



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Komikgenerierung am Beispiel des Films "L'aile ou la cuisse" (Brust oder Keule) in der Original- sowie in der deutschen Synchronfassung

Verfasserin

Barbara Hradsky, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Dezember 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 345 351

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	III
0. EINLEITUNG	1
1. DIE KOMIK	3
1.1. Philosophische Ansätze	3
1.1.1. Theorien und Definitionen – Ein Überblick	3
1.2. Begriffsdefinitionen	7
1.2.1. Heiterkeit	7
1.2.2. Spott	8
1.2.3. Lächerlichkeit	8
1.2.4. Humor	9
1.2.5. Lachen	10
1.2.6. Ironie	12
1.2.7. Sarkasmus	14
1.2.8. Das KOMISCHE	14
2. KOMIK UND ÜBERSETZUNG	17
2.1. Das Komische in der Wissenschaft – <i>Humour Studies</i>	17
2.2. Kulturelle Unterschiede – unterschiedliche Komik?	21
2.2.1. Lachkulturen	21
2.2.2. Lachkulturforschung und Übersetzungswissenschaft – ein interdisziplinäres Feld	28
2.3. Das Komische in der Übersetzung	29
2.3.1. Einleitung – Die Übersetzung des Komischen als interdisziplinärer Schnittpunkt	30
2.3.2. Ist das Komische (un)übersetzbar?	32
2.3.3. Kultur vs. Sprache – translationswissenschaftliche Ansätze zur Komikübersetzung	33
2.3.4. Weitere wissenschaftliche Ansätze zur Komikübersetzung	34
2.3.5. Audiovisuelle Übersetzung und das Komische	38
3. AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG	41
3.1. Begriffsdefinitionen	42
3.1.1. Synchronisation	42
3.1.2. Untertitelung	45
3.1.3. Voice Over	47
3.1.4. Simultanverdolmetschung	48
3.2. Übersetzen und Filmsynchronisation	49

4. KÖRPERSPRACHE	52
4.1. Begriffsdefinitionen	52
4.1.1. Körpersprache / Nonverbale Kommunikation	53
4.1.2. Gestik und Mimik	56
4.2. Sprache vs. Körpersprache – ein semiotischer Vergleich	57
4.3. Körpersprache und Kultur	58
4.4. Körpersprache als französisches Kulturem	60
4.5. Nonverbale Kommunikation und (audiovisuelle) Übersetzung	62
5. UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND	65
5.1. <i>L'aile ou la cuisse</i> – Brust oder Keule	65
5.1.1. Angaben zum Film	65
5.1.2. Inhaltsangabe	65
6. METHODIK UND ANALYSE	67
6.1. Methodik	67
6.2. CSI-Modell von Javier Franco Aixelá	67
6.2.1. Definition	67
6.2.2. Analyse nach dem CSI-Modell	70
6.3. Analyse nach Santana López	74
6.4. Komikgenerierung mit und ohne CSIs	79
6.4.1. AS-Komik → ZS-Komik bleibt	80
6.4.2. ZS-Komik → keine AS-Komik	92
6.4.3. Einfügungen in der deutschen Synchronfassung	95
7. SCHLUSSFOLGERUNGEN	100
BIBLIOGRAPHIE	103
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	115
ABSTRACTS	116
CURRICULUM VITAE	117

Danksagung

An allererster Stelle möchte ich mich für die Betreuung meiner Masterarbeit ganz herzlich bei Frau Professor Larisa Schippel bedanken, die mich stets motiviert und auch herausgefordert hat. Nach jeder Sprechstunde zu der ich verzweifelt gegangen bin, haben mir ihre Ratschläge immer sehr geholfen und mich wieder in die richtige Richtung gelenkt. Vielen Dank dafür!

Bei meinem guten Freund und Sportkollegen Lothar Kottmig möchte ich mich für das Korrekturlesen und vor allem für seine Unterstützung in den letzten Monaten bedanken. Auch meinem wertgeschätzten und lieben Freund und Arbeitskollegen Michael Eckl, der sich ebenfalls dem Korrekturlesen meiner Arbeit angenommen hat, bin ich sehr dankbar.

Ich bin ebenfalls für das Verständnis und die Geduld meiner Familie, die mir immer gut zugesprochen und mich unterstützt hat, unendlich dankbar. Meinen Freunden und Freundinnen steht ein besonderer Dank zu, da mir ohne ihre aufmunternden und motivierenden Worte die Fertigstellung dieser Arbeit wahrscheinlich nicht gelungen wäre. Ich werde sie hier nicht einzeln nennen, da alle die meinen Launen ausgesetzt waren, sowieso wissen, wer gemeint ist.

0. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Übersetzungsproblematik von Komik in multimedialen Texten. Dies wird anhand des Films *Brust oder Keule* (im Original: *L'aile ou la cuisse*) mit Louis de Funès in der Hauptrolle beleuchtet. Der Fokus liegt vor allem auf dem Vergleich der Komikgenerierung in der französischen Originalversion sowie in der deutschen Synchronfassung. Als Korpus für die Analyse wurden die ersten 30 Minuten des Films herangezogen. Die französischen sowie die deutschen Beispiele wurden von der Verfasserin selbst transkribiert. Die Begriffe Komik und Humor werden im Rahmen dieser Arbeit teilweise als Synonyme verwendet.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Unterschiede bei der Komikgenerierung zwischen Originalversion und Synchronfassung aufzuzeigen und herauszufinden, ob und inwieweit die sogenannten *Culture-Specific Items*, also die kulturspezifischen Elemente, für die Komikgenerierung ausschlaggebend sind. Auf translationswissenschaftlicher Basis kommen hierbei die Übersetzungsstrategien nach Javier Franco Aixelá, die er auch als CSI-Modell bezeichnet, zur Anwendung. Weiters werden die Komikkonstellationen nach Belén Santana López herangezogen, die in einem zweiten Schritt den einzelnen Szenen zugeordnet werden. Eine kontrastive Analyse bzw. eine Gegenüberstellung der beiden Versionen soll zusätzlich Aufschluss darüber geben, welche Elemente für die Komikgenerierung einerseits in der Ausgangskultur und andererseits in der Zielkultur verantwortlich sind, und ob es sich bei beiden Versionen um dieselben Elemente handelt bzw. wo die Unterschiede liegen.

Die Arbeit ist in sieben Kapitel gegliedert. Kapitel 1 gibt eine Einführung in das Phänomen der Komik selbst. Hier werden einerseits philosophische Ansätze, also Theorien und Definitionen, einzelner Denker aufgegriffen, um die Komplexität des Phänomens zu veranschaulichen, und andererseits die Komikkonstellationen nach Santana López, die für die nachfolgende Analyse von Bedeutung sind, im Einzelnen definiert. Diese reichen von der Heiterkeit, über die Lächerlichkeit und den Humor, bis hin zum Komischen als allgegenwärtige Erscheinung, die bei jeder einzelnen Komikkonstellation vertreten ist.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit der Übersetzung des Komischen. Hier wird zuerst auf die sogenannten *Humour Studies* eingegangen, die sich als Forschungsdisziplin etabliert haben und von Wissenschaftler/innen aus unterschiedlichsten Fachbereichen auf interdisziplinärer Ebene untersucht werden. Danach werden die *Lachkulturen* behandelt und es wird versucht, französischen sowie deutschen Humor genauer zu charakterisieren. Zum Schluss wird auf die Methoden und Strategien der Komikübersetzung eingegangen. Hier werden translationswissenschaftliche sowie andere wissenschaftliche Ansätze der Komikübersetzung im Allgemeinen vorgestellt, wobei einige Ansätze herausgegriffen werden, um zu veranschaulichen wie Komikübersetzung funktionieren kann. Dem Unterkapitel „Audiovisuelle Übersetzung und das Komische“ ist hier besondere Beachtung zu schenken, da sich der Untersuchungsgegenstand der Arbeit genau in diesem Rahmen bewegt.

Kapitel 3 beleuchtet daraufhin überblicksartig das Thema der audiovisuellen Übersetzung. Hier werden die gängigsten Übertragungsarten audiovisueller Filmübersetzung, von der Synchronisation bis hin zur Simultanverdolmetschung, vorgestellt und im Anschluss wird der Zusammenhang zwischen Übersetzung und Filmsynchronisation näher definiert.

In Kapitel 4 werden die Begriffe „nonverbale Kommunikation“ sowie „Gestik“ und „Mimik“ genauer ausgeführt, da diese für die Komikgenerierung ebenfalls von Bedeutung sind und neben der Sprache als menschliches Kommunikationsmittel einen hohen Stellenwert einnehmen. Nach einer allgemeinen Begriffsdefinition dieser Phänomene und dem semiotischen Vergleich zwischen Sprache und Körpersprache wird der Zusammenhang zwischen Körpersprache und Kultur dargelegt. Das Unterkapitel „Körpersprache als französisches Kulturem“ beschäftigt sich mit der Frage, ob nonverbale Kommunikation als spezielle französische Varietät überhaupt existiert. Abschließend wird auf die nonverbale Kommunikation und ihre Übersetzung eingegangen, vor allem im Bereich der audiovisuellen Übersetzung.

Kapitel 5 beschreibt kurz und bündig den Untersuchungsgegenstand selbst. Hierbei werden allgemeine Angaben zum Film *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* und eine kurze Inhaltsangabe gegeben.

Kapitel 6, dessen Inhalt den praktischen Teil dieser Arbeit darstellt, erläutert in einem ersten Schritt die hier angewandte Methodik. Danach werden die auf der Methodik basierenden drei Teilanalysen durchgeführt. Die erste Teilanalyse behandelt jene CSIs, die in einer komischen Situation vorkommen. Anschließend werden diese herausgefilterten Szenen nach den Komikkonstellationen von Santana López, welche in Kapitel 1.2. definiert werden, analysiert. In der dritten Teilanalyse kommt es zu einer Gegenüberstellung der komischen Szenen, in der Original- sowie in der Synchronfassung, um zu überprüfen, inwieweit die CSIs zur Komikgenerierung beitragen und wie die Komik in den übrigen Szenen erzeugt wurde.

Zum Abschluss werden in Kapitel 7 die Schlussfolgerungen sowie die Ergebnisse der Analyse zusammengefasst.

1. Die Komik

Dieses Kapitel befasst sich mit den philosophischen Ansätzen zur Komik und deren Phänomenen, die im Kapitel 1.1. näher ausgeführt werden sowie den einzelnen Begriffen, die mit der Komik verwandt bzw. ihr zugehörig sind. Diese werden im darauffolgenden Kapitel 1.2. genauer definiert.

1.1. Philosophische Ansätze

Das Phänomen der Komik ist ein vieldiskutiertes und irritierendes Thema, das von vielen bedeutenden Denkern bereits aufgegriffen wurde. Die Debatte begann schon im Altertum mit Platon, Aristoteles und Cicero, deren Beiträge leider jedoch nur fragmentarisch erhalten sind. Nach langer Pause wurde die Diskussion von Thomas Hobbes wieder aufgenommen und seit dem 18. Jahrhundert erfuhr sie eine starke Intensivierung (vgl. Müller 1973:9). Die nachfolgenden Definitionen und Theorien sollen als kurze Einführung in das Gebiet der Komik dienen. Natürlich können hier nicht alle Denker und Philosophen aufgelistet werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und auch nicht zielführend ist.

1.1.1. Theorien und Definitionen – Ein Überblick

Einer der ersten Denker, die sich zum Thema der Komik geäußert haben und von denen es überlieferte Beiträge gibt, ist Aristoteles (384-322 v. Chr.). In seinem Werk *Poetik* äußerte er sich zum Problem der Komik, welche er mit Lächerlichkeit gleichsetzt, wie folgt: „Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz“ (Poetik 1449a-1449b).

Thomas Hobbes (1588-1679) bezog in seinem Werk *De homine* 1658 zu dem Begriff des Lachens als Phänomen Stellung. Er behandelte das Lachen gemeinsam mit anderen „Affekten“. Hobbes sieht das Lachen als ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber eines Fehlers, den ein/e Fremde/r begangen hat:

Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler. Hierbei ist die Plötzlichkeit wohl erforderlich; denn man lacht über dieselben Dinge oder Scherze nicht wiederholt. Fehler bei Freunden und Verwandten reizen nicht zum Lachen, da hier die Fehler nicht als fremde empfunden werden. Zur Entstehung des Lachens ist also dreierlei erforderlich: daß überhaupt ein Fehler empfunden wird, dieser ein fremder ist und die Empfindung plötzlich eintritt. (De homine, 1959:33)

Auch Immanuel Kant (1724-1804) gibt in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) eine Definition des Lachens an:

Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (worauf also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?), sondern lediglich dadurch, daß sie, als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt. (KdU B226/A223)

Bei diesem Zitat ist vor allem hervorzuheben, dass sich „eine gespannte Erwartung in nichts“ auflöst, die sich schließlich im Lachen selbst manifestiert.

In Jean Pauls (1763-1825) Werk *Vorschule der Ästhetik* (1804) wird der Begriff des „Erhabenen“ als Gegenteil des Lächerlichen angesehen. Das Erhabene, als „das unendlich Große, das die Bewunderung erweckt“, steht im Gegensatz zum Lächerlichen, das „ein ebenso Kleines“ sein muss, „das die entgegengesetzte Empfindung erregt“ (Paul 1963:109). Für ihn ist das Komische auf den Verstand beschränkt und er definiert es als „sinnlich angeschaueter unendlicher Unverstand“ (Paul 1963:114). Die Subjektbezogenheit, die Jean Paul im komischen Erlebnis zu sehen vermag, verdeutlicht er mit folgender Aussage: „[...] so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“ (Paul 1963:110).

In Friedrich Theodor Vischers (1807-1887) Aufsatz *Über das Erhabene und Komische* (1837) sieht er das Erhabene genau wie Jean Paul als Gegensatz des Lächerlichen an. Das Zustandekommen dieser beiden Extremfälle veranschaulicht er wie folgt:

Stellen wir uns die beiden Momente des Schönen, die Idee und die sinnliche Erscheinung, in dem Bilde einer Waage vor, deren beide Schalen, die eine dies, die andere jenes Moment enthalten, so können wir sagen: im Schönen sind beide im Gleichgewichte, im Erhabenen wird die Schale, die das sinnliche Moment trägt, in die Höhe gezogen, im Komischen aber rächt sie sich, und die ideale Seite, das Erhabene, wird – und zwar durch einen plötzlichen Druck – hinaufgeschneilt. (Vischer 1967:160)

Vischer sieht in der Komik den „absolute[n] Taumel [...], worin nichts Festes, Absolutes geduldet wird“ (Vischer 1967:180).

Im zweiten Teil seines Werks *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1844) erläutert Arthur Schopenhauer (1788-1860):

Meiner im ersten Bande ausgeführten Erklärung zufolge ist der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. (Schopenhauer 1977:109)

Theodor Lipps (1851-1914) beschäftigt sich in seinem Werk *Komik und Humor* (1898) und in seiner *Grundlegung der Ästhetik* (1903) mit dem Problem des Komischen. In *Komik und Hu-*

mor entwickelt er eine facettenreiche Theorie, deren Darlegung für den Rahmen dieser Arbeit zu komplex wäre, weshalb nur auf das Fazit Bezug genommen wird, welches er in seiner *Grundlegung der Ästhetik* dargelegt hat. Lipps bezieht sich wieder auf das Thema des „Erhabenen“, welches bei ihm jedoch die Bedeutung des „überraschend Große[n]“ hat. Demzufolge ist das Komische das überraschend Kleine. Dies wird anhand des folgenden Zitats deutlich: „Komisch ist das Kleine, minder Eindrucksvolle, minder Bedeutsame, Gewichtige, also nicht Erhabene, das an Stelle eines relativ Großen, Eindrucksvollen, Bedeutsamen, Gewichtigen, Erhabenen tritt“ (Lipps 1903:575).

In Henri Bergsons (1859-1941) Werk *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) wird die Entstehung der Lächerlichkeit anhand eines Beispiels verdeutlicht: Ein Mann läuft auf der Straße, stolpert und stürzt. Die Passant/innen lachen. Es wird nicht spezifisch über den Mann selbst gelacht, sondern darüber, dass er unfreiwillig, gegen seinen Willen, gestürzt ist. Es geht also gar nicht darum, dass er plötzlich seine Einstellung geändert hätte und sich hinsetzen hätte wollen, sondern darum, dass in dieser Veränderung etwas Unfreiwilliges liegt, die Ungeschicklichkeit. Er hätte ausweichen können oder das Hindernis überwinden können, falls eines vorhanden gewesen wäre, aber aus Mangel an Geschmeidigkeit durch Zerstreutheit, Unaufmerksamkeit oder mangelnder Anpassung des Körpers an eine bestimmte Situation ist er gestürzt und die Leute haben gelacht. Die mechanische Unbeweglichkeit, die dort auftritt, wo Geschmeidigkeit und Flexibilität einer Person erwartet werden, macht die komische Situation aus (vgl. Bergson 1963²:391). Das Leben und die Gesellschaft verlangen, dass man ständig aufmerksam ist und sich an die Regeln hält. Personen, die dies missachten und sich in verschiedenen Lebenslagen nicht entsprechend verhalten, werden durch das Lachen der Gesellschaft bestraft (vgl. Bergson 1963²:395f.). Bergson beschränkt das Phänomen des Komischen, das gesellschaftlichen Ursprungs sein soll, auf die menschliche Sphäre. Tiere sind für Bergson nur dann komisch, wenn sie in ihrem Aussehen oder ihrem Benehmen den Menschen ähneln bzw. an diese erinnern. Leblose Objekte hingegen erwecken für ihn den Eindruck einer Maskerade oder sind, wie im Falle eines lächerlichen Hutes, ein menschlicher Einfall (vgl. Bergson 1963²:388).

Im letzten Kapitel seiner Untersuchung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) beschäftigt sich Sigmund Freud (1856-1939) mit dem Phänomen des Komischen. Hierbei geht er vom Witz aus, „der sonst als eine Unterart der Komik betrachtet wird, [aber] genug [...] Eigentümlichkeiten biete[t], um direkt in Angriff genommen zu werden“ (Freud 1998⁴:193). Gleichzeitig hingegen wird von ihm das Komische als „umfassende[re] Kategorie“ (Freud 1998⁴:193) bezeichnet. Als Unterschied zwischen Witz und Komik verweist er darauf, dass der Witz gemacht und die Komik gefunden wird (vgl. Freud 1998⁴:193). Ihm zufolge stellt sich das Komische somit als „ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen“ (Freud 1998⁴:201) dar. Dieser komische Fund kann sich in Handlungen, Bewegungen, Charakterzügen und Formen von Personen manifestieren. Ursprünglich wurden hier wohl nur die körperlichen und erst später auch die seelischen Eigenschaften bzw. die Äußerungen ins Auge gefasst (vgl. Freud 1998⁴:201). Freud versucht in weiterer Folge für

die Komik eine entsprechende Erklärung zu finden und wählt die „Komik der Bewegungen“ als Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Diese Komik lebt vom „überflüssigen Bewegungsaufwand“ (Freud 1998⁴:202), da überflüssige Bewegungen unzweckmäßig erscheinen und somit komisch wirken. Bei jener Komik, die „an geistigen und seelischen Eigenschaften eines anderen gefunden wird“ (Freud 1998⁴:207) ist Freud jedoch entgegengesetzter Meinung: „[...] im Falle der seelischen Leistung wird es hingegen komisch, wenn der andere sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte, denn Unsinn und Dummheit sind ja Minderleistungen“ (Freud 1998⁴:207).

In seinem Werk *System der Ästhetik* (1910) behauptet Johannes Volkelt (1848-1930), dass das Komische weder dem Tragischen noch dem Erhabenen zugeordnet werden kann bzw. den Gegensatz dazu bildet. Somit steht er in Opposition zu Jean Paul und Vischer. Für ihn ist das Ernsthafte dieser Gegensatz und daraus lässt sich eine wichtige subjektive Bedingung für komische Ereignisse ableiten und zwar das „Nichternstnehmen“ (vgl. Volkelt 1910:356f.).

In Friedrich Georg Jüngers (1898-1977) Schrift *Über das Komische* (1936) wird eine eher kämpferische Terminologie angewandt. In Anbetracht der Verhältnisse zur Zeit Jüngers stellt Helmuth Plessner die Vermutung auf, dass Jünger „einer deutschen Neigung in diesen Jahren nachgebend“ (Plessner 1950²:121) war. Jünger sieht in der Komik einen Konflikt zwischen zwei Parteien, wobei es schon im Vorhinein ein großes Missverhältnis in den Kräften der Widersacher/innen gibt. Es ist immer die schwächere Partei, die trotz ihrer Unterlegenheit mit den Feindseligkeiten beginnt und die stärkere Partei provoziert (vgl. Jünger 1948³:18ff.). Diese Provokation muss jedoch „unangemessen“ sein; „sie muß einen Widerspruch in sich begreifen“ (Jünger 1948³:20), damit sie, auch wenn sie mit Ernst vorgetragen wird, vom Publikum nicht ernstgenommen werden kann. Nun aber setzt sich die überlegene Partei zur Wehr, ihre „Replik“ jedoch muss „angemessen“ sein (Jünger 1948³:25) und darf der angreifenden Partei nicht schaden. „Diese Entgegnung [...] ist ihrem Begriffe nach nichts anderes als das Sichgeltendmachen der Regel, des Gesetzes, eines Kanon und Nomos, der von dem Urheber des komischen Konfliktes außer acht gelassen wurde“ (Jünger 1948³:25). Diese Theorie des Komischen ist eher bildhaft zu betrachten.

In seinem Aufsatz *Komik und Lustspieltheorie* (1943) entwirft Otto Rommel (1880-1965) die Komik der Weltüberlegenheit, des Kraftüberschwunges und des Übermutes bzw. der höchstgesteigerten Lebensfreude. Als Beispiel bezüglich der Sprache gibt er „das ausgelassene Unsinnreden, in dem Jugendliche und Angeheiterte sich manchmal gefallen“ (Rommel 1943:264) an.

Werner Rudolf Schweizers Buch *Der Witz* (1964) analysiert ebenfalls das Phänomen des Komischen. Laut ihm reagieren Menschen instinktiv auf das Komische und zwar mit einem Lachen. Instinkte sind eng mit Trieben verbunden. Er unterscheidet zwischen zwei primären Lachtrieben, die bei einem komischen Ereignis immer im Spiel sind. Hierbei handelt es sich um den Formtrieb und um den Spieltrieb. Weiters nennt er auch drei sekundäre Lachtriebe: den Selbsterhaltungstrieb, den Geschlechtstrieb und den Wertsinn. Diese Triebe finden

ihren Ausdruck im schadenfrohen Witz, im Tabu- und im Wertwitz (vgl. Schweizer 1964:27f.). Darüber hinaus äußert er sich zur theoretischen Literatur, die bis dato über das Phänomen des Komischen existiert, wie folgt:

Manches ist zwar anregend und tiefsinnig, aber von Vorurteilen befangen und einseitig, das meiste erfaßt nur einen kleinen Teil des Phänomens, und nur zu oft werden wir verwickelt in schöngeistiges, pseudo-ästhetisches, journalistisches Spekulieren, Rätselraten und leeres Geschwätz. So viele Denker sich von alters her um dieses Geheimnis bemüht haben, so viele Meinungen gibt es auch, kaum zwei von ihnen stimmen in den Grundgedanken überein; diese Äußerungen mögen aufschlußreich sein in Bezug auf das Denken einer Epoche oder die Einstellung des Verfassers, aber die Frage nach dem Komischen bleibt offen. (Schweizer 1964:10)

Das Ziel dieses Kapitels war es, die Theorien und Definitionen einiger Denker und Philosophen kurz und prägnant darzustellen und somit einen besseren Überblick über die Schwierigkeiten bei der Definition von Komik zu geben. Herauszulesen war, dass Unmengen an verschiedenen Auffassungen in Bezug auf das Komische existieren und zudem manche dieser Auffassungen mehr verwirren als erleuchten. Sigmund Freud (1998:201) gelang es mit folgendem Zitat die Schwierigkeit dieses Themas sehr gut zu verdeutlichen: „An das Problem des Komischen [...] wagen wir uns nur mit Bangen heran.“

1.2. Begriffsdefinitionen

Im Folgenden werden die Begriffe, die mit der Komik verwandt sind bzw. ihr zugeordnet werden, genauer definiert, wobei es zu leichten Überschneidungen mit dem vorangegangenen Kapitel kommen kann. Das Werk *Wie wird das Komische übersetzt* (2006) von Belén Santana López dient hierbei als Grundlage und wird auch für die nachfolgende Analyse von Bedeutung sein.

