotteske die Verspottung eines Gegenstandes oder einer Erscheinung mit Hilfe der Hyperbel oder Übertreibung [44].

Zu primären Arten des Komischen zählt man Ironie, Sarkasmus, Humor und Satire [92, S. 71].

Die erste Art – die Ironie wird in der modernen Sprachwissenschaft von Wissenschaftlern mehrdeutig interpretiert.

Die Forscher dieses Problems sind sich einig, dass Ironie eine ästhetische Kategorie ist, die auf dem Widerspruch zwischen negativem Inhalt und positiver Ausdrucksform beruht.

J. Borew betrachtet Ironie als eine der Schattierungen komödiantischen Lachens, eine der Formen besonderer emotionaler Kritik, in der sich hinter einer positiven Einschätzung ein scharfer Spott verbirgt. Ironie gibt vor, jene Eigenschaften zu loben, die sie im Wesentlichen leugnet, und hat daher eine doppelte Bedeutung: direkt, wörtlich und verborgen, umgekehrt. Satirische Ironie, die angeblich ein Objekt bestätigt, verspottet und

leugnet sein Wesen. Humorvolle Ironie, die angeblich alles in diesem Thema bestätigt, scherzt und kritisiert gleichzeitig einige seiner Aspekte [13, S. 50].

Ironie erhält einen Zwischenplatz zwischen Humor und Satire. Einige Wissenschaftler glauben, dass Ironie ein versteckter Spott ist, der sich in Sarkasmus verwandelt. Es gibt auch eine Meinung, dass es humorvolle Ironie und ironische Satire geben kann (die sich oft den Sarkasmus verwandelt). Die Annäherung der Ironie an die Satire liegt in der Tatsache, dass beide im Gegensatz zum Humor Missbilligung und Kritik ausdrücken und sehr emotional sind. Wenn das Wesen des abgebildeten Objekts vollständig geleugnet wird, entwickelt sich aus Ironie die Satire. Bogdan Dzemidok legt fest, dass Ironie eine der Arten des Komischen ist, die sowohl in der Satire als auch im Humor verwendet werden. Sie ist ein getarnter Spott, bei dem die verborgene Bedeutung die Negation des förmlichen ist [26, S.66].

Als Ironie wird ein rhetorisches Stilmittel bezeichnet, das in sämtlichen literarischen Gattungen, in der Rede sowie in der Umgangssprache verwendet wird. Die Ironie beschreibt, dass der Sprechende etwas ausdrückt, wobei er genau das Gegenteil des Ausgedrückten meint. Wesentlich ist allerdings, dass der Empfänger (Zuhörer, Leser, Zuschauer) oder zumindest ein bestimmtes Publikum erkennt, dass die Äußerung ironisch war und das Gegenteil meint. Das Stilmittel der Ironie weist sowohl zum Sarkasmus als auch zum Zynismus gewisse Ähnlichkeiten auf, was im alltäglichen Sprachgebrauch gelegentlich zu Verwechslungen führen kann. Vor allem aufgrund der unterschiedlichen Stoßrichtungen lassen sich die drei Begriffe jedoch relativ klar voneinander unterscheiden. Die Ironie ist als sprachliches Ausdrucksmittel zunächst einmal wertneutral. Dies bedeutet, dass die ironische Aussage je nach Situation positive, negative oder eben neutrale Botschaften transportieren kann [92].

Der Begriff **Sarkasmus** kommt vom altgriechischen Word „sarkazein“, was sinngemäß so viel bedeutet wie verhöhnen, verspotten oder zerfleischen. Sarkasmus ist ein beißender, bitterer Spott oder Hohn, der oft persönliche Eigenschaften des Verspotteten angreift. Demnach handelt es sich um das bewusste Lächerlichmachen einer

Person, einer Gruppe oder derer Werte. In der Literatur tritt Sarkasmus meist in Form der Satire oder Polemik auf. In der Antike galt Sarkasmus als Redefigur und kann demnach als Stilmittel der Rhetorik gelten. Sarkasmus kann durch das direkte Benennen des Gemeinten zum Ausdruck gebracht werden oder indirekt durch Ironie [64].

Häufig wird angenommen, dass es sich bei Ironie um eine abgeschwächte Form des Sarkasmus handelt. Allerdings verbirgt sich hinter dem Sarkasmus eine bestimmte Intention (eine Absicht), die der Sprecher/Schreiber verfolgt, während Ironie lediglich die Art und Weise ist, wie etwas gesagt wird. Ironie wird durch das Gegenteilige ausgedrückt, während Sarkasmus sowohl als ein offener als auch ein verdeckter Angriff genutzt werden kann. Der verdeckte Angriff wird häufig mithilfe von gegenteiligen Aussagen verschleiert, wodurch der Sarkasmus das Stilmittel Ironie benutzt, um etwas auszudrücken. Aus diesem Grund ist es in einigen Fällen schwer Ironie und Sarkasmus auseinander zu halten.

Humor ist die Begabung eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt und der Menschen, den alltäglichen Schwierigkeiten und Missgeschicken mit heiterer Gelassenheit zu begegnen [57, S. 136 – 140].

Zum Objekt des Humors gehören die Fehler, die nicht nur lustig, sondern leicht zu überwinden sind oder die man dulden kann. Humor macht sich über das Seltsame lustig und ruft beim Adressaten nur ein freundliches Lächeln, einen leichten Spott oder ein harmloses, fröhliches Lachen, Sympathie oder Mitgefühl für das Objekt der Kritik hervor. Im Gegensatz zu anderen Arten des Komischen offenbart der Humor das humanistische Prinzip eines Menschen und fordert nicht die Zerstörung des Phänomens, sondern dessen Verbesserung. Die Besonderheit des Humors liegt in der Fähigkeit, das Ernsthafte mit einem Grinsen auszudrücken, das Unbedeutende und das Kleine darin zu sehen und umgekehrt das Wichtige und Tiefe im Unbedeutenden zu finden [59, S. 56].

Der Begriff **Satire** kommt von dem lateinischen Wort *satura* und bedeutet „mit Früchten gefüllte Schale“. Dieser Begriff wurde ursprünglich für die Bezeichnung der engen Gattung von Gedichten im alten Rom gebraucht. Später assimilierte sich dieses

Wort mit dem griechischen Verb *satyros*, das auf Deutsch „verspotten“ bedeutet und kam im Mittelalter zum Französischen *satire* und wurde als „bunt gemischtes Allerlei“ verstanden [83].

Zu heutiger Zeit versteht man unter einer Satire eine Kunstgattung, die geprägt ist von Übertreibung und überspitzter, verhöhnender Kritik beziehungsweise Spott. Ziel des Spotts sind dabei oft politische Personen und Ereignisse sowie Fragen des Zeitgeschehens. Die Satire ist nicht auf das geschriebene Wort beschränkt, sondern kann sich auch im Film, in Aufführungen, in Karikaturen, Hörfunkbeiträgen und vielen weiteren medialen Formen wiederfinden [44].

Satire ist ein Begriff, der mehrdeutig definiert werden kann, denn „er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Wege, die davon geprägt sind“. Jürgen Brummack in seinem Werk „Zu Begriff und Theorie der Satire“ führt folgende Definitionen der Satire an: „Satire bezeichnet eine historische Gattung; das ist eine Gruppe von Werken, die in mindestens einem, meist mehreren und dann gewöhnlich ungleichartigen Merkmalen von andern verschieden sind und (das ist entscheidend) die in einem Traditionszusammenhang stehen“. Im heutigen Deutsch meint das Wort [Satire] etwa so viel wie Spott durch Nachahmung (Darstellung) oder die Neigung dazu; es ist also nicht auf Literatur und Kunst, auch nicht auf die Sprache beschränkt. In der Literatur kann es jedes Spott- und Strafgedicht bezeichnen, sowie auch bloße Elemente von Spott, Kritik, irgendwelcher Aggression in sonst ganz andersartigen Werken [83, S. 70].

Der Autor eines satirischen Werks verfolgt das Anliegen, die Laster und Schwächen einer Persönlichkeit zu offenbaren. Um dieses Ziel zu erreichen, benutzt er harte, manchmal erniedrigende Verspottungen und lacht sowohl die Menschen als auch objektive Realität aus. Zu einer der Besonderheiten der Satire gehört negative Einstellung gegenüber dem Objekt der Darstellung und gleichzeitig das Vorhandensein eines positiven Ideals. Die Schöpfer benutzen dabei solche stilistischen Mittel, wie Hyperbel

und Grotteske. Sie können in Form einer fantastischen Fabel verwirklichen. [64, S. 90 – 92].

Satire wird meist für die Entlarvung der Gewalt verwendet, sie rührt die Sozialprobleme oder das politische System an. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Satire frei, aber nicht schrankenlos.

Humor und Satire sind zwei Abarten des Komischen. Dank der humoristischen Wahrnehmung der Wirklichkeit grenzt sich der Sprechende von Alltagsproblemen ab. „Durch seinen Humor stellt er sich über die negativen Erscheinungen der Wirklichkeit, und diese Aufdeckung des Negativen und die Distanziertheit davon bringt Freude und angenehme Gefühle. Beim Humor, milder Auslachung der negativen Seiten der Wirklichkeit, hat sowohl der Sprechende, als auch die Zuhörer Spaß. In der Satire werden die Lebensmissstände verspottet, sodass bei deren Darstellen und Empfinden die unangenehmen Gefühle überwiegen“ [14, S. 117].

Die Begriffe „Humor“ und „Satire“ werden oft gegensätzlich betrachtet. Humor kann als eine Art des Komischen definiert werden, die sich durch eine gutmütige und „sanfte“ Kritik auszeichnet und gleichzeitig dazu aufruft, das Phänomen nicht zu zerstören, sondern zu verbessern. J. Borev merkt an, dass „obwohl das Objekt des Humors kritisiert wird, behält es seine Attraktivität. Die Satire tritt als die höchste Form der Kritik, die nicht freundliches Lachen verursacht, sondern belastend ist [14, S.88].

Aus der Analyse der Formen des Komischen lässt sich folgern, dass der Humor und die Satire seine primären Formen und die Ironie und der Sarkasmus die Übergangsformen sind. Diese vier Begriffe haben gemeinsame Grundlage, nämlich eigene Art des Lachens und besondere komische Einstellung zur Realität. Der Unterschied zwischen diesen Formen beruht auf dem Grad der Kritik, ihrer emotionalen Konnotation und dem Grad des Kontrasts der Phänomene.

Schlussfolgerungen zum Kapitel 1

Kategorie des Komischen ist eines der grundlegenden ästhetischen Konzepte. Diese Kategorie ist eine besondere Form der Bewertung und Kritik der Widersprüche des Lebens, die vor allem in den ästhetisch-philosophischen, soziologischen und sprachlich-stilistischen Aspekten berücksichtigt werden sollten.

Obwohl sich Aristoteles, René Descartes, Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud und M. Bachtin mit der Untersuchung dieser Kategorie noch beschäftigt haben, entstehen es immer neue Interpretationen der Komik und schon existierende Aspekte und Theorien werden ergänzt.

Als Kategorie der Ästhetik charakterisiert der Comic den Aspekt der ästhetischen Beherrschung der Welt, der das Lachen ohne Mitgefühl, Angst und Bedrückung begleitet. Besonderheit der Wahrnehmung des Komischen besteht darin, dass es immer lustig ist, aber nicht alles, was lustig ist bedeutet das Komische. Das Lachen ist immer eine persönliche Reaktion und nicht immer öffentliche. Gleichzeitig hat das Komische im Gegensatz zum Lächerlichen eine soziale und gesellschaftliche Bedeutung, die mit der Bestätigung eines positiven ästhetischen Ideals verbunden ist. Der Comic erzeugt Widersprüche der Realität selbst, das heißt soziale Widersprüche.

Ästhetische Natur, sozialer Charakter unterscheiden den Comic von einer Vielzahl von Phänomenen, die zum Lachen bringen können. Man unterscheidet eine situative und eine sprachliche Komik. Die Quelle des ersten ist die Diskrepanz zwischen der realen Situation und der idealen Idee davon. Die sprachliche Komik wird mit Hilfe der Ausdrucksmittel einer Sprache erstellt. Die nationale Spezifik des Komischen wird durch die Komik der Situationen bestimmt, weil der Schriftsteller als Träger einer bestimmten Sprache die objektive Realität in Bezug auf seine nationale Wahrnehmung reproduziert. Das Komische hat einen klaren nationalen Charakter, aber die Gemeinsamkeit der evolutionären Weltprozesse können es verändern.

Zu primären Arten des Komischen zählt man den Humor und die Satire.

Kapitel 2. SATIRE UND HUMOR ALS AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DES KOMISCHEN EFFEKTS

2.1. Sprachliche Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire

Der Doppelsinn ist eine Stilfigur, die ihren Ursprung der Mehrdeutigkeit des Wortes und der Homonymie verdankt. Wie die Erfahrung beweist, assoziiert man gewöhnlich die bloße Nennung eines isolierten Wortes oder einer Redewendung mit der denotativen Grundbedeutung. Im Zusammenhang der Rede verstehen aber Hörer/Leser sehr gut, welche von allen potentiellen Bedeutungen im konkreten Fall Gültigkeit hat. Der Doppelsinn als stilistisches Mittel treibt, wenn man so sagen darf, sein Spiel mit der Möglichkeit falscher Auslegung von Polysemie und Homonymie auch im Kontext. Besonders häufig wird dieses Stilistikum in der Volksdichtung und überhaupt in volkstümlicher Alltagsrede verwendet. Auf Doppelsinn beruht eine große Zahl, von Scherzfragen und Rätseln [62, S. 254].

Die zweite Gruppe der Wortwitze, zu der eine große Zahl von Erscheinungsformen gehört, bezeichnen wir als Wortspiele. Wenn es sich beim Doppelsinn um ein und denselben Lautkomplex handelt, so haben wir es hier mit phonetisch ähnlichen Sprachgebilden zu tun. Zwei verschiedene Wörter werden durch eine phonetische Änderung, durch eine Variation in der Wortbildung, durch verschiedene Arten der Kontamination (Verschmelzen mehrerer Lexeme aufgrund gemeinsamer Teile), durch Spiel mit den lexischen Elementen einer stehenden Verbindung u.a.m. irgendwie zueinander in Verbindung gesetzt.

Ein einfaches, aber sehr wirksames Wortspiel findet sich in Bredels Erzählung „Fünzig Tage“, wo er verschiedene Typen von Jugendlichen erwähnt: solche, die schnell mit der Tat und solche, die schnell mit dem Wort bereit sind. In diesem Zusammenhang sagt der Autor: Und die Lautesten sind nicht immer die Lautersten. Auf den ersten Blick will es scheinen, als ob hier eine ganz geringfügige lautliche Änderung vor sich gegangen

sei (Einschieben des r), in Wirklichkeit aber handelt es sich um zwei Wörter von völlig verschiedener Semantik: die Lautesten – von laut (die den meisten Lärm machen) und die Lautersten – von lauter, d.h. aufrichtig (die Ehrlichsten). In erster Linie auf phonetischer Wirkung beruht das folgende Wortspiel aus E. E. Kischs „Paradies Amerika“: Der Times Square, die Ausbuchtung des Broadways, auch an normalen Abenden der tobsüchtigste Rummelplatz, Tummelplatz und Bummelplatz der Erdoberfläche, sieht heute buchstäblich Hundert tausende, die das Resultat erfahren wollen [62, S. 255 – 256].

Ein originelles Wortspiel ist in den Titel eines Programms im Münchener Politischen Kabarett eingeschlossen: Vom Säugling zum Bückling. Gemeinsam ist hier nur das Suffix -ling, aber die damit abgeleiteten Substantive zeigen ohne weitere Erläuterung den Weg vom unschuldigen Kleinkind zum Kriecher. Der Doppelsinn der Homonyme Bückling (1. geräucherter Hering und 2. unterwürfige Verbeugung) übt hier keinen Einfluß auf die Wirkung, hingegen spielt der metonymische Austausch zwischen den Begriffen devoter Bückling und Ausübender dieser kriecherischen Bewegung eine wichtige Rolle. Das kurze, aber unmißverständliches Wortspiel verleiht dem Titel ein spannungsreiches Konnotationsfeld.

Aufgrund von Kontamination werden selbständige Wörter mit irgendeiner zufälligen lautlichen Gemeinsamkeit miteinander verschmolzen. Meister der stilistischen Kontamination ist H. Heine [62, S. 254].

Die Erscheinungsformen des Wortwitzes sind so mannigfach, daß sie sich in der Sprachwirklichkeit kaum systematisieren lassen. So etwa in der Losung: Besser heute aktiv als morgen radioaktiv. Derartige Aufschriften waren auf den Tafeln zu lesen, mit denen die Teilnehmer einer machtvollen Demonstration für weltweite Abrüstung ihre Mitbürger zu Protestaktionen aufforderten. Sprachlich gesehen, beruht das Wortspiel hier auf der semantischen Spannung zwischen dem einfachen und dem zusammengesetzten Adjektiv [62, S. 255].

