http://dx.doi.org/10.18778/7969-808-0.10

Kapitel IX

*Paweł Kubiak**

Zum intermedialen Transfer von Sprachkomik am Beispiel der Verfilmung des Wolf-Haas-Romans „Komm, süßer Tod"[1]

Zusammenfassung
Wolf Haas ist ein österreichischer Autor, der mit seiner siebenteiligen Krimireihe über einen eigen- und einzigartigen (Ex-)Detektiv Simon Brenner reüssiert hat, die sich u.a. durch eine markante sprachliche Komik auszeichnet. Der Beitrag zielt auf eine qualitative Skizze dessen ab, wie wichtige Ausprägungen des Haasschen Sprachwitzes in die Verfilmung eines der Bücher aus der Brenner-Serie transportiert wurden.

Schlüsselwörter: Sprachkomik, Literaturverfilmung, intermediale Übersetzung.

Abstract
Wolf Haas is an Austrian writer with a PhD degree in linguistics who has created a crime novel septalogy about a singular and unique (ex-)detective Simon Brenner. The series is to be characterised by, inter alia, a striking verbal humour. The attempt of the paper is to outline qualitatively how essential manifestations of Haas' verbal wit have been transferred to the filmization of one of the books from the Brenner series.

Keywords: Verbal humour, literary film, intermedial translation.

---

* Dr. Paweł Kubiak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza/Poznań).

[1] Ein herzlicher Dank sei hier an Fr. Dr. Nadja Zuzok fürs Korrekturlesen des Manuskripts gerichtet.

Literaturverfilmungen bilden ein facettenreiches Feld, das eine multiperspektivische Betrachtung impliziert. Eine der Zugangsperspektiven zur filmischen Umsetzung einer literarischen Vorlage ist nach Spedicato (2008a: 76) die **Adaption**. Diese Begrifflichkeit artikuliert deutlich „den Aspekt der Anpassung beim Medienwechsel" (Spedicato 2008a: 76). Der Forscher nennt gleichzeitig zwei weitere etablierte Sichtweisen, und zwar die **Transformation** und die **intermediale Übersetzung** (Spedicato 2008a: 76). Mit der Umschreibung *Transformation* wird die Leinwandbearbeitung eines literarischen Werkes als „Prozess einer radikalen Verwandlung" positioniert, als

> [...] eine nach spezifischen medientechnologischen Voraussetzungen vorgenommene Übertragung von Elementen eines Zeichensystems (Ausgangsprodukt) in ein anderes Zeichensystem (Zielprodukt) unter weitgehender Erhaltung der konstitutiven Bedeutungs- und Informationsstrukturen (Spedicato 2008a: 76).

Die Bezeichnung *intermediale Übersetzung* stellt den Konnex zwischen der Literaturverfilmung und der Translation her, indem sie das Definiendum „als intermediale Variante der intersemiotischen Übersetzung [...], bei der indes die gleichen Grundlagenfragen wie bei jeder Übersetzung zu stellen sind" herausstellt. Spedicato (2008a: 76) konstatiert, dass alle drei Zugänge auf Literaturverfilmungen sehr wohl applizierbar sind: „Adaption ist wohl immer Anpassung im Sinne von Flexibilität, Transformation im Sinne von Neugestaltung, Übersetzung im Sinne von Suche nach Adäquatheit in der Wiedergabe eines Originals durch ein distinktes Medium" (Spedicato 2008a: 77). Unklar ist dabei allerdings, was der Forscher unter Adäquatheit versteht. Es stellt sich auch die Frage, ob sich jede Verfilmung als intermediale Übersetzung charakterisieren lässt.

Die filmische Bearbeitung eines literarischen Werkes bringt verständlicherweise Modifikationen mit sich. Ist es aber berechtigt, in Anknüpfung an Brzozowski (2009: 85) zu sagen, dass es doch Elemente des Prätextes gibt, die für ihn prägend, zentral und daher aus der Verfilmung nicht wegzudenken sind?[2] Wenn ja, dann muss es bestimmte Grenzmarken geben, deren Unterschreiten eine Verfilmung nicht mehr als intermediale Übersetzung erscheinen lässt (modifiziert nach Helman 1979: 29). Der Verzicht auf solche Charakteristika könnte also womöglich die Legitimät der Perspektivierung einer filmischen Adaption als intermediale Übersetzung erschüttern.