1.2.1. Heiterkeit

Im *Duden* wird Heiterkeit als eine „durch Lachen o. Ä. nach außen hin sichtbar werdende fröhliche, aufgelockerte Stimmung; [lautes] Gelächter“ und als „das Heitersein, heitere Gemütsverfassung“ definiert.

In Harald Weinrichs Werk *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit* (1990) bietet sich ein sehr guter Überblick zur Geschichte der Heiterkeit. Hier wird vor allem Augenmerk auf die deutsche Literatur gelegt. In der Antike wurde die Heiterkeit als Eigenschaft der Götter angesehen. Bei Goethe geht es um die gelebte Heiterkeit und bei Schiller ist die Heiterkeit eine schöne Seele. Hölderlin sieht sie als Naturerscheinung und Heine als Mitte zwischen Glück und Leid. Hegel meint, dass die Heiterkeit Teil der eigenen Persönlichkeit ist und für

Nietzsche ist sie eine fröhliche Wissenschaft. In der Kahlschlag- oder Trümmerliteratur steht die Heiterkeit als Betroffenheit im Vordergrund. Laut Weinrichs Überblick, und so sieht es auch Santana López (2006:67), ist es wichtig, dass „die Heiterkeit immer wieder als individualisierte Gemütsstimmung, die nicht so stark von einem Empfänger abhängig ist, in irgendeiner der genannten Formen zum Ausdruck kommt“. Santana López behauptet daher, dass die Heiterkeit primär sender/innenorientiert ist.

1.2.2. Spott

Der Begriff Spott wird im *Duden* wie folgt definiert: „Äußerung oder Verhaltensweise, mit der sich jemand über jemanden, jemandes Gefühle o. Ä. lustig macht, seine Schadenfreude ausdrückt, über jemanden, etwas frohlockt.“ Diese Definition lässt erkennen, dass der Begriff Spott eindeutig empfänger/innenorientiert bzw. –bezogen ist, da die Verspottung ohne eine/n Empfänger/in gar nicht möglich wäre.

Laut Santana López (2006:67) ist dieser Begriff sehr weit gefasst und weiters hat er eine hyperonymische Relation mit den Begriffen *Ironie*, *Sarkasmus* und *Lachen*. Diese Begriffe sind ebenfalls empfänger/innenorientiert. Der Definition nach ist Ironie somit ein „feiner, verdeckter Spott“ (*Duden*), Sarkasmus ein „beißender, verletzender Spott“ (*Duden*) und Lachen wird als Äußerung des Spotts definiert. Es gibt außerdem drei literarische Gattungsbegriffe, und zwar die *Satire*, die *Farce* und die *Travestie*, die auch mit Hilfe des Begriffs Spott definiert werden können. Ihre Gemeinsamkeit liegt darin, dass sie immer ein Opfer haben – die Gesellschaft, eine/n konkrete/n Autor/in oder ein bestimmtes Werk.

1.2.3. Lächerlichkeit

Die Definition, welche im *Duden* für Lächerlichkeit verwendet wird, ist nicht ganz aufschlussreich und erklärt den Begriff des Lächerlichen nicht sehr genau. Lächerlichkeit wird im *Duden* als „das Lächerlichsein“ oder als eine „unwichtige, geringfügige Sache“ erläutert. Aristoteles definiert den Begriff des Lächerlichen (vgl. Kapitel 1.1.1.) als „ein[en] mit Häßlichkeit verbundene[n] Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“ (Poetik 1449a-1449b). Nach Aristoteles ist die Komödie eine Nachahmung von handelnden schlechteren Menschen und deren Schlechtigkeit besteht im Lächerlichen. Eine Handlung ist immer situationsabhängig und vollzieht sich nicht einfach so. Diese Situation, die in der Regel als Opposition zu den Normen gesehen werden kann, trägt immer dazu bei, dass die handelnden Menschen und ihr Verhalten als lächerlich empfunden werden. Für Santana López ist dies der Grund, weshalb das Lächerliche von der Kommunikationssituation abhängig ist (vgl. Santana López 2006:82). Ähnlich sieht das Cicero (De oratore, 289) und meint, dass das Lächer-

liche aus der enttäuschten Erwartung entspringt (*expectationibus decipiendis*), da die jeweilige Erwartung immer situationsabhängig sein wird.

Im Zeitalter des Ancien Régime, wo die Regeln des gesellschaftlichen Umgangs streng definiert sind, wird jede Normabweichung vom gesellschaftlichen Code als lächerlich angesehen. Die These, dass die Komödie und dessen Folge des Lachens bessern möchte, wird im 19. Jahrhundert von Lessing vertreten. Hier wird eine hochachtungsvolle und tugendhafte Person in eine lächerliche Situation gebracht oder tut Lächerliches. Weiters meint Lessing, dass in der Komödie nicht nur über moralische Fehler oder verbesserliche Untugenden gelacht werden sollte, denn jeder Kontrast bzw. jede Ungereimtheit von Realität und Mangel sei lächerlich (vgl. Lachmann 1893³:302ff.). Im Jahrhundert des Idealismus steht die Objekt- bzw. Subjektbezogenheit des Lächerlichen in der philosophischen Diskussion im Mittelpunkt (vgl. Santana López 2006:83).

Santana López (2006:83) betont das zusätzliche Problem der Synonymie zwischen den Begriffen des Lächerlichen und des Komischen, wodurch es schwer wird, die Grenze zwischen diesen beiden Begriffen eindeutig zu ziehen. Sie bezieht sich auch auf das Werk *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) von Henri Bergson, der beide Begriffe gleichsetzt und meint, dass der Anlass des Lächerlichen „une certaine inadaption particulière de la personne à la société“, also „die ungenügende Anpassung des Belachten an die normativen Erwartungen der lachenden Gruppe“ (Bergson 1963:450) sei. Diese Erwartungen sind deshalb immer an eine Kommunikationssituation gebunden und daher auch immer kulturspezifisch. Im 20. Jahrhundert wird schon eher versucht eine Grenze zwischen den Begriffen des Lächerlichen und des Komischen zu ziehen. Hans Robert Jauß¹ behauptet beispielsweise, dass der Gegenstand des Lachens nur dann lächerlich wirke, „wenn die durch ihn zu-nichte gewordenen normativen Erwartungen für den Lachenden maßgebend und lebenswirksam sind, komisch dagegen, wenn der Lachende seine wertende Stellungnahme zu den zugrunde gelegten Normen suspendiert“ (Santana López 2006:83) (vgl. Santana López 2006:83).

1.2.4. Humor

Im *Duden* wird Humor als die „Fähigkeit und Bereitschaft, auf bestimmte Dinge heiter u. gelassen zu reagieren“, als „sprachliche, künstlerische o.ä. Äußerung einer von Humor bestimmten Geisteshaltung, Wesensart“ und als „gute Laune, fröhliche Stimmung“ definiert. In der Umgangssprache kann Humor alles sein, was irgendwie mit dem Lachen in Verbindung gebracht wird (vgl. Schmidt-Hidding 1963:237).

Laut Santana López ist der Humorbegriff in erster Linie sender/innenbezogen und hat eine tiefere philosophische Dimension, wie auch die Definition im *Duden* erkennen lässt. So-

¹ vgl. Jauß. 1976. Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, S. 361-372.

wohl die Definition des Begriffs als auch die begriffsgeschichtliche Entwicklung zeigen, dass sich der Begriff zum Individuum hin orientiert, das fähig ist, seine Fehler und auch die Fehler der Menschheit festzustellen oder zu erkennen und sie dann so darzustellen, dass durch sie eine komische Wirkung erzeugt wird. Als Beispiele für diese Art von Begabung werden immer wieder große Literaten wie Shakespeare, Cervantes und Sterne zitiert. Die Theorien des Humors, von Jean Paul bis hin zu Freud, heben alle die Bedeutung der Wahrnehmung des/der Einzelnen über die Welt hervor (vgl. Santana López 2006:83f.).

Siegfried J. Schmidt betont in seinem Aufsatz *Komik und Humor – oder: Die unfreiwillige Komik der Komikforschung* (2008), dass der Humor als eine bestimmte psychische Kompetenz bzw. Disposition bezeichnet werden kann, die als Voraussetzung für einen guten oder erfolgreichen Umgang mit Komik dient. Dank dieser Disposition, die als Fähigkeit konzipiert wird, kann mit Inkongruenzen bzw. Erwartungsenttäuschungen umgegangen bzw. können die dadurch resultierenden Dichotomien (möglich/unmöglich, erwartet/unerwartet, passend/unpassend usw.) aufgelöst werden. Viele Autor/innen sehen darüber hinaus im Humor ein Mittel, welches bei der Bewältigung von Stress, Angst, Krisen und sogar Krankheiten helfen kann, wobei die Kulturspezifität solcher Konstellationen immer beachtet werden muss (vgl. Schmidt 2008:283).

Santana López (2006:84) betont weiters, dass abgesehen von dem Individuum auch die Kommunikationssituation eine bedeutende Rolle bei der Rezeption und Entstehung von Humor spielt. Die Einstellung, die jede/r Einzelne/r hat, kann abhängig von der Kommunikationssituation entweder humorvoll oder nicht humorvoll sein. Freud führt in seinem Aufsatz *Der Humor* (1927) ein passendes Beispiel an: „Wenn [...] der Delinquent, der am Montag zum Galgen geführt wird, die Äußerung tut: » Na, die Woche fängt gut an «, so entwickelt er selbst den Humor, der humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein“ (Freud 1998⁴:253). Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die humoristische Wirkung der Aussage des Delinquenten mit der Kommunikationssituation einhergeht. Es darf jedoch auf keinen Fall vergessen werden, und dies gilt besonders für den Galgenhumor, dass jede einzelne Kommunikationssituation logischerweise in eine Kultur eingebettet und daher auch kulturspezifisch ist.

1.2.5. Lachen

Im *Duden* wird der Begriff des Lachens wie folgt definiert: „durch eine Mimik, bei der der Mund in die Breite gezogen wird, die Zähne sichtbar werden u. um die Augen Fältchen entstehen, [zugleich durch eine Abfolge stoßweise hervorgebrachter, unartikulierter Laute] Freude, Erheiterung, Belustigung o.Ä. erkennen lassen“, „eine bestimmte andere Gefühlsregung lachend ausdrücken“ oder aber auch „sich über jmdn, etw. unverhohlen lustig machen.“

Diese Definitionen lassen erkennen, dass Lachen in der Regel durch drei wesentliche Merkmale gekennzeichnet wird:

- das physiologische Zusammenspiel der Ausdrucksträger wie Augen, Mund und Zähne
- die Ursache des Lachens wie Freude, Erheiterung oder Belustigung und
- die Subjekt- bzw. Objektbezogenheit (man lacht über jemanden oder etwas).

Vor allem der letzte Aspekt ist für den Kommunikationsprozess von hoher Bedeutung: In der Regel ist das Lachen partner/innenbezogen, d. h. an eine/n Empfänger/in gebunden. Hier lässt sich zusätzlich eine aggressive Komponente feststellen, da wir jemanden, wenn wir über ihn oder sie lachen, auf eine gewisse Art und Weise bloßstellen und attackieren wollen. Das Lachen gehört außerdem als emotionale Gesichts-Laut-Äußerung zu den Eigenschaften der *Conditio humana*, denn Tiere lachen nicht, sodass sich mehrere Disziplinen aus unterschiedlichsten Perspektiven mit dem Lachen als Reflexionsgegenstand beschäftigen, um ihn zu erklären (vgl. Santana López 2006:85).

In der Rhetorik wird das Lachen als komplexes Phänomen der nonverbalen Kommunikation und als

Herausforderung für den Redner, als Wirkungsmöglichkeit gegenüber dem Publikum, als spontane, nicht durch die Kunstlehre (*ars*) geschaffene, vielmehr auf natürlicher Veranlagung (*natura*) und Gelegenheit (*occasio*) fußende Reaktion auf Umstände oder Gegebenheiten (Kalverkämper 2003:322)

angesehen.

Santana López (2006:85f.) bezieht in ihrer Ausführung des Lachbegriffs auch das Gebiet der Ethologie bzw. Verhaltensforschung mit ein und führt daher Irenäus Eibl-Eibesfeldt und seine Forschung über das Verhalten der Menschen vom biologischen Standpunkt aus betrachtet an. Eibl-Eibesfeldt kommt in seinem Buch *Die Biologie des menschlichen Verhaltens* (1984) zu dem Schluss, dass das Lachen auf die Beißintention zurückzuführen sei, die ebenfalls für das Lächeln typisch ist, auch defensiv sein kann und bereits bei nicht menschlichen Primaten als stummes Zähnezeigen vorkommt. Dies hat er anhand der Beobachtungen afrikanischer Volksstämme festgestellt. Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen Lachen und Lächeln und zwar ist das Lächeln angstmotiviert, während das Lachen eher aus einer draufgängerisch-freundlich aggressiven Einstellung entsteht (vgl. Eibl-Eibesfeldt 1997⁴:193).

Was die verschiedenen Arten des Lachens und Lächelns betrifft, zählt Horst Turk in seinem Aufsatz *Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens* (1995) einige davon auf. Das Anlachen oder das Anlächeln sieht er als Form der Kontaktaufnahme und für die Kontaktwahrung spielt das *keep smiling* eine entscheidende Rolle. Weiters gibt es noch das glückliche Lachen, welches ungetrübte Freude ausdrückt und das erleichterte Lachen, das sich nach gehabter Anspannung äußert. Das verhaltene Lächeln, welches vornehmlich mit den Augen ausgedrückt wird, ist als Zustimmung zu deuten und dann gibt es da noch das bittere Lachen, das süß-saure gezwungene und das dummliche Lachen, welches sich bei peinlicher Befangenheit oder als empfundener Unverstand äußert (vgl. Turk 1995:301).

Außerdem ist das Lachen, vor allem wenn es laut ist, eine soziale Drohung. Und gleichzeitig beinhaltet es eine bindende Funktion, denn es „verbindet diejenigen, die gemeinsam

lachen, im aggressiven Beistand“ (Santana López 2006:86). Philosophisch gesehen, verweist Santana López auf Bergson, der in seinem Werk *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) zwei Thesen, und zwar „Notre rire est toujours le rire d'un groupe“ (Bergson 1963²:389) und „Le rire est, avant tout, une correction“ (Bergson 1963²:481), aufgestellt hat, die ebenso auf die soziale Bedeutung und Funktion des Lachens hindeuten. Laut Santana López ist das Lachen daher kommunikationsspezifisch gesehen sehr stark empfänger/innenorientiert, da wir jemanden durch das Lachen angreifen möchten, was folglich zum Ver- oder Auslachen führen kann. Als Begründung für die Aggression, muss natürlich ein Lachanlass gegeben sein, hierbei kann es sich entweder um eine Gefahren- oder Überlegenheitssituation handeln. Die Abhängigkeit von der Kommunikationssituation ist hier eindeutig erkennbar. Lachen ist, genauso wie jedes andere Aggressionszeichen, mitleidslos, d.h. es gibt kein emotionales Interesse an der verlachten Person. Man muss die Situation jedoch richtig einschätzen können. Wenn zum Beispiel ein Clown im Zirkus auf einer Bananenschale ausrutscht, dann lacht das Publikum, wenn dies jedoch einer alten Dame auf der Straße passiert, dann lacht niemand. Bei Fernsehshows, die peinliche Privatvideos von Unfällen und Missgeschicken zeigen, ist das wieder etwas anderes. Hier handelt es sich um reine Schadenfreude. Das deutet wiederum darauf hin, dass beim Lachen die Kommunikationssituation eine bedeutende Rolle spielt. Da das Lachen an die Kommunikationssituation gebunden ist, ist es kulturspezifisch (vgl. Santana López 2006:86).

1.2.6. Ironie

Die Ironie wird im *Duden* als „feiner, verdeckter Spott, mit dem jmd. etw. dadurch zu treffen sucht, dass er es unter dem augenfälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht“ definiert.

Weiters wird die Ironie auch als rhetorische Figur bezeichnet. Hierbei wird vom Standpunkt der Rhetorik aus zwischen der Ironie als Wortfigur und der Ironie als Gedankenfigur unterschieden. Als Wortfigur ist die Ironie

der Ausdruck einer Sache durch ein deren Gegenteil bezeichnendes Wort. Sie ist eine Waffe der Parteilichkeit [...]: der Redner ist sich der Überzeugungskraft seiner eigenen Partei sowie der Sympathie des Publikums so sicher, dass er [...] die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet und deren Unwahrheit durch den (sprachlichen oder situationsmäßigen) Kontext evident werden läßt. Die *voluntas* [...] des Redners ist also so stark, daß sie das gegnerische Lügengewebe durchbricht und der (durch ihr Gegenteil ausgedrückten) Wahrheit zum Siege verhilft. (Lausberg 1990³:302)

Diese Definition zeigt, und so sieht es auch Santana López (2006:87), dass die Ironie als rhetorische Figur mit dem/der Empfänger/in verbunden ist, von dem/der Korrektur bzw. Interpretation (vom Gesagten zum Gemeinten) gefordert wird. Die Ironie ist außerdem in eine bestimmte Kommunikationssituation (situationsmäßiger oder sprachlicher Kontext) eingebettet.

Sokrates erhob die Ironie als Gedankenfigur als Vorsichtstaktik zu einer Kunst. Sie kann sich im Parteienkampf als dialektische Waffe in zwei verschiedenen Graden der Stärke zeigen: als a. *dissimulatio* (hier wird die eigene Meinung verheimlicht) und als b. *simulatio* (hier kommt es zur positiven Vortäuschung einer eigenen, mit einer Meinung der Gegenpartei übereinstimmenden Meinung). Die *simulatio* ist die Realität des sozialen Lebens und kommt in der Literatur vor allem im Roman und im Drama zum Ausdruck. Sie wird ebenfalls als Schwerpunkt der rhetorischen Ironie angesehen. Beide Varianten, *dissimulatio* sowie *simulatio*, werden dennoch verwendet. Einerseits als politische-taktische-dialektische Ironie und andererseits als rhetorische Ironie. Der Unterschied zwischen den beiden ist, dass die erste Anwendung ein Mittel zur Verbergung des eigenen Willens – und dabei wird nicht an ein Publikum gedacht – darstellt. Die zweite Anwendung richtet sich an ein Publikum und verfolgt das Ziel, die Gegenpartei durch das Evident-Machen der Unsinnigkeit der gegnerischen Sachbewertungs-Terminologie bloßzustellen (vgl. Lausberg 1990³:446ff.).

Die Ironie als ontologischer Begriff verwendet, verkörpert die sogenannte ‘romantische Ironie’. In der Romantik des 19. Jh. gilt sie als philosophisches Vermögen, welches immerzu den Widerstand zwischen Wirklichkeit und Ideal ausdrückt. Im Laufe der Geschichte wurden zu diesem Begriff verschiedene Theorien aufgestellt, u.a. von Hegel, Solger, Schlegel, Kierkegaard und Jean Paul. Manche Autor/innen sowie z.B. Goethe, haben sich eindringlicher mit dem Verhältnis zwischen Humor und Ironie auseinandergesetzt. Goethe fasste die Verwandtschaft dieser beiden Begriffe unter dem Stichwort ‘humoristische Ironie’ zusammen (vgl. Santana López 2006:88).

Aber auch in anderen Disziplinen hat die Ironie ihren Platz. In der Linguistik beispielsweise wird Ironie als Mittel der Sprechhandlung verstanden und in der Entwicklungs- und Tiefenpsychologie ist sie Ausdruck von Ehrfurcht, Scheu und Scham (vgl. Santana López 2006:89).

In Zusammenhang mit dem Komischen, ist festzustellen, dass Ironie prinzipiell keine Unterform des Komischen darstellt, aber einen komischen Grund kann sie durchaus besitzen. Ironie kann komisch, tragisch oder aber auch beides zugleich sein. Uwe Japp (1983:74) definiert diesen Sachverhalt so:

Und man sieht, wie die “Gattungen“ [des Komischen] nicht nur beständig im Zusammenhang des Komischen fluktuieren, sondern wie sie diesen Zusammenhang selbst unter- oder überschreiten können. Diese Probleme sind aber nur ein anderer Hinweis darauf, daß das Komische nicht ausreicht, um die Ironie zu begreifen. Wir müssen deshalb einsehen, daß die Ironie keine Gattung des Komischen ist, vielmehr das Komische ein (möglicher) Grund der Ironie.

Anna Sergienko (2000:32) meint, dass sich die Ironie, wenn sie tatsächlich komisch gemeint ist, von anderen Gattungen des Komischen durch Verstecktheit unterscheidet. Sowohl der/die Sender/in als auch der/die Empfänger/in müssen über eine gewisse ironische Kompetenz verfügen und eine bestimmte Kommunikationssituation muss zustande kommen, damit sie ihre Wirkung nicht verfehlt.

1.2.7. Sarkasmus

Sarkasmus ist laut *Duden* ein „beißender, verletzender Spott, Hohn, der jmdn., etw. lächerlich machen will.“ Eine „sarkastische Äußerung, Bemerkung“ wird ebenfalls als Sarkasmus bezeichnet. Heinrich Lausberg (1990³:942) versteht den Sarkasmus als Ironie mit einem stärkeren Grad an Aggressivität, als „ironie amère et insultante“ (ebd.) und somit ist er eng mit der Ironie verwandt. Für Quintilian gehört die Ironie in den Bereich der Allegorie und daher sieht er den Sarkasmus als eine weitere Ausdrucksform der Allegorie (vgl. Quintilian 1995³:241ff.). Nach Santana López (2006:90) fällt der Sarkasmus somit in denselben Bereich wie auch die Ironie und ist ebenfalls empfänger/innen-, text-, sprachsystem- und kommunikationssituationsspezifisch.

1.2.8. Das KOMISCHE

Für den Begriff ‘das Komische’ gibt es im *Duden* keinen eigenen Eintrag. Hier kann nur auf die Begriffe Komik, komisch, Komödie und Komiker zurückgegriffen werden, um ‘das Komische’ zu definieren. Im *Duden* ist Komik eine „(von Worten, Gesten, einer Situation, Handlung o.Ä. ausgehende) komische Wirkung“ und der Begriff ‘komisch’ wird folgendermaßen abgegrenzt: „durch eigenartige Wesenszüge belustigend in seiner Wirkung, zum Lachen reizend.“ Die Komödie wiederum ist eine „dramatische Gattung, in der menschliche Schwächen dargestellt u. [scheinbare] Konflikte heiter überlegen gelöst werden“ oder aber auch ein „Bühnenstück mit heiterem Inhalt“ und ein Komiker ist ein „in Varieté od. Kabarett auf witzige Art unterhaltender Vortragskünstler“ oder viel allgemeiner definiert ein „Darsteller komischer Rollen auf der Bühne od. im Film.“

Das Komische ist der Kultur zugeordnet und um diese Relation zu erklären, differenziert Santana López (2006:90f.) zum einen gattungstheoretisch die Begriffe der Komödie und des Komischen und zum anderen philosophisch die Begriffe des Komischen und der Komik.