Unter den Wortgruppen mit Überraschungseffekt, scheinbar unlogischen lexisch-syntaktischen Stilfiguren verstehen wir die Zusammenstellung von semantisch

unverträglichen (nicht zueinander passenden) Wörtern, Wortgruppen und Sätzen. Durch unerwartete, unvorhersehbare Kombination von Wörtern soll die Information besonders ins Auge fallen, soll der Empfänger zum Nachdenken über den wahren Sinn der Aussage angeregt werden.

Dieses Stilistikum zieht man überwiegend zu satirischen und humoristischen Zwecken heran, es kann aber auch bloß zum ausdrücklichen Unterstreichen des Sachverhalts dienen. Im weiteren seien nur die häufigsten Typen dieser gewollt unlogischen Verbindungen genannt.

1) Das Oxymoron (griech. scharfsinnig-dumm), die scheinbar widersinnige Verbindung von Gegensätzen, deren Vereinigung dennoch wieder eine sinnvolle Ganzheit ergibt. Dieses Stilmittel ist dazu berufen, widersprüchliche Erscheinungen der Wirklichkeit expressiv auszuformen. Das Oxymoron wird meist sprachlich realisiert durch eine kopulative Zusammensetzung (dummklug, Freundfeind) oder durch ein attributives Verhältnis (häßliche Schönheit) [62].

Oft gehen individuelle oxymoronische Verbindungen in den Sprachgebrauch ein. Von dem deutschen Physiker und Aphorismendichter Lichtenberg kommt das Verb verschlimmbessern und das Substantiv Verschlimmbesserung (lit.-umg., scherzhaft). Der aus dem Griechischen stammende Ausspruch betrogene Betrüger ist – durch Lessings „Nathan“ – zum geflügelten Wort geworden. Das Oxymoron ist kennzeichnend für den Individualstil so mancher Schriftsteller. Bekannt ist Goethes Vorliebe für dieses Stilistikum, hauptsächlich im Dienst der emotionalen Verstärkung; wir finden bei ihm oxymoronische Epitheta wie heildunkel, gelassenkühn, zartkräftig und Substantive wie Wonnegraus [62].

Sobald ein Oxymoron in den Sprachusus einmündet, kann es den ursprünglichen Widersinn verlieren und einen neuen Grundbegriff bilden: ein lebender Leichnam (völlig verfallener Mensch), weiße Kohle (Wasserkraft) u.ä.

Falls man unter Oxymoron – im weiteren Sinn – nicht nur die Vereinigung von gegensätzlichen, sondern überhaupt von unvereinbaren Begriffen versteht, so könnte man

die ganze Gruppe der unerwarteten Epitheta hierherzählen, wie z.B. den folgenden humorvoll-anschaulichen Beleg aus A. Seghers' „Die Toten bleiben jung“ [62, S. 259]

In Titeln von Büchern und unterschiedlichen Zeitungsgenres begegnet man oft Wortverbindungen mit Überraschungseffekt, deren unleugbare Widersprüchlichkeit Neugier und Spannung erweckt.

2) Unter Zeugma (griech. Zusammenjochung) verstehen wir die bewußte Vereinigung begrifflich unvereinbarer Wörter, grammatisch durch gleichartige Satzglieder ausgedrückt. Sie (diese Wörter) können durch ein gemeinsames Verb oder Adjektiv verbunden sein, sie können aber auch unverbunden als bloße Aufzählung aneinandergereiht sein [92].

Am häufigsten entsteht semantische Unverträglichkeit bei der Verbindung zweier Substantive durch ein gemeinsames Verb. Unverträglich ist sie deswegen, weil das Verb mit dem einen Substantiv in wörtlicher, mit dem andern aber in übertragener Bedeutung verwendet wird; oder auch, weil das Verb mit dem einen Substantiv eine freie syntaktische Gruppe, mit dem andern hingegen eine phraseologische Fügung bildet. In allen Fällen entstehen Komik und Satire durch die gleichzeitige Realisierung unterschiedlicher lexischer Bedeutungen [92].

Besonders beißend ist die satirische Aufzählung in der Parenthese. Ihre Wirkung wird nach außen hin abgeschwächt, in Wahrheit aber gerade durch die scheinbare Nebensächlichkeit der Einkleidung noch vertieft.

Eine andere Erscheinungsart der satirischen Aufzählung besteht darin, daß die einzelnen Elemente zwar untereinander logisch zusammengehören, aber durch eine unpassende Schlußzusammenfassung lächerlich gemacht werden.

In der Alltagsrede werden, bewußt oder unbewußt, zeugmatische Verbindungen okkasionell erzeugt und weiter verbreitet. So etwa nach einem kleinen Streit zwischen zwei Freunden: Na schön, ich bin nicht deiner Meinung, es bleibt mir also nichts übrig, als meine Aktentasche und Abschied von dir zu nehmen.

3) Schlagsatz ist eine scheinbar widersinnige Aussage - eine Satzgruppe oder ein ganzer Satz - die durch ihren Inhalt dem Vorangehenden widerspricht und es null und nichtig macht. Die herabschätzende Wirkung des Schlagsatzes besteht gerade in seiner unerwarteten Angliederung an einen oder mehrere Sätze entgegengesetzten Inhalts. Bekannt sind die Schlagsätze als Stilmittel der Satire in Heines Prosa, z.B. in der „Harzreise“: Die Stadt [Göttingen] selbst ist schön und gefällt einem am besten, wenn man sie mit dem Rücken ansieht [62, S. 262].

4) Auch die sog. Falschkoppelung beruht auf scheinbar widersinniger Zusammenstellung. Genauer gesagt, aus grammatischer Sicht ist die Verbindung tatsächlich unrichtig, insofern beispielsweise ein Attribut vor ein Substantiv gesetzt wird, zu dem es logisch nicht passt. Dem Inhalt nach würde es zu einem anderen, im Satz enthaltenen oder nicht enthaltenen Substantiv gehören. Das Merkwürdige an diesem Stilstilistikum ist, daß es gewöhnlich als Witz entsteht, oft aber in den Sprachgebrauch eingeht und so völlig abbläßt, daß die ursprüngliche scherzhafte Widersinnigkeit nicht mehr als solche empfunden wird. Als Falschkoppelung könnte man zahlreiche Wortfügungen vom Typ reitende Artilleriekaserne bezeichnen, bei denen das Attribut sich nicht, wie es die grammatische Norm verlangt, auf das Grundwort, sondern auf das Bestimmungswort bezieht. Auch sie entstehen teils aus Witzbildungen und werden als solche weitverbreitet, teils gehen sie in den normalsprachlichen Usus ein [62, S. 261].

Häufig treten Falschkoppelungen im Stil des öffentlichen Verkehrs auf, allerdings niemals zu humoristischen oder satiristischen Zwecken.

Zu der „Stilbruch“ Gruppe zählen wir ständige Mittel von Humor und Satire, die zwar auf Lexik und Phraseologie zurückgehen, aber dennoch nur im Satz- und Großzusammenhang zur Geltung kommen [62, S. 262].

Der Stilbruch erwächst aus dem Nichteintreffen des Erwarteten, daher kann er in unterschiedlichen Erscheinungsformen zutage treten. Aber immer handelt es sich um irgendeine überraschende Abweichung von der üblichen Sprach- und Stilnorm. Häufiger Verkürzungsprozeß: Zusammenziehung aus einer attributiven Gruppe zu einem

Kompositum, z.B. Neuregelung – neue, andersartige Regelung; Altmagnifizienz – der frühere Rektor einer Hochschule [62].

Besonders beliebt ist der gezielte Stilbruch durch Vermengung unvereinbarer Stilfärbungstönungen, also durch Ineinanderfließen unterschiedlicher funktionaler, normativer und expressiver Komponenten der Stilfärbung. Im folgenden Textbeispiel aus H. Manns „Der Untertan“ lesen wir die satirische Apotheose der Macht; die Darstellung (erlebte Rede) verläuft in übergewählter, oder genauer gesagt, in geschraubter Stilfärbung: Auf dem Pferd dort, unter dem Tor der siegreichen Einmärsche, und mit Zügen steinern und blitzend, ritt die Macht! Die Macht, die über uns hingehet und deren Hufe wir küssen! Die über Hunger, Trotz und Hohn hingehet! Gegen die wir nichts können, weil wir alle sie lieben! Die wir im Blut haben, weil wir die Unterwerfung darin haben! Und plötzlich die beabsichtigte Dissonanz: Ein Atom sind wir von ihr, ein verschwindendes Molekül von etwas, das sie ausgespuckt hat!

Wesensverwandt und daher oft schwer abzugrenzen ist eine andere Erscheinungsform des Stilbruchs, das Nichtentsprechen von Form und Inhalt. Hier handelt es sich um einen bewußt angestrebten Widerspruch zwischen dem Gegenstand der Aussage und der Darbietungsform [92].

In diese Gruppe gehört vor allem ein lexisch-syntaktisches Mittel, die Ironie als Periphrase mit Gegenteilswirkung. Bei diesem Stilistikum widerspricht die lexisch-phraseologische Ausformung dem realen Sachverhalt, der Schlüssel zum Verständnis liegt in der Satzintonation. Hierher gehört ferner der Kontrast zwischen Inhalt und Form in dem Sinn, dass entweder ein unbedeutender, trivialer Sachverhalt in ernstem, gewähltem Ton dargestellt wird oder umgekehrt, ein bedeutender, tiefer Inhalt in possenhaft bagatellisierender, leicht gesenkter oder derber Art. In beiden Fällen entsteht komische oder satirische Wirkung [92].

In der schöngestigen Literatur bedient man verschiedener sprachlichen Mittel, um einen komischen Effekt zu erreichen.

B. Dzmidok sondert fünf Methoden zur Bildung des Komischen: die Modifizierung und Deformation der Phänomene; unerwartete Effekte; Disproportion in Beziehungen zwischen Phänomenen; die Vereinigung völlig heterogener Phänomene und die Schaffung von Phänomenen, die von der logischen Norme abweichen [26, S. 67]

Die Übertreibung ist eine der Möglichkeiten, die Phänomene aus der Form zu bringen. Die Übertreibung betrifft das Aussehen (das Gesicht, die Figur, die Kleidung), das Verhalten (die Mimik, Gestik, Redeweise), die Situation oder Charaktereigenschaften. Die Karikatur, Parodie und Grotteske bedienen sich der Übertreibung.

Die unerwarteten Effekte bilden die zweite Gruppe, die als Mittel des Schaffens vom Komischen dienen. Jeder Handlungsschritt, den ein Zuschauer oder Leser nicht aussah, gilt als unerwartet.

Disproportion in Beziehungen zwischen Phänomenen ist mit der Verwendung der Anachronismen verbunden. Unter dem Anachronismus versteht man die falsche zeitliche Einordnung von Vorstellungen, Ereignissen, Dingen oder Personen in einem Zusammenhang. Die Autoren mischen die Merkmale verschiedener Epochen in einem Text mit Ziel eine komische Wirkung zu schaffen.

Die Vereinigung völlig heterogener Phänomene setzt Folgendes voraus: die Vereinigung der Erscheinungen aus verschiedenen, meist widersprüchlichen Sphären; die Nichtübereinstimmung zwischen dem Aussehen und Verhalten einer Person; die Nichtübereinstimmung zwischen dem Verwendungszweck eines Gegenstandes und der neuen merkwürdigen Weise, ihn zu benutzen.

Um einen komischen Effekt zu erzielen, verwendet man verschiedene Mittel auf den phonetischen, lexiko-semantischen, wortbildenden, stilistisch-grammatischen Ebenen und auf der Ebene des Textes [1, S. 27].

In den Werken der schöngeistigen Literatur kommen auf der phonetischen Ebene folgende Mittel vor: Intonation, Onomatopoesie (Lautnachahmung), Spoonerismus (eine absichtliche oder unabsichtliche Vertauschung von Phonemen oder Morphemen in einer Wortverbindung), Metathese (eine phonetische Vertauschung auf der Wortebene),

Alliteration (beschreibt eine Wortfolge, bei der alle Wörter den gleichen Anfangslaut besitzen) [1, S. 28].

Dank dem Wortakzent bekommen die Wortverbindungen und Sätze, einen ironischen oder satirischen Klang. Den komischen Klang der sprachlichen Mittel, die durch Intonation erreicht werden, benutzt man hauptsächlich in Allegorien. In anderen Verfahren des Komischen spielt Intonation keine führende Rolle. Die Verleihung den Wörtern, Ausdrücken einen ironischen, spöttischen Klang mit Hilfe von Intonation ist eine der Hauptmethoden einer satirischen Beschreibung [1, S. 28].

Eine Vielfalt der sprachlichen Mittel ist auch auf der lexikalisch-semantischen Ebene zu sehen. In diese Gruppe nimmt man die Phraseologismen, Vulgarismen, Namen und Spitznamen und einen Stilbruch. Die Phraseologismen haben ein großes komisches Potenzial wegen ihrer Bildlichkeit. Ein Kontrast, der zwischen einer traditionellen und schriftstellerischen Verwendung der phraseologischen Einheit entsteht, führt zur Entstehung des komischen Effekts. Das Komische kann mittels der semantischen und struktur-semantischen Transformationen geschaffen werden. Die unpersönlichen Klischeesätze, geflügelte Worte dienen auch als Mittel des Komischen und ermöglichen dem Autor eine Intention der satirischen Darstellung der Figuren zu realisieren [44].

Vulgarismen bilden eine besondere lexikalische Gruppe. Sie besitzen ein scharf ausgeprägtes nationales Kolorit, weil sie nur in einer Sprache vorkommen und selten aus anderen Sprachen entlehnt werden. Manche Vulgarismen (sogenannte Schimpfwörter) drücken im Alltag scharfe und intolerante Beziehungen zwischen den Menschen aus. Sie haben oft eine scherzhafte und gutherzige Färbung. Die Autoren benutzen Vulgarismen für eine allseitige Beschreibung der Figur, für eine naturgetreue und glaubwürdige Wiedergabe ihrer Beziehungen mit Mitmenschen. Eine große Menge von Schimpfwörtern verfügen über keine satirische Schattierung, jedoch verwenden in einigen Fällen die Autoren Vulgarismen, um in einem Werk einen komischen Effekt zu schaffen [44].

Mittels Namen und Spitznamen wird in einem Kunstwerk der komische Effekt geschaffen. Als Mittel der satirischen Typisierung bedienen sich oft die Autoren

komischer Werke der „sprechenden“ Namen, Spitznamen und Titelbezeichnungen, die eine Figur charakterisieren und seine Persönlichkeitszüge hervorheben, die zusammen einen bestimmten Typ bilden und dazu beitragen, den gewählten Namen in ein Symbol zu verwandeln. Die Eigennamen erfüllen in einem Kunstwerk nicht nur eine nominative Identifikationsfunktion, sondern haben auch eine gewisse stilistische Färbung, da sie in direktem Zusammenhang mit dem Genre, der Komposition, dem Thema des Werkes verbunden sind [44].

Auf der Ebene der Wortbildung wird das Komische mit Hilfe der Gelegenheitsbildungen (Okkasionalismus), der abgeleiteten Wörter und der Kontamination geschaffen. Diese lexikalischen Einheiten werden in einer bestimmten Situation gebildet und meistens nur einmal verwendet. Die „scherzhaften“ Wörter werden nach produktiven Wortbildungsmodellen erzeugt. Die Neologismen des Autors verleihen dem Text Originalität, Bildsprache und eine spaßhafte Färbung [1, S. 28].

Als eines der Mittel zur Schaffung des komischen Effekts auf der stilistisch-grammatikalischen Ebene sondert man den Verstoß gegen allgemeingültige grammatische Regeln: falsche Wortfolge, Verletzung des Verbrahmens, Verletzung der Normen der Deklination, Konjugation.

Auf der syntaktischen Ebene fungieren verschiedene Arten von Phrasen und Sätzen, die den komischen Effekt erzeugen: Nebensätze und syntaktischer Parallelismus.

Zu den sprachlichen Mitteln des Komischen gehören: Epitheton, Metapher, Übertreibung, Litota, Metonymie, Vergleich; Mittel der sprachlichen Komik: Polysemie, Homonymie, Wortspiel, Alogismus, Allegorie und Sprachfiguren: verschiedene Arten von Wiederholungen, Inversion, Parallelität und Ellipse. [1, S. 28]

Zu den sprachlichen Mitteln der Satire-Bildung gehören Epitheton, Metapher, Hyperbel, Untertreibung, Vergleich u.a [18, S. 170].

Zu dem Kreis der Mittel des Komischen gehören alle signifikanten Spracheinheiten – Wörter, Ausdrücke, Wortverbindungen, Sätze und Texte. Die Möglichkeiten jeder von diesen Einheiten für die Bildung der Satire sind grenzenlos. Die kleinste selbstständige

sprachliche Einheit von Lautung und Inhalt, so genanntes Wort spielt eine große Rolle in der komischen Kunst. Wenn das Wort als Mittel des Komischen betrachtet wird, dann ist die Rede von einer funktional-stilistischen Rolle der allgemeinen Wörter, Archaismen, Dialektismen, Neologismen, Termini, Entlehnungen, Vulgarismen und Jargonwörter [51, S. 65].