Welche substanziellen Elemente der Urschrift sind hier eigentlich gemeint? Das kann beispielsweise **das Komische** sein, eine wissenschaftlich schwer fassbare, in diversen Farben schimmernde Hervorbringung des menschlichen Geistes, die ich an einem Werk von **Wolf Haas**, einem nicht

[2] Die Inspiration zu dieser Fragestellung verdanke ich Frau Dr. Magdalena Jurewicz.

nur im deutschsprachigen Raum rezipierten, und für den **verbal-komischen** Habitus seiner Bücher gewürdigten, Schriftsteller, zu veranschaulichen versuche. In der Septalogie über den nicht gerade als Idealtypus eines Ermittlers stilisierten gestrandeten Detektivs, die den Autor über die deutschsprachigen Grenzen hinweg bekannt gemacht hat, rührt das Komische nach Metz (2011: 59ff.) aus der spezifischen Schreibdiktion von Haas, aus Sprachspielen, kulturellen Anspielungen sowie aus der Mündlichkeit her. Drei Romane der erwähnten Serie wurden bereits auf Zelluloid gebannt. Auch für diese Adaptionen gilt, wie übrigens wohl für die meisten Umschriften von Literatur ins Medium der zehnten Muse, das, was der Brenner-Darsteller Josef Hader in einem Interview vor Beginn der Dreharbeiten am vierten Brenner-Film gesagt hat: „Da muss man einiges verstärken, anderes weglassen, langsam freischälen, was man erzählen will" (Baumhackl 2014).

Wenn man nun den Fokus auf Literaturverfilmungen als intermediale Übersetzung legt, so mag es nicht verwundern, dass auch das probate übersetzungswissenschaftliche Analyseinstrumentarium – und zwar die Äquivalenz – zur Anwendung kommt, so wie es bereits Spedicato (2008b) zeigte. Da wir bei der Leinwandbearbeitung mit dem Übertritt des Ausgangsstoffes in ein anderes medial-semiotisches „Gehäuse" zu tun haben, ist somit das Verständnis von Äquivalenz einer relativierenden Abschwächung zu unterziehen. Dennoch kann man das literarische Werk sowie dessen filmische Emanation in die Brennpunkte der intermedialen Äquivalenzoptik hineinfokussieren (vgl. Spedicato 2008b). Im vorliegenden Beitrag wird aber lediglich auf einen konstitutiven Aspekt des Haasschen Werkes in Relation zu dessen Verfilmung fokussiert, d.h. es wird hier eine flüchtige und dennoch – wie es scheint – ausreichende Fotografie von filmischen Pendants des Haasschen Sprachwitzes im ersten Brenner-Film „**Komm, süßer Tod**" in der Regie von Wolfgang Murnberger (2000) aufgenommen. Erwähnt sei noch, dass der Autor selbst als Drehbuchmitautor dem Film seinen Stempel aufgedrückt hat. Zwei Ausprägungen des Komischen im Stile von Haas scheinen besonders hervorhebenswürdig: das Erzählverfahren des Autors sowie die Sprachspiele.

Haas hat in den Brenner-Werken einen zwischen der homo- und heterodiegetischen Existenz balancierenden Erzähler installiert (Plener 2003: 112), also eine Melange aus auktorialem und personalem Narrator (Baßler 2005: 190f.). Zum einen ist er in Bezug auf das Außen- und Seelenleben des Detektivs nahezu allwissend, zum anderen tritt er selbst „als eine eigenständige Persönlichkeit […], die mit dem Leser per Du kommuniziert" (Baßler 2003: 30) in Aktion. Er ist eigentlich der zentrale Protagonist (Plener 2003: 107). Mit der Glaubwürdigkeit des Erzählers bezüglich der im Buch erzählten Geschichte gehen seine sprachlichen und Bildungsdefizite einher (Baßler 2003: 30). Und dieser mit Bildungslücken behaftete Erzähler prägt dem Zyklus von