Zusammen mit der Tragödie gilt die Komödie als eine Unterart des dramatischen Genus, das Komische ist ein literaturwissenschaftlicher Grundbegriff. Zu betonen ist hierbei, dass es keine gegenseitige Implikation dieser beiden Begriffe gibt. Im Prinzip sind alle Gattungen für das Komische disponiert. Richtet man sich nach Klaus W. Hempfers *Gattungstheorie* (1973) ist die Komödie eine konkrete Realisation einer bestimmten Gattung zu einem bestimmten Zeitpunkt und wird als historisch variable Komponente der kommunikativen Kompetenz bezeichnet. Im Gegenteil dazu ist das Komische eine entweder relativ oder absolut konstante Komponente der kommunikativen Kompetenz, die vom jeweiligen soziokulturellen System abhängig ist. Eine Schreibweise also, die sich in einer oder mehreren historischen Gattungen, wie z.B. der Komödie, definiert. Das Satirische, das Komische usw. sind demnach relative oder absolute Schreibweisen, die generisch invariant, d.h. ahistorisch sind, während die Satire, die Komödie usw. historisch konkrete Realisationen dieser Schreibweisen

darstellen und sich im Rahmen bestimmter literarischer Gattungen bewegen (vgl. Hempfer 1973:223ff.). Die relativen oder absoluten Schreibweisen, die generisch invariant sind, sind historisch konstant, aber trotzdem abhängig vom jeweiligen soziokulturellen System und somit kulturspezifisch (vgl. Santana López 2006:91).

Das Komische und die Komik lassen sich philosophisch abgrenzen. Laut dem *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (1986) ist das Komische eine „ästhetische Kategorie, die den Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit sowie den von Schein und Sein wertet und sinnfällig macht“ (Träger 1986:269). Komik hingegen ist die reale Erscheinungsform dieser ästhetischen Kategorie. Weiters muss auch zwischen literarischer Komik und Alltagskomik unterschieden werden. Die Alltagskomik einer Kultur wird im Umgang mit deren Konventionen erlernt, während sich die literarische Komik aus einer ästhetischen Distanz heraus ergibt d.h. die entsprechende komische Kommunikationssituation wird im ästhetischen Kontext erwartet. Die Rezeption bei der literarischen Komik ist eine erwartete überraschende Erwartungsverletzung. Die Erwartungshaltung des/der Rezipienten/in wird vom Komischen gesteuert. Diese Erwartungen sind ebenfalls Konventionen und demnach kulturspezifisch (vgl. Santana López 2006:91f.).

Das Komische ist im Alltag in unterschiedlichsten Formen anzutreffen, wie z.B. in Form von Humor, Witz, Situationskomik, Sprache und Bild, Gestik und Mimik, unfreiwillige Komik usw. Seine Rezeption kann in mehreren emotionalen Stufen ausgedrückt werden: vom Lächeln oder Lachen über den Spott bis hin zum bitteren Sarkasmus. In der Kunst hat das Komische weitere Ausdrucksformen angenommen, wie z.B. die Karikatur in der bildenden Kunst, die Groteske oder die Posse in der darstellenden Kunst und vor allem in der Literatur gibt es viele Ausdrucksformen wie das Epigramm, das komische Epos, die Satire, die Komödie, die Glosse, der Witz etc. (vgl. Santana López 2006:92).

Viele bedeutende Denker, wie z.B. Aristoteles, Hobbes, Kant, Schopenhauer, Freud etc., haben sich im Laufe der Jahrhunderte zur Theorie des Komischen geäußert (vgl. Kapitel 1.1.1.). Santana López (2006:92) kommt zu dem Schluss, dass das Komische, in welcher Form auch immer es erscheint, immer in eine bestimmte Kultur eingebettet ist, welche von dem Widerspruch zwischen Realität und Ideal geprägt ist. Die Verbindung zwischen Komik und Kultur ist daher offensichtlich. Auch Juan José Martínez Sierra (2008:121) betont, dass es eine Verbindung zwischen Komik und Kultur gibt. Patrick Zabalbeascoa bestätigt, dass Komik bzw. Humor kulturspezifisch sind und dies offensichtlich ein Hindernis oder eine Einschränkung darstellt, wenn es darum geht, erfolgreich zu übersetzen (vgl. Zabalbeascoa 1996:239). Walter Nash (1985:12) beispielsweise meint, dass unsere Reaktionen auf Komik bzw. Humor innerhalb eines kulturellen Kontextes verstanden werden müssen. Laut Zabalbeascoa (zit. in. Martínez Sierra 2008:123) teilen wir unseren Humor mit jenen, mit denen wir unsere Geschichte teilen und die unsere Art der Interpretation von Erfahrungen verstehen. Hier erkennt er die kulturelle Natur des Humors bzw. der Komik an. Er spricht weiters von einer gemeinsamen Basis an Kenntnissen und Erinnerungen an denen sich die Witze mit sofortiger Wirkung bedienen. Delia Chiaro (1992:10f.) weist darauf hin, dass das Erkennen der

Sprache und die linguistische Kenntnis nicht ausreichen, um einen Witz zu verstehen. Sie spricht von *shared knowledge*, dem notwendigen gemeinsamen Wissen zwischen Sender/in und Empfänger/in, damit ein Witz Erfolg hat. Nicht alle Witze basieren notwendigerweise auf sprachlichen Aspekten. Einige Witze sind eine Kombination aus linguistischen, paralinguistischen oder visuellen Elementen. Manchmal weisen sie auch überhaupt keine linguistische Spur auf, bei visuellen (stummen) Witzen kann dies zum Beispiel der Fall sein (vgl. Martínez Sierra 2008:117).

2. Komik und Übersetzung

In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Komik und ihrer Übersetzung. Komik ist übersetzungstechnisch gesehen ein sehr komplizierter Bereich der Translationswissenschaften. Da Komik an die Kultur gebunden ist, ist ihre Übertragung in eine andere Kultur meist eine Herausforderung. Bevor genauer auf die Übersetzung von Komik eingegangen wird, werden in den folgenden zwei Kapiteln die sogenannten *Humour Studies*, die Wissenschaft des Komischen, sowie die kulturellen Unterschiede, die sich auch in *Lachkulturen* manifestieren, erläutert.

2.1. Das Komische in der Wissenschaft – *Humour Studies*

Das Komische hat sich mittlerweile als eigenständiger Untersuchungsgegenstand etabliert. Diese wissenschaftliche Disziplin, auch *Humour Studies* genannt, hat seit den späten 80er Jahren einen Aufschwung im akademischen Bereich erfahren. Hier arbeiten Wissenschaftler/innen aus den unterschiedlichsten Fachbereichen, wie z.B. Sprach-, Medien-, Literatur-, Erziehungs-, Kultur-, Religionswissenschaft sowie Psychologie, Medizin, Soziologie etc., zusammen. Sie alle beschäftigen sich weltweit mit diesem Forschungsobjekt auf interdisziplinärer Ebene (vgl. Santana López 2006:19).

Mit der Gründung der *International Society for Humour Studies* (ISHS) im Jahre 1996 wurde die Existenz dieser wissenschaftlichen Disziplin auch offiziell anerkannt. Hierbei handelt es sich um eine wissenschaftliche Gesellschaft, die sich einmal im Jahr trifft und deren Ziel es ist, die Erforschung des Phänomens des Komischen zu fördern. Die ISHS gibt neben konkreten Veranstaltungen sowie Seminaren und Workshops eine vierteljährlich erscheinende Zeitschrift mit dem Titel *Humor: International Journal of Humor Research* heraus. Sie fungiert als interdisziplinäres und internationales Forum für die Veröffentlichung von unterschiedlichen Forschungsbeiträgen (vgl. Santana López 2006:19, vgl. www.hnu.edu/ishs/). Ein Manko, welches Santana López (2006:19) in Bezug auf diese Zeitschrift anprangert, ist, dass Studien mit translationswissenschaftlichem Hintergrund, die von der ISHS publiziert werden, sehr in der Minderzahl sind. Dies gilt ebenso für die Forschungsergebnisse, die aus dem deutschsprachigen Raum kommen.

Daher stimmt Santana López Jeroen Vandaele zu, der sich für eine fruchtbare Kommunikation zwischen den *Humour Studies* und den Translationswissenschaften ausspricht:

Peut-être les *Translation Studies* devraient-elles considérer les mérites conceptuels des *Humour Studies* avant d'entamer l'étude d'un phénomène aussi complexe que la traduction de l'humour. [...] Pourtant, les chercheurs des *Humour Studies*, eux aussi, devraient comprendre que la traduction mérite toute leur attention. Elle se présente clairement comme un test culturel et linguistique ultime des « frontières communautaires » dans les présuppositions qu'exploite l'humour. (Vandaele 2001:40)

Für die Übersetzung des Komischen sind also auch Beiträge von großer Bedeutung, deren Entstehung nicht nur in einem rein translationswissenschaftlichen Zusammenhang stehen, sondern die den Begriff des Komischen sowie seine Funktionsweise durch ihre Ergebnisse entscheidend weitergebracht haben. Die Ergebnisse und Erkenntnisse der *Humour Studies* können daher als feste Grundlage angesehen werden, die Expert/innen für die Übersetzung des Komischen in Betracht ziehen sollten (vgl. Santana López 2006:20).

Santana López (2006:20) zählt drei Forschungsgebiete auf, die immer wieder im Bereich der *Humour Studies* zum Thema werden: „die semantische Präzisierung des Begriffs des Komischen **(1)**, *Inkongruenz* und *Überlegenheit* als kognitive Bausteine des Komischen **(2)** und die semiotische Interaktion des Komischen sowohl mit den Medien als auch mit konventionalisierten Gattungsformen **(3)**“ (ebd.).

(1) Für jede/n Forscher/in stellt die Begriffsdefinition des Komischen das erste Hindernis dar. Im Rahmen der *Humour Studies* ist [engl.] *humour* der Oberbegriff. Vandaele bezeichnet die vereinbarte komische Wirkung als kleinsten gemeinsamen Nenner:

Focusing on all aspects [of humour] has driven some desperate scholars (e.g. Escarpit 1991) to give up on any attempt at defining humour – for how could we accurately describe all and only those clusters of physiological states and perceived causes that, together, define humour as opposed to other feelings or emotions? Other researchers (e.g. Kerbrat-Orecchioni 1981) defend a definition of humour in terms of effect: humour is whatever has a humorous *effect*. [...] Translation scholars and translators, to name one group, may naturally relate to this definition in terms of effect. It offers a provisional way out of the vicious circle into which disciplines may fall with their objects of study (do they study or construct the object? Or both?). The safest place to break that circle for humour is the point at which effect, with its ‘realist’ appeal, becomes tangible (in the form of laughter, for instance). But this is only a start. (Vandaele 2002a:153f.)

Wenn also laut Santana López (2006:21) von der empfänger/innenbezogenen Perspektive ausgegangen wird, sollte der/die Wissenschaftler/in eben diese Arbeitsdefinition, wo das Komische mit der komischen Wirkung gleichgesetzt wird, zunächst einmal übernehmen und erst dann nach Ursachen und Folgen fragen, unabhängig davon, dass die daraus gewonnenen Erkenntnisse von ihm/ihr rückwirkend auf die Arbeitsdefinition angewandt werden:

Translators and translation scholars should not be afraid to accept the minimal definition of humour (in terms of effect), but neither should they take this definition as an excuse to leave the instance of humour unanalyzed because they consider it either self-evident or unanalyzable within any framework. (Vandaele 2002a:155)

Vandaele stellt zusammenfassend folgende Behauptung auf: Das, was im Englischen *humour* genannt wird, hat erstens nur eine einzige Arbeitsdefinition, das Komische ist gleich die komische Wirkung, zweitens eine doppelte Struktur und zwar handelt es sich hierbei um die Ursache vs. der Wirkung und drittens gibt es potenziell mehrfache Auswirkungen, die die weiteren Folgen der komischen Wirkung bezeichnen (vgl. Santana López 2006:21).

(2) Bezüglich der kognitiven Bausteine des Komischen, gibt es im Bereich der *Humour Studies* vor allem zwei Konzepte, die zur Erklärung der komischen Funktionsweise dienen. Es handelt sich um die beiden Begriffe der *Inkongruenz* und der *Überlegenheit*. Sie beide haben

eine lange Vorgeschichte in Verbindung mit dem Komischen. Der erste Begriff ist an die klassische Inkongruenztheorie des Komischen angebunden, die von Autoren wie Kant, Schopenhauer, Freud usw. (vgl. Kapitel 1.1.1.) vertreten wurde. Das Komische wird hier als Kontrast zwischen Wirklichkeit und Erwartung definiert. Auch in dem Aufsatz *Humour Research: State of the Art* (2002)² von M.P. Mulder und A. Nijholt wird auf die „Incongruity Theory“ (Mulder/Nijholt 2002:4) eingegangen, die als einflussreichster Ansatz bezüglich der Studien zu Humor und Lachen angesehen wird. Kant wird zugeschrieben, die erste vollständige Konzeptualisierung des Begriffs im 18. Jahrhundert ausgearbeitet zu haben. Bei Schopenhauer findet sich eine gute Beschreibung der Inkongruenztheorie, die bereits im Kapitel 1.1.1. erwähnt wurde und besagt, dass „das Phänomen des Lachens [...] die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz“ (Schopenhauer 1977:109) bezeichnet. Die Autoren betonen, dass viele der Meinung sind, dass es nicht die Inkongruenz, sondern die kongruente Lösung der scheinbaren Inkongruenz ist, die eine bestimmte Situation komisch wirken lässt. Daher sprechen sie auch von der „Incongruity Resolution Theory“ (Mulder/Nijholt 2002:4), die mehr oder weniger eine sprachwissenschaftliche Theorie ist, weil sie erklärt, wie Witze strukturiert sind, jedoch keine Rücksicht auf den Einfluss der umgebenden Faktoren nimmt. Zudem kann sie nicht erklären, warum ein Witz, der mehrmals gehört wurde, immer wieder zum Lachen anregt und warum nicht alle Inkongruenzen lustig sind (vgl. Mulder/Nijholt 2002:4).

Der Begriff der *Überlegenheit* ist auf die älteste aller vorhandenen Theorien des Komischen zurückzuführen. Hierbei wird das Lachen primär als Ausdruck für ein Überlegenheitsgefühl einer Person über eine andere angesehen, egal ob jemand über jemand anderen lacht oder diesen auslacht. Aristoteles und Hobbes (vgl. Kapitel 1.1.1.) zählen zu den klassischen Vertretern dieser Theorie (vgl. Santana López 2006:21). M.P. Mulder und A. Nijholt gehen ebenfalls auf die „Superiority Theory“ ein: „The assumption of the superiority theory is that we laugh about the misfortunes of others; it reflects our own superiority“ (Mulder/Nijholt 2002:3). Neben Aristoteles und Hobbes war Platon ebenfalls ein Vertreter dieser Theorie. Er betrachtete Humor als eine Art Bösartigkeit gegenüber Leuten, die für ziemlich machtlos gehalten wurden. Charles Gruner hat diese Theorie neu ausgearbeitet und als „Superiority Theory of Humor“ (Gruner 1997) bezeichnet. Seine Theorie besteht aus drei Thesen:

- Jede komische Situation hat eine/n Gewinner/in und eine/n Verlierer/in (vgl. Gruner 1997:9).
- Inkongruenz ist in einer komischen Situation immer präsent (vgl. Gruner 1997:23ff. und 152ff.).
- Komik erfordert immer ein Überraschungselement (vgl. Gruner 1997:8f.).

² im Internet als PDF-Dokument gefunden: http://wwwhome.cs.utwente.nl/~anijholt/artikelen/ctit24_2002.pdf, Stand: 19.10.2013.

Die erste These beinhaltet die Idee der Überlegenheit. Die Annahme, dass jede Komik eine/n Gewinner/in und eine/n Verlierer/in hat, basiert auf der menschlichen Natur. Geschichtlich gesehen haben die Menschen Komik schon immer dafür verwendet, um mit anderen Personen wettzueifern und diese zu dem Ziel ihrer komischen Kommentare zu machen. Der/Die Gewinner/in ist der/diejenige, der/die sich erfolgreich über den/die Verlierer/in lustig macht (vgl. Mulder/Nijholt 2002:3).

Allerdings ist die Auffassung Vandaeles, laut der diese beiden Begriffe nicht als Entweder-oder gesehen, sondern zueinander in Beziehung gesetzt werden (vgl. insbesondere Vandaele 2002b), moderner. Der Überlegenheitsbegriff wird für diesen Zweck erweitert und als „any possible social effect of a social meaning of humour“ (Vandaele 2002a:157) erläutert. Ferner werden auch weitere Aspekte beachtet, damit der Begriff des Komischen nicht nur auf die Theorie der *Inkongruenz* oder der *Überlegenheit* herabgesetzt wird: „Both concepts [incongruity and superiority] should be complemented by notions related to specific elements of the communicative context, e.g. existence of a sender or assumed knowledge by/about sender and receiver“ (Vandaele 2002a:159).

Santana López (2006:22) betont weiters den Aspekt der ethischen Natur, von dem aus sich auch die Überlegenheit betrachten lässt. Während von der Übersetzung als *bona fide*-Kommunikation ausgegangen wird, lassen sich durch das Komische auch ganz andere Absichten realisieren, wie z.B. jemanden zu erniedrigen oder Zensur auszuüben. Unter Berücksichtigung ethischer sowie machtbezogener Aspekte im Bereich der Translationswissenschaft, entstehen immer mehr Beiträge und auch Monographien, die Fragen über Ideologie und Macht aufwerfen und sich mit diesen beschäftigen (vgl. Pym 2001 sowie Vandaele 2002c).

(3) Die Interaktion der Medien mit dem Komischen ist Thema der semiotischen Untersuchungen im Rahmen der *Humour Studies*. Hierbei wird die Wechselwirkung zwischen verbaler Komik und den unterschiedlichen Codes wie zum Beispiel Typographie, Ton und Bild untersucht. Das kann anhand einer Filmkomödie (vgl. Vandaele 2002b) aber auch anhand einer Theateraufführung oder Opernvorstellung durchgeführt werden. Aus translationswissenschaftlicher Perspektive werden ebenfalls Aspekte wie Synchronisation (vgl. Vandaele 2002c) oder Untertitelung (vgl. Pelsmaekers & Van Besien 2002) in Betracht gezogen. Die Übersetzung von Cartoons und Comics fällt ebenfalls unter diese Kategorie der Forschung sowie die ansteigende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des Komischen im Dolmetschprozess (vgl. Pavlicek & Pöchlhammer 2002)³. Genau hier kann die Rezeption des Komischen weitreichende Folgen haben, da gleichzeitig ein ausgangs- und ein zielsprachliches Publikum präsent ist (vgl. Santana López 2006:22).

Das Komische kann aber auch mit verschiedenen Textgattungen, d.h. konventionalisierten Textsorten im Rahmen einer bestimmten Kultur kombiniert werden. Eine bestimmte Gattungsbezeichnung wie zum Beispiel ‘Novelle’ ruft bei Sender/in und Empfänger/in auch bestimmte Erwartungen hervor, die erfüllt werden sollten und die auf jeden Fall Einfluss auf

³ für eine ausführlichere Erläuterung siehe Kapitel 2.3.5.

den gesamten Kommunikationsprozess nehmen. Diese kulturspezifischen Präsuppositionen stellen das Rohmaterial, das komisch bearbeitet wird, dar. Das Werk *Don Quijote* dient als Paradebeispiel, wenn es darum geht, Humor auf eine literarische Textgattung anzuwenden. Damit hat Cervantes eine eigenständige Gattung etabliert, die auch als parodistischer Ritterroman bekannt ist (vgl. Santana López 2006:23).

Santana López (2006:23) kommt zu dem Schluss, dass die Forschungen im Bereich der *Humour Studies* sehr gewinnbringend für das Problemfeld des Komischen sind und auch die Übersetzung davon profitieren kann. Sie betont, dass ein interdisziplinärer Austausch in verschiedene Richtungen von großer Bedeutung sei, um die Komplexität des Phänomens des Komischen angemessen zu erfassen.

2.2. Kulturelle Unterschiede – unterschiedliche Komik?

Im folgenden Kapitel wird näher auf die sogenannten *Lachkulturen* eingegangen. Dies geschieht auf sehr allgemeiner Ebene, da es schwierig ist, einzelnen Kulturen einzelne Arten der Komik exakt zuzuschreiben, da diese Grenzen nicht zuletzt durch die Globalisierung immer mehr verschwimmen. Dennoch wird versucht, neben einer allgemeineren Einführung auch einen kleinen Einblick in die Grundzüge des französischen sowie des deutschen Humors zu geben. Anschließend wird die Beziehung zwischen Lachkulturforschung und Übersetzungswissenschaft kurz angeschnitten.

2.2.1. Lachkulturen

Nicht nur zu den kulturellen Unterschieden der verschiedenen Nationalcharaktere äußerte sich Johann Elias Schlegel in seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (1747) sondern auch zu den unterschiedlichen Lachgewohnheiten:

Nach den Urteilen geborner Dänen findet sich in dem Charakter ihrer Nation etwas Gesetztes und Gelassenes. Wenn man daraus schließen wollte, daß ausschweifend lustige Einfälle und wahre Lustigmacher-Schwänke nötig wären, dergleichen Leute aus ihrer Gleichgültigkeit zu bringen und zum Lachen zu bewegen, so würde man übel schließen. Man wird dadurch zwar mehr Lachen, aber in der Tat weniger wirkliches Vergnügen erwecken als durch einen gesitteten Scherz. (Schlegel 1967:82)

Schlegel (1967:82) meint, dass bei gelasseneren und gesetzteren Menschen das Vergnügen über grobe und ungereimte Dinge zu lachen leicht getrübt würde und zwar dadurch, dass sie sich danach schämten, weil sie gegen ihren Willen gelacht hätten. Schlegel äußert sich weiters über die Italiener/innen und die Engländer/innen: „Die Italiäner, welche nichts weniger als gleichgültig und gelassen sind, treiben die *Buffonnerie* aufs höchste, und die ernsthaften Engländer brauchen nur ein feines Salz, um Lachen zu erwecken“ (Schlegel 1967:83).

Laut Thorsten Unger (1995:10) stellt Schlegel im Hinblick auf das Lachen fest, dass es sich nicht um ein Unverständnis von fremder Komik handelt, denn die Dän/innen würden ebenfalls über die *Buffonnerie* der Italiener/innen lachen. Vielmehr geht es um gewisse Vorlieben, was besondere Formen des Komischen betrifft. Schlegel bezieht sich hierbei hauptsächlich auf das Theater und glaubt diese besonderen Formen des Komischen bei den verschiedenen Nationen beobachten und sie ebenfalls in das Schema der nationalen Stereotype einordnen zu können. Es wurde also auch schon früher versucht, die Lachgewohnheiten der verschiedenen Nationen zu charakterisieren.

In Bezug auf die französische *Lachkultur* behandelt Adelheid Schumann diese in ihrem Aufsatz *Witz und Geist in der französischen Konversation* (2008) anhand des Beispiels der französischen Konversation. Die Kunst, Worte in Form von Vergleichen, Doppeldeutigkeiten und Anspielungen so zu verwenden, dass etwas Geistreiches dabei herauskommt, hat die heutige Vorstellung des französischen Witzes sehr geprägt. Genau das wird seit dem 19. Jahrhundert unter ‘esprit français’ verstanden. Dieser ‘esprit’ wurde zu einer spezifisch französischen Kunstform und entwickelte sich vor allem in der höfischen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese Kunstform wird als ‘L’art de la conversation française’ bezeichnet. Dieser ‘esprit’ beinhaltet die Fähigkeit zur geistreichen Rede und ‘le mot d’esprit’ ist das Produkt dieser Fähigkeit, nämlich eine kleine Erzählung, die zum Lachen reizt, und mit einer Pointe abschließt. Diese „Kunst der witzigen Rede“ (Schumann 2008:43) ist später von der bürgerlichen Gesellschaft übernommen worden und bis heute ist der Kommunikationsstil der Franzosen und Französinen dadurch geprägt. Doch nicht nur der wortgewandte Witz ist in der französischen Gesellschaft vertreten, sondern auch der populäre Witz, der eine viel ältere Tradition aufweist und seit dem Mittelalter in Form von derben und anzüglichen Geschichten vertreten ist, in denen ein populäres sowie auch vulgäres Sprachniveau herrscht. Gesellschaftliche Sitten und Bräuche werden in den *Fabliaux*⁴ des 13. und 14. Jahrhunderts bloßgestellt und somit der Lächerlichkeit preisgegeben. François Villon beispielsweise drückt sich in seinen Balladen (15. Jahrhundert) derb-polemisch und ironisch aus, um die Gesellschaft damit zu attackieren, während François Rabelais seine Kritik an der Zeit im 16. Jahrhundert als phantastisch-groteske Erzählungen⁵ äußert. Diese Art des derben Scherzes gemeinsam mit der Vorliebe für sexuelle Anzüglichkeiten und sinnensfrohe Bilder ist als ‘esprit gaulois’ in die Ideengeschichte Frankreichs eingegangen. Die ausgeprägte Spottlust der Franzosen und Französinen manifestiert sich in dieser Form des Witzes und äußert sich vor allem durch Gesellschaftskritik oder auch Kritik an einzelnen Persönlichkeiten. Lachen wird hier als „der Kampf einer gesellschaftlichen Gruppe gegen eine andere, als eine Form der Revolte und Kritik, als Enthüllung und Demaskierung“ (Schumann 2008:44) angesehen. Der Unterschied zwischen dem ‘esprit gaulois’ und dem Witz der ‘Guten Gesellschaft’ sind nicht nur die sprachlichen

⁴ altfranzösische Verserzählung mit komischem, vorwiegend erotischem Inhalt, Quelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fabliau>, Stand: 19.10.2013.