Metapher, Metonymie, Vergleiche und Beiwörter erweitern wesentlich semantische Möglichkeiten der Wörter. In der satirischen Kunst werden oft Polysemantismus der Wörter, Homonymie, Synonymie, Antonymie und komisches Wortspiel sehr breit verwendet. Die Äußerung des Wortes mit scharfzüngiger Intonation gewährt die Möglichkeit, sie semantisch-komisch zu variieren. Das linguistische Umspielen der Aporismen und Phraseologismen hat auch einen komischen Effekt.

Die Sprache der satirischen Werke unterscheidet sich kaum von der Sprache von nicht satirischen Werken: als sprachliche Mittel des Komischen bestehen die lyrischen, epischen und dramatischen Werke aus phonetischen, lexikalischen, phraseologischen und grammatischen Mitteln und gelten als Material eines beliebigen Werks. Allerdings besteht die Kunstfertigkeit des Autors darin, diesen Mitteln den satirischen Wert zu gewährleisten und solche Einheiten zu wählen, die über komische Eigenschaft verfügen und das Werk mit komischer Intonation und komischen Sprachmitteln schaffen [14, S. 197].

Die Wahl der Namen und Spitznamen in der schöngeistigen Literatur spielt eine sehr große Rolle. Die hervorragenden Meister der Sprache geben sich bei der Benennung von Figuren in ihren künstlerischen Werken viel Mühe. Zu den Autoren der neueren Weltliteratur, für die die Kunst der Schöpfung und Wahl von Personennamen bezeichnend ist, gehören z. B. Th. Mann, H. Mann und H. Böll [53, S. 130 – 131].

Die sogenannten “sprechenden” Namen kommen am häufigsten in satirischen Werken vor, wo der Name oder Vorname eine spezifische Charakteristik an die Figuren des Werks verleihen. Diese Namen hängen von den Charakterzügen und dem Aussehen der Romanfigur ab [54, S. 30].

Personennamen, die Figuren in literarischen Texten benennen, bilden einen bedeutenden Bestandteil des Textaufbaus. Davon zeugt das Interesse vieler Schriftsteller an etymologischen, phonetischen und allgemeinen onomastischen Fragen, die mit den Anthroponymen zusammenhängen. H. Boll drückt dies folgendermaßen aus: “Sie sind für mich sehr wichtig die Namen, weil sie einfach eine ungeheure — nennen wir es pathetisch-poetische Qualität für mich haben, die Namen, Vornamen und Nachnamen sind sehr wichtig, und deshalb erfinde ich sie.“ [Koch W. Der Schriftsteller H. Boll: Ein biographisch-bibliographischer Abriß, S. 102]

Damit erfüllen die Personennamen in einem künstlerischen Werk nicht nur eine Nominativ- und Bestimmungsfunktion, sondern haben sie auch eine stilistische Bedeutung.

2.2. Besonderheiten der Übersetzung der Elemente des Komischen

Bevor wir direkt auf das Konzept der literarischen Übersetzung eingehen, möchten wir uns der Geschichte zuwenden, da dieser Prozess in der Antike entstanden ist.

Die Menschheit entwickelte sich und gleichzeitig bestand die Notwendigkeit, das gewonnene Wissen zu festigen und an andere Generationen weiterzugeben. Mit dem Aufkommen des Schreibens wurden Personen benötigt, die mehrere Fremdsprachen sprachen und mit offiziellen und religiösen Texten arbeiten konnten. Schon damals hatte die Übersetzung eine soziale Funktion, da Menschen, die verschiedene Sprachen sprechen, die Möglichkeit haben, miteinander zu kommunizieren und sich mit der Kultur verschiedener Nationen vertraut zu machen.

Die russische Übersetzungsschule leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Übersetzungstheorie und der theoretischen Konzepte. Das Übersetzen wird zu einer eigenständigen Kunstform. Das Buch des sowjetischen Dichters, Übersetzers und Literaturkritikers K.I. Chukovsky wurde unter dem Titel „High Art. Prinzipien der literarischen Übersetzung“. Tatsächlich schafft der Übersetzer nichts

Neues, sondern stellt ein bereits vorhandenes Kunstwerk nach, weshalb sein Werk als zweitrangig angesehen wird. W. Winogradow hält auch an diesem Standpunkt fest, wenn er die Übersetzung definiert. Darunter versteht er eine besondere und eigenartige künstlerische Sprache. Diese verbale Kunst ist “sekundär”, die Kunst, das Original in das Material einer anderen Sprache zu übertragen [19, S. 8].

Literaturübersetzung wird im modernen Sinne als eine Art verbaler Kreativität definiert, durch die in einer Sprache verfasste Texte mit Hilfe eines anderen Sprachsystems reproduziert werden. In Anbetracht der Konzepte der Kultur als Modell (Bild) der Welt ist es klar, dass “die Übersetzung zusammen mit anderen verwandten Formen der Entlehnung es ermöglicht, die geistigen Werte benachbarter und alter Stämme und Völker zu kennen, einschließlich der breiteren Palette ihrer eigenen Vorstellungen von der Welt” [51, S. 20].

Nachdem wir die Werke berühmter Autoren erlernt haben, möchten wir einige weitere Definitionen der literarischen Übersetzung betrachten.

Unter der Übersetzung versteht J. Retsker die vollständige und genaue Reproduktion des Originals mittels einer anderen Sprache unter Beibehaltung seiner stilistischen und ausdrucksstarken Merkmale [S. 6].

Jede Übersetzung spiegelt die Eigenschaften des Kommunikationsprozesses wider, da sie immer in einem bestimmten Kontext für einen bestimmten Empfänger erstellt wird, basierend auf den vom Autor festgelegten Zielen, wobei die Merkmale des Übertragungskanals und des Feedbacks berücksichtigt werden. Als eine der möglichen Modifikationen der Kommunikation spiegelt die literarische Übersetzung zusammen mit den mit dem Referenten verbundenen Besonderheiten die allgemeinen Muster dieses Prozesses wider. Sie manifestieren sich insbesondere in der Struktur, der Reihenfolge der Funktionsweise und der Zusammensetzung der Komponenten des Kommunikationsmodells [68, S. 147].

W.N. Komissarow formulierte vier Sprachtheorien und gab ihnen vier Definitionen der Übersetzung [36, S. 34-53]:

1) Das denotative (situative) Übersetzungsmodell geht davon aus, dass jedes Element der Realität (Denotat), das von Sprachzeichen umgeben ist, jede Situation anders beschrieben werden kann. Das denotative Modell umfasst das Definieren einer Bezeichnung oder Situation durch den Text des Originals und das Erstellen eines darauf basierenden Übertetzungstextes.

2) Das Transformationsmodell der Übersetzung wird als der Prozess verstanden, bei dem Einheiten der Ausgangssprache in die Einheit der übersetzten Sprache übergehen und Äquivalenzbeziehungen zwischen ihnen herstellen. Somit hilft das Transformationsmodell direkt, eine Verbindung zwischen den Strukturen und lexikalischen Einheiten des Originals und der Übersetzung herzustellen.

3) Das semantische Übersetzungsmodell bedeutet die Isolierung semantischer Elemente im Originaltext, die Suche nach Einheiten in der Zielsprache, die dieselben semantischen Elemente enthalten.

4) Die Theorie der Äquivalenzniveaus ist eine Synthese aller oben genannten Modelle. Die ideale Option ist natürlich, wenn der Text der Übersetzung den gesamten Inhalt des Originals wiedergibt. Um diesem Ideal jedoch näher zu kommen, muss das Verhältnis der maximalen Äquivalenz zwischen den entsprechenden Ebenen hergestellt werden [16, S.33].

L. Barkhudarov ist der Meinung, dass der Text der Übersetzung niemals das absolute Äquivalent des Originaltextes sein kann. Dies zeigt sich in der Analyse von Übersetzungen der Werke der schöngeistigen Literatur. Das Hauptproblem bei der Übersetzung solcher Texte ist die Übertragung des Idiostils des Autors, der Sprachmittel, der Atmosphäre des Werkes, des Charakters und der Stimmung, mit der der Autor seine Figuren ausgestattet hat [3].

Um die Qualität der Übersetzung zu beurteilen, erwähnen die Wissenschaftler solche Kriterien, wie Adäquatheit und Äquivalenz.

Unter Adäquatheit wird die Richtigkeit des semantischen Inhalts zwischen dem Text des Originals und dem Text der Übersetzung verstanden.

Die **Adäquatheit** der Übersetzung ist die Entsprechung des Originaltextes mit dem übersetzten Text, dies ist jedoch eine kontroverse Anforderung, da der Übersetzer den Inhalt des Textes durch das Prisma seiner individuellen Erfahrung und Kultur vermittelt, was manchmal nicht mit dem Standpunkt des Autors übereinstimmt. Der Übersetzer kann die im Originaltext enthaltene Bedeutung falsch wiedergeben, daher ist die Kategorie der Adäquatheit sehr subjektiv und nach Meinung vieler Forscher als Kriterium für die Qualität der Übersetzung unmöglich [36].

Viele Wissenschaftler glauben, dass der Begriff "Äquivalenz" erstmals in den Werken von R. Jakobson "Über die sprachlichen Aspekte der Übersetzung" vorkam [73]. Äquivalenz ist eine historisch veränderbare Kategorie, da die Übersetzung veraltet sein wird, weil nachfolgende Generationen neue Ideen, Konzepte finden und neue Anforderungen an den Übersetzer stellen [20, S. 11].

Die Bewertung der Übersetzung sollte immer auf den Traditionen basieren, die während der ausgewählten historischen Periode stattfanden. Es ist notwendig, den kulturellen und historischen Kontext der Zeit der Schöpfung zu rekonstruieren, da es falsch ist, die Gleichwertigkeit der Übersetzung aus heutiger Sicht zu beurteilen.

Die literarische Übersetzung ist die schwierigste Art der Übersetzung, die besondere Anforderungen an die Vermittlung der Feinheiten eines in einer anderen Sprache verfassten Textes stellt. Das Hauptziel ist die ästhetische Wirkung auf den Leser zu haben. Also, kann man feststellen, dass ästhetische Funktion ist die Hauptfunktion der schöngestigen Literatur.

Erwähnenswert ist es, dass die literarische Übersetzung nicht nur von objektiven Faktoren (insbesondere historischen literarischen Kanonen) bestimmt wird, sondern auch von subjektiven (der Poetik des Übersetzers). Viele Jahrhunderte lang basierte die Kunst des Übersetzens auf zwei Prinzipien: genaue Übersetzung unter Beibehaltung der Reihenfolge der Wörter, grammatikalische, sprachliche Konstruktionen; freie Übersetzung, wobei der Inhalt des Originals erhalten bleibt, der dem Begriff "Literaturübersetzen" am nächsten kommt. In verschiedenen Phasen der

Übersetzungsgeschichte standen diese Prinzipien in ständiger Wechselwirkung, sie ergänzten sich oft und schlossen sich manchmal gegenseitig aus. Eine harmonische Kombination dieser Prinzipien in einer Übersetzung ist fast unmöglich, aber es ist das Ideal, nach dem Übersetzer streben [56, S. 30].

Aus dem Vorstehenden leitet sich der Schluss ab, dass literarische Übersetzung eine besondere des Übersetzens ist, unter der man die Übersetzung der Werke der schöngeistigen Literatur aus einer in eine andere Sprache versteht.

Bei der Übersetzung eines Werks werden drei Hauptaufgaben gestellt: die Vermittlung des Autorenstils des Schriftstellers; der Originalität der Kultur, die sich im Text widerspiegelt und des Inhalts des Buches. Die Begriffe wie Adäquatheit (Übermittlung der Absicht des Autors, künstlerische und ästhetische Ausrichtung, korrekte Reproduktion von Inhalt und Form) und Äquivalenz (Übermittlung der Bedeutung und Emotionen des Autors) helfen bei der Beurteilung der Qualität der literarischen Übersetzung [16, S. 20].

Nun kommen wir zu den Transformationen beim literarischen Übersetzen. Literarische Übersetzung ist ohne Transformationen praktisch unmöglich. Um die entsprechende Übersetzung eines Werks in eine andere Sprache durchzuführen, müssen Übersetzer auf alle Arten von Transformationen zurückgreifen, wodurch der Übergang von Einheiten der Ausgangssprache zu Übersetzungseinheiten erfolgt.

Unter der Übersetzungstransformation versteht man die zahlreichen Transformationen, die durchgeführt werden, um eine Übersetzungsäquivalenz ("Übersetzungsadäquananz") zu erhalten, trotz der Unterschiede im formalen und semantischen System der beiden Sprachen [56].

Der Begriff "Transformation" bedeutet eine bestimmte Beziehung zwischen zwei Einheiten, von denen eine das Original ist und die zweite auf der Grundlage der ersten erstellt wird.

Wenn der Übersetzer sich verschiedener Transformationen bedient, enthüllt er die Bedeutung des Wortes im Originaltext und wählt eine Entsprechung in der Zielsprache.

Wissenschaftler sind sich über die Aufteilung von Transformationen in Typen nicht einig. Das Konzept von W. Komissarow ist für unsere Forschung von grundlegender Bedeutung. Dieses Konzept enthält folgende Transformationen: lexikalische, grammatikalische und komplexe.

Unter **lexikalischen Transformationen** versteht man die formale Beziehung zwischen Wörtern und Ausdrücken im Originaltext und seiner Übersetzung.

Diese Transformationsmethode umfasst: Transliteration / Transkription, Lehnübersetzung, lexikalisch-semantische Substitutionen (Generalisierung, Modulation und Konkretisierung).

Die **Transliteration** hilft Übersetzern, die grafische Form eines fremdsprachigen Wortes zu reproduzieren. Ein Beispiel wären die folgenden Wörter: Kanzler - канцлер, Bürger - бюргер. Die Transkriptionstechnik reproduziert die Klangform eines Wortes in einer Fremdsprache [19].

Bei der **Lehnübersetzung** werden die Glieder des Ausdrucks in die Zielsprache übersetzt: der Weihnachtsmarkt – різдвяний ярмарок. Bei der Lehnschöpfung werden die einzelnen Glieder des ausgangssprachlichen Ausdrucks in die Zielsprache wiedergegeben und daraus wird neue zielsprachige Benennung gebildet. Im Unterschied zur Lehnübersetzung weist die Lehnschöpfung bedeutungserklärende Elemente auf: Zivildienst – альтернативна служба, Wohngemeinschaft – студентська комуналка.

Konkretisierung gebraucht man bei der Übersetzung von Wörtern mit einer breiten Bedeutung. Das ist semantisch reichere differenziertere sprachliche Realisierung der propositionalen Bedeutung in der Zielsprache. Als Beispiel kann das Wort die Jugendliche – підлітки dienen, das dank der Technik der Konkretisierung als хлопці й дівчата übersetzt werden kann. Ein weiteres Beispiel ist die Gaststätte. Die Übersetzer, die Konkretisierung gebrauchen übersetzen dieses Wort als кафе й ресторани.

Die **Generalisierung** bezieht sich auf die Übersetzung eines Fremdworts durch Ersetzen einer engeren Bedeutung durch eine breitere. Die Familie fliegt morgen nach

Berlin – Сім’я летить завтра в Берлін. In diesem Satz wird das Verb “fliegen” durch ein Verb mit einer breiteren Bedeutung “їде” ersetzt [61].

Unter der **Modulationsmethode** wird das Ersetzen eines Wortes oder Ausdrucks der Ausgangssprache durch die Zielsprache unter logischer Ableitung vom Wert der ursprünglichen Einheit verstanden. Ein Beispiel für diese Technik ist das Wort die Lagermöglichkeit – можливість зберігання. Aus dem Kontext verstehen wir, dass der Autor mit diesem Wort eine Art Speicherplatz meint, daher verwendet der Übersetzer den Ausdruck “складське приміщення”.

Unter **lexikalischen Modifikationen** werden daher Abweichungen von wörtlichen Entsprechungen bei der Übersetzung verstanden. Das Wesentliche dieser Transformationen besteht darin, einzelne lexikalische Einheiten der Ausgangssprache durch nicht äquivalente lexikalische Einheiten der Zielsprache zu ersetzen.

Nun erläutern wir die Frage der grammatikalischen Modifikationen bei der literarischen Übersetzung. Die Verwendung grammatikalischer Transformationen wird durch die Nichtübereinstimmung in der Satzstruktur erklärt: unterschiedliche Wortfolge, Position des Haupt-, Unter- und Einführungsworts. Wortarten, die von Mitgliedern eines Satzes während der Übersetzung ausgedrückt werden, können von anderen Wortarten übertragen werden. Außerdem werden manchmal die Originaltexte komprimiert und Übersetzer müssen zusätzliche Wörter beim Literaturübersetzen verwenden. Die Transformation der Satzstruktur kann teilweise (die Ersetzung der Nebenglieder) oder vollständig (die Ersetzung der Hauptglieder des Satzes) sein [61, S. 88].