Haas diejenige komische Note auf, „die immer entsteht, wenn uns bekannte Dinge aus naiver Perspektive berichtet werden – aus Kindermund, aus Sicht eines Marsmenschen oder eines Wilden, der zum ersten Mal die westliche Zivilisation erlebt“ (Baßler 2003: 31). Für Baßler (2003: 30) liegt „das Geniale dieser Erzählerkonstruktion […] darin, dass er uns, seine Leser, ganz selbstverständlich für seinesgleichen nimmt“. Seine Aufgabe sieht er demnach darin, „uns alles und jedes nach bestem Wissen und Gewissen zu erklären und zu kommentieren“ (Baßler 2005b: 30), was sich in „dauernden kleinen Abschweifungen“ (Baßler 2003: 31) materialisiert, die den kognitiven Stil von Brenner, nämlich „dessen ‚zielstrebiges Sichverwirren‘“ nachempfinden lassen (Baßler 2003: 31). Im Folgenden ein Beispiel für eine **Retardierung**, die womöglich dem Leser mehr als nur ein winziges Lächeln abzuringen vermag. Brenner wird, in der das u.a. Zitat einrahmenden Mikroszene von einem Lokal, in dem er in ein Gespräch mit einer ihm bekannten Person verwickelt war, plötzlich per Speisenaufzug gewaltsam in ganz andere Verhältnisse, sprich: in den Keller, hinunterbefördert. Und just in diesem an sich spannungsreichen Moment lässt sich der Erzähler zu einem ulkig anmutenden Abstecher in die eigene (!) Vergangenheit hinreißen:

> Dabei war es unten viel schöner als oben, so ein bißchen Pokersalon in Las Vegas, mußt du dir vorstellen. Plüsch und Spiegel und alles. Ich persönlich war zwar nie in Las Vegas, aber Fernsehen. In Salzburg war ich einmal in einer Las-Vegas-Bar, und ob du es glaubst oder nicht: Um vier Uhr früh habe ich dort eine blinde Frau kennengelernt. Das wäre vielleicht eine interessante Geschichte, aber leider nicht jugendfrei (Haas 2009: 141f.).

Der Narrator spricht eine eigenartige Sprache, die vorzugsweise **literarische Mündlichkeit** genannt sei (Freunek 2007) und die sich u.a. in einer komisch entstellten Grammatik[3] manifestiert: „Weil Tod feststellen nur Arzt“ (Haas 2009: 13). Wenn wir jetzt zum Film hinüberblicken, so entdecken wir, dass zwar der Erzähler als Hauptprotagonist „entthront“ wurde, aber doch in markanter Weise präsent ist. Der Hauch der literarischen Mündlichkeit ist ebenfalls spürbar, u.a. bei einem Protagonisten namens Groß, von dem noch die Rede sein wird: „Tod feststellen nur der Arzt“ (DL: 12).

Einen festen Platz im Erzählduktus des Narrators (was korpuslinguistisch untermauert ist; Nindl 2010: 137ff.) hat das **passe-partout-Wort *ding(s)***. Für solche Wörter ist es charakteristisch, dass sie „minimale Intension (geringe inhaltliche Bestimmtheit) mit maximaler Intension (große Klasse von Denotaten)“ vereinen (Koch/Oesterreicher 2011: 108). Das Wort wurde in der Verfilmung mit übernommen:

[3] Für diesen Hinweis danke ich Fr. Dr. Nadja Zuzok.

> Aber so ein Glück wie der Brenner mußt du einmal haben. Weil ohne die Verletzung hätte ihn die Klara bestimmt nicht mehr angeschaut in dem Sinn. Aber, wenn du natürlich ein bisschen verletzt bist, das gefällt den Frauen, da werden sie ganz ding (DL: 42).[4]

Das Lexem deutet nach Koch/Oesterreicher (2011: 113) dem Empfänger an, „dass er ein Referenzobjekt zu identifizieren hat, das durch die Kombination weniger semantischer Merkmale sprachlich nur ganz grob gekennzeichnet ist", was den Spielraum für „humorvolle Interpretationsmöglichkeiten" groß hält (Metz 2011: 64).

Auch die bei Haas unübersehbaren Füllwörter ***quasi, praktisch, sprich, Hilfsausdruck*** werden im Streifen durch *quasi* und *Hilfsausdruck* (welches – sofern nicht übersehen – gerade im „Komm, süßer Tod" nicht vorkommt) stellvertretend repräsentiert. Im folgenden Beispiel schallt uns außer dem ersteren Flickwort (im Verbund mit *ding*) auch die bereits erwähnte naive Betrachtungsweise entgegen:

> Der Dunst ist nicht nur vom Rauchen und vom Saufen gekommen, sondern ding, eh, quasi das mit den Hormonen. (flüsternd) Das Sexuelle. (wieder normal) Da gibt es ja ein Hormon dafür. Und die Männer haben ein eigenes und die Frauen haben ein eigenes (DL: 7).