⁵ vgl. François Rabelais: *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel* (1532), *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534).

Mittel oder die unterschiedlichen Sprachniveaus, sondern vor allem die kommunikativen Absichten. Der 'esprit gaulois' will schaden und verletzen und sucht die Konfrontation. Daher kann er als negativer Witz betrachtet werden. Im Gegensatz dazu ist der 'esprit' der bürgerlichen und höfischen Gesellschaft ein positiver Witz mit dem man gefallen, amüsieren, die Brillanz seines Geistes hervorheben und die Unterhaltung anregen möchte. Hier wird soziale Gemeinsamkeit hergestellt. Es geht darum miteinander und nicht gegeneinander zu lachen (vgl. Schumann 2008:43ff.). Schumann (2008:50) betont weiters, dass die Witztechniken des 'esprit' z.B. der unerwartete Vergleich, die feinsinnige Anspielung, die Doppeldeutigkeit eines Wortes und dessen Spiel damit, Metaphern etc. nicht nur französischer Herkunft sind. Diese Verfahren der witzigen Rede sind in allen westlichen Kulturen anzutreffen, jedoch haben die Franzosen und Französinen diese Art des Wortspiels zu einer Kunst erhoben. Frankreich gilt seit dem 18. Jahrhundert nicht ohne Grund als Herkunftsland des 'jeu de mots' und auch der Wortwitz gilt seitdem als typisch französische Technik.

Georges Minois wiederum bezweifelt die Existenz eines spezifisch französischen bzw. eines prinzipiell national zurechenbaren Humors und meint, dass die Existenz eines spezifisch nationalen Humors aus einem bewusst gepflegten Mythos kommt: „L'existence d'un humour spécifique aux groupes nationaux relève largement d'un mythe sciemment entretenu“ (Minois 2000:450). Lachen ist ein universelles Phänomen dessen Vielfalt seiner Formen sich jedoch auch durch Geschichte und Kultur bildet. In der Geschichte und Kultur Europas spielen nationale Mentalitäten und nationale Tabus eine entscheidende Rolle. Nicht überall wird über dasselbe gelacht und das beruht nicht nur auf individuellen Dispositionen. Lachen kann nicht immer kommuniziert werden und laut Minois (2000:450) beruht das nicht nur auf den „différences superficielles“, den oberflächlichen Differenzen (vgl. Götze 2008:262f.).

In seinem Buch *Max und Monty – Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors* (1998) bietet Hans-Dieter Gelfert neben der Geschichte und den Archetypen des deutschen Humors auch eine kurze Zusammenfassung wesentlicher charakteristischer Merkmale. Deutscher Humor, der aufgrund verschiedener Humortraditionen keinesfalls mit dem österreichischen Humor zu vergleichen sei (vgl. Gelfert 1998:175) und hier im Hintergrund steht, da die Synchronfassung von *L'aile ou la cuisse* primär für ein deutsches Publikum bestimmt war, wird als ernsthaft, moralisierend, didaktisch, zurechtweisend, normativ, rechthaberisch und gemütlich definiert. Die Sehnsucht nach Gemütlichkeit und der Hang zum Moralisieren sind die hervorstechendsten Merkmale des deutschen Humors. Wer sich auf Moral beruft, muss sich der Autorität unterwerfen, da jedoch Autorität immer zwangsausübend ist und es unmöglich ist sich ständig diesem Zwang zu unterwerfen, wird nach einer Möglichkeit der Flucht gesucht die nach innen führt, da wo Geborgenheit und Autonomie gewährt werden. Diese Innerlichkeit wird auch von Ausländer/innen als typisch für die deutsche Kultur empfunden (vgl. Gelfert 1998:166f.). Weiters sieht es das westliche Ausland als typisch deutsch an, dass von Humor Tiefe und Ernst erwartet wird (vgl. Gelfert 1998:35). Diese Tiefgründigkeit des Humors zeigt sich darin, dass die Vernunft immer über die Unvernunft lacht (vgl. Gelfert 1998:39). Genauso wird es als typisch empfunden, wenn „bittere Wahrheiten mit An-

mut, also gewissermaßen in kindlicher Unschuld ausgesprochen werden“ (Gelfert 1998:35). Das deutsche Volk wird auch oft als humorlos bezeichnet, denn in den Augen der Welt sind sie hart arbeitende, ernsthafte und gründliche Menschen (vgl. Gelfert 1998:29).

Das Kinderbuch *Struwwelpeter* ist wohl weltweit das bekannteste Beispiel für den deutschen Humor. Es wurde von dem Frankfurter Arzt Heinrich Hoffmann geschrieben. Primär war es für seine Kinder gedacht, jedoch auf Anregung von Freunden gab er das Buch unter dem Titel *Lustige Geschichten und drollige Bilder* 1845 in Druck. Fast jede/r Deutsche (und auch Österreicher/in) kennt den Suppenkaspar, den Daumenlutscher, den bösen Friederich sowie den Zappelphilipp, den Hans Guck-in-die-Luft, den fliegenden Robert und natürlich den Struwwelpeter selbst. Sie sind fester Bestandteil der deutschen Volksmythologie. Das Grundschema der Geschichten verändert sich nie. Es geht immer um ein unartiges Kind, welches wegen Ungehorsam auf grausame Weise bestraft wird. Dass bei diesen Geschichten jedes exzentrische Verhalten bestraft wird, und das ohne jegliche Ausnahme, unterstreicht auch das vorherrschende Humorverständnis. Unangepasstes Verhalten wird gewaltsam unterdrückt und der/die Exzentriker/in wird zur Zielscheibe des Spotts. Jemand der anders sein will, als es die Umgebung erwartet, wird missbilligt, da Ordnung im deutschen Kulturkreis einen sehr hohen Stellenwert hat und die Autorität der Ordnung verlangt nun mal, dass die Regeln befolgt werden. Auch bei Straßen, auf denen weit und breit kein Auto kommt, wird bei roter Fußgängerampel brav gewartet, was Ausländer/innen oft stutzig macht (vgl. Gelfert 1998:47ff.).

Das vorherrschende Humorverständnis ist sehr stark kulturell geprägt und somit auch eng mit der Geschichte eines Landes verbunden. Traumatische Ereignisse wie z.B. (im Fall Deutschlands und auch Österreichs) der Zweite Weltkrieg, das Dritte Reich und der Holocaust stellen keinen Lachanlass dar und dürfen daher nicht humoristisch behandelt werden, denn das verbietet die allgemeine Geisteshaltung (vgl. Penkner 2010:50). Rainer Stollmann hat in seinem Aufsatz *Die Lust des Lachens und die kitzeligste Stelle der Bundesrepublik* (2008) genau dieses Verhältnis von Politik und Humor sorgfältig analysiert. Wenn es nach ihm geht, lachen die Menschen über unlösbare Widersprüche (Inkongruenzen). Das hat auch schon Freud bei seinen psychoanalytischen Studien in einem weiteren Sinn festgestellt. Patient/innen begannen zu lachen, wenn traumatische Erfahrungen behandelt wurden. Freud bezeichnete diese als kitzelige Stellen der Seele. Stollmann kommt daher zu dem Rückschluss, dass die begangenen Gräueltaten des Dritten Reichs und das ganze Trauma, das dadurch ausgelöst wurde, keinen Lachanlass darstellen dürfen und daher höchstens über Umwege thematisiert werden können. „Die wirklichen Verbrechen von KZ und Krieg sind (von Deutschen) für Komik unberührbar“ (Stollmann 2008:115), daher darf nicht, und schon gar nicht von Deutschen, über die Verbrechen des Dritten Reichs gelacht werden. Wenn dieses prekäre Verhältnis zur Vergangenheit jedoch gar nicht thematisiert wird, dann ist die Hauptfunktion, die Komik ausübt, nämlich Angst aufzulösen, nicht erfüllbar (vgl. Stollmann 2008:108ff.).

Um eine Kultur zu verstehen, ist es vor allem wichtig ihre *Lachkultur* zu begreifen. John Palmer ist ebenfalls dieser Meinung, betont jedoch auch die Schwierigkeiten des Unverständ-

nisses: „Laughter is the real frontier between races and kinds of people. [...] Try to be funny in a foreign land, and you will probably only succeed in inciting or disgusting or annoying or shocking somebody” (zit. in Greiner 1993:25). Unger (1995:10f.) meint, dass diese Position im Alltag gelegentlich anzutreffen ist und zwar dann, wenn jemand versichert, er/sie habe im Ausland mehrere Monate benötigt, bis er/sie über landesübliche Witze mitlachen konnte, aber der dortige Humor war ihm/ihr bis zuletzt fremd, obwohl er/sie über sehr gute Sprachkenntnisse verfüge.

Unger geht jedoch von einer „universalen Verstehbarkeit weiter Teile der Komik“ aus, „von einem globalen Gelächter, einer globalen ‘Lachkultur‘“ (Unger 1995:11). Seiner These zufolge lacht der deutschsprachige Raum nicht nur über Otto Waalkes, Dieter Hallervorden oder die mittlerweile abgesetzte „TV-Schmidt-Show“, sondern auch über Louis de Funès (FR), David Letterman (USA) und Marty Feldman (GB). Angesichts der globalen Kabel- und Satellitenvernetzung lässt sich vermuten, dass eben auch in Frankreich, England und Amerika über dieselben Witze und Späße gelacht wird. Obwohl die modernen Massenmedien die Bedingungen geändert haben und der Zugang zur Komik anderer Kulturen einfacher geworden ist, ist jedenfalls sicher, dass nationale Zuschreibungen, was die Komikvorlieben betrifft weiterhin vorgenommen werden. Louis de Funès gilt nun mal als französischer Komiker und die Monty Python-Filme werden mit dem typisch englischen Humor assoziiert. Unger gibt ein Beispiel an, bei dem sich zeigt, dass auch einfach nur die Annahme, es handle sich um fremden Humor, das Vergnügen erhöhen kann. Hierbei handelt es sich um die Silvester-TV-Slapstick-Comedy *Dinner for One* (vgl. Unger 1995:11). Eine interessante Tatsache bei *Dinner for One* ist, dass dieser Sketch in Originalsprache übertragen wird, wobei sonst jede fremdsprachige Zeile von den Fernsehsendern im deutschsprachigen Raum als Synchronfassung vorliegt. Als durchschnittlich informierte/r Zuschauer/in muss man annehmen, dass man es hier mit einem britischen Sketch zu tun hat und zu Silvester über typisch englischen Humor lacht. Unger vermutet, dass die Lachbereitschaft, die ein Bestandteil der Rezeptionshaltung ist, sich nicht nur darauf richtet, dass es sich um Slapstick handelt, sondern auch auf die Annahme über fremden Humor zu lachen. Dass mit den anderen mitgelacht werden kann, steigert anscheinend das Vergnügen. Die Wahrheit jedoch ist, dass *Dinner for One* in England nahezu unbekannt ist und die Silvesteraufzeichnung nicht in England sondern in den NDR-Studios in Hamburg gedreht wurde. Dennoch wird *Dinner for One* im deutschsprachigen Raum als Exempel für spezifisch englischen Humor angesehen. Auf gewisser Ebene scheint dieser Sketch das Vorverständnis dessen gut zu treffen, was allgemein – Selbst- wie Fremdbeschreibungen zufolge - als englischer Humor gilt (vgl. Unger 1995:12f.).

Ungers *differente Lachkulturen* stützen sich auf einige Blickwinkel, die dieses Konzept sinnvoll erscheinen lassen:

Es gibt bestimmte soziale, regionale, nationale oder historische Zuschreibungen von Komikphänomenen, und es scheint gewisse soziale, regionale, nationale oder historische Vorlieben für bestimmte komisierende Verfahrensweisen zu geben. Ferner begegnen uns Fälle des Nichtmitlachenkönnens, oder auch:

Nichtmitlachenwollens, ebenso aber Fälle des gezielten Mitlachenwollens mit einer sozial, regional, national oder historisch integrierten Lachgemeinschaft. (Unger 1995:13)

Um die Voraussetzungsbedingungen und Konsequenzen des Lachens umkreisend analysieren zu können, ist eine Möglichkeit, das Lachen der Menschen als „eine besondere Form der zwischenmenschlichen Kommunikation“ (Wende 2008:11) anzusehen. Das Ergebnis dieses Kommunikationsprozesses resultiert darin, über was, mit wem und wie die Menschen lachen. Ob Personen, Worte, Gegenstände, Situationen oder Ereignisse als komisch empfunden werden und mit welcher Art des Lachens – fröhlich, befreiend, überlegen, aggressiv – reagiert wird, ist von den vorab erbrachten Beobachtungsleistungen abhängig und folglich von den anschließenden Zuschreibungsvorgängen, wobei weder die Beobachtungen noch die Zuschreibungen auf neutraler Ebene stattfinden, sondern sowohl „nationen-, geschlechts-, generationen-, bildungs-, klassen- und schichtenspezifisch wie auch historisch verankert sind“ (Wende 2008:11). Anders gesagt haben kulturelle Rahmungen - dazu zählen unter anderem historisch variable und soziale Norm- und Wertorientierungen, intellektuelle sowie emotionale Dispositionen, Erwartungshaltungen und Lebensauffassungen, verfügbare Wissensbestände und auch konventionalisierte Deutungsmuster – einen großen Einfluss darauf, ob bestimmte Phänomene von Menschen als Lach-Anlass betrachtet bzw. gedeutet werden oder nicht (vgl. Wende 2008:11f.).

Ein Name, der eng mit dem wissenschaftlichen Gebrauch der *Lachkultur* verbunden ist und auf den sich auch Unger (1995:14f.) bezieht, ist Michail Bachtin. Er präsentiert in seiner Rabelais-Studie einige Thesen bezüglich des mittelalterlichen Karnevals. Der Karneval drückt die *Lachkultur* eines Volkes aus, der als Gegensatz zur ernsten Kultur der weltlichen und kirchlichen, herrschenden Sozialschichten angesehen wird. Als subversive Gegenkultur bleibt die *Lachkultur* zeitlich und räumlich - nämlich auf den Karneval - eingegrenzt. Im Mittelalter ist Lachen laut Bachtin ein Festtags- und Marktplatzlachen:

Im Mittelalter existierte die volkstümliche Lachkultur außerhalb der offiziellen Ideologie und Literatur. Durch ihre nichtoffizielle Existenzweise hatte sie eine entschiedene Radikalität und rücksichtslose Nüchternheit gewonnen. Für den Ausschluß aus allen offiziellen Lebens- und Kulturbereichen wurde das Lachen jenseits dieser Bereiche durch exklusive Privilegien, durch Freiheit und Strafflosigkeit, entschädigt; ihm gehörten die Marktplätze, die Feiertage und die Unterhaltungsliteratur. [...] Wie schon gesagt, war das Lachen im Mittelalter in allen Bereichen der offiziellen Ideologie und in den strengen Umgangsformen des offiziellen Lebens verpönt. Es war ausgeschlossen vom religiösen Kult, dem feudalistischen Zeremoniell, der gesellschaftlichen Etikette und allen wichtigen Bereichen der Ideologie. Den Umgangs-ton des offiziellen Mittelalters bestimmte eine *eisige, versteinerte Seriosität*. (Bachtin 1998²:121ff.)

Dietz-Rüdiger Moser kritisiert jedoch Bachtins Theorie zur *Lachkultur* in seinem Aufsatz *Schimpf oder Ernst? Zur fröhlichen Bataille über Michael Bachtins Theorie einer „Lachkultur des Mittelalters“* (1994) und postuliert, dass es sich hierbei eben nur um eine „Theorie“ handle, die aus den Quellen nicht nachzuweisen und die kaum auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüft worden sei (vgl. Moser 1994:261f.). Weiters gibt es laut Alexander Kaempfe einen Zusammenhang zwischen Bachtins politischer Intention, dem sowjetischen Volk sei unter Stalin das Lachen vergangen, und dem Aufkommen seiner karnevalesken *Lachkultur*, die als

historische Argumentation aufgebaut wurde um die Bedrücktheit des sowjetischen Volkes öffentlich als Zustand charakterisieren zu können, der viel schlimmer als jene „mittelalterlichen Verhältnisse“ seien, die im Land des praktizierenden Sozialismus als überwunden geglaubt galten. Um diese Argumentationslinie zu halten beschrieb bzw. erfand Michail Bachtin diese *Lachkultur*, die als uraltes europäisches Erbe von der Antike bis zur Renaissance reicht (vgl. Moser 1994:263).

Die Frage, die jedoch hier von Bedeutung ist, lässt man die Kritik einmal beiseite, ist nicht ob eine *Lachkultur* für einen jeweiligen geographischen, zeitlichen oder sozialen Rahmen zu erkennen ist, sondern wie diese jeweils vorhandene *Lachkultur* hauptsächlich strukturiert ist – egal ob als Gegenkultur oder komplementär. Interessant hierbei ist welches Repertoire an Lachfunktionen, Lachphysiognomien und Lachanlässen umfasst wird, aber auch welche Möglichkeiten des Lachens unter Umständen ausgegrenzt werden. Bachtins karnevaleske *Lachkultur* stellt in dieser Perspektive eine spezifische Ausprägung dar, wobei es natürlich auch andere vorstellbare und realisierte Möglichkeiten gäbe. Denn das Lachen ist nicht nur mit anthropologischen sondern auch immer mit kulturellen Bedingungs- und Wirkungsfaktoren verbunden. Weiters gibt es auch Mechanismen die bestimmte Lachformen kulturbedingt sanktionieren. Diese orientieren sich an Vorstellungen, was unschickliches Lachen ist. Beides gilt weithin als konsensfähig und wird international im Rahmen von Komik- und Lachtheorien wiederholt berücksichtigt (vgl. Unger 1995:17). Unger (1995:18) möchte daher die *Lachkultur* als Teilkultur verstanden wissen, die in Beziehung zu anderen kulturellen Teilbereichen steht und mit einer Esskultur, einer Trauerkultur oder auch einer Konflikt- und Streitkultur vergleichbar ist. Diese kann national, regional oder sozial integriert sein und ist natürlich historisch variabel. Unger sieht es weiterhin als sinnvoll an, dass die *Lachkultur* nicht mit festen Grenzen und eindeutig definierten Zuständigkeitsbereichen neben anderen Teilkulturen existiert, sondern vielmehr in einem „Schnittmengen-, Überschneidungs- und Durchdringungsverhältnis zu anderen Teilkulturen“ (ebd.) steht.

In seinem Aufsatz *Über das Lachen* (1940) behandelt Joachim Ritter (1903-1974) das Lachen (vgl. ebenfalls Kapitel 1.2.5.) hauptsächlich als affirmierende Handlung. Wenn über Lächerliches – im kategorisierenden und nicht im pejorativen Sinn verwendet – gelacht wird, ist dies ein Ausdruck davon, dass bestimmte Aspekte, welche normalerweise nicht in eine gegebene Ordnung hineinpassen bzw. von dieser ausgeschlossen sind, im positiven Sinn Teil dieser Ordnung werden bzw. zu dieser Ordnung dazugehören. Lachen wird somit immer auf etwas Abweichendes, etwas Ausgegrenztes bezogen - nämlich das Lächerliche oder der/die Belachte - welches nur im Lachen selbst affirmiert werden kann (vgl. Unger 1995:18). Unger (1995:19) betont, dass die jeweils gültige Ordnung bzw. die Sphäre des Normalen ins Verhältnis zum Lachen selbst gesetzt wird d.h. sowohl das normale System als auch das zum Belachbaren werdende Ausgegrenzte, müssen hochgradig im kulturellen Kontext gesehen werden:

Weil für sie [die lächerliche und komische Wirkung des Stoffs] die den Menschen je bestimmende Lebensordnung entscheidend ist, darum muß das Komische mit der Verschiedenheit der Epochen, der Völker, der sozialen Schichten, der landschaftlichen und individuellen Lebenseigentümlichkeit variierend mitgehen. Das Mitlachenkönnen und d.h. die Aktualisierung des komischen Gehalts ist daher nicht schon durch die Verständlichkeit des stofflichen Geschehens ermöglicht. Es ist daran gebunden, daß die Ordnung, aus der und mit der der Stoff zum Lächerlichen wird, lebensmäßig wirksam ist. Die mittelalterliche Karikatur, der Wortwitz des 16. und 17. Jahrhunderts etwa können geistesgeschichtlich ihrem sachlichen Gehalt nach noch durchaus verständlich sein. [...] Aber die zündende Kraft, die ihnen innewohnte, das Treffende ihres Witzes ist weithin verloren. Sie haben nicht mehr die Kraft, das Lachen zu wecken, weil ihre Welt tot und nicht mehr die unsere ist. Und das gilt überall und gilt auch im individuellen Daseinsbereich. Das Lachen eines Kindes, das sich mit einem Stückchen Zeug behängt, bleibt uns verschlossen. Und wenn dem Trunkenen schließlich alles komisch wird, der Tisch, der Stuhl, der Mantel, der Hut, so ist diese Komik dem Nüchternen nicht zugänglich. (Ritter 1974:79)

Mit diesem Zitat hebt Ritter die Vergänglichkeit der Komik sowie ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur hervor.

Um die Lachkonventionen, Lachdispositionen und Lachinterpretationen zu nationalisieren bzw. zu internationalisieren stellen die einzelnen Gattungen der Komik sowie institutionalisierte Plätze ihrer Ausübung wie zum Beispiel Film, Fernsehen, Kabarett, Theater und auch die Literatur selbst bewährte Felder dar. Die Grenzüberschreitung und die Normverletzung der *vis comica* gelten für alle Lachszenarien und sind in allen Kulturen präsent. Gesellschaftlich gesehen reflektiert die Gestalt der komischen sowie auch der tragischen Texte den komischen bzw. tragischen Diskurs, den eine Kultur oder eine Gesellschaft über sich selbst führt (vgl. Turk 1995:313f.).

2.2.2. Lachkulturforschung und Übersetzungswissenschaft – ein interdisziplinäres Feld

Interdisziplinäre Zusammenarbeit ist für die Lachkulturforschung von großer Bedeutung. Unger (1995:19) stellt sich die Frage, welchen Beitrag nun eigentlich die Übersetzungswissenschaft zu dieser interdisziplinären Lachkulturforschung leistet. Laut ihm decken die Beiträge in seinem Band *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung* (1995) nicht das gesamte Feld der Komikübersetzung ab. Die Übersetzung von Komik behandelt hier ausschließlich jenen Ausschnitt der *Lachkultur*, der literarisch fassbar und im Bereich der *high culture* angesiedelt ist. Einen historisch sehr bedeutsamen Ausschnitt bilden hierbei die Komödien, welche als Spielvorlagen für Theateraufführungen, die Lachanlässe inszenieren, dienen. Sie repräsentieren sozusagen „die literarische Seite der theatralen Lachkultur“ (Unger 1995:20). Diese theatrale *Lachkultur* wird als hochgradig international angesehen. Im deutschen Sprachraum haben Kontakt- und Transferprozesse für die Ausgestaltung der theatralen *Lachkultur* eine so wichtige Rolle gespielt, dass ohne schlechtem Gewissen behauptet werden darf und ebenso rückblickend auf übersetzungswissenschaftliche Studien, dass die *Lachkultur*, welche sich im Theater institutionalisiert hat, schon immer im gewissen Maße im Modus der *Übersetztheit* vorhanden war (vgl. Unger 1995:20).