Grammatische Transformationen umfassen: wörtliche Übersetzung (oder syntaktische Assimilation), Aufteilung und Kombination von Sätzen, grammatikalische Ersetzungen.

Unter **syntaktischer Assimilation** wird Ersatz der syntaktischen Struktur der Originalsprache durch eine ähnliche Struktur der übersetzenden Sprache verstanden. Die Gliederung eines Satzes ist die Übersetzung, bei der ein Satz im Original in mehrere prädikative Strukturen in der Übersetzungssprache aufgeteilt wird. Die Technik zum

Verbinden der Sätze ist ein Gegenteil zur Gliederung. Bei dieser Übersetzungsmethode entsprechen mehrere Sätze in der Originalsprache nur einem Satz in der Zielsprache [36].

Die **Umstellung** bezieht sich auf eine Art Übersetzungstransformation, bei der sich die Anordnung der Sprachelemente im Übersetzungstext ändert: Was für eine Schande, sagten alle – Люди казали: “Яка ганьба”.

Unter **Ergänzung** versteht man die Einführung zusätzlicher Wörter, um einen detaillierteren Gedanken in der Übersetzungssprache zu vermitteln.

Die Auslassungstechnik ist eine Transformation, bei der abgelehnt wird, semantisch redundante Wörter in der Übersetzung zu verwenden: Der wichtigste Teil ist der Motor des Flugzeugs – Найважливіша частина – двигун літака. In diesem Beispiel wird das Kopulaverb auf Ukrainisch weggelassen.

Zu den lexikogrammatistischen Modifikationen zählt man synonymische und antonymische Übersetzung, Explikation (Ergänzung) und Kompensation. Mit Hilfe dieser Transformationen wird nicht nur das Vokabular transformiert, sondern auch die syntaktischen Strukturen der Originalsprache.

Synonymische Übersetzung ist die Wiedergabe durch lexikalische Mittel mit annähernd identischer propositionaler Bedeutung, z.B. Senkung des Krankenstandes – зменшення захворюваності. Antonymische Übersetzung besteht im Ersatz von einem Begriff der Ausgangssprache durch einen Begriff mit gegenseitiger Bedeutung in der Zielsprache, d.h. in der Wiedergabe durch lexikalische Mittel mit entgegengesetzter Bedeutung in Verbindung mit Verneinung: Du erinnerst dich an unsere Vereinbarung? – Ти не забув про нашу домовленність?

Unter der **beschreibenden Übersetzung** versteht man die Ersetzung der lexikalischen Einheit der Originalsprache, die ihre Bedeutung in einer anderen Sprache offenbart. Diese Übersetzungsmethode hat ihren Nachteil – sie ist ausführlich. Deskriptive Übersetzungen werden am häufigsten verwendet, wenn eine kurze Erklärung möglich ist [61, S. 165]. Durch beschreibende Übersetzung ist es möglich, die Bedeutung nicht äquivalenter Wörter zu vermitteln. Bei der Übersetzung lohnt es sich daher, auf die

Beschreibung der bezeichneten Konzepte zu verweisen. Zum Beispiel ist ein Polterabend ein traditioneller Abend am Vorabend einer Hochzeit. Unter Entschädigung versteht W.Komissarov eine solche Übersetzungsmethode, bei der die während der Übersetzung ausgelassenen Elemente im Text auf andere Weise ersetzt werden, während sie sich möglicherweise an einer anderen Stelle befinden als im Original [36]. Die Verwendung der Kompensation wird durch die Übertragung der innersprachlichen Bedeutung bedingt, die die Merkmale des Originals kennzeichnet.

Bei Übersetzung der Texte schöngeistiger Literatur dominiert die ästhetische Kommunikationsfunktion, da das Hauptziel eines Werks besteht darin, eine gewisse ästhetische Wirkung auf den Leser zu erzielen.

Die ästhetische Funktion der Sprache ist nicht den einzelnen Teilen des Textes eigen, sondern dem gesamten Werk überhaupt: jedem Wort, Satz, Absatz und ist der ideologischen und künstlerischen Absicht des Autors untergeordnet. [18, S. 63] Der Übersetzer muss zuerst das ganze Werk verstehen und fühlen und erst nur dann kann er die richtigen Wörter und den richtigen Stil finden, um zu vermitteln, was der Autor gesagt hat und wie er das gesagt hat. Bei der Neuerstellung einer Figur mittels einer Übersetzungssprache muss der Übersetzer diese Gestalt nicht „erfinden“, weil das bereits vom Autor getan wurde. Bei der Übersetzung muss man vom Schriftsteller geschaffene Komposition des Textes, System der Interaktion und der Beziehungen zwischen den Figuren behalten.

Die literarische Übersetzung ist jedoch relativ unabhängig, da sie zur Tatsache der übersetzenden Sprache wird. Bei dieser Art der Übersetzung drückt sich die Originalität der Wahrnehmung des Originals und die Individualität des Übersetzers aus, die durch seine künstlerische Rezeption und die Besonderheit der Auswahl sprachlicher Mittel bestimmt wird. Somit hat die Übersetzung eines literarischen Textes nur eine relative Entsprechung zum Originaltext [18, S. 24-25]

Die Übersetzung der Werke mit komischen Elementen unterscheidet sich von literarischer Übersetzung von Werken anderer Genres, da Humor national kulturell

bedient ist. Diese Übersetzung verkörpert allgemeine Besonderheiten des Charakters und der Lebenserfahrung einer Nation. [13, S. 59] Das Komische in der Kunst wird nicht nur durch die Besonderheiten der Wahrnehmung von Phänomenen des Schriftstellers bestimmt, sondern auch durch die nationalen Merkmale von Objekten des Humors.

Jede Nation hat einen besonderen Sinn für Humor und Comic, der für andere Nationen manchmal unverständlich ist. [59, S. 18] Das Problem bei der Übertragung für einen fremdsprachigen Leser ist der Humor, bei dem ein Comic-Effekt durch das Herumspielen einiger Situationen und Lebenseinstellungen erzeugt wird. Ein solcher Humor kann nicht wörtlich übersetzt werden, ohne den Comic-Effekt zu verlieren, da das Verstehen eine Reihe vorläufiger Hintergrundkenntnisse erfordert. Dazu gehören Kenntnisse über Traditionen, spezifische Gruppen- und Berufswerte, soziale und kulturelle Beziehungen, den Jargon von Straßen usw. [56] Die für das Volk typischen Comicfiguren sowie die humorvolle Haltung der Nation gegenüber anderen haben ihre eigenen Besonderheiten. [59, S. 115]

All dies stellt eine große Schwierigkeit für die Übersetzung dar. Bei der Explikation des inneren Sinns in der Zielsprache besteht eine große Gefahr, dass er in der Zielsprache verloren oder nicht ausgedrückt wird. Wenn der Übersetzer jedoch versucht, Hintersinnkomponente mit einer anderen Sprache zu vermitteln, wird er fast unweigerlich auf sie Aufmerksamkeit ziehen [19, S. 30]. Man behauptet, dass einige der Informationen in Witzen verborgen bleiben sollten. Das Erklären der Mechanismen des Comics führt zur Zerstörung des Comic-Effekts und der Witz ist nicht mehr lustig. Der Empfänger muss einige versteckte Informationen für sich selbst entschlüsseln. Bei der Übersetzung der Werke mit komischen Elementen muss ein gewisses Gleichgewicht zwischen explizit und implizit eingehalten werden, sonst geht der Comic-Effekt verloren.

Die Schwierigkeit bei der Übersetzung besteht auch darin, dass die Originalität des deutschen Humors, wie jeder andere nationale Humor der Sprache innewohnt. In einem Wortspiel behält Humor fast unübertragbares in eine andere Sprache Kolorit. Jede Sprache hat ihr eigenes System von Redewendungen, Synonymen und Homonymen. Sie

bilden die Grundlage für Sprachmittel des Komischen und beeinflussen die Originalität eines humorvollen Werks. [69, S. 63-64]

Also, die Übersetzung des Werks mit komischen Elementen kann nur dann erfolgreich sein, wenn der Übersetzer den übersetzten Text versteht. Solche Übersetzung kann nie Wort-für-Wort sein und der Übersetzer soll sich verschiedener Modifikationen bedienen. Die Übersetzung eines humorvollen Werks kann als adäquat angesehen werden, wenn sie die wichtigste Aufgabe erfolgreich löst, die kommunikative und ästhetische Wirkung auf den Leser zu vermitteln [68, S. 53]. Bei der Übersetzung eines komischen Werks sollte sich die Schaffung eines Comic-Effekts vollständig in der Übersetzung widerspiegeln. Der Übersetzer muss sich jedoch strikt an das jeweilige Comic-Genre halten.

Die Übersetzung von Texten, die Elemente des Humors haben und die Übertragung des Komischen von der Ausgangssprache (AS) in die Zielsprache (ZS), bereitet einige Schwierigkeiten. Das ist durch das kulturelle und nationale Kolorit bedingt. Die Subjektivität spielt dabei auch eine große Rolle, da ein und derselbe Witz kann von Vertretern verschiedener Kulturen unterschiedliche Emotionen hervorrufen. Aus diesem Grund kann der Übersetzer nicht immer die Elemente des Komischen bemerken und adäquat von der AS in die ZS wiedergeben. Nach dem Grad der Übersetzung unterscheidet man drei Arten des Humors [36].

Der universelle Humor verursacht wenig Schwierigkeit bei der Übersetzung. Diese Art von Humor ist verständlich und leicht zu erkennen, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten kulturellen Umfeld oder einer bestimmten Sprachgruppe, da er auf universelle Realitäten beruht und normalerweise auf dem Comic der Situation basiert (Witze über Ehemänner, Ehefrauen, witzige Aussagen von Kindern, Witze über Arbeit, Chefs) [40, S. 31].

Die nächste Gruppe bildet der Humor, der sich auf die Kultur der AS stützt. Diese Art von Humor ist aufgrund des Fehlens eines ähnlichen Hintergrunds in die ZS schwieriger zu vermitteln und deutet auf das Vorhandensein bestimmter Kenntnisse über das kulturelle Umfeld von der AS hin. Beim Fehlen eines solchen Wissens des Empfängers bleibt die

Idee des komischen Moments unverständlich. (Witze über nationale Minderheiten verschiedener Länder, politische Witze, Witze über bestimmte Realitäten).

Der linguistische Humor ist die schwierigste Art des Humors für die Übersetzung, da er auf einem Wortspiel basiert, das nicht übersetzt werden kann.

Bei der Behandlung von Optionen für die Übersetzung von Humor können die folgenden Möglichkeiten für den Übersetzer in Betracht gezogen werden: Auslassen des Witzes (Ausschließen des Witzes aus dem Text), was sich negativ auf die Bedeutung des Textes auswirken kann, in einigen Fällen jedoch gerechtfertigt sein kann. Das Hinterlassen eines Witzes und dessen wörtliche Übersetzung kann zum Verlust eines Comic-Elements führen, aber die Quellinformationen werden bewahrt. Der Übersetzer eine Anmerkung mit einer detaillierten Erklärung des Witzes in der Kultur von der AS hinzufügen kann, insbesondere, wenn Humor ein wichtiger Bestandteil des Textes ist. Er kann den Witz an die ZS anpassen und auf solche Weise eine Atmosphäre im übersetzten Text, die dem Original ähnelt schaffen [61].

Die oben angeführten Möglichkeiten zur Übertragung von Humor hängen von der jeweiligen Situation ab. Deshalb ist es unmöglich, universelle Methoden zur Übersetzung von Comic-Momenten zu identifizieren. In jedem Fall trifft der Übersetzer eine Entscheidung auf der Grundlage seiner beruflichen und Lebenserfahrung sowie seines persönlichen Geschmacks [56, S.20-22].

Bei der Übersetzung eines Kunstwerks als Ganzes und einzelner Comic-Momente muss der Übersetzer für eine angemessene Übertragung der humorvollen Komponente von der AS in die ZS identifizieren, auf welche Weise diese oder jene Comic-Situation geschaffen wurde, welche Techniken vom Autor verwendet wurden und welche Reaktion des Empfängers er erwartet. Die Übersetzung von Comic-Momenten und Humor impliziert daher eine sorgfältige Entschlüsselung des Comic-Elements innerhalb des Textes in der ZS, seine Übertragung in einen anderen, oft beispiellosen sprachlichen und kulturellen Raum und seine Übertragung in eine neue Sprachform, die die Absicht der

ursprünglichen Phrase wiederherstellen eine Rückinformation beim Empfänger lösen sollte [37, S. 50].

So ist die Übersetzung von Humor und Comic-Momenten besonders komplex und erfordert einen individuellen, kreativen Ansatz des Übersetzers.

Das Hauptziel eines Übersetzers bei der Übersetzung von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache besteht darin, eine Übersetzungäquivalenz („Angemessenheit der Übersetzung“) zu erreichen, die durch die Fähigkeit des Übersetzers ermöglicht wird, zahlreiche mehrsprachige Modifikationen durchzuführen - Übersetzungstransformationen - so dass der Text in der ZS maximale Menge an Informationen, die im Text der AS, unter strikter Einhaltung der Normen der AS beinhaltet [61, S. 3].

Schlussfolgerungen zum Kapitel 2

Satirischen und humoristischen Zwecken dient eine besondere Gruppe von Stilmitteln. Sie werden gewöhnlich in drei Gruppen gegliedert: Wortwitze, Wortgruppen mit Überraschungseffekt und Stilbruch.

Um einen Comic-Effekt zu erzielen, werden verschiedene Mittel auf der phonetischen (Intonation, Onomatopöe, phonetische Permutation auf der Ebene einer Wortkombination, phonetische Permutation auf Wortebene, Alliteration), lexikosemantischen (phrasenbezogene Einheiten, Vulgarismen, Namen, Spitznamen, Stilverletzungen), wortbildenden (Okkasionalismen, abgeleitete Wörter, Kontamination), stilistisch-grammatischen (falsche Wortreihenfolge, Verletzung des Verbrahmens, Verletzung der Normen der Deklination, Konjugation), sowie Tropen (Epitheton, Metapher, Übertreibung, Litota, Metonymie, Vergleich), (Polysemie, Homonymie, Wortspiel, Illogismus, Allegorie, Comic-Kontrast) und Zahlen Sprache (verschiedene Arten von Wiederholungen, Inversion, Parallelität, Abstufung, mehrtägige kompositorische Einheit, Auslassungspunkte, Gegenüberstellung von Gegensätzen).

Das Hauptziel des Übersetzers bei der Übersetzung aus der Ausgangsprache in die Zielsprache besteht darin, eine Übersetzungsäquivalenz (Angemessenheit der Übersetzung) zu erreichen, das aufgrund der Fähigkeit des Übersetzers möglich wird, zahlreiche sprachübergreifende Transformationen durchzuführen - Übersetzungstransformationen. Die Sprachwissenschaftler unterscheiden lexikalische, grammatikalische und stilistische Transformationen, die darauf abzielen, das Original durch angemessene Übersetzung an die Wahrnehmung eines Fremdsprachenempfängers anzupassen.

KAPITEL 3

3.1. Linguostilistische Mittel der Humor- und Satire-Bildung in der Erzählung „Mein trauriges Gesicht“ und im Roman „Ansichten eines Clowns“

Die Sprachwissenschaft der letzten Jahrzehnte neigte sich dazu, die Sprache als anthropozentrisches Phänomen zu betrachten. In fast jedem Wort findet man Spuren einer Person“. Die Eigenschaften eines Menschen, seine Handlungen, sein psychischer Zustand sowie sein sozialer Hintergrund spiegeln sich in der Sprache wider.

In der Sprachkommunikation der Vertreter verschiedener Sprachgruppen spiegeln sich sowohl universelle Merkmale als auch ethnospezifische Gesetzmäßigkeiten wider, die die kulturellen und nationalen Besonderheiten jeder Nation und ihrer Sprache charakterisieren.

Die nationale Färbung eines literarischen Werkes drückt sich in der Regel im System der Gestalten aus (der Held ist der Vertreter eines Volkes mit dem bestimmten System von Werten, Traditionen, sozialen Lebensbedingungen, das sich im Charakter, in den Handlungen, in der Sprache des Helden manifestiert) sowie direkt in der Sprache des Werkes (Vorhandensein und Umfang der Redewendungen) [S. 17, S. 20]. Eine der Besonderheiten der Sprache des Werkes ist der häufige Gebrauch der sogenannten „Zoonyme“.