Die vorgreifende Szene der schon geschilderten zwangsweisen Beschränkung der Bewegungsfreiheit von Brenner wird unter Anwendung der für Haas so typischen **Verkettung von Ausdrücken** (Ruprechter 2003: 62) und **„Vorstellungen nach ‚äußeren' Assoziationen"** (Ruprechter 2003: 60) gezeichnet:

> Wenn du heute als Detektiv zuviel an den Tod denkst, kann es leicht passieren, daß der Tod zur Abwechslung auch einmal an dich denkt. Obwohl man ja sagt, daß der Tod eine kalte Hand hat. Und die Hand, die dem Brenner jetzt von hinten den Hals zugedrückt hat, ist eine warme Hand gewesen. Und die Hand, die ihm den Arm auf den Rücken gedreht hat, hat sich auch ganz normal angefühlt. Ich möchte nicht sagen menschlich, weil wenn dir jemand halb die Schulter auskegelt, sagt man nicht gern menschlich, Temperatur hin oder her. Und an der fremden Kniescheibe ist ihm auch nicht ihre Kälte aufgefallen, sondern ihre Härte, unter der seine Rippe sofort abgeknickt ist wie der reinste Zahnstocher (Haas 2009: 141).

Im Film wurde ein Ausschnitt dieses erzählerischen Monologs in den Mund von Klara, Brenners gymnasialer Liebe, gelegt:

> **BRENNER**
> (atmet aus) Sog amoi, die…[…] die Schnapsbar da g'hört dir?

---

[4] An dieser Stelle sei der Produktionsfirma Dor Film für die Zurverfügungstellung der Dialogliste herzlichst gedankt.

KLARA
Die hab' ich nur, weil ich ein bissel viel an den Tod gedacht hab'.
BRENNER
Aha.
KLARA
Ja, und dann ist das Dumme passiert: zur Abwechslung hat der Tod auch ein bissel an mich gedacht (DL: 30).

Ersichtlich ist, dass auf der lokalen Ebene der Verfilmung die soeben erwähnte Verzahnung von Ausdrücken reduziert wurde, dennoch ist ein Anklang der sprachspielerischen Artistik wahrnehmbar.

Apropos Tod: Wenn ein Rettungsdienstkollege Brenner vom Tod eines anderen Kollegen namens Groß mit den Worten „Der Groß ist tot!" informiert, muss der Detektiv lachen, „als hätte ihm der Hansi Munz einen guten Witz erzählt" (Haas 2009: 57). Auf die Frage des Kollegen nach dem Grund des Lachens gibt er von sich: „Der Tod ist groß" (Haas 2009: 59). Worum geht es hier eigentlich? Brenner sind hier die Worte eines Gedichts eingefallen, die er für eine Trauerbriefkarte anlässlich des Todes seiner Tante gewählt hat. Der Erzähler, der uns davon berichtet, ruft sich das Gedicht ins Gedächtnis – nicht ohne Probleme:

‚Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu reimen
mitten in uns.'
Nein, Moment:
‚Wagt er zu *weinen*
mitten in uns' (Haas 2009: 60).

Weder der Brenner noch der Erzähler können dabei das Gedicht mit einem konkreten Autor verbinden – und der ist kein Geringerer als Rilke. Wir begegnen hier einer Parodie, „aber nicht der Hochkultur selbst, sondern […] des kulturellen Gedächtnisses, in das Produkte der Hochkultur unverstanden, aber ehrfürchtig bestaunt eingehen" (Ruprechter 2003: 64). Das Sprachspiel geht weiter: Wenn Brenner die erste Strophe des Gedichts dann laut sagt, fragt ihn sein Kollege nachbohrend:

‚Was redest du da?'
‚Ach, nichts. Was ist passiert mit dem Groß?'
‚Du hast Munz gesagt!' […]
‚Ich hab nicht Munz gesagt. Ich hab *Munds* gesagt' (Haas 2009: 61).

Im Film hat der Regisseur die uns bereits bekannte Klara die Verse sagen lassen, und ihr unterläuft kein Lapsus memoriae beim Abrufen des Gedichts, was ja mit der intellektuell-idiolektalen Charakteristik der Figur konform geht. Hinüber transportiert wurde nur ein Fragment des im Prätext gewobenen Wortspielnetzes:

> **KLARA**
> Der Tod ist groß, Wir sind die seinen lachend Munds, wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen, mitten in uns. […]
> **BRENNER**
> (lacht) Der Tod ist groß. Na…der Gross is tod! (DL: 43).