Bezüglich der historischen Differenzen ist zu sagen, dass diese für die Übersetzung wichtiger und offenbar schwerer überwindbar zu sein scheinen als es jetzt die nationalspezifischen Ausprägungen der *Lachkultur* sind. Übersetzungen können logischerweise veralten und auch Ausgangstexte werden immer wieder neu entdeckt. Die historische Fremdheit kann jedoch nicht selbstverständlicherweise mit kultureller Fremdheit gleichgesetzt werden. Rabelais, Cervantes, Molière und Shakespeare hatten einen anderen Verstehenshorizont sowie auch schon jener des 18. Jahrhunderts ein anderer war als unserer, und auch das komische Potential ihrer Texte ist folglich davon betroffen. Die Verstehensprobleme, die sich dadurch ergeben, sind für die Übersetzungen von maßgebender Bedeutung, allerdings sind sie nicht übersetzungsspezifisch. Hierbei spielt die Historizität der Ausgangstexte eine Rolle. Die hermeneutische Differenz wird durch die Historizität dieser Ausgangstexte zum Problem, wovon jedoch jeder historische Rezeptionsakt betroffen ist, also auch wenn es darum geht komische Texte und deren Übersetzung zu aktualisieren. Wenn bestimmte komische Eigentümlichkeiten Rabelais' also nur noch mit großem rekonstruierenden Aufwand verstanden werden können und diese Texte ihr komisches Potential verlieren bzw. der Lacherfolg nur mäßig ist, sollte das keine Überraschung sein. Dieses komische Potential in der Übersetzung und in der Aufführung zu bewahren, stellt generell ein Problem dar. Im Bereich der Komik sind Übersetzungsentscheidungen durch die gegebene historische Situation der Zielkultur bedingt und gleichzeitig wirken sie auf sie (vgl. Unger 1995:20f.). Was unterschiedliche Komikphänomene betrifft, scheinen auch einzelne Nationalliteraturen oder besonders herausragende Teile dieser einen leitkulturellen Status zu haben, wie es bei der *Commedia dell'arte* der Fall ist, deren Repertoire an seltsamen Typen fest mit Italien verbunden ist (vgl. Unger 1995:22).

2.3. Das Komische in der Übersetzung

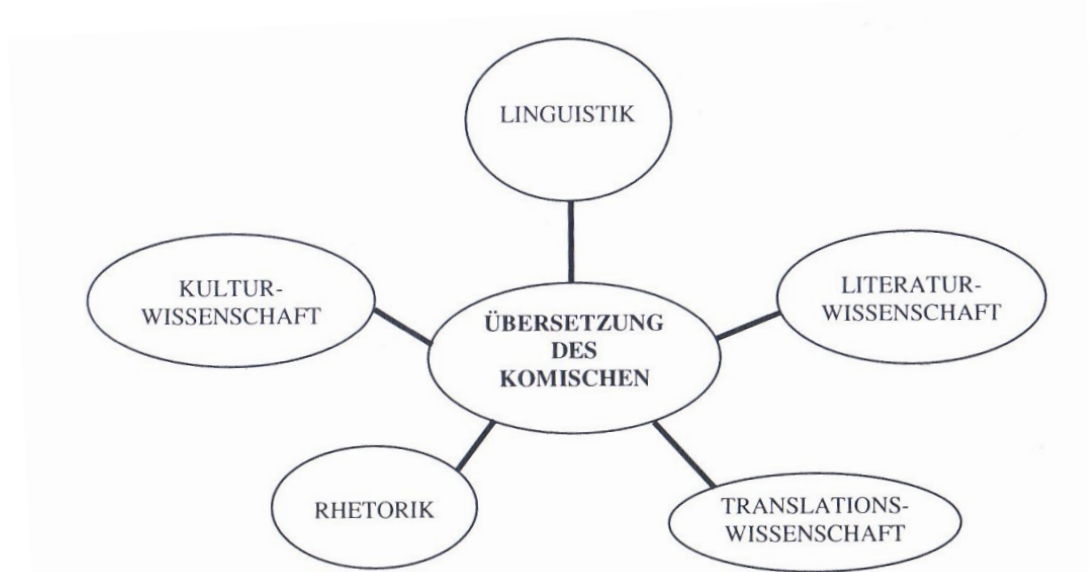
Nach dieser Einführung in das Thema der *Humour Studies* und der *Lachkulturen* ist das folgende Kapitel ausschließlich der Übersetzung des Komischen gewidmet. Hierbei wird die Übersetzung des Komischen zuerst einmal als interdisziplinärer Schnittpunkt erläutert. Danach wird versucht die Frage, ob das Komische übersetzbar ist oder nicht, zu beleuchten. Die darauffolgenden Kapitel beschäftigen sich weiters mit unterschiedlichen Ansätzen zur Komikübersetzung und abschließend wird auf die audiovisuelle Übersetzung und das Komische selbst, welches auch den Schwerpunkt dieser Arbeit darstellt, eingegangen.

2.3.1. Einleitung – Die Übersetzung des Komischen als interdisziplinärer Schnittpunkt

Das Komische ist ein „Kulturem“. Eine bestimmte Kultur kann durch die Untersuchung ihrer „Kultureme“ festgemacht werden. Kultureme sind „gesellschaftliche[n] Phänomene [...], die von jemandem in gegebener Situation als *relevante Kulturspezifika* angesehen werden“ (Witte 2000:99). Anders ausgedrückt sind Kultureme „abstrakte Einheiten des sozialen Handelns“ (Santana López 2006:2), wie z.B. sich bedanken, jemanden begrüßen, schweigen, Gesprächsthemen vorschlagen, Komplimente machen usw., die unterschiedlich - je nach kommunikativem Akt - realisiert werden. Sie sind durch geschlechts-, generations- und beziehungspezifische Aspekte bedingt (vgl. Kalverkämper 1995). Der/Die Wissenschaftler/in muss sein/ihr Bewusstsein bezüglich des eigenen kulturellen Standpunkts im Umgang mit Kulturemen schärfen, denn „[...] [i]m interkulturellen Kontakt geschehen Wahrnehmung, Interpretation und Bewertung der Fremdkultur letztlich im und durch den Vergleich mit der Eigenkultur“ (Witte 2000:77) (vgl. Santana López 2006:2).

Die kulturspezifische Ausprägung des Komischen ist mittlerweile sowohl im normalen Sprachgebrauch als auch in der Wissenschaft zum allgemeinen Thema geworden. Betrachtet man diesen Themenbereich jedoch eingehender, lässt sich feststellen, dass der Untersuchungsgegenstand des Komischen ein sehr komplexer ist. Das Komische sowie artverwandte Wörter wie Lachen, Humor usw. sind Begriffe der Menschheitsgeschichte, die bereits vielen Dichtern und Denkern Kopfzerbrechen bereitet haben (vgl. Kapitel 1.1.). Um die Kluft zwischen Theorie und Praxis des Begriffs des Komischen zu überbrücken, was eine interdisziplinäre Herausforderung darstellt, haben sich die so genannten *Humour Studies* gebildet, die eben genau diese Überbrückung als Ziel auserwählt haben (vgl. Kapitel 2.1.). Dieser interdisziplinäre Zugang versammelt Forscher/innen aller möglichen Richtungen – von Sprach- und Literaturwissenschaftler/innen über Psycholog/innen bis hin zu Mediziner/innen - unter einem Dach, wobei das englische Wort *humour* als Oberbegriff fungiert, um den wissenschaftlichen Austausch einfacher zu gestalten (vgl. Santana López 2006:3).

Santana López (2006:4) sieht daher die Übersetzung des Komischen als „ein Problem im Schnittpunkt von Linguistik, Literaturwissenschaft, Rhetorik, Kultur- und Translationswissenschaft“ (ebd.). Dies verdeutlicht sie mit folgendem Radialdiagramm:



*Abb. 1: Die Übersetzung des Komischen als interdisziplinäre Fragestellung
(Santana López 2006:5)*

Im Gegensatz zu anderen Wissenschaften hat das Forschungsgebiet des Komischen keine terminologische Einigung erzielt, was den Untersuchungsgegenstand anbelangt. Eine Ursache für diese fehlende Konsistenz könnte laut Santana López (2006:14) das Übersehen bzw. Unterschätzen der interdisziplinären Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes seitens der Einzeldisziplinen sein. Dadurch wird er weder methodologisch noch terminologisch berücksichtigt. Dieser Umstand wurde bereits 1976 von den Herausgebern des Sammelbandes *Das Komische*, welcher sich mittlerweile als Standardwerk etabliert hat, richtig erkannt:

Das Komische erscheint auf den ersten Blick als ein interdisziplinäres Thema par excellence. Philosophie, Ästhetik, Psychologie, Anthropologie, Soziologie und natürlich die Literaturwissenschaft haben es früher oder später in ihre Obhut genommen. Indessen ist eine wirklich interdisziplinäre Konstitution des Gegenstands kaum einmal zu bemerken; vielmehr haben die einzelnen Disziplinen die Theorie bzw. die Geschichte des Komischen als ihren je eigenen Zuständigkeitsbereich, als ihr je eigenes Teilgebiet vereinbart und sich von den anderweitigen Kompetenzbereichen her höchstens Zubringerdienste leisten lassen. (Preisendanz/Warning 1976:7)

Mittlerweile hat sich die Anzahl der wissenschaftlichen Beiträge zum Thema des Komischen erhöht, aber terminologisch gesehen gibt es noch immer keine Einigung. Schon allein die Definition des Untersuchungsgegenstandes und somit die Zugehörigkeit dessen zu einer oder mehrerer Disziplinen stellt bereits ein Hindernis dar (vgl. Santana López 2006:15).

2.3.2. Ist das Komische (un)übersetzbar?

Die Frage, ob das Phänomen des Komischen prinzipiell unübersetzbar oder übersetzbar ist, war lange Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

Die von Anne-Marie Laurian und Don L. F. Nilsen 1989 herausgegebene Sondernummer der Übersetzer/innenzeitschrift *Meta*, welche den Titel *Humour et traduction: Humor and Translation* trägt, beschäftigt sich fast ausschließlich mit dem Thema der (Un)Übersetzbarkeit. Manche Autor/innen vertreten hierbei eine eher pessimistische Ansicht, da sie von einem eher starren Äquivalenzbegriff ausgehen (vgl. die Beiträge Diots⁶ und van Crugtens⁷). Andere Autor/innen hingegen (vgl. Landheer⁸ und Laroche⁹) vertreten einen optimistischeren Standpunkt und stellen in ihren Beiträgen gesonderte Beispiele für die Übersetzbarkeit des Komischen vor, die jedoch kritisch betrachtet als sogenannte Glücksfälle bezeichnet werden können und in der Praxis sehr selten vorkommen. Santana López betont, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Übersetzung des Komischen erst dann fruchtbar ist, wenn man sich von der isolierten Einheit des Komischen auf einer Wort- und Satzebene distanziert und nach dem „effet semblable“ (Vandaele 2001:32), der Wirkungsgleichheit auf ganzheitlicher Textebene sucht (vgl. Santana López 2006:16).

Eine weitere Unterscheidung im Bereich der Translationswissenschaft ist methodologischer Natur. Hierbei handelt es sich um die bewährte Einteilung in präskriptive – Wie muss übersetzt werden? – und in deskriptive – Wie wird übersetzt? bzw. Wie ist etwas übersetzt worden? – Ansätze. Um der Komplexität des komischen Phänomens angemessen gegenüberzutreten, hat sich genau diese Opposition zwischen dem Soll- und dem Ist- Zustand einer Übersetzung in Bezug auf das Komische als zu vereinfachend bestätigt. Dieser Stillstand hat sich für die Erschließung neuer Forschungswege durch die Synthese unterschiedlicher Methoden als fruchtbar erwiesen: „Bien des auteurs combinent normativité avec traduisibilité affirmative“ (Vandaele 2001:32). Die Interdisziplinarität d.h. die Kombination von mehreren Ansätzen ist ausgerechnet dafür verantwortlich, dass die Übersetzbarkeit des Komischen immer besser erforscht wird (vgl. Santana López 2006:17). Laurian unterstreicht dies, indem sie sagt: „l’humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit“ (Laurian 1989:6).

⁶ DIOT, Roland. 1989. Humour for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Trudeau’s ‘In Search of Reagan’s Brain’. *Meta* 34:1, 84-87.

⁷ CRUGTEN, Alain van. 1989. La récré du traducteur. *Meta* 34:1, 26-32.

⁸ LANDHERR, Ronald. 1989. L’ambigüité: un défi traductologique. *Meta* 34:1, 33-43.

⁹ LAROCHE, Jacques. 1989. L’humour est-il traduisible? Des notes sur un extrait de Babbitt. *Meta* 34:1, 15-19.

2.3.3. Kultur vs. Sprache – translationswissenschaftliche Ansätze zur Komikübersetzung

Unabhängig von der (Un)Übersetzbarkeitsfrage können die translationswissenschaftlichen Ansätze, die sich bis in die 90er Jahre hinein mit dem Komischen weitgehend auseinandergesetzt haben, in zwei Gruppen eingeteilt werden - und zwar in Kultur und Sprache. Einerseits gibt es Beiträge, die sich mit dem Phänomen des Komischen und seiner Übersetzung aus kulturspezifischer Sicht beschäftigen, und andererseits findet man Studien, die die Übersetzung des Komischen als rein sprachspezifisches Problem sehen. Heutzutage werden Ansätze, die beide Aspekte streng getrennt voneinander behandeln, kaum noch thematisiert. Dass das Komische sowohl sprach- als auch kulturabhängig ist, wird mittlerweile nicht mehr hinterfragt und ist schon längst allgemeiner Konsens (vgl. Santana López 2006:17). Dennoch gibt es Forschungsschwerpunkte, die dieses Thema immer wieder aufgreifen (vgl. Laurian 2001).

Kulturorientierte Ansätze gehen davon aus, „dass das Komische vorwiegend aus einem gemeinsamen Netz kognitiver Schemata entsteht“ (Santana López 2006:17). Dabei handelt es sich nicht nur um den Erziehungsprozess, sondern auch um die gesamte Erfahrungswelt eines Menschen. Diese Ansicht spiegelt sich auch in Bergsons Lachtheorie „Notre rire est toujours le rire d'un groupe“ (Bergson 1963²:389) wider und beschäftigt sich eingehend mit der Analyse kulturspezifischer Formen des Komischen, welche auf bewusst sowie unbewusst konventionalisierte Präsuppositionen zurückzuführen sind. Ein Beispiel hierfür wären die sogenannten *ethnic jokes*. Dabei lacht eine bestimmte Gemeinschaft auf Kosten einer anderen bestimmten Gruppe, die in der Regel kleiner ist. Diese Witze gibt es auf der ganzen Welt und sie lassen sich an und für sich ohne Probleme übersetzen, wenn beide Gruppen – die Lachenden sowie die Ausgelachten – abhängig von der jeweiligen Zielkultur korrekt ersetzt werden (Ir/innen-Witze in England, Pol/innen-Witze in den USA, Ostfries/innen-Witze in Deutschland, Burgenländer/innen-Witze in Österreich, Belgier/innen-Witze in Frankreich, Lepe-Witze in Spanien usw.). Der Begriff *Lachkultur* findet in diesem Zusammenhang eine breite Anwendung (vgl. Santana López 2006:17f.).

Bezüglich der sprachlich orientierten Forschung der Übersetzung des Komischen gibt Vandaele drei Schwerpunktthemen in seinem Überblick an. Hierbei handelt es sich um die Interaktion von Sprache und Kultur und um soziolinguistisch sowie metalinguistisch angelegte Untersuchungen (vgl. Vandaele 2001:35). Santana López betont, dass vor allem die Beiträge aus dem dritten Bereich sehr zahlreich und wissenschaftlich ergiebig sind. Hier wird der Schwerpunkt auf das Zusammenspiel von *signifiant* und *signifié* gelegt, um eine komische Wirkung zu erzeugen: „Un signe ou une combinaison de signes peut se dire « métalinguistique » s'il n'est pas énoncé exclusivement pour son signifié mais en même temps pour sa forme (le signifiant)“ (Vandaele 2001:36). Als Paradebeispiel für metalinguistische Einheiten des Komischen dienen vor allem Wortspiele. Neben der sehr umfangreichen Literatur, die bereits zur Wortspielübersetzung existiert, hebt Santana López die Arbeiten von Dirk Delabastita hervor, in denen er unterschiedliche Aspekte wie zum Beispiel Wortspieltypologien,

Verfahren zur Wortspielübersetzung nach Kriterienkatalogen, Kreativität usw. behandelt (vgl. Delabastita 1993, 1997 und 2002). Laut Santana López ist seine Forschung ein gutes Beispiel für die funktionierende Synthese von systematischer Typologie (präskriptiv) und empirischer Untersuchung (deskriptiv) (vgl. Santana López 2006:18f.).

2.3.4. Weitere wissenschaftliche Ansätze zur Komikübersetzung

Das Phänomen des Komischen stellt ein interdisziplinäres Forschungsfeld dar. Daher gibt es auch in anderen Forschungsbereichen, außerhalb der Translation, wissenschaftliche Ansätze, wie mit der Übersetzung von Komik umgegangen werden soll.

Innerhalb der Wissenschaften, die sich mit diesem Phänomen beschäftigen, hat die Linguistik einen wichtigen Stellenwert eingenommen. Santana López verweist auf das Werk *Linguistic Theories of Humor* (1994) von Salvatore Attardo, der einen guten und ausführlichen Überblick zu den verschiedenen Traditionen anbietet. Hier bezieht sie sich auf die *General Theory of Verbal Humour (GTVH)*¹⁰ von Raskin und Attardo, als einen in Fachkreisen sehr geschätzten Ansatz, der auch auf die Translationswissenschaft anwendbar ist (vgl. Santana López 2006:23).

Die Beiträge aus dem Bereich der Pragmatik – als einem Teilgebiet der Linguistik – die sich mit der Übersetzung des Komischen beschäftigen, arbeiten mit drei Kategorien. Hierbei handelt es sich um die *Lokution* (das Gesagte), die *Illokution* (das Intendierte) und die *Perlokution* (die tatsächliche Wirkung des Gesagten) (vgl. Santana López 2006:27). Besonders interessant in diesem Bereich ist der pragmatisch-linguistische Ansatz, den Leo Hickey für die Übersetzung von Humor anbietet. Er geht von der Inkongruenztheorie aus und erweitert diese um das Kriterium der *adecuación* oder *appropriateness*. Wenn also die *adecuación*, also das passende Verhalten in der Kommunikationssituation, verletzt wird, führt das zu einer Inkongruenz, die dann Komik erzeugt, wobei es nicht so einfach ist, passendes Verhalten zu definieren, da die Kriterien, auf die sich ein solches Verhalten stützt, von Situation zu Situation und von Kultur zu Kultur unterschiedlich sind. Die Klassifikation von passendem und unpassendem Verhalten ist laut Hickey für die Humorforschung nicht essentiell, für die Übersetzer/innen jedoch schon. Hickey selbst unterteilt den Humor in drei Kategorien:

- Humor, der ausschließlich von Verhaltensnormen oder universellen Kenntnissen abhängig ist;
- Humor, der auf gesellschaftlichem oder kulturellem Wissen basiert, und
- Humor, der aus linguistischen Aspekten hervorgeht, wie z.B. Grammatik, Wortspiele oder idiomatische Wendungen.

¹⁰ für eine genaue Beschreibung dieses Ansatzes siehe Santana López 2006:23-27 bzw. Attardo 1994

Der Humor der ersten Kategorie ist für Hickey am einfachsten zu übersetzen, da er universell verständlich ist. Dieser Ansatz deckt sich mit Ungers Konzept einer globalen *Lachkultur* (vgl. Kapitel 2.2.1.). Hickey ist der Meinung, dass die unterschiedlichen Nationen einen ähnlichen Sinn für Humor besitzen, dass jedoch manche Gesellschaften aus kulturell-konventionellen oder bildungstechnischen Gründen mehr lachen würden als andere. Die zweite Kategorie, die auf gesellschaftlichem oder kulturellem Wissen basiert, und die dritte Kategorie der linguistischen Aspekte des Humors stellen für Hickey bezüglich ihrer Übersetzung größere Herausforderungen dar. Daher schlägt er eine allgemeine Methode für die Übersetzung dieser Art humoristischer Texte vor. Sie basiert auf dem pragmatischen Konzept des Sprechakts bzw. auf der Kraft des perlokutionären Effekts und auf der pragmalinguistischen Analyse eines Textes. Die Frage, die sich der/die Übersetzer/in stellen sollte, ist nicht, was der Text sagt oder was er macht, sondern welche Wirkung er auf die Rezipient/innen hat und welche linguistischen Mittel zu dieser Wirkung beigetragen haben. Dafür wird basierend auf der pragmalinguistischen Analyse, der linguistische Ausdruck eruiert, der diesen perlokutionären Effekt auslöst, und es wird versucht, ein Äquivalent in der Zielsprache zu finden, welches einen ähnlichen Effekt auslöst. Falls kein Äquivalent gefunden wird, muss eine noch detailliertere Textanalyse durchgeführt werden, in der alle pragmatischen und linguistischen Elemente, die etwas zur Humorwirkung beitragen, gesucht und identifiziert werden, um so vielleicht noch andere äquivalente Elemente in der Zielsprache zu finden. Bei der Übersetzung von humoristischen Texten, wo die semantische Ebene zwangsweise nicht das gewünschte Ergebnis liefert, sind zwei Prinzipien wichtig: Die Inkongruenz, also das Fehlen von passendem Verhalten oder das Unerwartete, als Faktor, der sich am Ende auf irgendeine Art und Weise auflösen soll, und die pragmalinguistische Analyse des Ausgangstextes, die die linguistische Formel oder Basis offenbart, die die Perlokution oder die verursachte Wirkung in den Leser/innen oder Zuhörer/innen erzeugt. Laut Hickey stellen diese beiden Prinzipien eine Methode dar, die die Priorität der semantischen Äquivalenz aufhebt und sie auf die pragmatische überträgt. Hickey bezeichnet diese Strategie der Humorübersetzung als „recontextualisation“ (Hickey 1998:222) (vgl. cvc.cervantes.es). Laut Penkner (2010:67) wird die Strategie der „recontextualisation“ bei multimedialer Übersetzung zum Vorteil des komischen Effekts sehr häufig angewandt.