In der Zoolexik spiegeln sich deutlicher als in jedem anderen Sprachbereich die Besonderheiten des Verständnisses der außersprachlichen Realität wider, wenn die Gestalten von Tieren in verschiedenen Sprachen auf den ersten Blick mit völlig unmotivierten Eigenschaften belegt werden. Die Einbeziehung des Wissens über das Tierreich in das System der bildlichen Mittel zur Charakterisierung eines Menschen, die Suche nach Ähnlichkeiten mit Bildern der Realitäten der natürlichen Welt ist ein wichtiger Schritt in der Entwicklung des menschlichen Wissens. Zoocharakteristika einer Person, die auf der Grundlage einer figurativen Darstellung eines bestimmten Tieres entstehen,

spiegeln die nationale Identität von Sprachen am deutlichsten und direktesten durch ein System von Bewertungsbildern wider, die für eine bestimmte ethnische Gruppe charakteristisch sind.

Die Vertreter des assoziativ-kognitiven Ansatzes behaupten, dass das Sprachsystem in den Köpfen von Muttersprachlern in Form eines assoziativen-verbale Netzes oder eines mentalen Lexikons existiert.

Um eine Metapher zu entschlüsseln, muss der Mensch über das “System allgemein anerkannter Assoziationen” verfügen. Nach A. Vezhbitskaya gibt es im Bewusstsein jedes Menschen das semantische System, dh eine Reihe elementarer Konzepte oder logischer Atome [12, S.13].

Die Fähigkeit des Menschen zur Assoziationen ist angeboren. Metaphorisches Verständnis wird sehr oft alltäglich [12]. Viele zoomorphische Metapher sind national spezifisch und stellen große Schwierigkeit bei der Übersetzung dar. Die meisten Linguisten glauben, dass es notwendig ist, eine wörtliche Übersetzung solcher Einheiten zu vermeiden (und eine wörtliche Übersetzung ist bei Zoonymen fast immer möglich). Nur eine tiefe Kenntnis kultureller Stereotypen in der Sprache, in die die Übersetzung durchgeführt wird, hilft dem Übersetzer, ein Äquivalent zu finden, das die pragmatischen Konnotationen der Originalsprache mehr oder weniger genau wiedergibt.

Die Metapherbildung ist ein komplexes, geordnetes kognitives Phänomen. Das Bild der Metaphorisierung kann durch ein zweiteiliges semantisches Modell beschrieben werden: 1) Merkmale, die die Übertragung des Namens motivieren; 2) Typen metaphorischer Übertragung [43, S .12].

Die Semantik eines Wortes ist nicht nur ein Komplex verschiedener Bedeutungskomponenten, sondern ist auch sehr flexibel. Durch die Interaktion miteinander können die Bedeutungen verschiedener Wörter unter dem Einfluss verschiedener extralinguistischer und intralinguistischer Faktoren transformiert werden. Die Mobilität der Semantik zeigt sich am deutlichsten in der schöngeistigen Literatur.

Hier trägt das Vorhandensein zahlreicher Sprachtechniken zu einer Änderung der Semantik von Wörtern bei [24, S. 30].

Die zoomorphischen Metaphern, die im Roman „Ansichten eines Clowns“ vorkommen, wurden in folgende Gruppen unterteilt:

1. Der ursprüngliche und der übersetzte Ausdruck basieren auf ähnlichen Assoziationen, es wird das gleiche Zoonym verwendet:

„Salonlöwe“ [78, S. 71] – „салонний лев“ [61] (übersetzt von M. Djatlenko) und. Darüber hinaus ist für Muttersprachler der ukrainischen Sprachen der Ausdruck der „Ballöwe“ oder der „Partylöwe“ (eine Person der High Society, die in ihm großen Erfolg hat).

In beiden Varianten der Übersetzung wird „салонний лев“ behalten, was der semantischen Bedeutung nach dem Ausdruck „світський лев“ identisch ist.

Im Ausdruck „*du Nazischwein*“ [78, S. 13] – „*Нацистська свиня*“ [11] ausdrucksstark und unerwartet ist die Kombination des Zoonyms mit dem Lexem „Nazi“. Diese Gestalt wird zusammen mit einer Zunahme der negativen Konnotation weiterentwickelt, hauptsächlich aufgrund der Verwendung emotional gefärbter Adjektive in beiden Sprachen: „*du ekelhaftes Biest, du brutales Schwein*“ [78, S. 58] – „*Ах ти, бидло!*“, „*Паршива свиня!*“ [6, S.51].

Die Gestalt des Schweins wird auch im Ausdruck „dieses Ferkel“ verwendet – це порося (der Originaltext verwendet das Bild eines „Baby“-Schweins – das Lexem „Ferkel“), das keine ausgeprägte negative Färbung aufweist. Im übertragenen Sinne kann dieses Wort als „Strunse, Bärenhäuter“ definiert werden, aber diese Bedeutung fehlt im Kontext. Hier werden die gleichen Seme implementiert, wie bei der Verwendung des Lexems Schwein, ein abscheulicher Mensch. Die Wahl einer solchen Substitution durch die Übersetzer während der Übersetzung kann auch dadurch erklärt werden, dass dieses Lexem im Text zur Charakterisierung des weiblichen Bildes verwendet wird. Im Deutschen sind beide Wörter neutraler, daher ist die Wahl eines dieser Lexeme im Hinblick auf geschlechtsspezifische Unterschiede nicht wichtig. In der russischen Sprache

ist das Lexem „Ferkel“ im Gegensatz zu dem Wort „Schwein“, das sich auf das männliche Geschlecht bezieht, weiblich und allein durch dieses Attribut besser geeignet, das weibliche Bild zu beschreiben.

Im Ausdruck „*dieser Hund*“ [78, S. 10] – „*той собака*“ [6, S.8] kommt sowohl im Ausgangstext, als auch im Zieltext die Gestalt eines Hundes, was im übertragenen Sinne ein rauher, böser Mensch bedeutet. Im Ausdruck „*wie ein heulender Hund ansah*“ [78, S. 142] – „*він дивився на мене з виглядом нещасного пса*“ [6, S.123] benutzt der Übersetzer den adjektivischen Lexem „*нещасного*“, der die originelle kontextuelle Bedeutung am besten wiedergibt.

Von großem Interesse ist die Verwendung der Komposita im Originaltext und ihre Übersetzungen ins Ukrainische. Im Ausdruck *du Vagabund – du Hurenbock* [78, S. 115] – „*Бродяга! Розпусний цап*“ [6, S.100] ist das Lexem „Hurenbock“ die Zusammensetzung, in der Hure als „*повія*“ übersetzt wird und Bock als „*цап*“.

Der letzte Ausdruck wird im Strom der Flüchworte verwendet. Während des Wutanfalls benutzen die Figuren des Romans Schimpfwörter, die keine objektive Charakteristik der persönlichen Eigenschaften wiedergeben, sondern nur Ausdruck ihres emotionalen Zustands sind. Aus diesem Grund spielt es im Prinzip keine Rolle, welche Bedeutung dieses oder jenes Lexem hat, die Hauptsache ist so dass die verwendeten Wörter und Ausdrücke geeignet sind, negative Emotionen und Unzufriedenheit der Figuren miteinander auszudrücken.

2. Der ursprüngliche und der übersetzte Ausdruck basieren auf unterschiedlichen Assoziationen, der authentische Text und eine der Übersetzungsoptionen verwenden Bilder verschiedener Tiere

Im Ausdruck „*er war ein großes Tier geworden*“ – „*що тепер Калік – поважна персона*“ Im Deutschen ist es „Tier“ – тварина, im ukrainischen Variante fehlt das Zoonym überhaupt, aber es wäre möglich „птаха високого польоту“ zu sagen.

Was den Ausdruck „*mieser christlicher Vogel*“ [78, S. 5] – „*нещасна християнська душа*“ [6, S.5]; betrifft, der die Figur negativ charakterisiert, kann hier die Auswahl verschiedener Lexeme im Originaltext und im Zieltext dadurch erklärt werden, dass für Muttersprachler der ukrainischen Sprachen das im deutschen Text verwendete Wort „Vogel“ – птах eher positive Konnotation im übertragenen Sinne in Bezug auf eine Person: „птиця високого польоту“, „вільний птах“ hervorruft.

Im Satz „*es hörte sich an, als wäre eine ganze Schlangenfamilie miteinander in Streit geraten: zwei männliche Schlangen und eine weibliche*“ [78, S. 57] – „*здавалося, ціла родина гадюк пересварилась між собою: дві гадюки чоловічого роду і одна жіночого*“ [6, S.50]; kommen im Zieltext die konkretisierenden Lexemen гадюки та рептилії vor.

Im Ausdruck „*dieser stupide Hund*“ [78, S. 157] – „*той дурноверхий осел*“ kommt in der Übersetzung die Gestalt eines Esels vor. Solche Wahl des Äquivalents lässt sich dadurch erklären, dass im Ukrainischen dieses Tier mit einem bockigen und unnachgiebigen Menschen verglichen wird: *впертий, як осел*.

Es ist notwendig, die Verwendung des Anglizismus *stupid* zu beachten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es natürlich keinen so aktiven Gebrauch von Anglizismen in europäischen Sprachen wie in der modernen Welt. Ein ähnliches Phänomen findet sich jedoch auch im literarischen Text dieser Zeit. Außerdem wird das Lexem „stupid“ mit der deutschen Endung -e verwendet. Ein Adjektiv soll im Englischen nicht mit einem Substantiv in Genus, Numerus und in Kasus übereinstimmen, was für die deutsche Sprache obligatorisch ist.

3. Im Originaltext kommt ein Zoonym vor und im Zieltext gibt es kein Zoonym

Für das Zoonym „*Aussenseiter, radikaler Vogel*“ [78, S. 16] – „*відщепенець, зайдиголова*“ [6, S.14]; bedienen sich die Übersetzer verschiedener Entsprechungen, die aber keine Zoonyme sind.

Aus dem Vorstehenden lässt sich folgendes Fazit ziehen, dass zoomorphische Metaphern einen großen Beitrag für das Schaffen des komischen Effekts im Werk von Heinrich Böll leisten.

Diese Metaphern werden im Roman überwiegend zur Charakterisierung männlicher Figuren verwendet. Sie verleihen überwiegend negative Charakteristik. Der Autor benutzt diese Metaphern, um die soziale Eigenschaften und in geringerem Maße auch die individuellen und persönlichen Charakterzüge der Figur zu veranschaulichen.

Während der Beschreibung des Lebens einer einzelnen Familie, setzt Heinrich Böll die Besonderheiten der sozialen Ordnung und der staatlichen Struktur voraus, die er normalerweise kritisiert. Die Hauptakteure auf der politischen Schaubühne jener Zeit waren vorwiegend die Männer. Die Metaphern verfügen über den hohen Grad der Expressivität und eignen sich am besten für negative Charakterisierung männlicher Gestalten.

Was die Besonderheiten der Übersetzung dieser Art der Metaphern angeht, werden im Deutschen und im Ukrainischen gleiche und unterschiedliche Lexeme verwendet, in denen es die Komponente die Tier-Bezeichnungen und auch keine Tier- Bezeichnungen gibt. Die unterschiedlichen Angemessenheitsgrade der ursprünglichen und übersetzten Lexeme scheinen ein interessanter, wichtiger und indikativer Aspekt zu sein, gegen den sich die nationale Identität der deutschen und ukrainischen Sprache, Indikatoren der Norm der beiden Sprachsysteme sowie Abweichungen von der Norm, die Besonderheiten von Autoren- und Übersetzungstransformationen in der künstlerischen Sprache und schließlich, die Besonderheiten der Übersetzung eines Kunstwerks als Akt der Mitschöpfung, wobei nicht eine einfache Kopie des Originals, sondern ein anderes Kunstwerk geschaffen wird.

3.2. Schwierigkeiten bei der Übersetzung komischer Elemente ins Ukrainische

Viele deutsche Schriftsteller beschäftigten sich in ihrem Werk mit den Problemen der Gesellschaft in der Nachkriegszeit. Der Roman von Heinrich Böll “Ansichten eines Clowns” spiegelt in vollem Maße diese Probleme wider. Der Autor spricht die aktuellen und akuten Themen aller Zeiten an: die Ehe und Liebe, die Suche nach eigener Identität und die Stimmung des Volkes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts [91].

Obwohl der Autor sich in seinem Roman mit dem Leben des Menschen in der schwierigen Nachkriegszeit auseinandersetzt, wendet er sich an die Kultur des Lachens. Die Wahrnehmung bestimmter Ereignisse in Bezug auf den Humor ist für fast alle historischen Epochen typisch – von alten Mythen bis zur mittelalterlichen Tradition des Karnevals [59, S.61].

Der Krieg “zieht“ einen Menschen aus seinem gewohnten Lebensraum heraus, und seine Existenz erhält die Merkmale einer Katastrophe. Das Erlebnis solcher Krisen ist durch ein breites Spektrum gekennzeichnet: Verzweiflung, Angst und Furcht. Dies führt zur Entwicklung bestimmter Schutzbarrieren – Tränen und paradoxerweise Lachen.

Das heißt, die Lachkultur ist ein wichtiger Faktor bei der Überwindung der durch den Krieg verursachten emotionalen und kognitiven Dissonanz. Lachen, sogar unter den tragischen Bedingungen des Krieges, weckt Optimismus und bestätigt den Triumph des Lebens über den Tod. Seine Besonderheit ist, dass es sehr oft nicht mit komischen Situationen verbunden, sondern ein Problem psychologischer Natur ist.

Im Roman “Ansichten eines Clowns” ist die Synthese der Kultur des Lachens und der Antikriegsthematik zu sehen. Die Hauptfigur des Romans Hans Schnier stellt sich vor: “Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker...”

Die Gestalt eines Clowns ist in der Kultur die Figur einer intelligenten Person, die gegen gute Sitte, Anständigkeit, allgemeine Verhaltensordnung verstößt. Der Clown zieht sich nackt ein und mittels seines Blödsinns übt die Kritik auf die soziale Ungerechtigkeit

und die in der Gesellschaft existierenden Probleme. Er wird als kein Clown, sondern als der einzige normale Mensch in der verrückten Gesellschaft wahrgenommen. Hans Schnier tritt als einsamer Richter der Welt vor, der den Krieg als moralische Katastrophe des einzelnen Menschen und der ganzen Nation betrachtet, hasst ihn für die Zerstörung der Seele, die er für nicht weniger katastrophal hält als die Zerstörung von Menschen und Städten.

27-jähriger Hans Schnier hat einen schweren Schicksalsschlag erlitten – seine erste Liebe Marie hat ihn verlassen. Die Handlung spielt in Bonn und umfasst nur wenige Stunden. Der Protagonist des Romans hat die letzte deutsche Mark, so dass er gezwungen ist, von Verwandten und Freunden Geld zu leihen. Seine Telefonanrufe waren erfolglos. Nach einiger Zeit ist zu ihm sein Vater Alfons Schnier gekommen, um dem Sohn die Unterstützung in Form einer finanzierten Ausbildung anzubieten. Hans weigert sich und erklärt, dass es zu spät für ihn ist zu studieren, er muss nur arbeiten. Nachdem Hans mit seinem Vater gesprochen hat, wirft er die Marke vor Wut aus dem Fenster. Gekämmt und angezogen geht Hans Schnier schließlich mit der Gitarre zur Station, wo er auf der Stationstreppe sitzt, seinen Hut aufsetzt und beginnt zu singen. Der Roman besteht aus 25 Kapiteln unterschiedlicher Größe.

Nun wollen wir untersuchen, wie die oben genannten Transformationen in der Praxis funktionieren. Für die Studie wurde die ukrainische Übersetzung von Mykola Djatlenko gewählt. Der Roman „Ansichten eines Clowns“ ist aufgrund der Komplexität der Komposition und der Besonderheiten des Stils des Autors nur schwer zu übersetzen.

Unsere Untersuchung fangen wir mit der Transliterationstechnik an. Diese Technik hilft Übersetzern, die grafische Form eines fremdsprachigen Wortes zu reproduzieren. Transkription ist die Reproduktion der Klangform eines Fremdwortes.

Bei der Analyse wurden 29 Wörter gefunden, die mit Hilfe dieser Technik übersetzt wurden. Die Mehrheit von diesen Wörtern betragen die Eigennamen. Hier sind einige Beispiele: *Zyrfner – Цюпфнер, Marie - Мари, Hans Schnier – Ганс Шнір, Georg - Георг, Oberbürgermeister - обер-бургомістр, Mercedes – Мерседес.*

Unter Lehnübersetzung wird das Ersetzen einer nicht äquivalenten lexikalischen Einheit durch eine wörtliche Bedeutung in der übersetzenden Sprache verstanden. Bei der Übersetzung des Romans von Heinrich Böll bediente sich der Übersetzer auch dieser Methode.

Lexikosemantische Ersetzungen umfassen Generalisierung, Modulation und Konkretisierung. Betrachten wir diese Art der Transformation genauer.

In dem Roman wenden sich Übersetzer auch einer solchen Übersetzungsmethode wie der Generalisierung zu. Dies bedeutet das Ersetzen einer Einheit des Originals mit einer engen Bedeutung durch eine Einheit der übersetzten Sprache durch eine breitere.