In einer der Szenen sehen wir einen rasenden Krankenwagen, dessen Fahrer voller Freude die sechste Ampel bei Rot überfahren hat. Erwähnt sei hierbei, dass sich zwischen den Fahrern ein Quasi-Wettbewerb entwickelt hat, wer wie viele Rotlichtverstöße begeht. Aber in dieser Situation scheint es um etwas Wichtiges zu gehen, und zwar um die Spenderleber, also ein Organ, das einem Todkranken das Leben retten soll – dieses Erklärungsskript läuft wahrscheinlich bei jedem Zuschauer ab, der vorher das Buch von Haas nicht gelesen hat. Aber nichts dergleichen! Denn angekommen am Spital, lenkt der Fahrer seine Schritte zu … einem Imbissstand und bestellt … Spenderleber, also Leberkäse. Der Schöpfer dieser Bezeichnung ist nach den Worten des Erzählers nicht näher bekannt, es war einer der Fahrer, der sie erfunden hat, „und alle haben es nachgeplappert. Und vor ein paar Jahren hat es sogar die Imbiß-Rosi auf der Kreidetafel neben ihrem Ausgabefenster so angeschrieben: *Spenderleber 32,-, Spenderherz 60,-*“ (Haas 2009: 11). Bei Murnberger bleibt die Spenderleber erhalten, und das Visuelle komplettiert den Rest. So ein Sprachspiel ist ein unverkennbares Markenzeichen von Haas.

Im Film finden sich übrigens Wortspiele, die neu sind im Vergleich zum Buch. In einer Szene entlockt der Detektiv der Inhaberin des schon erwähnten Imbisses gegen ein Sümmchen Geld eine bestimmte Information, wobei die Dame ihre Anonymität gewahrt wissen will:

> **IMBISS-ROSI**
> Na von mir host des net, weil i bin ja ka Auskunftsbüro.
> **BRENNER**
> Na na. (lacht) Du bist a Einkunftsbüro (DL: 31).

Neben begrüßenswerten Neukreationen sind auch nahezu spiegelbildliche Einheiten zu vermerken:

> Dabei werde ich dir einmal was sagen: Gib so einem Obdachlosen ein Obdach, und er zündet dir schon am ersten Tag die Hütte an. Und wieso? Weil er es nicht aushält unter

> einem Obdach. Da soll keiner zu mir kommen und von den armen Obdachlosen reden. Weil früher hat man Sandler gesagt. Und das ist immer noch der bessere Ausdruck, wenn du mich fragst. Weil der Sandler will im Sand schlafen. Und Obdach will er nicht wirklich (Haas 2009:26).

Und nun die Szene im Film:

> **MUNZ**
> (lallend, weil betrunken) I sich des net ein! Wie…wie kummen wir dazu, daß wir für die Sandler des Taxi spülen.
> **BERTI**
> Des hast Obdachloser.
> **MUNZ**
> (lallend) Was, Obdachloser…a so a Bledsinn. Gib amoi an Obdachlosen a Obdach. Na und was passiert? Er zündt da schon am ersten Tag die Hütten an […]
> **MUNZ**
> (immer noch lallend) Des i immer no der bessere Ausdruck. Na, weil…a Sandler wü im Sand schlafen, und Obdach wü er goar kans (DL: 71f.).

Dabei hat die im o.a. Abschnitt mitgelieferte etymologische Erklärung von *Sandler* ihre Existenzberechtigung nur im Rahmen eines spielerischen und zugleich tabuverletzenden (Panagl/Gierlich 2007: 369) Umgangs mit der Sprache; das Wort leitet sich übrigens vom Verb *sandeln* „‚untätig sich gehen lassen'" ab (Panagl/Gierlich 2007: 369).