In der Literaturwissenschaft und den übersetzungsrelevanten Beiträgen, die zur Übersetzung des Komischen in diesem Bereich existieren, werden als Teil literarischer Werke hauptsächlich Witze sowie Wortspiele (vgl. Delabastita 2002) behandelt (vgl. Santana López 2006:29). Santana López (2006:30) weist darauf hin, dass in allen existierenden Ansätzen aus diesem Bereich Literatur als Projektionsfläche von kulturspezifischen Vorstellungen über das Komische gesehen wird. Horst Turk wagt sich noch einen Schritt weiter und behauptet, dass die Literatur als Metadiskurs des Komischen sowie als Schnittstelle zu anderen Disziplinen wie z.B. Soziologie, Psychologie und Ethnologie zu betrachten ist:

Ein relativ weites Verständnis des Begriffs vorausgesetzt, sind Tragik und Komik, aber auch alle angrenzenden Szenarien der Erheiterung und der Erschütterung, bis hin zum Lachen und Weinen, gerahmt durch Bewunderung und Verachtung, als 'diskursive' Phänomene aufzufassen: als Konventionen, sich in der *situatio humana* über Grenzwerte zu verständigen. Die Literatur nimmt ihnen gegenüber die Stellung eines Metadiskurses ein. Sie interpretiert oder 'liest' die vorgefundenen Deutungen, indem sie sich ihrer Überzeugungskraft als Muster bedient (an sie anknüpft), die Überzeugungskraft überprüft (sie zum Sujet oder zum Thema macht) oder sie in eigener Zuständigkeit weiterbildet (sie literarisiert). Humor und Komik, Erhabenheit und Tragik, Bewunderung und Verachtung sind zweifellos lebensweltliche Domänen, die von der Literatur bearbeitet werden, deren 'Lesbarkeit' durch die literarische Bearbeitung jedoch kaum abschließend erschöpft wird. Dies ist der Punkt, an dem die empirischen Untersuchungen der Psychologie, Soziologie und Ethnologie für uns weitere Perspektiven eröffnen könnten. (Turk 1995:312)

Für Frank-Rutger Hausmann (1995:32ff.) stellt die Übersetzung komisch-realistischer Texte - wie er sie nennt - einen Sonderfall des Übersetzens dar. Die Frage, die er sich stellt, ist, ob die deutsche Sprache sich für solche Werke überhaupt eignet und über genügend sprachliche Ausdrucksmittel verfügt. Die von ihm gemeinten Texte, die zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur gehören, sind Teil älterer Sprachstufen. Was damals als komisch empfunden wurde, muss heute überhaupt nicht mehr so wirken. Grund dafür könnten die semiotischen Codes sein, die in den früheren Jahrhunderten viel mehr Doppelsinn aufwiesen als in der heutigen Sprache, welche im Lauf der Zeit viele normierende Eingriffe über sich ergehen lassen musste. Heute wird nur mehr das als komisch empfunden, was einen gegenwärtigen Bezug zur Realität aufweist. Damit wäre komische Literatur noch schneller dem Vergessen und der Zeitlichkeit ausgesetzt, als es bei anderen literarischen Werken der Fall ist. Hausmann hat ebenfalls fünf Thesen für das Übersetzen mittelalterlicher sowie frühneuzeitlicher Literatur aufgestellt, die auch bei komisch-realistischer Literatur zur Anwendung kommen können.

Kulturwissenschaftliche Ansätze, die sich mit der Übersetzung des Komischen beschäftigen, haben das Ziel, „das Blickfeld über die Perspektive eines literarischen Textes hinaus [zu] erweitern, indem sie sich mit der Relation zwischen einer bestimmten Form des Komischen und der Kultur, in die sie eingebettet ist, befassen“ (Santana López 2006:30). Hier übernimmt der Humor eine Schlüsselfunktion, wenn es darum geht, Kulturen, Religionen oder Berufe zu interpretieren. Santana López weist auf die kulturgeschichtlichen Beiträge in Bremmer & Roodenburg (1997) hin, die sich zwar nicht mit der Übersetzungsproblematik beschäftigen, jedoch viele wertvolle Informationen zu den verschiedenen Epochen liefern. Hier wird ein Augenmerk darauf gelegt, wie das Lachen und das Komische die jeweilige Gesellschaft sowie die darin entstandene Literatur beeinflusst haben (vgl. Santana López 2006:30).

Übersetzungsbezogene Beiträge, die auch bedeutsam für die Theorie des Komischen sowie an der Kulturwissenschaft orientiert sind, sind jene des Göttinger Sonderforschungsereichs „Die literarische Übersetzung“. Der Göttinger Sonderforschungsbereich hat diese im Zusammenhang mit Theater- und Dramaübersetzung vorgelegt (vgl. Schriftenreihe „Forum Modernes Theater“). Der Band *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung* (1995) beschäftigt sich mit Problemen der Übersetzung von Komikphänomenen sowie Verfahren und Traditionen des Komischen. Hier werden hauptsächlich Komödien aus dem 18. und 19. Jahrhundert analysiert. Weiters wird auch auf den Begriff der *Lachkulturen*, die

den kulturspezifischen Deutungshorizont des Komischen bezeichnen, eingegangen, der im Kapitel 2.2.1. bereits näher behandelt wurde (vgl. Santana López 2006:31f.).

In diesem Zusammenhang wird Übersetzung als „Grenz- oder Passagephänomen“ (Luthe 1995:49) zwischen Kulturen verstanden. Für Heinz Otto Luthe (1995:48) ist der Unterschied zwischen dem ‘Fremden’, welches auch als Unverständliches und somit eventuell negativ gewertetes Anderes dargestellt wird, und dem ‘Eigenen’ nicht so handfest, wie man es im sprachlichen Ausdruck annehmen könnte. Entwicklungspsychologisch gesehen ist das ‘Fremde’ sowie das ‘Eigene’ ein Ergebnis psychischer Differenzierung: „Das Ich entsteht in Abgrenzung gegenüber und entfaltet sich im Austausch mit dem Nicht-Ich“ (Luthe 1995:48)¹¹. Was die gesellschaftliche Wirklichkeit betrifft, wird das ‘Fremde’ bzw. das ‘Eigene’ als ein Ergebnis sozialer Definitions- und Typisierungsprozesse gesehen. Das ‘Fremde’ hat somit keinen definitiven Status, die Grenzen verschwimmen und sind zwischen beiden Bereichen fließend. Daher sieht Luthe die Übersetzung als ein Grenz- oder Passagephänomen an, in welchem sich kulturell und historisch bedeutende Erscheinungen analysieren und nachweisen lassen. Gerade in Übergangsepochen sowie im Grenzbereich zwischen zwei oder mehreren Kulturen zeigt sich, dass interessante Ereignisse wie Konflikte, Krisen, Entwicklungen und Neuerungen auftreten. Wissenschaftliche wie kulturelle Definition, Einschließung und Ausschließung passieren durch Grenzziehung. Diese Grenze trennt, jedoch verbindet sie auch im Sinn einer „kulturschaffende[n] Differenz“ (Frank 1987:XVI) (vgl. Luthe 1995:48f.). Die kulturelle Fremdheit wird in der Übersetzung als ein Prozess historischen, kulturellen und linguistischen kompetenten Ausbalancierens zwischen „dem – u.U. polysemen – Bedeutungsangebot der Vorlage und den Rekonstruktionsmöglichkeiten der eigenen Sprache“ (Luthe 1995:51) reflektiert. Wie jede Reflexion wird dieser Prozess als nie abgeschlossen angesehen (vgl. Jauß 1977:14). Die Übersetzung ist daher ein Grenzmedium, welches die interkulturelle Begegnung fördert, jedoch gleichzeitig ein Ein- und Ausschließen zwischen zwei oder auch mehreren Kulturen bedeutet. Zwischenkulturelle Beziehungen können sich laut Luthe in drei Richtungen bewegen und zwar „als Konsolidierung kultureller Gemeinsamkeiten, als Affirmation (ziel)kultureller Eigenheiten sowie als Reflexion kultureller Fremdheit“ (Luthe 1995:49). Für Luthe ist Übersetzung eine „Zwischenwelt“, ein Ort, um über kulturelle Fremdheit zu reflektieren und eine gemeinsame Bedeutung auszuhandeln (vgl. Santana López 2006:31f.). Jeder Prozess der Verständigung ist sprachgebunden. Während sich das gesprochene Wort in einem „milieu circonstanciel du discours“¹² bewegt und somit auch mit der Wirklichkeit der Gesprächspartner/innen verbunden bleibt, ist diese Wirklichkeit zur Lebenswelt beim gedruckten Wort nicht existent bzw. zum Teil suspendiert. Das ist auch der Grund, warum jede Übersetzung sowie jeder in der eigenen Sprache verfasste Originaltext einen Auslegungsbedarf hat. Eine Übersetzung darf nicht als dichte Beschreibung oder als verständigungsorientiert gesprochenes Wort gesehen werden, sondern eine Übersetzung ist ein de-

¹¹ vgl. ebenfalls Luthe 1992 „Komik als Passage“ S. 38-59 und S. 88-110

¹² Ricoeur, Paul. 1970. Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre. In : Bubner, Rüdiger & Cramer, Konrad & Wiehl, Reiner (Hg.) *Hermeneutik und Dialektik II*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), S. 184.

kontextualisierter Text. Ein Text, der „eine Zwischenwelt zwischen Ausgangs- und Zielsprache, zwischen Ausgangs- und Zielkultur darstellt“ (Luthe 1995:66) und somit einen Verweisungscharakter aufweist (vgl. Luthe 1995:65f.).

Bezogen auf die Übersetzung der Komik unterscheidet Luthe zwei Grenztypen und zwar eine Wortkomik, die sich ausschließlich linguistischer Mittel bedient und eine ‘normal-sprachliche‘ kodierte Figuren-, Sach- oder Situationskomik. Die Wortkomik hält er für tendenziell kulturspezifisch und sieht hierbei Übersetzungsschwierigkeiten sprachlicher Art. Laut ihm lassen sich viele Fälle kaum zielsprachlich vermitteln und auch wenn es eine korrespondierende Übersetzung gibt, ist der Verlust des Fremden unausweichlich. Die Sachkomik und ihre Phänomene wiederum hält er für eher universell. Hier entstehen Übersetzungsprobleme, die mit einer historisch-kulturellen Alterität zu tun haben. Die Komikübersetzung behält jedoch in beiden Fällen, so sieht es zumindest Luthe, einen grundlegend prekären Status als ein Feld „auszuhandelnder symbolischer Ordnung“. Übersetzungen müssen umso mehr kommentiert werden, je größer die „zeitliche, soziale und sachliche Distanz“ zwischen Ausgangstextkultur und Zielkultur ist (vgl. Unger 1995:25).

Hier wurde ein geraffter Überblick über unterschiedlichste Ansätze und Gedanken aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen gegeben, wobei einige etwas näher ausgeführt wurden, um als Beispiele zu dienen, wie Komikübersetzung eventuell funktionieren könnte. Das folgende Kapitel beschäftigt sich nun mit der Übersetzung des Komischen in audiovisuellen Medien.

2.3.5. Audiovisuelle Übersetzung und das Komische

Die audiovisuelle Übersetzung beinhaltet all jene Formen von Ausgangstexten, die einem nonverbalen Code untergeordnet sind (vgl. Kapitel 3.). Um eine komische Botschaft zu verstehen, spielen hier Ton, Bild und Typographie eine wesentliche Rolle. Dies erschwert natürlich die Übertragung in eine andere Sprache. Als Beispiele können Comics oder Cartoons, Theatertexte und Libretti, Drehbücher und Dolmetschleistungen angegeben werden. Diese Übersetzungstypen werden oft als *constrained translation* (Titford 1982) bezeichnet, da sie auf gewisse Art und Weise „eingeschränkt“ sind. Es gibt zwei wesentliche Faktoren, die die Freiheit des/der Übersetzers/in einschränken (vgl. Valero Garcés 2000:77)¹³. Einerseits ist es der Platz, der zur Verfügung steht (z.B. die Sprechblase bei Comics oder die Untertitel bei Film und Fernsehen) und andererseits der Ton- und Bildzwang, der die Kreativität des/der Übersetzers/in eingrenzt, weil ein bestimmtes Geräusch bzw. Bild vorrangig behandelt wird (vgl. Santana López 2006:33).

¹³ im Internet als PDF-Dokument gefunden: http://www.trans.uma.es/Trans_4/t4_75-88_CGarces.pdf, Stand: 21.10.2013.

Bei der Film- und Fernsehübersetzung sind die beiden Verfahren der Synchronisation und der Untertitelung zu nennen¹⁴. Bei der Synchronisation spielt die Lippensynchronität eine entscheidende Rolle. Der/Die Übersetzer/in ist manchmal gezwungen aufgrund der Einhaltung der Lippensynchronität sowie aus Gründen der Gestensynchronität neuen Text hinzuzufügen, Satzpassagen umzuformulieren oder auch den Text vollständig zu ändern. Ein gutes Beispiel bezüglich des Komischen ist, wenn im Original Lachen eingespielt wird, welches sozusagen „aus der Konserve“ kommt. Der/Die Übersetzer/in hat dafür zu sorgen, dass ebenso in der Zielsprache ein Grund zum Lachen vorhanden ist und das zeitgleich. In diesem Zusammenhang erwähnt Santana López den Artikel *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies* von Zabalbeascoa (1996), in dem er die katalanische sowie spanische Synchronübersetzung von britischen Fernsehkomödien analysiert. Die Übertragung von Witzen stellt hier den Schwerpunkt dar. Das Übersetzungsmodell, welches er hier vorstellt, berücksichtigt fach- und textsortenspezifische Einschränkungen und Prioritäten einer medialen Übersetzung. Ferner erstellt er eine Typologie von Witzen, die aus translatorischer Sicht zu betrachten ist. Um die Kluft zwischen Übersetzungstheorie und -praxis zu überbrücken, schlägt er vor, sogenannte *stylebooks* zu verwenden. Das sind Arbeitsblätter, die einerseits Richtlinien zum konkreten Auftrag und andererseits Einsichten und Empfehlungen aus dem Bereich der Translationswissenschaft enthalten (vgl. Santana López 2006:33f.). Für Candace Whitman-Linsen (1992:147) repräsentiert die Synchronisation die Quintessenz der Kunst des Übersetzens und die Reproduktion von Humor stellt die meisten Hindernisse bei dieser übersetzerischen Praktik dar. Die Übersetzung von Humor kombiniert mit dem visuellen Element befindet sich in der Hierarchie der größten Schwierigkeiten an oberster Stelle.

Die Untertitelung – als gekürzte Übersetzung des Filmdialogs, die synchron zum Originaldialog auf der Leinwand oder dem Bildschirm erscheint – ist qualitativen sowie quantitativen Zwängen unterworfen. Zu den quantitativen Zwängen zählen der Platz- und der Zeitfaktor und die qualitativen Zwänge beziehen sich auf die zeitliche Abfolge der Untertitel, die der Bildfolge angepasst werden muss. Ein Problem, welches im Zusammenhang mit dem Komischen auftritt, sind Aspekte wie Redestil, Sprechtempo und Sprachregister (z.B. Dialekt), die in Untertiteln schwer übertragbar sind (vgl. Santana López 2006:34).

Bei Opern- und Theatertexten stehen andere Problemstellungen im Vordergrund. In der Oper wird oft mit Übertiteln gearbeitet, die in ihrer Problematik den Untertiteln sehr ähneln. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass „die optische Information einer Oper von den Vorgaben im Originallibretto abweichen kann, sodass man bei der Anfertigung der Übertitel unbedingt die jeweilige Inszenierung mitberücksichtigen muss“ (Santana López 2006:35). Wenn Sprech- und Musiktheaterstücke übersetzt werden, dürfen die Rolle des Publikums sowie Faktoren wie Sprechbarkeit, Spielbarkeit und Atembarkeit des Textes nicht unterschätzt werden. Das Komische lässt sich auf eine oder auch mehrere dieser Besonderheiten zurückführen (vgl. Santana López 2006:35).

¹⁴ mehr Informationen dazu vgl. Kapitel 3.1.1. sowie Kapitel 3.1.2.

Auch Comics sind einem nonverbalen Code untergeordnet. Sie zählen zur Unterhaltungsliteratur und dienen dementsprechend auch in erster Linie dem Amüsement der Leserschaft. Daher sind Wortspiele, Witze, Doppeldeutigkeiten, Umgangssprache, Jargon, Schimpfwörter usw., die sich auf eine konkrete Kulturspezifik beziehen, im Original oft vorhanden. Für die Übertragung solcher Ausdrücke hat der/die Übersetzer/in mehrere Formen der Kompensation zur Auswahl (vgl. Valero Garcés 2000:79f.)¹⁵. Platzprobleme und onomatopoetische Ausdrücke stellen besondere Tücken bei der Comicübersetzung dar. Um Geräusche zu reproduzieren, haben Untersuchungen von Valero Garcés gezeigt, dass germanische Sprachen hier viel ergiebiger sind als romanische Sprachen. Die fortschreitende Amerikanisierung der Comic-Kultur hat dazu geführt, dass onomatopoetische Ausdrücke immer öfter ins Spanische importiert werden. Der Comic, der aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive am meisten untersucht wird ist *Asterix* (vgl. Santana López 2006:33).

Beim Komischen im Dolmetschprozess sind Faktoren wie die Körpersprache oder prosodische Merkmale von großer Bedeutung. Empirische Daten zu diesem Thema wurden erstmals von Maria Pavlicek und Franz Pöchhacker (2002) vorgelegt. Hierbei wurde das Sprachenpaar Englisch-Deutsch genauer untersucht. Sie haben festgestellt, dass sich das Komische hauptsächlich durch Witze, Anekdoten und (Selbst)Ironie im Dolmetschprozess äußert. Englische Redner/innen wiesen hier eine deutlich stärkere Tendenz auf, was den Gebrauch dieser Formen des Komischen betrifft (vgl. Santana López 2006:35).

Maria José Veiga (2009:160f.) betont, dass in vielen Spielfilmen zwei unterschiedliche Dimensionen von Komik und Lachen nachweisbar sind; einerseits innerhalb des Films (die Charaktere generieren Komik und lachen) und andererseits außerhalb des Films (Zuschauer/innen nehmen Komik wahr und lachen). Komik und Lachen innerhalb oder außerhalb eines Films müssen nicht immer gleichzeitig stattfinden. Zudem kann das, was die Charaktere komisch oder humorvoll finden und was das Publikum als Komik bzw. Humor definiert, sehr unterschiedlich sein.

¹⁵ im Internet als PDF-Dokument gefunden: http://www.trans.uma.es/Trans_4/t4_75-88_CGarces.pdf, Stand: 21.10.2013.

3. Audiovisuelle Übersetzung

Audiovisuelle Übersetzung war bis vor kurzem noch ein relativ unbekanntes Untersuchungsfeld, obwohl es als professionelle Praktik bis zu den frühen Ursprüngen des Kinos zurückgeht. In den späten 1950er und den frühen 1960er Jahren begann man dann langsam und zögerlich mit der Erforschung dieses Bereichs, wobei diese jedoch erst Ende des 20. Jahrhunderts einen bemerkenswerten Aufschwung erlebte. In den letzten 20 Jahren hat die audiovisuelle Branche einen fruchtbaren Boden geschaffen, der im Bereich akademischer Studien mit Schwerpunkt auf Translation für wachsende Aktivität sorgt. Abgesehen von ihrem Wachstum als professionelle Aktivität ist audiovisuelle Übersetzung in erster Linie dank der digitalen Revolution zu einem resoluten und bedeutenden akademischen Forschungsfeld geworden (vgl. Díaz Cintas 2009:1).

Unter dem Begriff audiovisuelle Übersetzung versteht man eine Modalität von Übersetzung spezieller Texte, wo zwei Erzählungen, die zwei unterschiedliche Kommunikationskanäle verwenden, zur gleichen Zeit stattfinden und so einen kohärenten und kohäsiven Text bilden, eine multidimensionale Einheit sozusagen (vgl. Chaume Varela 1997:316). Erik Skuggevik bezeichnet diese Art von Übersetzungstypen als symbiotisch, d.h. als Übersetzungen, die nur zum Teil verbal sind. Als Beispiele gibt er unter anderem Synchronisation, Untertitelung, Voice-Over, Konferenzdolmetschen, Gerichtsdolmetschen, Songs, Comicübersetzung, Werbung und Videospiele an. All diese Formate beinhalten neben der verbalen Information auch nonverbale Elemente, die sogar auch ohne Sprachkenntnisse verstanden werden können. Bei diesen symbiotischen Übersetzungen ist die Kommunikation eben auch ohne den/der Übersetzer/in, der/die den linguistischen Code entziffert, möglich. Ein Song beispielsweise kommuniziert über die Musik, auch wenn der Text nicht verstanden wird; ein Film kommuniziert, auch wenn die Wörter nicht verstanden bzw. das Bild nicht gesehen wird; eine Oper kommuniziert ohne Übersetzung, ein/e Delegierte/r oder ein/e Zeug/in kommuniziert nach wie vor etwas über Stimme und Körpersprache auch ohne Dolmetschung, ein Comic gibt einem noch immer den Comiceffekt, ohne die Bedeutung der Wörter zu verstehen und eine Werbung vermittelt immer noch eine Nachricht, auch wenn die verbalen Details nicht verstanden werden. Die Idee, dass audiovisuelle Übersetzung separat von den traditionellen Übersetzungsformen behandelt werden sollte, ist nicht neu. Auch Frederic Chaume Varela beobachtet, dass audiovisuelle Texte „a distinct genre, different from other genres such as cooking recipes, technical manuals and novels” (Chaume Varela 1997:316) sind (vgl. Skuggevik 2010:14f.).

Obwohl die Übersetzung dieser Texttypen von einigen Gelehrten als *constrained translation* bezeichnet wird, soll dies laut Zabalbeascoa (1997:330) nicht implizieren, dass es so etwas wie eine uneingeschränkte Übersetzung gäbe. Das Synchronisieren von Filmen beispielsweise ist nicht unbedingt eingeschränkter als andere Formen der Übersetzung. Es gibt eher unterschiedliche Formen der Übersetzung, die auf unterschiedliche Art und Weise und

aufgrund unterschiedlicher Faktoren eingeschränkt sind. In diesem Zusammenhang weist Döring (2006:9) darauf hin, dass das Zusammenspiel von sprachlichen und nichtsprachlichen Elementen für die Übertragung eine Herausforderung darstellt und diese zusätzlich erschwert. Bei der Übersetzung eines Films fügt sich die Übersetzung in den Film ein und ist kein eigenständiges Element, wie es bei der literarischen Übersetzung beispielsweise der Fall ist. Daher können bei diesen beiden Arten der Übersetzung nicht dieselben Anforderungen gestellt werden.

Im folgenden Kapitel wird ein Überblick über die gängigsten Übertragungsarten audiovisueller Filmübersetzung, die den Schwerpunkt dieses Kapitels darstellt, gegeben und im Anschluss wird der Zusammenhang zwischen Übersetzen und Filmsynchronisation etwas näher beleuchtet.

3.1. Begriffsdefinitionen

Es gibt viele unterschiedliche Formen der audiovisuellen Filmübersetzung. Dazu zählen intralinguale, interlinguale, bilinguale Untertitelung, Audiodeskription, Pivot-Untertitelung, simultane Untertitelung, Übertitelung, Lippensynchronisation, intralinguale Synchronisation, Erzählung, Kommentar, *Voice Over* sowie Konsektiv-, Simultan- und Gebärdendolmetschen (vgl. Nagel 2009:44f.). Die gängigsten Übertragungsarten für die Übersetzung eines Films stellen jedoch die Untertitelung, die Synchronisation, das *Voice Over* und in selteneren Fällen die Simultanverdolmetschung dar (vgl. Döring 2006:20). Natürlich hat jede Übertragungsart auch ihre Vor- und Nachteile. Welche Übertragungsart bevorzugt wird, ist jedoch meistens subjektiver Natur. Besonders interessant hierbei ist, dass Seh- und Hörgewohnheiten einen großen Einfluss darauf ausüben, welche Übertragungsart gewählt wird. In Russland z.B. ist die Mehrheit des Publikums mit den *Voice Over* Varianten in Fernsehen und Kino zufrieden und daher zieht man diese auch den untertitelten Filmen vor (vgl. Döring 2006:22f.). Im Folgenden soll ein Überblick über die gängigsten Übertragungsarten sowie deren Vor- und Nachteile gegeben werden.

3.1.1. Synchronisation

Der Zieltext bei der Synchronisation ist mündlicher Natur. Jede/r Schauspieler/in hat eine eigene Synchronstimme. Während der Originaltext ausgeblendet wird, ist nur der zielsprachige Dialog hörbar. Somit wird die Illusion erzeugt, dass die Schauspieler/innen in der Zielsprache sprechen würden. Schwierig hierbei sind Situationen, wo die Lippenbewegungen zu sehen sind und wo die sprachliche Äußerung von Bewegungen begleitet wird (vgl. Döring 2006:20).