*“Züpfner kannte fast jedermann in der Stadt, vor allem wegen seines Vaters, den die Nazis rausgeschmissen hatten; er war **Studienrat** gewesen und hatte es abgelehnt, nach dem Krieg gleich als Oberstudiendirektor an dieselbe Schule zu gehen“* [78, S. 21].

*– „Цюпфнера знало майже все місто, головним чином завдяки його батькові, якого нацисти вигнали з роботи; батько Цюпфнера був **учителем**, і коли зразу ж після війни його хотіли призначити директором тієї самої школи, він відмовився”* [6, S.18].

Das Wort *der Studienrat* bedeutet im Deutschen der Lehrer an einer Hochschule oder auf dem Gymnasium. Der Übersetzer benutzt das Wort *учитель* und dabei erweitert seine Bedeutung im Text. Die ukrainische Entsprechung gibt aber keinen Hinweis darauf, wo der Mensch tätig ist.

*“Ich hatte mich auf diesen Abend sehr gefreut, war todmüde und erwartete eine Art fröhlicher Zusammenkunft, mit viel gutem Wein, gutem Essen, vielleicht Tanz (es ging uns dreckig, und wir konnten uns weder Wein noch gutes Essen leisten); stattdessen gab es schlechten Wein, und es wurde ungefähr so, wie ich mir ein **Oberseminar** für Soziologie bei einem langweiligen Professor vorstelle.“* [78, S. 7] – *“Смертельно стомлений, я з радістю думав про ту вечірку, бо сподівався знайти там веселе товариство, багато доброго вина, смачної їжі, думав, що, можливо, й потанцюємо (жили ми тоді скрутно, не могли собі дозволити ні вина, ні смачної їжі); та замість того*

нас пригощали поганим вином, а сама вечірка виявилась такою нудною, як семінар з питань соціології у якогось професора-невдахи” [6, S.6].

In diesem Auszug kommt das Lexem *Oberseminar* vor. Das ist das Seminar für Studierende, deren Studienabschluss bald ist. Im Ukrainischen existiert ein solcher Begriff nicht, deswegen benutzt der Übersetzer das Wort mit einer breiteren pragmatischen Bedeutung – *семінар*. Im obenstehenden Beispiel gibt es auch einen Vergleich *es wurde ungefähr so, wie ich mir ein Oberseminar für Soziologie bei einem langweiligen Professor*, der einen komischen Effekt im Werk schafft.

“Sie hatte einmal unserem Briefträger fünfundzwanzig Pfennige als Neujahrstrinkgeld gegeben...” [76, S. 114] – “Якось на Новий рік вона дала поштареві двадцять пфенігів на чай” [6, S.100].

Das Lexem *Neujahrstrinkgeld* bezeichnet Geld, das in Deutschland als Neujahrsgeschenk den Vertretern einiger Berufe geschenkt wird. Diese Tradition fehlt in der Ukraine, aus diesem Grund verwendeten der Übersetzer ein Wort mit einer breiteren Bedeutung.

Aus den vorliegenden Beispielen können wir feststellen, dass diese Übersetzungstechnik bei der Übertragung kulturspezifischer Phänomene verwendet wird. Es ist sehr schwierig, kulturell markierte Einheiten zu übersetzen, da der Übersetzer einerseits ihre Bedeutung vermitteln muss, andererseits sollte man über das nationale Kolorit nicht vergessen.

Die nächste Methode heißt Modulation. Die Modulation bedeutet das Ersetzen eines Wortes in der Originalsprache durch ein Wort in der Zielsprache, dessen Bedeutung logisch aus dem Wert der Originaleinheit abgeleitet wird.

“Sie war weiter vom Weinen entfernt denn je“ [76, S. 19] – „Тепер мамі й не збиралась плакати“ [6, S.16].

“Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise: Vergessen? Sollte ich das, Mama?“ [78, S. 17] – “Сльози навернулись мені на очі, і я стиха промовив: – Забути? Ви б цього хотіли, мамо?” [6, S.14]

Im ersten Fall verwendet der Übersetzer den grammatikalischen Ersatz eines Teils der Sprache durch einen substantivierten Infinitiv – *плакати* – und übersetzt ihn als Verb zum Weinen. Im zweiten Beispiel bedient sich der Übersetzer der lexikalisch-semantischen Modulation und übersetzt *das Weinen* als *сльози*, da es im Ukrainischen keine Entsprechung für diesen substantivierten Infinitiv gibt.

“*Ich hatte noch nie ein Tröpfchen oder Stäubchen, irgend etwas, was Naseputzen notwendig gemacht hätte, an ihm gesehen*” [78, S. 113] – „*Ніколи досі я ще не бачив, щоб він плакав і користувався хусточкою за її призначенням*” [6, S.99].

In diesem Auszug verwendet der Übersetzer das neue Lexem *хусточка*.

“*Sie schwieg, ich hörte nur dieses für mich so erschreckende Altfrauenweinen*” [78, S. 117] – “*Вона мовчала, чути було тільки її старечий плач, який так налякав мене*” [6, S.14].

Der Übersetzer bedient sich der Modulation, um dem Satz die Ausdruckskraft zu verleihen.

Die **Konkretisierung** bezieht sich auf die Verwendung von Wörtern mit einer spezifischeren Bedeutung in der Zielsprache.

“*Ich hatte sie am Nachmittag noch mit Züpfner gesehen, wie sie Hand in Hand mit ihm aus dem Jugendheim kam, beide lächelnd, und es gab mir einen Stich*” [78, S. 21]. – “*Ще вдень я побачив її з Цюпфнером: взявшись за руки, вони йшли з католицького молодіжного клубу, обоє посміхались, і це мене вразило в саме серце*” [6, S.18].

Der Übersetzer konkretisiert das Wort *Jugendheim*. Das lässt sich dadurch erklären, dass er danach strebt, das Verständnis des Satzes zu gewährleisten.

“*Ich wurde wütend, als ich ausgerechnet durch Kostert aus meinem **Nachdenken** geweckt wurde*” [78, S. 5] – „*Я просто шаленів, що саме Костерт перервав мої **роздуми***“ [6, S.4].

In diesem Beispiel verwendet der Übersetzer sowohl die Konkretisierung als auch die grammatikalische Substitution: er ändert die Zahl Singular durch Plural.

“Einmal fiel ihr mitten in einem Tennismatch der Schläger aus der Hand, sie blieb auf dem Platz stehen und blickte träumend in den Himmel, ein anderes Mal ließ sie **während des Essens** den Löffel in die Suppe fallen...” [78, S. 15] – “Одного разу під час гри в теніс ракетка випала у неї з рук, вона стала замріяно дивитись на небо і забула про все на світі, а вдруге, **за обідом**, упустила ложку в суп” [13].

Es wird der substantivierte Infinitiv *das Essen* unter Verwendung einer lexikalisch-semanticen Substitution als *обід* übersetzt, da das Verb *essen* ins Ukrainische als *їсти* übersetzt wird.

“Sie meinte, das wäre unter meinem “Niveau“, und ich sagte ihr, unter dem Niveau der Gosse gebe es nur noch den Kanal, aber sie verstand nicht, was ich damit meinte, und ich hasse es, ein Bild zu erklären. Entweder versteht man mich oder nicht. Ich bin kein **Exeget**“ [78, S. 20]. – „Вона сказала, що це „нижче мого рівня“, а я їй відповів, що нижче рівня стічної канави лежить хіба що підземна каналізація, але Марі не зрозуміла мене, а я не люблю пояснювати образні вислови. Або мене розуміють – або ні. Я не якийсь там **тлумач біблії**“ [18].

In diesem Auszug ist das Wort **Exeget** von großem Interesse. Der Übersetzer greift zur Konkretisierung, um genau die Bedeutung des Lexems wiederzugeben.

“Ich suchte in meinen Hosentaschen, krepelte sie um; ein paar Kinobilletts, ein rotes **Mensch-ärgere-dich-nicht-Püppchen**, ein verschmutztes Papiertaschentuch, aber kein Geld.” [78, S. 169] – “Я почав шукати в кишенях, вивертати їх: кілька використаних квитків у кіно, червона **фігурка для гри в “не-гнівайся-друже”**, брудна паперова серветка, але – ніяких грошей” [6, S.54].

In diesem Auszug ist die Rede von einem in Deutschland populären Brettspiel “Mensch-ärgere-dich-nicht“. Der Übersetzer verwendet die Konkretisierung, damit es dem Leser verständlich ist, von welchem Spiel die Rede ist.

Neben lexikalischen Transformationen verwenden Übersetzer auch aktiv grammatikalische Transformationen. Wir sind in diesem Abschnitt teilweise auf sie

gestossen, da Transformationen häufig in Kombination verwendet werden. Im nächsten Abschnitt werden sie genauer betrachtet.

Die grammatikalischen Transformationen umfassen die folgenden Techniken: grammatikalische Ersetzung, syntaktische Assimilation, Aufteilung und Kombination von Sätzen, Neuordnung, Hinzufügung und Auslassung.

“*Mir war zum Lachen zumute, aber ich brach in Tränen aus, warf mein Obstmesser hin und lief auf mein Zimmer*“ [78, S. 12] – „*Я мало не вибухнув сміхом, а втім, на серці в мене було так тяжко, що я залився сльозами, кинув на стіл фруктовий ніж і побіг до своєї кімнати*“ [6, S.10].

Der Ausdruck *zum Lachen zumute sein* übersetzt man ins Ukrainische als *розсміятись*. Aufgrund dieser Änderung hat sich die syntaktische Struktur des Satzes vollständig geändert. In diesem Satz kommt auch eine Ergänzung vor.

“*Daraufhin brach die ganze Klasse in Lachen aus, Züpfners Vater nicht*“ [78, S. 21] – “*Весь клас вибухнув дружним сміхом, тільки Цюпфнерів батько не сміявся*“ [6, S.18].

In diesem Beispiel verwendet der Übersetzer grammatikalische Ersetzung des substantivierten Infinitivs, was zu einer Änderung der gesamten syntaktischen Struktur des Satzes führt.

“*Beim Packen hatte ich an Maries Handtuch Blutflecken gesehen*“ [78, S. 82] – “*Спаковуючи речі, я помітив на одній з носових хусточок Марі пляму крові*“ [71].

In diesem Satz kommt die grammatische Substitution vor und der substantivierte Infinitiv wird mit Hilfe der Gerundialkonstruktion übersetzt.

Unter der Aufteilung von Sätzen wird grammatikalische Transformation verstanden, wodurch die syntaktische Struktur eines Satzes in der Ausgangssprache in mehrere separate Sätze in der Zielsprache umgewandelt wird.

“*So hätte mein Geld für ein Taxi bis zum Bahnhof doch nicht gereicht; das Telegramm hatte ich schon aufgegeben, bevor ich erfuhr, dass Koblenz abgesagt hatte: Die waren meiner Absage zuvorgekommen, und das wurmte mich ein bisschen.*“ [6]–

“Таким чином, мені вже не вистачило грошей на таксі до вокзалу; телеграму ту я послав раніше, ніж стало відомо, що в Кобленці відмовили мені; вони випередили мене, і від цього було трохи досадно” [6, S.5].

Die Ergänzung ist eine Übersetzungsmethode, bei der aufgrund unterschiedlicher Satzstrukturen neue Wörter hinzugefügt werden. Manchmal erfordern Sätze der Ausgangssprache eine detailliertere Übermittlung von Gedanken in der Zielsprache.

“Ich dachte auch an die Gossen, in denen ich einmal liegen würde” [78, S. 5] – „Думав і про стічні канави, в яких мені, можливо, доведеться валятись“ [6, S.4].

In der Übersetzung wird das neutrale Wort “liegen” durch ein expressiv gefärbtes *валятись* wiedergeben.

“Er weiß ja nicht, was er tut, er weiß es nicht – ich müsste ja sonst meine Hand von ihm zurückziehen” [78, S. 13] „Він сам не знає, що творить, сам не знає, – інакше я мусила б відректися від нього“ [6, S.11].

In der deutschen Variante gibt es einen Phraseologismus *seine Hand von j-m abziehen (zurückziehen)* – позбавити когось допомоги. In der Übersetzung fehlt der Phraseologismus, weil im Ukrainischen dieses Idiom fehlt.

“Sie war ihm **Untertan**, und solange er gemeint hatte, ich sei zu irgend etwas nütze, hatte sie ihrer Natur folgen und nett zu mir sein dürfen, jetzt musste sie gegen ihre Natur *schnöde zu mir sein*” [78, S. 52]. – „Вона корилася чоловікові у всьому, і поки він вважав, що я можу бути йому корисний, їй дозволялось, як велить серце, бути доброю до мене, а тепер вона мусила всупереч своїй вдачі ставитись до мене *зневажливо*” [6, S.46].

In der Übersetzung ist die Auslassung der expressiv-bewertenden Komponente zu sehen. Im Deutschen drückt das Wort *Untertan* Missbilligung, die in der ukrainischen Übersetzung fehlt.

“Die Kirche ist ja reich, **stinkreich**. Sie stinkt wirklich vor Geld – wie der Leichnam eines reichen Mannes. Arme Leichen riechen gut – wußten Sie das?“ [78, S. 131].

„Церква ж багата, страшенно багата. Від неї смердить грошима, як од трупа якогось багатія. А от бідні покійники – ті пахнуть приємно” [6, S.114].

In diesem Auszug sieht man das Weglassen des emotionell-gefärbten Adjektivs *stinkreich*. Der Übersetzer verwendet das Lexem *страшенно багата*. Unserer Meinung nach, könnte man dieses Adjektiv mit Hilfe des Phraseologismus *грошей кури не клюють* übersetzen. Im Ausdruck „*stinkt...vor Geld – wie der Leichnam*“ kommt ein Vergleich vor, dank dem wird der komische Effekt im Text erreicht.

Es kommen die Beispiele der antonymischen Übersetzung vor: “*Er war wieder nahe am Weinen, machte irgendwelche komischen Bewegungen mit Nase und Lippen und flüsterte mir zu: „Kannst du mir nicht auchwas Nettes sagen?“*” [78, S. 116] “*Він знову мало не заплакав, яось комічно скривив носа й губи і прошепотів: – Невже ти не можеш сказати мені ще й ласкавого слова?*” [6, S.21]

Hier ist das Beispiel der antonymischen Übersetzung zu sehen. “*dem Weinen nahe sein*“ übersetzt man als *бути готовим заплакати*. Das Ersetzen durch eine negative Form hat die Bedeutung des Satzes nicht verändert.

“*Bitte*”, sagte ich, “*dem steht nichts im Wege*” [78, S. 4] “– *Будь ласка, – відповів я, – в цьому вам ніщо не заважає*” [6, S.3].

Es wäre möglich, diesen Satz ohne *nicht* zu übersetzen – *хіба вам щось заважає*.

“*Ich dachte, sie mache einen Ausflug, obwohl es eine merkwürdige Zeit für Ausflüge war*”[78, S. 11] – “*Я подумав, що сестра вирушає на екскурсію, хоча для екскурсій час був і неслухний*” [9].

Im Originaltext fehlt Negation. Das Lexem *merkwürdige* kann man als *дивний* übersetzen, was auf Ukrainisch merkwürdig klingt, aus diesem Grund ist in diesem Fall die Wahl des Übersetzers begründbar.

“*Willst du nicht mitkommen?*“ [78, S. 22] – „*Хочеш ніти з нами?*“ [6, S.19]

Dieses Beispiel zeigt das Ersetzen einer lexikalischen Einheit der Originalsprache durch eine Einheit mit der entgegengesetzten Bedeutung. Diese Übersetzung ist antonymisch zum Originaltext, aber die Bedeutung ändert sich nicht.

Beschreibende Übersetzung bedeutet, dass die lexikalische Einheit des Originals durch eine Phrase ersetzt wird, die eine vollständigere Erklärung dieser Einheit in der Zielsprache liefert.

“Kurz drauf kamen Fredebeul, seine Braut, Monika Silvs und ein gewisser von Severn, von dem, bevor er kam, gesagt wurde, daß er “zwar eben konvertiert sei, aber der **SPD** nahestehe“, was offenbar als himmelstürmende Sensation angesehen wurde.” [78, S. 55] – “Невдовзі по тому прийшли Фредейбойль з нареченою, Моніка Сільвс і фон Северн, про якого ще до його приходу говорили, що він “хоч і прийняв католицизм, але й досі близький до **соціал-демократів**”, і це, очевидно, вважалось нечуваною сенсацією” [6, S. 48].

Der Übersetzer erklärt die Bedeutung der Abkürzung SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands). Es wurde richtige Übersetzungsstrategie gewählt, weil es für den Leser unverständlich sein kann, was diese Abkürzung bedeutet.

“Dabei war er es, der meine Mutter zwang, uns zum Dienst zu schicken, mich ins Jungvolk und Henriette in den **BDM**.” [78, S. 18]

А втім, саме він змусив нашу матір послати нас у нацистські воєнізовані організації: мене – в “Юнг-фольк”, а Генрієтту в “**Спілку німецьких дівчат**” [6, S. 16].