Die oben versuchte Analyse hat gezeigt, dass das Filmteam um den Transport des Sprachkomischen bemüht war. Es darf hier aber auch nicht unerwähnt bleiben, dass das komische Potenzial dort ausgeschöpft ist, wo die intendierte Komik beispielsweise die Schranke der kulturell bzw. religiös motivierten Nichtaufnahmebereitschaft nicht passieren kann (vgl. Tomaszkiewicz 2006: 183), was eigentlich bedeutet, dass das Komische eben da aufhört komisch zu sein, wo sich beim Rezipienten kein komischer Effekt einstellt (Vandaele 2002: 154, unter Bezugnahme u.a. auf Kerbrat-Orecchioni 1998: 308ff.). So ist der Titel „Komm, süßer Tod" eigentlich eine Anknüpfung an die Arie „Komm, süßes Kreuz" aus der Matthäus-Passion und die Sezierung einer der Schlussszenen des Buches bei Baßler (2005: 201) bringt die Konklusion mit sich, dass es sich hierbei um eine Parodie handelt. Mehr noch, diese spöttische Intertextualität mag sich wie eine Blasphemie lesen, zumindest in meinen Augen. Die Komik kann also bei so manchem Empfänger auf taube Ohren stoßen, um nicht zu sagen: auf erstarrte Lachmuskeln. Forscher, die das Komische ausschließlich durch das perlokutive Prisma verstanden wissen wollen, würden sagen: die Stellen sind also nicht komisch, weil der Empfänger A nicht lacht (vgl. Vandaele 2002: 154, unter Berufung u.a. auf Kerbrat-Orecchioni 1998: 308ff.). Aber dem Empfänger B kann sehr wohl nach Lachen zumute sein. Also was ist es, was der Analytiker als evaluati-

onsleitende Messlatte bezüglich der intermedialen Übertragung von Komik erklären kann? Sein eigenes humoristisches Sensorium? Wäre er besser beraten, wenn er sich an erkennbaren Absichten des Autors eines Werkes zur Komikerzeugung orientieren würde? Und zum Abschluss noch ein Punkt: Angenommen, dass eine Neuverfilmung des Romans von Haas, z.B. von einem anderskulturellen Team, das die (bei Murnberger präsenten) blasphemischen Motive auslässt, in Angriff genommen würde, dann käme vielleicht einem potenziellen Forscher die Frage in den Sinn, ob die Anschauung des Werks als intermediale Übersetzung gerechtfertigt ist. Antworten auf die in diesem Beitrag gestellten Fragen müssen jedoch einer anderen Publikation vorbehalten bleiben. Und die Fragezeichen könnten sich noch mehren.

Literatur

Primärquellen

DL = Dialogliste zum Film „Komm, süßer Tod".
Haas, Wolf (2009): *Komm, süßer Tod*. Reinbek bei Hamburg.
Murnberger, Wolfgang (2000): *Komm, süßer Tod*. Produktion: Dor Film.

Sekundärliteratur

Baßler, Moritz (2003): Die Rettung des bürgerlichen Wissens in seiner Unterbietung. Zum Erzähler der Brenner-Hexalogie von Wolf Haas. In: *schreibkraft – Das Feuilletonmagazin* 9/2003, S. 26–35.

Baßler, Moritz (2005): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München.

Baumhackl, Ute (2014): Der Brenner kehrt heim. In: *Kleine Zeitung*, http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3518122/brenner-kehrt-heim.story (zuletzt aktualisiert am 12.01.2014) (Zugriff am 11.06.2014).

Brzozowski, Jerzy (2009): Król Maciuś Pierwszy. Technika adaptacji filmowej w perspektywie przekładoznawstwa. In: Brzozowski, Jerzy: *Czytane w przekładzie*. Bielsko-Biała, S. 85-94.

Freunek, Sigrid (2007): *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin.

Helman, Alicja (1979): Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w tematykę. In: *Kino* 6/1979, S. 28-30. Online-Zugang: http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/modele-adaptacji-filmowej-proba-wprowadzenia-w-problematyke/ 124 (Zugriff am 11.08.2014).

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1998): *L'implicite*. Paris.

Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (2011): *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York.

Metz, Daniela (2011): *Österreich nach Frankreich bringen – eine Übersetzungsanalyse von Wolf Haas' Auferstehung der Toten*. Diplomarbeit an der Universität Graz.

Nindl, Sigrid (2010): *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*. Berlin.

Panagl, Oswald/Gerlich, Peter (Hg.) (2007): *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*. Wien.

Plener, Peter (2003): 404 ding*. Über die Kriminalromane von Wolf Haas*. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): *Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. Innsbruck, S. 107-139.

Ruprechter, Walter (2003): Zum Sprachwitz bei Wolf Haas. In: *Kolik – Zeitschrift für Literatur* 22-23/2003, S. 53–67.

Spedicato, Eugenio (2008a): Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954). In: Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven (Hg.): *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg, S. 71–103.

Spedicato, Eugenio (2008b): *Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia*. Würzburg.

Tomaszkiewicz, Teresa (2006): *Przekład audiowizualny*. Warszawa.

Vandaele, Jeroen (2002): Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. In: *The Translator* 8/2/2002, S. 149–172.