Die Synchronisation stellt die teuerste Form der Filmübertragung dar¹⁶. Für den/die Einkäufer/in eines fremdsprachigen Films, muss es absehbar sein, dass viele Kopien dieses Films in seinem/ihrem Land auf den Markt kommen, damit diese Form der Übertragung gewählt wird (vgl. Döring 2006:23). Ob eine Untertitelung oder eine Synchronisation (diese beiden stellen die gängigsten Formen der Filmübertragung dar) vorgezogen wird, hängt manchmal auch von der Art eines Films ab. Im norwegischen Fernsehen werden z.B. 98% der ausländischen Serien und Filme untertitelt, jedoch werden Programme, die für Kinder unter sieben Jahren gedacht sind, synchronisiert, da diese noch nicht lesen können. Abgesehen von solchen zielgruppenspezifischen Sendungen, kann jedoch beobachtet werden, dass sich die eine oder andere Form in den verschiedenen Ländern etabliert hat (vgl. Herbst 1994:19). In diesem Zusammenhang spricht Thomas Herbst von sogenannten Synchronisations- und Untertitelungsländern. Neben Belgien und den Niederlanden werden skandinavische Länder sowie Portugal, Griechenland und Zypern als Untertitelungsländer aufgelistet, während Spanien, Italien, Frankreich, Deutschland, Österreich und die Schweiz als Synchronisationsländer gelten (vgl. Herbst 1994:19, vgl. Kilborn 1989:430, vgl. Manhart 1996:134). Großbritannien lässt sich laut Herbst (1994:23) beispielsweise nicht eindeutig zuordnen, da schon allein im Vergleich zu anderen Ländern viel weniger fremdsprachige Filme gezeigt werden und oft amerikanische und australische Produktionen gekauft werden, die keine Synchronisationskosten verursachen. Außerhalb Europas zählen auch Japan und Thailand zu den Synchronisationsländern (vgl. Martínez Sierra 2008:45). Jan-Emil Tveit (2009:85) betont, dass Frankreich in Europa ein Vorläufer beim Experimentieren mit Synchronisation und Untertitelung war. Gemeinsam mit anderen Ländern wie Italien, Deutschland und Spanien, entwickelte sich Frankreich allmählich zu einer Hochburg der Synchronisation, während sich die skandinavischen Länder und die Niederlande für die Untertitelung entschieden.

Viele Länder haben spezielle Bearbeitungsmethoden und Eigenheiten entwickelt. In Italien beispielsweise ist das Synchronisieren gesetzlich vorgeschrieben, untertitelte Filme werden hier erst gar nicht gezeigt. In Belgien werden die Untertitel zweisprachig, also Französisch und Flämisch, ausgestrahlt und in den skandinavischen Ländern ist Englisch schon sehr früh ein schulisches Pflichtfach. Daher sind die Englischkenntnisse in diesen Ländern überdurchschnittlich hoch und die Synchronisation wird vom Publikum weitgehend abgelehnt, da sie als Verzerrung des Originalfilms betrachtet wird (vgl. Manhart 1996:134).

Was das Wachstum der Traditionen der Filmübertragung betrifft, nennt Kilborn Gründe wie zum Beispiel den finanziellen Faktor. Je größer ein Publikum ist, desto eher zahlt sich eine Synchronisation aus finanzieller Sicht aus. Andererseits muss auch die Einstellung einer Sprachgemeinschaft gegenüber fremder Kulturen und Sprachen in Betracht gezogen werden. Engländer/innen z.B. verfügen durchschnittlich über weniger Fremdsprachenkenntnisse als Einwohner/innen der skandinavischen Länder (vgl. Kilborn 1989:430). In Russland beispielsweise wurde früher viel synchronisiert, mittlerweile jedoch werden viele Filme als *Voice*

¹⁶ zu den genauen Kosten (in DM angegeben) vgl. Herbst 1994:17 oder auch Kilborn 1989:423

Over Versionen gezeigt, was aufgrund der Kosten zu erklären sein dürfte. Natürlich muss auch der veränderte Adressat/innenkreis beachtet werden, da früher für die ganze Sowjetunion synchronisiert wurde. Das ist heute nicht mehr der Fall (vgl. Döring 2006:23).

Als Nachteil der Synchronisation führen viele Kritiker/innen den Verlust an Authentizität an. Dadurch verlieren die agierenden Schauspieler/innen einen Teil ihrer Identität und zwar die Sprache. Sie bekommen eine ganz neue Stimme, wodurch auch Stimmlage, Intonation, Lautstärke etc. verändert werden (vgl. Döring 2006:24). Für Tveit stellt der Verlust an Authentizität beim Synchronisieren das größte Problem dar, da wichtige Aspekte der Persönlichkeit des Charakters durch die Stimme offenbart werden (vgl. Tveit 2009:95). Befürworter/innen der Synchronisation sehen genau das jedoch als Vorteil an, da es hier wie beispielsweise beim *Voice Over* und der Simultanverdolmetschung zu keiner Überlagerung der übersetzten und der originalen Stimme kommt. Auch das Lesen von Untertiteln lenkt das Publikum vom Leinwandgeschehen ab. Die Synchronisation nimmt dem Publikum das Gefühl, es handle sich bei dem Gesehenen um eine Übersetzung, was jedoch auch dazu führt, dass die Glaubwürdigkeit infrage gestellt wird. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn die Ausgangskultur und –sprache von der Zielkultur und –sprache weit entfernt sind. Da kann es schon einmal passieren, dass die Bewegungen und die Körpersprache der Schauspieler/innen in der Ausgangskultur nicht mit dem Gesprochenen in der Zielsprache übereinstimmen und somit deplatziert wirken (vgl. Döring 2006:24). Herbst ist der Auffassung, dass nur bei der Synchronisation „kommunikatives Übersetzen“ im Sinne von Reiß und Vermeer (1984:135)¹⁷ möglich ist, d.h. es prinzipiell möglich ist, bei der Synchronisation die Illusion zu erzeugen, dass es sich nicht um eine Übersetzung handelt (vgl. Herbst 1994:21).

Herbst nennt in Bezug auf die Synchronisation unterschiedliche Formen der Synchronität¹⁸, wobei er vor allem zwischen der Lippensynchronität und der paralinguistischen Synchronität differenziert.

Die Lippenbewegungen, die bezüglich der Übersetzung untersucht werden, stellen ein Problem dar, welches sich aufgrund der filmischen Gegebenheiten sehr unterschiedlich darlegt. Glücklicherweise unterliegt nicht der gesamte Filmtext dem Prinzip der Lippensynchronität. Es gibt sehr wohl Passagen, die nicht auf ihre Lippensynchronität hin bearbeitet werden müssen wie z.B. die *Off*-Passagen, bei denen der/die Sprecher/in im Bild nicht sichtbar ist. Hier muss sich die Übersetzung nur an der Textlänge des Originals orientieren. Dies gilt auch in Fällen, wo der/die Sprecher/in nur von hinten sichtbar ist (vgl. Herbst 1994:29). Lippensynchronität ist daher nur bei *On*-Passagen von Bedeutung, bei denen die Lippen- und Kieferbewegungen eines/einer Sprecher/in sichtbar sind. Jedoch gibt es auch hier wesentliche Unterschiede zwischen Groß- und Totalaufnahmen. Bei einem/einer Sprecher/in, der/die in Totalaufnahme gezeigt wird, ist meist nur erkennbar, dass sich die Lippen bewegen, was einen

¹⁷ „...eine Übersetzung, der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht; eine Übersetzung, die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der (alltäglichen, literarischen oder künstlerisch-ästhetischen) Kommunikation dienen kann und dabei dem Original (möglichst) in allen seinen Dimensionen (...) gleichwertig, äquivalent ist.“ (Reiß/Vermeer 1984:135)

¹⁸ für eine genauere Beschreibung der unterschiedlichen Formen der Synchronität siehe Herbst 1994:32-49

größeren Spielraum erlaubt. Es besteht ein gradueller Übergang von Totalaufnahmen über Nah- bis hin zu extremen Großaufnahmen, wobei „der Punkt, an dem Lippen- und Kieferbewegungen deutlich zu sehen sind, auf der Kinoleinwand eher erreicht wird als auf dem Fernsehschirm“ (Herbst 1994:30). Bei *On*-Passagen ist es außerdem sehr wichtig, ob der/die Sprecher/in von der Seite oder von vorne gezeigt wird, da der Grad der erforderlichen Präzision dadurch variiert. Daher lässt sich feststellen, dass es eine beschränkte Anzahl an Passagen gibt, bei denen die Lippensynchronität eine bedeutende Rolle spielt (vgl. Herbst 1994:30). Neben der Lippensynchronität geht Herbst auch auf die paralinguistische Synchronität ein:

Die Tatsache, daß betonten Silben [...] besondere Bedeutung zuzumessen ist, hängt eng mit einem anderen Typ der Synchronität zusammen – der Gestensynchronität, die einen Typ der paralinguistischen Synchronität darstellt. Als Gesten sollen dabei alle kinesischen Elemente einer Äußerung aufgefaßt werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- oder Handbewegungen. (Herbst 1994:50)

Die Ausführung von Gesten fällt generell mit einer betonten Silbe zusammen (vgl. Herbst 1994:50). Georg-Michael Luyken et al. (1991:160) bezeichnen dies als Nukleussynchronität: „Nucleus-sync concerns the fact that movements of the body, slight nods, raising of the eyebrows, or making gestures always coincide with the uttering of stressed syllables, which in linguistics are referred to as nuclei“ (Luyken et al. 1991:160). Daher ist darauf zu achten, dass in der Synchronfassung die Geste ebenfalls mit dem Nukleus eines Satzes zusammenfällt. Wenn das nicht geschieht, kann der Eindruck von fehlender Synchronität entstehen (vgl. Herbst 1994:50).

Absolute Synchronität jedoch ist nur sehr selten zu erreichen, denn jeder Film, der synchronisiert wurde, enthält Asynchronien, also bemerkbare Verstöße gegen die Synchronität. Interessanterweise hat dies jedoch, psycholinguistisch gesehen, keine Auswirkung auf die Rezeption eines Films (vgl. Herbst 1994:53). Auch Manhart (1996:153) betont, dass das Publikum bis zu einem gewissen Grad bereit ist, Mängel, die durch die Filmbearbeitung entstehen, wie z.B. Asynchronität, zu akzeptieren.

3.1.2. Untertitelung

Bei der Untertitelung wird der Ausgangstext nicht verändert. Der Film ist für das Publikum in Originalversion hörbar. Am unteren Leinwandrand ist zusätzlich eine ein- bis zweizeilige Übersetzung zu lesen. Die Aufmerksamkeit des Publikums schwankt zwischen Bild und Schrift und die mündliche Rede wird sozusagen schriftlich dargeboten (vgl. Döring 2006:21).

Beim Verfahren der Untertitelung wird die Authentizität gewahrt, da das Gesamtwerk Film in seiner ursprünglichen Form erhalten bleibt. Bild und Ton werden im Original ausgestrahlt, wobei anzumerken ist, dass das Einblenden der Untertitel sehr wohl einen Eingriff in das originale Bild darstellt, da bildliche Informationen zum Teil überdeckt werden. Das

Glaubwürdigkeitsproblem, so wie es bei der Synchronisation auftritt, ist bei der Untertitelung nicht gegeben, da verbales und nonverbales Verhalten der Schauspieler/innen eine Einheit bilden. Ein Nachteil jedoch besteht darin, dass die Übersetzung, die dem Publikum bereitgestellt werden muss, vom Bild ablenkt. Wie bereits erwähnt, werden Teile des Bildes von den Untertitelzeilen verdeckt, was einen Einfluss auf die Wirkung des Originals hat, da es diese verändert. Das Publikum muss sich bei der untertitelten Version eines Films mehr konzentrieren als bei der synchronisierten Fassung. Restriktionen, die auf Zeit und Raum zurückzuführen sind, führen zu einer mehr oder weniger starken Kürzung des Ausgangstexts. Das Publikum hört einerseits schneller, als es liest, andererseits sind zwei Untertitelzeilen mit beschränkter Zeichenzahl das Maximum, das zur Verfügung steht. Vor allem bei Filmen, die viel Gesprochenes enthalten, ist das ein Nachteil, da die Untertitel dann eher als Zusammenfassung der originalen Dialoge betrachtet werden müssen. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, einen Sprecher/innenwechsel in Untertiteln zu markieren bzw. Szenen, in denen gleichzeitig mehrere Personen zu Wort kommen, zu untertiteln. Befürworter/innen der Untertitelung geben oft den Sprachlernerfolg als positives Argument an, da bei gewisser Beherrschung der Ausgangssprache, die Untertitel nur noch als Unterstützung für das Hörverständnis dienen. Dadurch sind die Nachteile, die die Untertitelung mit sich bringt, nicht mehr so schwerwiegend wie für jemanden, der die Ausgangssprache gar nicht beherrscht (vgl. Döring 2006:24f.).

Ein weiterer Vorteil der Untertitelung sind die erheblich niedrigeren Kosten. Der Kostenunterschied zwischen der Übertragungsart der Untertitelung und der Synchronisation ist enorm (vgl. Herbst 1994:22). Laut Tveit (2009:94) belaufen sich die Kosten für Synchronisation auf das Fünf- bis Zehnfache im Vergleich zu jenen der Untertitelung. Das norwegische Fernsehen NRK gab an, dass die Kosten für eine Untertitelung bei circa einem Zehntel der Kosten für eine Synchronisation liegen. Deswegen ist es auch nicht überraschend, dass vor allem kleinere Länder häufiger auf Untertitelung setzen (vgl. Herbst 1994:22). Henrik Gottlieb (2002:185) verweist auf westeuropäische Sprachgemeinschaften mit weniger als 25 Millionen Sprecher/innen, die fremdsprachige Filme sowie Fernsehprogramme immer untertiteln und nicht synchronisieren.

Für Kilborn (1989:426) besteht neben dem Kostenfaktor ein weiterer Vorteil darin, dass das Anfertigen einer Untertitelung weniger zeitintensiv ist als jenes einer Synchronisation. Jedoch kann sich genau dieser Vorteil wiederum zum Nachteil wandeln, da die Qualität der Untertitelung dabei oft auf der Strecke bleibt. Der Grund dafür liegt darin, dass die Tätigkeit des Untertitels nicht immer die erforderliche Aufmerksamkeit erhält und bestimmte Fertigkeiten nicht verlangt werden. Daher werden Untertitelungen auch oft von nicht professionellen Übersetzer/innen angefertigt. In diesem Zusammenhang verweist Lukasz Bogucki (2011:14) darauf, dass das Internet das Amateuruntertiteln zusätzlich stark beeinflusst hat, was auch unter dem Namen Fansubbing¹⁹ bekannt ist.

¹⁹ siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Fansub>, Stand: 21.10.2013.

Chaume Varela (2004:54) betont weiters, dass Untertitelte Versionen von Filmen eher von der akademischen Welt bevorzugt würden, da diese die Möglichkeit bieten die Fremdsprache, die Darstellung der Originalschauspieler/innen, also das Originalprodukt als Ganzes zu genießen. Er betont jedoch vehement, dass beide Übertragungsarten, sowohl Synchronisation als auch Untertitelung gleichwertig geschätzt werden müssen.

3.1.3. Voice Over

Voice Over wird im deutschsprachigen Raum vor allem bei Texten angewandt, die dokumentarischen Charakter haben, wie z.B. Interviews. In Russland und auch in anderen osteuropäischen Ländern ist *Voice Over* ebenso für Fernsehserien und Spielfilme üblich. Bei dieser Art der Übertragungsform wird der Originalton in reduzierter Lautstärke ausgestrahlt d.h. ebenso die Musik und andere Geräusche klingen leiser. Im Vordergrund wird der übersetzte Text von ein, zwei oder mehreren Sprecher/innen eingelesen. Normalerweise lesen ein Schauspieler und eine Schauspielerin den übersetzten Text ein, manchmal macht dies jedoch auch nur eine einzige Person. In Fällen wo z.B. oft Dialoge zwischen zwei oder mehreren Männern oder Frauen vorkommen, werden weitere Schauspieler/innen hinzugezogen. Was die Sprechweise der Schauspieler/innen betrifft, sind die Meinungen gespalten. Manche Regisseur/innen sind der Meinung, Synchronsprecher/innen sollten völlig neutral sprechen, also die Informationen so sachlich wie möglich an das Zielpublikum weitergeben, denn alle anderen Faktoren wie Lautstärke, Sprechtempo, Stimmlage, Intonation, etc. werden sowieso über den Originalton, wenn auch etwas leiser, übertragen. Andere Regisseur/innen wiederum versuchen Tonfall und Intonation der Originalschauspieler/innen nachzuahmen (vgl. Döring 2006:21).

Bei dieser Übertragungsart wird das Publikum mit zwei Sprachen gleichzeitig konfrontiert. Die Stimmen den Protagonist/innen im Film zuzuordnen ist nicht immer ganz einfach. Viele Zuschauer/innen empfinden das Einspielen des Originaltons, auch wenn dies in vermindelter Form stattfindet, als störend, da der Übersetzung nicht mehr so gut gefolgt werden kann. Jedoch gibt es auch Zuschauer/innen, die das *Voice Over* allen anderen Übertragungsarten vorziehen, da sie einerseits nicht komplett auf den Originalton verzichten müssen und trotzdem ein Eindruck von der originalen Stimmlage, Lautstärke und Intonation entsteht, andererseits ihnen der Inhalt des Gesagten auf neutrale Art und Weise übermittelt wird, ohne dass eine Beeinträchtigung ihrer visuellen Wahrnehmung stattfindet. Hier findet die Ablenkung auf auditiver Ebene statt – das Publikum ist gezwungen seine Aufmerksamkeit auf zwei Sprecher/innen aufzuteilen. Der übersetzte Text unterliegt weniger formalen Zwängen, die oft erhebliche Einschnitte in die ursprüngliche Übersetzung bedeuten, als es bei der Synchronisation oder der Untertitelung der Fall ist. Die Gesten- und Lippsynchronität, so wie sie bei der

Synchronisation gemacht wird, ist nicht notwendig²⁰. Ebenso wenig muss der Text gekürzt werden, wie es bei der Untertitelung vorkommt, da er nicht in schriftlicher Form benötigt wird. Jedoch muss die Länge der übersetzten Sprecher/innenpassagen mit der Länge des Originaltexts im Wesentlichen übereinstimmen (vgl. Döring 2006:25f.).

3.1.4. Simultanverdolmetschung

Die Simultanverdolmetschung kommt als Übertragungsform beim Film seltener zur Anwendung. Oft wird sie bei Filmen angewandt, die nur ein einziges oder wenige Male gezeigt werden und für die sich eine Synchronisation oder Untertitelung finanziell gesehen nicht rechnen würde. Üblicherweise hat der/die Dolmetscher/in den zu dolmetschenden Film bereits im Vorfeld gesehen und ist daher mehr oder weniger gut vorbereitet. Eine Übersetzung in schriftlicher Form liegt jedoch nicht vor. Falls eine Übersetzung doch vorliegt, könnte man das schon eher als *Voice Over* Übertragung betrachten. Die Grenze zwischen den Übertragungsformen der Simultanverdolmetschung und des *Voice Over* ist nicht einfach zu ziehen. In weiterer Folge platziert sich der/die Dolmetscher/in in einer Kabine, die im Kinosaal vorhanden ist, oder an einem Pult. Der Originaltext wird über Kopfhörer empfangen oder – falls nicht anders möglich – über den Raumlautsprecher, genauso wie ihn das Publikum empfängt. Der Zieltext wird entweder über Raumlautsprecher oder Kopfhörer an das Publikum weitergegeben, wobei der Originalton zu hören ist, der von der Stimme aus dem Raumlautsprecher überlagert wird. Falls die Zuschauer/innen über Kopfhörer verfügen, können sie selbst entscheiden, ob sie das Original mit einem Ohr oder nur die Verdolmetschung mithören möchten (vgl. Döring 2006:22).

Das Simultandolmetschen bei Filmen hat ähnliche Vor- und Nachteile wie das *Voice Over*. Ein erwähnenswerter Nachteil bei dieser Übertragungsart ist, dass die Übersetzung nicht korrigierbar ist und viele ad-hoc-Entscheidungen getroffen werden müssen, die im Nachhinein nicht mehr veränderbar sind. Eine wichtige Rolle spielt auch die gegenwärtige Verfassung des/der Dolmetschers/in, die das Gelingen der Übersetzung beeinflusst. Auf Hilfsmittel kann während der Dolmetschung nur begrenzt zugegriffen werden (vgl. Döring 2006:26).

²⁰ Auch Manhart (1999²:265) betont, dass die Lippensynchronität beim *Voice Over* nicht berücksichtigt wird. Der Originaltext wird inhaltlich genau übertragen und aus Authentizitätsgründen wird der Originalton einige Sekunden lang in normaler Lautstärke ausgestrahlt, bevor das Übersprechen beginnt. Döring (2006:21) weist darauf hin, dass sich Manharts Beschreibung von *Voice Over* hauptsächlich auf Interviews und Dokumentationen bezieht, jedoch nicht auf Spielfilme, bei denen der Originalton die ganze Zeit in der gleichen, aber reduzierten, Lautstärke zu hören ist.

3.2. Übersetzen und Filmsynchronisation

Bei der Übertragung von Filmen handelt es sich nicht um eine rein sprachliche Umkodierung, sondern vor allem um eine kulturelle. Den Filmdialog von der einen in die andere Sprache zu übertragen, kann noch nicht als kompletter Transfer aller Zeichen (Sprache, Geräusche, Musik, nonverbale Kommunikation, Bilder), die am Film beteiligt sind, gesehen werden. Der sprachliche Dialog ist nur ein kleiner Teil davon. Die Problematik, die sich bei der Synchronisation von Filmen ergibt, liegt „vielmehr in der *kulturellen Asynchronität*, d.h. in der Visualisierung kultureller Verhaltensweisen, die im Bildteil unveränderbar vorgegeben sind und im Synchrondialog nicht reflektiert werden können“ (Manhart 1999²:264). Die allseits bekannte Forderung, dass eine Übersetzung so wie das Original wirken solle, ist beim Film nicht anwendbar, da ein Film keine einheitliche Wirkung auf ein Publikum hat, ebenso wenig wie dies bei Büchern der Fall ist. Das Schauen eines Films ist ein besonders individuelles Erlebnis, welches Einflüssen unterliegt, die außerfilmisch sind. Hierbei spielen Faktoren wie das Alter, die Bildung, die soziale Stellung oder die persönlichen Erfahrungen der Zuschauer/innen eine gewichtige Rolle. Äußere Reize werden je unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert und können daher nicht generalisiert werden. Das menschliche Auge ist außerdem nicht in der Lage, das gesamte Filmbild zu erfassen, weshalb jede/r Zuschauer/in auf seine/ihre Art und Weise erkennt und interpretiert. All diese Faktoren sowie die Emotionen und Assoziationen, die beim Betrachten eines Films auftreten, machen das Aufstellen allgemeingültiger (Film-)Übersetzungstheorien schwierig (vgl. Manhart 1999²:264).

Herbst stellt anhand translationstheoretischer Schriften fest, dass in der Translationstheorie der Bereich der Synchronisation eher vernachlässigt wird. Als möglichen Grund dafür gibt er die Lippensynchronität an, die vielfach überbewertet wird (vgl. Herbst 1994:219ff.). Manhart (2000:167) schließt sich dem an und meint die Arbeiten, die es bislang gibt, gehen davon aus, dass „es die perfekte Filmsynchronisation geben kann und daß ein kompletter Zeichentransfer durch Synchronisation an sich möglich ist“ (Manhart 2000:167). Dies verneint sie jedoch und betont, dass sich Übersetzer/innen der Tatsache bewusst sein sollten, dass es nicht möglich ist, einen vollständigen Zeichentransfer durch Synchronisation zu erreichen. Daher ist es besonders wichtig, jene Zeichen, die wirklich übertragbar sind (das sind meist die sprachlichen Zeichen) sorgfältig und immer hinsichtlich der Gesamtgestalt des Films zu übersetzen:

Der Filmdialog ist demnach immer ein Text-in-Situation, er gehört untrennbar zum Bild, obwohl er dieses nicht immer erklären oder ergänzen kann. Da sich darüberhinaus die Konstellation von Wort und Bild im Film fortlaufend ändert, lassen sich schwerlich prototypische Übersetzungsmuster aufstellen. (Manhart 1996:83)

Bogucki (2011:15) ist ebenfalls der Meinung, dass ein einheitlicher methodologischer Ansatz bei audiovisueller Übersetzung nicht durchführbar zu sein scheint.