Hier ist die Rede vom BDM - Bund Deutscher Mädels.

“Ich werde dafür sorgen, daß du nicht in ein nettes, sondern in ein übles KZ kommst.“ [78, S. 128] – “Коли так, то я потурбуюся, щоб ти потрапив не в затишний, а в найгірший концтабір” [6, S. 111].

“Na, Martin, wie war's, wenn wir dich in ein nettes, kleines, nicht ganz so grausames KZ-chen steckten?” [78, S. 128] – “А що, Мартіне, коли б ми тебе посадили в невеличкий, затишенький і зовсім не страшний концтабір, га” [6, S. 111]?

In diesen Beispielen erklärt Übersetzer die Bedeutung der Abkürzung KZ, was für Verständnis des Inhalts wichtig ist.

Dazu kommt noch ein Beispiel: *“Der Parteimensch, der stellvertretende Ortsgruppenleiter Lövenich, war ganz vernünftig.”* [78, S. 113] – *“Присутній тоді нацист, заступник ортсгрупенляйтєра Левєніх, повівся розумніше”* [6, S. 11]. In diesem Auszug verwendet der Übersetzer auch die Transliteration.

“Ich war von der Schule weggegangen, mit einundzwanzig von der Untersekunda.” [78, S. 22] – *“Мені минув двадцять один рік, і я кинув школу, дійшовши до останнього класу”* [6, S. 19].

Hier wird das Lexem *Untersekunda* ersetzt und der Übersetzer bedient sich der beschreibenden Übersetzung, da es im Ukrainischen keine Entsprechung für dieses Wort gibt.

Bei der Analyse der obenstehenden Beispiele kann man feststellen, dass der Übersetzer diese Übersetzungsmethode benutzt, weil der Roman an reich ist ?

Unter Kompensation wird eine Transformation verstanden, bei der ein nicht übertragbares Element im Übersetzungstext durch andere Mittel ersetzt wird.

*“Ich weigerte mich natürlich, für **das bißchen Fressen** auch noch «Proben meines Könnens» zu geben”* [78, S. 23] – *„Я, звичайно, не збирався за її **мізерне їстиво** «демонструвати свій хист”* [6, S. 20].

Es ist schwierig, für den Ausdruck *bißchen Fressen* direkte und unmittelbare Entsprechung im Ukrainischen zu finden, deswegen greift der Übersetzer zur Kompensation, um Emotionen der Figur am besten wiederzugeben.

3.3. Der Einfluss des Komischen auf den Idiostil von Heinrich Böll

Der Idiostil oder der individuelle Stil des Autors ist der Mechanismus, mit dem der Autor seinen Text erstellt. Sie unterscheiden die Autoren voneinander. Im engeren Sinne sind das sprachliche und stilistische Mittel, die für einen bestimmten Schriftsteller typisch sind [45, S. 37].

Unter dem Idiostil versteht A. Efimov das System der vom Autor individuell entwickelten und verwendeten Sprachwerkzeuge sowie die Auswahl bestimmter Worte, die das Weltbild des Autors ausdrücken [25].

W. Grigoriev begann zunächst, den Begriff "Idiostil" zu verwenden, der die folgende Definition hat: "dynamische, aber integrale Idiolekte von Künstlern des Wortes" [23, S. 22].

Die frühesten Studien zum Idiostil sind mit den Namen verschiedener Linguisten wie R. Jakobson und M. Bakhtin verbunden. Die ersten Ausarbeitungen sind W. Winogradow zu verdanken, der die theoretischen Grundlagen für das Studium des Idiostils legte. In seinen Arbeiten verwendete er anstelle des Begriffs "Idiostil" den Begriff „individueller Stil des Autors“, unter dem er die strukturelle Einheit des Systems der Mittel und Formen des verbalen Ausdrucks in seiner Entwicklung nach seinen künstlerischen Absichten versteht. Alle vom Schriftsteller verwendeten sprachlichen Mittel sind vereint, innerlich verbunden und ästhetisch gerechtfertigt [73, S.50].

Man verwendet auch den Begriff "poetische Sprache" und versteht darunter eine besondere Tradition des Sprachgebrauchs [43, S.15].

Basierend auf den Meinungen verschiedener Autoren werden wir einige weitere Erklärungen für das Konzept des „Idiostils“ geben:

Idiostil ist ein System sprachlicher Mittel, mit dem der Autor sein eigenes Weltbild schafft. A. Grishchenko versteht unter Idiostil die individuellen Merkmale eines Schriftstellers; das ist ein Übertragungsmittel der Innenwelt des Autors zur bestimmten Zeit [15, S. 30].

Man versteht unter dem Idiostil die Vereinheitlichung der einzelnen Einzelkomponenten der Sprache, die die Identität des Schriftstellers definieren [24, S. 88].

Nach unserer Meinung ist der Idiostil der individuelle Stil des einzelnen Autors, die Spezifität der Sprache der Fiktion und das Thema der stilistischen Untersuchung. Es gibt folgende Möglichkeiten, den Idiostil zu analysieren [26, S.40]:

1) Semantisch-stilistischer Ansatz (W. Winogradow). Laut diesem Ansatz wird Idiostil als eine individuelle ästhetische Verwendung von Sprache betrachtet, die für eine bestimmte Periode der künstlerischen Entwicklung charakteristisch ist. Die Hauptaufgabe der Autoren ist die semantische und stilistische Analyse des Systems verbaler Formen in ihrer ästhetischen Organisation. Dieser Ansatz verwendet die Lexikographie des Autors und die Erstellung von Wörterbüchern für die Sprache der Schriftsteller [19].

2) Linguopoetischer Ansatz (A. Nekrasowa). Dieser Ansatz achtet auf die Beschreibung von Kunstformen. Der Idiostil ist ein komplexer Komplex sprachlicher Techniken, die an der Konstruktion der künstlerischen Welt des Dichters beteiligt sind. Ziel ist es, allgemeine Muster in der Wortverwendung des Autors zu identifizieren.

3) Systemstruktureller Ansatz (S. Soljan). Unter Idiostil versteht Soljan die Wege der Sprachgestaltung von Welten, indem er verschiedene Zustände der Sprache mit dem entsprechenden spezifischen Zustand der Sprache kombiniert [27, S. 239].

4) Kommunikativ-Handlungsansatz. In diesem Ansatz wird der Idiostil als die spezifische sprachliche Persönlichkeit des Autors verstanden, die einen Dialog mit dem Leser organisiert und seine Sprache und seine Gedanken auf einem bestimmten Weg orientiert.

5) Kognitiver Ansatz. Der Idiostil wird als Ausdruckssystem verstanden, das die innere Welt des Dichters mit der künstlerischen Realität verbindet, die durch die poetische Sprache geschaffen wird [67, S.12].

Es ist notwendig, verschiedene Definitionen vom Phänomen des Idiostils zu verallgemeinern. Wir werden den Idiostil verstehen, der auf semantisch-stilistischen und kognitiven Ansätzen basiert.

Der Idiostil ist also der individuelle Stil eines Autors, das Merkmal seiner künstlerischen Sprache, der Gegenstand der Stilistik. Die Spezifität des Idiostils des

Schriftstellers wird durch die Bildung des Inhalts des literarischen Textes, die Wahl der sprachlichen Einheiten und der bildlichen Ausdrucksmittel bestimmt [45, S.37].

Heinrich Theodor Böll gilt als einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Im Roman "Ansichten eines Clowns" bediente sich Heinrich Böll der Entlehnungen, besonders aus dem Lateinischen, weil eines der wichtigsten Themen in diesem Werk der Katholizismus ist. Der Autor spricht sich gegen die Kirche, da sie die Gläubigen unter ihren Gehorsam bringt und dabei mit ihren Gefühlen spekuliert. Aus diesem Grund ist der Roman voller lateinischer Ausdrücke. Sie tragen Informationen über eine bestimmte Gesellschaft und ziehen daher die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Im Text kommen solche Entlehnungen aus dem Lateinischen vor: *Tantum Ergo – der Hymnus in der römisch-katholischen Kirche*; „*Mater amabilis – mater admirabilis*“; *Mater boni consilii*; *Ave Maria*; *Sum frater leonis*; *Frater tuus est in refectorio*; *h.c (honoris causa)*; *Homo sapiens*. Die Entlehnungen aus dem Französischen: *Jour fixe*; *rouge et noir*; *La condition du Monsieur le Comte est parfaite* und aus dem Englischen: *First lady*.

Eine weitere Besonderheit des Autorenstils von Heinrich Böll ist die Verwendung der direkten Rede, um die Gedanken einer Figur und ihre Eindrücke zu vermitteln. Zahlreiche Dialoge ermöglichen es, in die menschliche Seele einzudringen, das Problem von innen zu verstehen und die Geschichte lebendiger und emotionaler zu gestalten. Um die direkte Sprache hervorzuheben, wird am häufigsten ein gepaartes Interpunktionszeichen als Anführungszeichen verwendet:

1) "Pflaumen?" fragte ich. "Nein", sagte er, er lachte dünn: "Ich bin in Ungnade gefallen und bekomme keine Herrenkost, nur noch Dienerkost; heute als Nachtisch Karamelpudding. Übrigens"

2) Ich hörte nichts, nur ihren Atem, für ein paar Augenblicke, dann sagte sie: "Ich fahre weg, für vierzehn Tage." "Wohin?" fragte ich

Der Doppelpunkt und das Semikolon helfen dabei, den mentalen Gedankenfluss der Hauptfigur - Hans - besser zu verkörpern. Die endlosen und langwierigen Momente,

die er erlebt, dauern wie eine Ewigkeit, auch wenn nur wenige Sekunden vergangen sind. Dieses endlose Leiden ist das Ergebnis der Trennung von der Liebe seines ganzen Lebens – Marie.

Ein weiteres Merkmal des Stils des Autors ist die Verwendung von Elementen des umgangssprachlichen Stils, Jargon, die den Dialogen Lebensfähigkeit und Ausdruckskraft verleihen: *die Nase voll haben, Verflucht, Jawoll, Palaver, armes Ding, die Keiferei, kramen, das Zeug, j-m eins auf die Mütze geben, den Mist sagen, die Scheiße, der Idiot, miesen Kaffee, von Pastoren wimmelt, es ging uns dreckig – (es geht ihm dreckig).*

Die Syntax spielt eine besondere Rolle im Stil des Autors von Heinrich Böll. Durch komplexe Sätze erreicht der Schriftsteller Abwechslung in seinem Roman. Es kommen die Sätze mit mehreren Nebensätzen vor: 1) Ich werde den Rechtsweg beschreiten, ich brauche das Geld nämlich, weil ich nach Amerika fahren will; 2) Ich konnte natürlich weiter auf der dreißig-bis-fünfzig-Mark-Ebene tingeln, sobald mein Knie wieder ganz heil war, 3) ... wenn ich mir unter Juden überhaupt etwas vorstellen konnte, dann eher etwas wie die Italiener, die noch verfrörener als die Amerikaner aussahen, viel zu müde, um noch ängstlich zu sein.

Der Auslaß der Konnektoren in einem Verbindungssatz verdichtet die Erzählung und verbindet die Sätze ohne folgerichtige Bindung: Die Ladenklingel ging, ein kleines Mädchen, acht oder neun Jahre alt, schwarzhaarig, mit roten Wangen und frisch gewaschen, das Gebetbuch unterm Arm, kam in den Laden.

Eine wichtige Rolle spielt in den Werken von Heinrich Böll die Wiederholung. Das ist das Stilmittel, das die zusätzliche Emotionalität und Ausdruckskraft der Aussage verleiht. Dies hilft dem Autor, die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein bestimmtes Fragment zu lenken:

- 1) Zwei Mark, drei Mark, vier fünfzig vom Bahnhof entfernt;
- 2) Es gibt ein vorübergehend wirksames Mittel: Alkohol –, es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen
- 3) Er weiß ja nicht, was er tut, er weiß es nicht

Heinrich Böll benutzt in seinen Werken homogene Satzglieder. Sie dienen als Mittel der Sprachökonomie. Das Vorhandensein von Reihen homogener Mitglieder vermittelt den Eindruck einer Fülle von Ereignissen, der Roman wird sehr informativ und genau. Im Roman sind verschieden Arten der Aufzählung zu finden, z. B. zweigliedrige (das mit grünen Ingredienzien wohlriechend und beruhigend gemacht wird; Geld für Schnaps und Zigaretten), dreigliedrige (und vergewisserte mich meiner Schlüssel: zur Haustür, zur Wohnungstür, zum Schreibtisch) und vielgliedrige (Ich dachte an Marie: an ihre Stimme und ihre Brust, ihre Hände und ihr Haar, an ihre Bewegungen und an alles).

Der Autor bedient sich der rhetorischen Fragen als Stilmittel:

- 1) Auch Bonn hatte Gossen, und wer schrieb mir vor, bis fünfzig zu warten?
- 2) War es eine Nummer, die ich vorführte?
- 3) Warum tauschen diese Leute nicht einfach ihre Arbeitsplätze aus?
- 4) Wie sollte ich Zohnerer erklären, dass ich ohne Marie gar nicht mehr vor dem Spiegel trainieren konnte?
- 5) Große Sachen zu bereuen ist ja kinderleicht: Politische Irrtümer, Ehebruch, Mord, Antisemitismus — aber wer verzeiht einem, wer versteht die Details?

Die Originalität der künstlerischen Art von Heinrich Böll liegt darin, dass der Autor sich selbst entfernt - die Handlung im Roman entfaltet sich in der Regel durch die Dialoge der Figuren oder durch ihre unhörbare innere Sprache: Gesichter und Ereignisse werden mit ihren Augen gesehen. Die Dialoge enthalten Argumente, die kurz und bündig sind. Heinrich Böll schließt sich an Gedanken der Figuren unmerklich an und führt in ihr Bewusstsein seine eigenen Reflexionen ein.

Der Idiostil von H. Böll ist auch durch seine Kurzgeschichten und Erzählungen geprägt. Mit diesem Genre beginnt Ende 1940 der schöpferische Weg des Autors. Im Umbruch zwischen 1940 und 1950 stimmten die Kurzgeschichten mit den ideologischen Bedürfnissen der Nachkriegsgeneration überein. Die Realität brauchte eine lakonische Form der Erzählung. Die Leserschaft wartete auf das Erscheinen eines neuen Genres, das

in der Lage war, die aufkommenden Veränderungen in geringem Umfang schnell widerzuspiegeln und „neue Lebenseinstellungen“ auszudrücken [87].

Aus der Feder von H. Böll stammt eine große Menge von Kurzgeschichten („Über die Brücke“, „Der Mann mit den Messer“, „Wanderer, kommst du nach Spa“ u.a). Am Beispiel einer der Kurzerzählungen unter dem Namen „Mein trauriges Gesicht“ lassen sich solche Merkmale dieses Genres ausmachen:

- 1) Der Umfang des Werkes ist nicht groß (von fünf bis zehn Seiten).
- 2) Der beschriebene Zeitraum wird chronologisch dargestellt und beträgt ein paar Stunden. Temporäre Übersprünge kommen im Text nicht vor.
- 3) In der Kurzgeschichte gibt es weder implizite noch explizite Hinweise der Zeit oder des Ortes.
- 4) Im Mittelpunkt des Werkes steht der Protagonist. Es wird von ihm kaum erzählt, nur einige Einzelheiten aus seinem Leben, die für diesen Text wichtig sind.
- 5) Die Hauptfigur der Erzählung ist ein natürlicher Mensch und es wird nur ein alltägliches Ereignis präsentiert.
- 6) Der Autor hält vom Geschehenen Abstand und mischt sich in die Handlung nicht ein.

Der Text ist nicht in auktorialer, sondern in Ich-Erzählperspektive geschrieben.

Dank oben angeführten Merkmalen gelingt es dem Autor, die Gestalt des Protagonisten am besten offenzulegen.

Dies lässt den eindeutigen Schluss zu, dass der Idiostil von H. Böll eine Reihe charakteristischer Merkmale aufweist. Die Sprache des Schriftstellers ist reich an Phänomenen, die ihm helfen, Einfluss auf den Leser zu nehmen.

Schlussfolgerungen zum Kapitel 3

In den Werken von Heinrich Böll sind Elemente des Komischen auf verschiedenen Ebenen des Textes zu sehen. Von großer Bedeutung sind die zoologischen Metaphern,

dank denen nicht nur der komische Effekt in den Texten erzeugt wurde, sondern auch drückt sich die Einzigartigkeit der deutschen Sprache.

In diesem Kapitel behandelten wir die Spezifik der Übersetzung solcher Elemente und Schwierigkeiten, die bei diesem Prozess entstehen können. Es wurde festgestellt, dass die Übersetzung des literarischen Werks eine Art Kunst ist, bei der nicht nur die Kopie eines Textes in der Zielsprache entsteht, sondern noch ein künstlerisches Werk geschaffen wird.

Die Übersetzung des Textes schöngeistiger Literatur ist eng mit der Beibehaltung des Stils des Autors verbunden. Wissenschaftler sprechen in diesem Zusammenhang von einem Konzept des Idiostil. Dieses Konzept ist ein wichtiges Kriterium bei der Bewertung der literarischen Übersetzung [15, S. 30].

Unter dem "Idiostil" versteht man die Einzigartigkeit der Persönlichkeit des Autors. Der Autor bedient sich verschiedener Stiltechniken, die ein Bildsystem erzeugen. Sie haben einen emotionalen Einfluss auf die Leser [23].

Übersetzer dringen in das System kultureller Ansichten und künstlerischer Methoden des Autors ein, verwenden verschiedene Transformationen in der Übersetzung. Wissenschaftler haben unterschiedliche Klassifikationen zu den Arten von Transformationen erstellt, die ihre eigenen Besonderheiten aufweisen. Unsere Forschung basierte auf dem Konzept von W. Komissarov. Es enthält solche Arten von Transformationen wie lexikalische, grammatikalische sowie komplexe.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Kategorie des Komischen gehört zu den grundlegenden ästhetischen Konzepten und spiegelt die Widersprüche des Lebens, die Laster und Mängel der Menschen wider. Sie ist eine besondere Form der Bewertung und Kritik dieser Widersprüche und erfüllt auch eine hedonistische Funktion. Das Komische wird hinsichtlich verschiedener Geisteswissenschaften erforscht – der Psychologie, Philosophie, Literaturwissenschaft und Linguistik betrachtet. Zu den ersten prominenten Philosophen, die das Wesen des Komischen erforscht haben, gehören Aristoteles, René Descartes, Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant und andere. In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich damit J. Borev, D. Nikolajev, B. Minchyn, J. Eljsbergh, B. Dzemidok.

Der Humor und die Satire gehören mit der Ironie und dem Sarkasmus zu den Arten des Komischen. Es sei betont, dass die ersten zwei Begriffe sich voneinander durch ihren Grad der Einschätzung des Geschehens unterscheiden und bei dem breiten Publikum unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Im Unterschied zur Satire, verfolgt der Humor kein Ziel menschliche Laster zu verurteilen. Seine Aufgabe besteht darin, ein Lächeln hervorzurufen und ein Vergnügen zu bereiten. Im Gegensatz zum Humor wird die Satire für die Äußerung der Kritik verwendet.

Heinrich Böll gehört mit seinem Roman “Ansichten eines Clowns” und der Erzählung “Mein trauriges Gesicht” zu den hervorragenden Schriftstellern der Nachkriegszeit.

Der Autor bedient sich unterschiedlicher stilistischer Mittel auf verschiedenen Ebenen: auf der lexikalischer sind das sprachliche Einheiten, die zur Umgangssprache gehören (Vulgarismen) und Metaphern. Auf der syntaktischen Ebene kommen Vergleiche, rhetorische Fragen vor. Die Epitheta, bildliche Vergleiche sind auf der lexikalisch-semantischen Ebene zu sehen.

Die Übersetzer hat häufig Schwierigkeiten, bestimmte Realitäten, historische oder kulturelle Assoziationen zu vermitteln. Es sei erwähnt, dass das Fehlen einer vollständigen Identität zwischen dem übersetzten Text und dem Original die Umsetzung der interlingualen Kommunikation in keiner Weise behindert.

Die Übersetzer greifen zu verschiedenen Transformationen, um vollständig die Information aus der Ausgangssprache in die Zielsprache zu vermitteln.

RESÜMEE

Die Qualifizierungsarbeit ist dem Thema der linguostilistischen Mittel der Humor- und Satire-Bildung im Idiostil von H. Böll am Beispiel der Werke „Mein trauriges Gesicht“ und „Ansichten eines Clowns“ gewidmet.

Im ersten Kapitel der Qualifizierungsarbeit sind das Wesen der Kategorie des Komischen, ihre soziolinguistische Natur, Formen und Funktionen des Komischen in der schöngeistigen Literatur beschrieben.

Im zweiten Kapitel sind Sprachliche Mittel zum Ausdruck von Humor und Satire und Besonderheiten der Übersetzung der Elemente des Komischen charakterisiert.

Im dritten Kapitel sind die Linguostilistische Mittel der Satire- und Humor-Bildung in den Werken von H. Böll beleuchtet, ihr Einfluss auf den Idiostil des Autors und Schwierigkeiten bei der Übersetzung ins Ukrainische erklärt.

Schlüsselbegriffe: das Komische, der Humor, die Satire, die Linguostilistik, Heinrich Böll, der Idiostil.

РЕЗЮМЕ

Кваліфікаційна робота присвячена темі лінгвостилістичних засобів формування гумору та сатири в ідіостилі Генріха Бьолля на прикладі творів “Мое сумне обличчя” та “Очима клоуна”.

В першому розділі кваліфікаційної роботи описано сутність категорії комічного, її соціолінгвістичну природу, форми та функції комічного в літературі.

В другому розділі охарактеризовано мовні засоби, які слугують для вираження гумору та сатири та особливості перекладу елементів комічного.

В третьому розділі висвітлено лінгвостилістичні засоби гумору та сатири у творах Генріха Бьолля, пояснено їхній вплив на ідіостиль автора та труднощі їх перекладу на українську мову.

Ключові поняття: комічне, гумор, сатира, лінгвостилістика, Генріх Бьоль, ідіостиль.

RESUME

The thesis is devoted to the topic of linguistic and stylistic means of forming humor and satire in the idiostyle of Heinrich Böll on the example of the works “Mein trauriges Gesicht” and “Ansichten eines Clowns”.

The first part of the work describes the essence of the comic category, its sociolinguistic nature, forms and functions of the comic in the literature.

The second part describes the language tools that serve to express humor and satire and the peculiarities of the translation of comic elements.

The third part highlights the linguistic and stylistic means of humor and satire in the works of Heinrich Böll, explains their influence on the author's idiostyle and the difficulties of their translation into Ukrainian.

Keywords: comic, humor, satire, linguistic style, Heinrich Böll, idiostyle.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Арнольд, И. В. (2002). *Стилистика. Современный английский язык*. М.: Флинта: Наука.
2. Ашимова, А. Ф. (2013). Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго». *Вестник Мининского университета*, 3, 1-6.
3. Бархударов, Л. С. (1975). *Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода)*. М.: Международные отношения.
4. Бастриков, А. Б. (1992). Непреднамеренный комический эффект в речи. А. Б. Бастриков, Л. М. Костычева & Л. М. Салмина, *Комическое в мировом литературном процессе XX века (Художественная практика и проблемы научного осмысления) : [сб. науч. тр.]* (с. 22-23). Харьков: Издательство ХГУ.
5. Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература.
6. Белль, Г. (2014). *Очима клоуна*. Отримано з https://chtyvo.org.ua/authors/Boll_Heinrich/Ochyma_klouna/
7. Бергсон, А. (1994). *Сміх*. К.: Дух і Літера.
8. Болдирева, А. Є. (2007). *Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П. Г. Вудхауза)*. (Кандидатська дисертація). 10.02.01. Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова.
9. Болдырева, Л. М. (1979). Стилистические потенции фразеологических единиц в области юмора, иронии и сатиры. *Вопросы лексикологии германских языков*, 139, 48-62.

10. Болотнова, Н. С. (2004) *Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста*. М.: Издательство МГУ.
11. Болотнова, Н. С. (2009). *Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус*. М.: Флинта: Наука.
12. Бондаренко, А. І. (2008). *Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект)*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя.
13. Борев, Ю. Б. (1970). *Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия*. М.: Искусство.
14. Борев, Ю. Б. (1957). *О комическом*. М.: Искусство.
15. Брославська, Л. Я. & Шевченко, І. С. (2012). Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі. *Вісник ХНУ*, 1003, 23-27. Отримано з <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6293/>
16. Бреус, Е. В. (2002). *Основы теории и практики перевода с русского языка на английский*. М.: Издательство УРАО.
17. Валгина, Н. С. (2003). *Теория текста*. М.: Логос.
18. Виноградов, В. В. (1963). *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М.: Наука.
19. Виноградов, В. С. (1978). *Лексические вопросы перевода художественной прозы*. М.: Издательство МГУ.
20. Винокур, Г. О. (1991). *О языке художественной литературы*. М.: Высшая школа.
21. Володіна, Т. С. (2013). *Теоретична та практична лексикологія сучасної німецької мови*. Севастополь: Дельта.
22. Гальперин, И. Р. (1977). *Стилистика английского языка*. М.: Высшая школа.
23. Гіков, Л. В. (2003). *Особливості вживання лексико-граматичних і лексичних одиниць в авторському стилі (на матеріалі німецької художньої прози)*.

(Кандидатська дисертація). 10.02.04. Львівський національний університет ім. І. Франка.

24. Грибова, Н. Н. (2010). *Реализация концепта «искусство» как проявление идиостиля писателя (на материале произведений Э. Т. А. Гофмана и М. А. Булгакова)*. (Кандидатская диссертация). 10.02.19. Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского.
25. Григорьев, В. П. (1983). *Грамматика идиостиля*. М.: Наука.
26. Дземідок, Б. (1974). *О комическом*. Издательство. М.: Прогресс.
27. Золян, С. Т. (1989). От описания идиолекта – к грамматике идиостиля. В. П. Григорьев, *Язык русской поэзии XX века* (с. 238-259). М.: Институт русского языка АН СССР.
28. Іваненко, С. М. (1999). *Поліфонія тексту : [монографія]*. К.: Вид. центр КДПУ.
29. Іванова, І. Н. (2008). Сатира и ирония в творчестве позднего Г. В. Иванова. Саратов: Изд. центр «Наука».
30. Іздик, Ю. (2006). Іронія над іронічністю. О. Галета, Є. Гулевич & З. Рибчинська, *Іронія: збірник статей* (с. 143-144). Львів: Літопис; К.: Смолоскип.
31. Ильина, Э. А. (1998). *История зарубежной литературы XX века: Генрих Бёлль-романист*. Чебоксары: Издательство Чувашского государственного университета.
32. Калита, О. М. (2006). *Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі*. (Кандидатська дисертація). 10.02.01. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова.
33. Карасик, А. В. (1999). Лингвистические характеристики юмора. *Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: [сб. науч. тр.]*, 200-209.
34. Ковалів, Ю. І. (2007). *Літературознавча енциклопедія: [у 2-х т.]*. Т. 1. К.: Академія.

35. Ковалів, Ю. І. (2007). *Літературознавча енциклопедія: [у 2-х т.]*. Т. 2. К.: Академія.
36. Комиссаров, В. Н. (2009). *Лингвистика перевода*. М.: УРСС.
37. Комиссаров, В. Н. (2002). *Современное переводоведение*. М.: ЭТС.
38. *Краткий философский словарь* (2016). М.: РГ-Пресс.
39. Кузьмич, Е. Я. (2014, февраль). Теоретические вопросы комизма (лингвистический аспект). *Потенциал современной науки: [научно-производственный журнал]*, 1, 128-131.
40. Кузьмич, О. Я. (2015). Діалог як засіб комічного. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції (філол. науки)* : [зб. наук. праць], 5, 166-169.
41. Кузьмич, О. Я. (2015). Неологізми як засіб комічного. *Типологія та функції мовних одиниць* : [наук. журн.], 1(3), 98-105.
42. Кузьмич, О. Я. (2015). Основні вияви комічного (лінгвокультурологічний аспект). *Наукові записки. Філологічні науки (мовознавство)*, 137, 593-595.
43. Кухаренко, В. А. (1980). *Индивидуально-художественный стиль и его исследования*. Киев-Одесса: Вища школа.
44. Кязимов, Г. Ш. (2004). *Теория комического (проблемы языковых средств и приемов)*. Баку: Асполиграф.
45. Леденева, В. В. (2001). Идиостиль (к уточнению понятия). *Филологические науки*, 5, 36-41.
46. Литвак, С. Я. & Приходько, А. І. (1991). Іронія як мовленнєвий акт з імпліцитною оцінкою. *Іноземна філологія*, 102, 78-80.
47. Лук, А. Н. (1977). *Юмор. Остроумие. Творчество*. М.: Искусство.
48. Любимова, Т. Б. (1990). *Комическое, его виды и жанры*. М.: Знание.
49. Манякина, Т. И. (1992). К вопросу о классификации языковых средств комического. А. Б. Бастриков, Л. М. Костычева & Л. М. Салмина, *Комическое в мировом литературном процессе XX века (Художественная*

практика и проблемы научного осмысления) : [сб. науч. тр.] (с. 12-13).

Харьков: Издательство ХГУ.

50. Мацько, Л. І., Мацько, О. М. & Сидоренко, О. М. (2003). *Стилістика української мови*. К.: Вища школа.
51. Мечковская, Н. Б. (2007). *Феномен «смешного» в речи, его языковые первоэлементы и внеязыковые механизмы*. М.: Индрик.
52. Мінчин, Б. М. (1959). *Деякі питання теорії комічного*. К.: Вид-во АН УРСР.
53. Некрасова, Е. А. (1991) *Приёмы языковой изобразительности в стихотворных текстах*. М.: Наука, 1991. – С. 130–160..
54. Никонов, В. (1971). *Имена персонажей*. Львов: Наука.
55. Новиков, Л. А. (1988). *Художественный текст и его анализ*. М.: Русский язык.
56. Огнева, Е. А. (2012). *Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода : [монография]*. М.: Эдитус.
57. Потебня, О. О. (1985). *Эстетика і поетика слова*. К.: Мистецтво.
58. Почепцов, Г. Г. (1981). *Язык и юмор*. К.: Вища школа.
59. Пропп, В. Я. (1976). *Проблемы комизма и смеха*. М.: Искусство.
60. Пропп, В. Я. (1976). *Фольклор и действительность : [сб. статей]*. М.: Наука.
61. Райс, К. (1978). *Классификация текстов и методы перевода*. В. Н. Комиссаров, *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст.* (с. 202-222). М.: Международные отношения.
62. Ризель, Э., & Шендельс, Е. (1975). *Стилистика немецкого языка*. М.: Высшая школа.
63. Сафонова, Е. В. (2013, май). *Формы, средства и приёмы создания комического в литературе. Молодой ученый*, 5(52), 474-478.
64. Солодилова, И. А. (2004). *Лексикология немецкого языка*. Оренбург: Издательство государственного образовательного учреждения «Оренбургский государственный университет».

65. Стельмах, Б. (2004). Індивідуальний стиль як об'єкт лінгвостилістичних досліджень. *Вісник Уманського педагогічного університету: зб. наук. пр.*, 228-233.
66. Тарасова, И. А. (2004). Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля. *Вестник Самарского государственного университета*, 1(31), 163-169.
67. Тарасова, И. А. (2012). *Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте*. М.: Флинта.
68. Федоров, А. В. (1953). *Введение в теорию перевода*. М.: Издательство литературы на иностранных языках.
69. Швейцер, А. Д. (1988). *Теория перевода: статус, проблемы, аспекты*. М.: Наука.
70. Шумейко, О. А. (2007). *Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття)*. (Кандидатська дисертація). 10.02.01. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна.
71. Щербина, А. О. (1997). *Жанри сатири та гумору: [нарис]*. К.: Дніпро.
72. Эльсберг, Я. Е. (1957). *Вопросы теории сатиры : [монография]*. М.: Советский писатель.
73. Якобсон, Р. (1978). О лингвистических аспектах перевода. В. Н. Комиссаров, *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике* (с. 16-24). М.: Международные отношения.
74. Balzer, B. (1997). *Das literarische Werk Heinrich Bölls*. München: dtv.
75. Balzer, B., & Honsza, N. (1995). *Heinrich Böll-Dissident der Wohlstandsgesellschaft*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
76. Beckel, A. (1966). *Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich*. Osnabrück: A. Fromm Verlag.

77. Bergson, H. (1988): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag.
78. Böll, H. (2014). *Ansichten eines Clowns*. Abgerufen von <http://www.cje.ids.czyst.pl/biblioteka/>
80. Böll, H. (1985). *Wanderer, kommst du nach Spa ... Erzählungen*. München: dtv.
82. Braese, S. (1996). *Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
83. Brummack, J. (1971). Zu Begriff und Theorie der Satire. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 45, 275-377.
84. Classen, L. (1985). *Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert: Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Martin Walser, Friedrich Christian Delius (Literatur in der Gesellschaft)*. München: Wilhelm Fink Verlag.
85. Conard, R. C. (1992). *Understanding Heinrich Böll*. Colombia: University of South Carolina Press.
86. *Geschichte der Literatur der Bundesrepublik Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart* (1985). Bd. 12. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag.
88. Lengning, W. (1973). *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriss*. München: dtv.
89. Paul, J. (2007). Humor und Wahnsinn. O. Kohns, *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle* (S. 269-275). Bielefeld: transcript Verlag.
91. Schnell, R. (2017) *Heinrich Böll und die Deutschen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
92. Sowinski, B. (1991). *Deutsche Stilistik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
93. Stollmann, R. (2001). *Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens*. Stuttgart: Springer-Verlag.