Anscheinend ist Synchronisation so eine spezielle Fertigkeit, dass die Möglichkeiten als eher gering eingeschätzt werden, wenn es darum geht übersetzungstheoretische Überlegungen bei der Synchronisation anzuwenden. Die gegebenen Beschränkungen, die durch die Lippensynchronität bestehen, sind jedoch keineswegs so bedeutend, dass hier eine Bearbeitung mit Äquivalenzprinzipien, die generell für andere Texte etabliert wurden, unmöglich wäre (vgl. Herbst 1994:221). Äquivalenz spielt natürlich auch bei der Synchronisation - so wie bei jeder anderen Übersetzung - eine wesentliche Rolle. Aufgrund der Stellung als Sonderfall der Übersetzung, muss die Synchronisation jedoch mehr als nur „den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen“ (Herbst 1994:221). Sie muss den Erfordernissen der Synchronität soweit entsprechen, dass der übersetzte Text dann auch dem Bild entspricht. Das gilt nicht nur für die Lippensynchronität, sondern besonders auch für exophorische Elemente eines Textes. Dabei wird Synchronität allgemein als „zeitliche Übereinstimmung eines sprachlichen Elements (Lautes, Wortes oder Satzes) mit dem Bild des Films“ (Herbst 1994:221) bezeichnet (vgl. Herbst 1994:221). Theoretisch sind die Möglichkeiten sehr groß „bei der Synchronisation sowohl Äquivalenz des Textsinns als auch Äquivalenz bezüglich der verschiedenen Ebenen der Synchronität zu erreichen“ (Herbst 1994:275). Die Synchronisation unterliegt, abgesehen von der atmosphärisch-emotionalen Komponente von Dialekten und Akzenten sowie metasprachlichen Elementen, die prinzipiell als unübertragbar gelten, keinen Beschränkungen, die nicht auch für andere Übersetzungsformen gelten würden (vgl. Herbst 1994:275).

Das Ziel der Synchronisation muss jedoch nicht immer unbedingt Äquivalenz sein. Das lässt sich anhand von Serien wie *Die Zwei*, *Ihr Auftritt*, *Al Mundy*, *Starsky and Hutch* feststellen, die in den siebziger Jahren vom ZDF gesendet wurden und sich in ihrer synchronisierten Fassung sehr stark vom Original unterschieden und zwar dadurch, dass albern-witzige Dialoge darin vorkamen, die in dieser Form im Original nicht angelegt waren. Somit wurden ganz normale Krimiserien sozusagen als Parodien oder Persiflagen synchronisiert. Da diese Abweichungen vom Original nicht durch sprachliche oder kulturelle Unterschiede bedingt sind, kann man hier wohl auch nicht mehr von Übersetzungen sprechen, sondern von Bearbeitungen. In der Praxis stellen Bearbeitungen eher den Ausnahmefall dar, wobei sie bei der Synchronisation natürlich prinzipiell möglich sind (vgl. Herbst 1994:238f.).

Was die Adressat/innen betrifft, meinen Hans G. Hönig und Paul Kußmaul (1984²:27), dass im Gegensatz zu Texten wie Geschäftsbriefe, Gebrauchsanweisungen, Beipackzettel, Betriebsanleitungen, Urkunden etc. der/die Übersetzer/in bei der Synchronisation nicht „in allen Fällen [weiß], was seine Adressaten mit seinem Text anfangen wollen, wozu sie ihn brauchen, welche Bedeutung er für sie hat“ (ebd.). Nicht nur der heterogene Wissens- oder Bildungshintergrund des Publikums, sondern auch dessen unterschiedliche Interessen stellen eine Schwierigkeit bei der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen dar. Im Bereich der Synchronisation können Entscheidungen, die der/die Übersetzer/in trifft, „oft nicht auf klar umrissenen Vorstellungen über die Adressaten gefällt werden“ (Herbst 1994:242). Wenn Vermeer (1986:52) den Translator als „Kulturmittler“ bezeichnet, hat er laut Herbst sicherlich recht, jedoch ist der Grad, in dem diese Kulturvermittlung notwendig ist, bei der Synchroni-

sation sehr unklar, da einerseits das Zielpublikum, wie bereits erwähnt, heterogen ist und es andererseits unmöglich ist, eine genaue Grenze zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur zu ziehen. Bei Kulturen, die weiter entfernt sind, wie z.B. die Synchronisation eines japanischen Films ins Englische oder Deutsche, sind diese Probleme in geringerem Ausmaß vorhanden. Weiters darf nicht vergessen werden, dass das massenhafte Synchronisieren von vorzugsweise amerikanischen Filmen auch eine wesentliche Rolle bei der Kulturvermittlung oder –beeinflussung spielt. Dienstbezeichnungen von Kriminalbeamten etwa wurden in frühen Synchronisationen noch übersetzt, während heutzutage Bezeichnungen wie *lieutenant* oder *detective* in der Synchronfassung als völlig normal angesehen werden (vgl. Herbst 1994:241ff.). Wenn kulturspezifische Elemente übertragen werden, muss der/die Translator/in einerseits „den potenziellen Rezipientenkreis mit seinen Verstehensvoraussetzungen“ (Döring 2006:17) bedenken, andererseits jedoch schränken die vorgegebenen Übertragungsbedingungen seinen/ihren Handlungsrahmen ein, der von Übertragungsart zu Übertragungsart unterschiedlich ist (vgl. Döring 2006:17).

Der Stellenwert, der dem Übersetzen bei der Synchronisation zugesprochen wird, ist sehr niedrig. Ein Indiz dafür ist, dass die Rohübersetzer/innen nicht im Abspann des Films genannt werden, die Synchronautor/innen jedoch sehr wohl. Diese werden auch meistens besser bezahlt. Generell werden Rohübersetzungen auch nicht von professionellen Übersetzer/innen angefertigt, sondern von Laien, die sich etwas dazuverdienen möchten. Dass Fernsehserien mit hohen Einschaltquoten nicht von professionellen Übersetzer/innen übersetzt werden, deutet laut Herbst (1994:218) auf „eine weitverbreitete Mißachtung der Komplexität des Übersetzens“ hin (vgl. Herbst 1994:217f.).

4. Körpersprache

Louis de Funès konnte schon immer sehr gut mit Gestik, Mimik und Körpersprache umgehen. Dadurch wurde die Komik in seinen Filmen unterstützt und gab ihnen einen gewissen eigenen Stil. Anhand des folgenden Kapitels soll nun ein Überblick über die Körpersprache im Allgemeinen gegeben werden, die auch im Analyseteil Berücksichtigung finden wird.

4.1. Begriffsdefinitionen

Zu Beginn der 1960iger Jahre gab es im Bereich der Erforschung der nonverbalen Kommunikation eine theoretische Umorientierung. Die gestische und mimische Aktivität wurde nun nicht mehr als Zurschaustellung innerer Gefühlsregungen angesehen, sondern als ein Instrument, welches zur Regulierung zwischenmenschlicher Beziehungen eingesetzt wurde (vgl. Frey 1984:7). Die Wichtigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen für den Menschen lässt feststellen, dass er generell auf Gemeinsamkeit ausgerichtet ist. Er kann dies in einer geregelten Weise organisieren, indem er versucht, Einfluss auf das Gegenüber zu nehmen bzw. Einfluss auszuüben und dadurch eine Reaktion anstrebt, die sich durch eine Änderung im Handeln, Verhalten oder Denken äußern kann. Der Mensch verfügt über Mittel, damit diese Organisation zweckgerichtet und zielbewusst verwirklicht werden kann, nämlich die Sprache und ein steuerndes Verhalten seines eigenen Körpers. Beide setzt er als Kommunikationsmittel ein: „Sprache und Körpersprache sind [...] aufeinander bezogen und bilden in der konkreten mündlichen, dialogischen Kommunikationssituation als Text und Körperausdruck eine untrennbare, ganzheitliche Gemeinschaft“ (Kalverkämper 1994:133) (vgl. Kalverkämper 1998:1340).

„Man kann nicht *nicht* kommunizieren“ ist ein bekanntes pragmatisches Axiom, welches von Paul Watzlawick (2011¹²:60) bereits im Jahr 1967 aufgestellt wurde. Der Kern dieser Aussage bezieht sich darauf, dass man sich ja auch „nicht *nicht* verhalten“ (Watzlawick 2011¹²:58) kann. Kalverkämper ergänzt diese schon etwas ältere Aussage und meint: „Es ist unmöglich, nicht mit dem Körper kommunikativ zu wirken“ (Kalverkämper 1995:143). Laut ihm ist es unmöglich, das körperliche Ausdrucksverhalten einer Person nicht zu interpretieren bzw. es zu ignorieren (vgl. Kalverkämper 1998:1341). Auch wenn eine kommunikative Verweigerung stattfindet, wie z.B. das Abwenden vom/von der Partner/in, oder ein Unbeteiligtsein bzw. eine Ruhestellung des Körpers besteht wie es beim Schlafen der Fall ist, ist dieses als solches eine ‘Kommunikation’, da es sich hierbei ebenfalls um soziales Verhalten handelt, welches auf andere Beteiligte kommunikativ wirken und bei ihnen eine sprachliche bzw. körpersprachliche Reaktion auslösen kann wie z.B. Schweigen, Beleidigtsein, Rücksichtnahme, Beschimpfen, Nachfragen, Protest gegen das Verhalten, Betroffenheit etc. (vgl. Kalverkämper 1995:143f.).

Seit den ausgehenden 90iger Jahren öffnet sich auch die Translationswissenschaft, die das öffentliche Sozialverhalten miteinschließt, spezifisch interkulturellen Phänomenen und zeigt für die Körperkommunikation, die kulturell gebunden ist, Interesse, vor allem im Bereich der Dolmetschpraxis (vgl. Kalverkämper 2008²:380).

Im Folgenden wird ein allgemeiner Überblick über Körpersprache, Gestik und Mimik gegeben, sowie der Zusammenhang zwischen Sprache und Körpersprache und zwischen Kultur und Körpersprache erläutert, um dann schlussendlich zum Thema der Körpersprache als französischem Kulturem und dessen Übersetzung zu gelangen.

4.1.1. Körpersprache / Nonverbale Kommunikation

Bei der Körpersprache werden üblicherweise die kommunikativen Hauptzonen des Körpers unterschieden. Hierbei handelt es sich um das Gesicht, welches über eine äußerst reiche Ausdrucksvarianz verfügt, da es physiologisch betrachtet viele verschiedene Muskeln besitzt²¹. Die Mimik mit ihren Einzelkomponenten, die Mimeme genannt werden, ist der körpersprachliche Ausdruck dafür. Eine weitere kommunikative Hauptzone sind die Ober- und Unterarme und die Hände mit den Fingern, also die Gestik mit ihren systematischen Einheiten, den Gestemen. Schließlich wird die Gesamtheit des Körpers von Kopf bis Fuß, also die Körperhaltung bzw. Körperbewegung, als Kinesik bezeichnet, die aus ihren konstitutiven Einheiten, den Kinemen, besteht. Darüber hinaus spielt auch der kommunikative Bezug zu einem anderen Körper, die Proxemik, eine Rolle (vgl. Kalverkämper 1998:1343).

Das Sprechen kann durch das kommunikative Verhalten des Körpers begleitet, unterstützt, ergänzt oder ersetzt werden. Diese Abfolge steigert sich in ihrer Intensität der kommunikativen Leistung des Körpers und geht vom Sprachlichen weg hin zum Nichtsprachlichen:

Indem die kommunikative Leistung des Körperausdrucks zunimmt [...], tritt die sprachliche Informationsleistung zurück; und umgekehrt: indem die sprachliche Informationsleistung abnimmt, wird sie zur Sicherung des kommunikativen Erfolgs durch Körpersignale ausgeglichen. (Kalverkämper 1998:1343f.)

Jedoch kann das sprachlich Gesagte durch die Körpersprache nicht nur begleitet, unterstützt, ergänzt oder ersetzt werden, sondern verbaler und körpersprachlicher Ausdruck können einander auch widersprechen und einander verfälschen. Man kontrolliert nicht alle seine Gesten, man kalkuliert nicht alle seine Räume, meistens handelt es sich um ein unbewusstes, intuitives Vorhersehen (vgl. Brunetière 1991:102). Jeder ist mit Situationen vertraut, in denen man den gesprochenen Worten eines Gegenübers misstraut, da man nonverbale Signale wahrgenommen hat, die Anlass dazu gegeben haben, die wörtliche Aussage nicht für bare Münze zu nehmen. Eine Haltung, eine Geste, eine Mimik. Man hat sich nicht unbedingt das oder jenes der zitierten Elemente bewusst gemacht, aber ein Eindruck ist entstanden, etwas ist pas-

²¹ vgl. z.B. Irenäus Eibl-Eibesfeldt. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*. S. 621.

siert. Jeder kann solche Erlebnisse, solche Eindrücke bezeugen: „Everyone knows that when individuals in the presence of others respond to events, their glances, looks, and postural shifts carry all kinds of implication and meaning” (Goffman 1981:1) (vgl. Houdebine 1991:269).

Das Sprechen und die Körpersprache als Manifestationsformen der Kommunikation haben auch ihre Extreme, die sich durch Schweigen (sprachlich) und Starre (körperlich) ausdrücken können. Dies wiederum kann ebenfalls kommunikativ wirken, eingesetzt und interpretiert werden, denn jede Äußerungsform des Menschen ist potenziell kommunikativ. Die antike und hierbei speziell die römische Rhetorik war die erste, die diese Zusammenhänge erkannt und als Lehrinhalte vermittelt hat (vgl. Kalverkämper 1998:1343f.).

Terminologisch wird nonverbale Kommunikation und Körpersprache oft gleichgesetzt und laut Christine Kühn (2002:40) zweifach – einerseits als Terminus zur Bezeichnung des gesamten Forschungsgebietes und andererseits als Konzept - verwendet, wobei man berücksichtigen muss, dass die körperliche Ausdrucksweise nicht als Negation der sprachlichen – also als nonverbal – aufgefasst wird. Hier müssen spezifische Funktionsträger und gemeinsam mit ihnen kommunikative Funktionen gegeben sein, die die Körperkommunikation als eigenes zeichenhaftes System (‘Körpersemiotik’) gelten lassen:

- Miremik (das Blickverhalten);
- Mimik (das Mienenspiel; gehört zu den beiden Hauptzonen des kommunikativen Körpers und hat dank der Fülle an verschiedenen differenziert beteiligten Muskeln eine reiche Ausdrucksvarianz);
- Gestik (das Ausdruckspotential der Hände, Finger, Arme und Schultern);
- Kinesik (Körperbewegung sowie ganzheitliche Haltung von Kopf bis Fuß);
- Haptik (das Berührverhalten);
- Proxemik (Distanz- und Näheverhalten als räumliche Organisation zum Partner) und
- Olfaktorik (der geruchliche Eindruck, der ein kommunikatives Signal darstellt).

Während der mündlichen Kommunikationsprozesse werden diese Komponenten gemeinsam eingesetzt (Sprecher/innen-Seite) und prinzipiell auch gemeinschaftlich wahrgenommen und als Folge interpretiert (Empfänger/innen-Seite) (vgl. Kalverkämper 2008²:374).

Der britische Sozialpsychologe Michael Argyle (1972:246ff.) teilt die nonverbalen Signale, die von Menschen verwendet werden, in zehn Kategorien ein: Körperkontakt, Nähe, Ausrichtung (des Körpers), Erscheinung, Haltung, Kopfnicken, Gesichtsausdruck, Gesten, Blick und nonverbale Aspekte der Sprache. Im Folgenden werden all jene dieser Kategorien erörtert, die hier noch nicht behandelt wurden.

Bei der Ausrichtung handelt es sich um den Winkel, in dem Menschen in Beziehung zueinander stehen oder sitzen. Der normale Bereich bewegt sich von frontal bis Seite-an-Seite. Man hat herausgefunden, dass die Ausrichtung je nach Situation variiert – jene, die sich in einer kooperativen Situation befinden oder die gut befreundet sind, nehmen eine Seite-an-

Seite Position ein, bei einer Konfrontation, Verhandlungs- oder ähnlichen Situation jedoch tendieren Menschen eher zur Frontalposition (vgl. Argyle 1972:247).

Viele Aspekte der persönlichen Erscheinung obliegen der freiwilligen Kontrolle, sowie Kleidung, Haare und Haut, während andere Aspekte nur teilweise kontrolliert werden können, wie z.B. der physische bzw. körperliche Zustand. Es wird viel Zeit, Geld und Aufwand betrieben, um seine Erscheinung zu kontrollieren. Das kann als besondere Art der nonverbalen Kommunikation angesehen werden. Der Hauptgrund seine Erscheinung zu manipulieren scheint in der Selbstpräsentation zu liegen, d.h. Nachrichten über sich selbst zu versenden. Folglich senden Menschen über die Kleidung, die sie z.B. tragen, Nachrichten über ihren sozialen Status, ihre Beschäftigung oder ihre soziale Gruppe, der sie angehören (vgl. Argyle 1972:248). Kleidung ist ein kulturgeschichtliches Phänomen, welches genauso wie die Kulturgeschichte des Menschen etwa 6000 Jahre zurückgeht. Kleidung hat neben persönlichen Entscheidungen auch immer einen gesellschaftlichen Bezug. An der Kleidung kann erkannt werden, welcher Gruppe eine Person angehört. Sie signalisiert Funktionen, Rollen und Ränge. Die Signalwirkung der Kleidung ist bis heute vorhanden und wird auch dementsprechend interpretiert. Wenn jemand eine bestimmte Marke trägt, die einer bestimmten Preiskategorie angehört, ist dies eine Kundgabe der eigenen finanziellen Kraft, die folglich auf eine gehobene soziale Stellung hinweist und daher eine bestimmte Einschätzung und Behandlung durch andere Menschen fordert (vgl. Kalverkämper 2003:323f.).

Das Kopfnicken spielt ebenfalls eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Sprache bzw. dem Sprechen. Üblicherweise wird es als Verstärker eingesetzt, d.h. wenn Teil eines Verhaltens von A durch ein Kopfnicken von B gefolgt wird, tendiert A dazu die Frequenz dieses Verhaltens zu erhöhen. Kopfnicken spielt auch eine entscheidende Rolle wenn es darum geht dem anderen die Erlaubnis zu geben weiterzusprechen. Andererseits jedoch bedeutet sehr schnelles Kopfschütteln, dass derjenige, der mit dem Kopf nickt, gerne sprechen möchte (vgl. Argyle 1972:248f.).

Dieselben Worte können auf verschiedene Wege durch Unterscheidung in Stimmlage, Betonung und Einsatz überbracht werden. Linguist/innen unterscheiden zwischen prosodischen Lauten, welche sich auf die Bedeutung von Äußerungen auswirken und paralinguistischen Lauten, die andere Arten an Informationen vermitteln. Prosodische Signale sind Stimm-lagenmuster, Betonungsmuster und der Zeitpunkt (Pausen sowie Einsatz), welche die Bedeutung von Sätzen beeinflussen und als wahre Teile der verbalen Aussage angesehen werden. Paralinguistische Signale beinhalten Emotionen, die durch die Stimmlage ausgedrückt werden, Gruppenzugehörigkeit, die durch den Akzent ausgedrückt wird, persönliche Eigenschaften, die durch die Artikulationsfähigkeit bzw. die Qualität der Stimme ausgedrückt werden, Sprachfehler etc. Diese nonverbalen Signale sind nicht sehr eng mit der Sprache verbunden, sie haben keine komplexe Struktur und sind anderen Ausdrücken für Einstellungen und Emotionen ähnlich. Besorgte Menschen z.B. sprechen schnell und machen häufig Fehler beim Sprechen. Eine dominante oder verärgerte Person spricht laut und eher langsam. Hier kann man sehen, dass die emotionale Verfassung eine große Rolle spielt (vgl. Argyle 1972:251).

4.1.2. Gestik und Mimik

Das körperliche Ausdrucksverhalten, vor allem die Gestik und Mimik, gibt nicht nur einen Einblick in den emotionalen Zustand einer Person, sondern

weckt und reguliert auch die situativen Affekte des Gegenüber und wirkt darüber hinaus ebenso auf die prinzipielle Gefühlslage zwischen beiden Partnern ein und bestimmt somit die Emotionalität der ganzheitlichen mündlichen Kommunikationssituation: Sympathie, Antipathie, Interesse, Desinteresse, Reaktionsbereitschaft, Einstellung dem Partner gegenüber – hier bestimmen sich reaktiv die Ausdrucks- und die Eindrucksqualitäten, die kommunizierende Personen voneinander wahrnehmen, hier tarieren sich die zwischenmenschlichen Beziehungen aus. (Kalverkämper 2003:316)

Der Gestik bzw. den gestischen Prozessen wird im Bereich der nonverbalen Kommunikation oft eine Sonderstellung zugesprochen. Der Hauptgrund für diese Bevorzugung hat etwas mit der traditionellen Betrachtungsweise von Körpersprache zu tun, da der Gestik als „einzige der genannten Dimensionen non-verbalen Kommunikation eine Annäherung an den exponierten Sprachstatus zugeschrieben“ (Kühn 2002:53) wird. Nicht zuletzt haben hierbei die Gebärdensprachen, die als natürliche Sprachen anerkannt wurden, eine Rolle gespielt, um der Gestik, neben den sensuellen, auch rationale bzw. sprachliche Eigenschaften zuzugestehen (vgl. Kühn 2002:53).

Die Hände spielen bei der Gestik die wichtigste Rolle. Bewegungen des Kopfes, der Füße oder anderer Körperteile können ebenfalls verwendet werden, sind jedoch weniger expressiv als jene der Hände. Manche Gesten können auf generelle emotionale Erregung hindeuten, welche diffuse körperliche Aktivität hervorruft, während andere wiederum Ausdrücke von bestimmten emotionalen Zuständen sind, z.B. wenn man bei Wut die Fäuste ballt. Gesten werden ebenfalls eng mit der Sprache koordiniert. Ein/e Sprecher/in verwendet Gesten um das Gesagte zu illustrieren, vor allem wenn seine/ihre verbalen Kräfte versagen oder wenn Objekte mit bestimmten Größen oder Formen beschrieben werden. Gesten können, wie bereits erwähnt, sogar Sprache ersetzen, wie es bei Gebärdensprachen der Fall ist (vgl. Argyle 1972:249).

Die Mimik umfasst „die (festen) Teile und die (beweglichen) Organe des menschlichen (und, analog dazu gemeint, des tierischen) Kopfes, die durch direktes Ansehen des Gegenüber im Blick sind“ (Kalverkämper 2001:1328). Dazu zählen Stirn, Augen und die Funktion der Blickkommunikation, Augenbrauen, Wangen, Nase, Mund und Unterkiefer inklusive Kinn. Die Rahmenbedingung dieser Orte mimischen Ausdrucksrepertoires stellt die Kopfhaltung dar, die für die ganzheitliche Beurteilung des mimischen Verhaltens ausschlaggebend ist, was durch Experimente in den frühen achtziger Jahren erwiesen wurde, bei denen Gemäldefiguren und deren sukzessive Kippungen des Kopfes bei gleichbleibender Miene analysiert wurden (vgl. Kalverkämper 2001:1328).

Obwohl Emotionen als körperganzheitliche Anzeichen ausgedrückt wahrgenommen und interpretiert werden, spielt der Gesichtsausdruck bzw. die Mimik dabei jedoch die zentrale Rolle. Der Gesichtsausdruck ist die direkte Möglichkeit die eigenen Emotionen zu zeigen

(vgl. Kalverkämper 2001:1344). Weiters spielt der Gesichtsausdruck bzw. die Mimik auch allgemein im körpersprachlichen Ausdrucksrepertoire eine zentrale Rolle, da hier die Kommunikation am effektivsten verläuft. Dies lässt sich aufgrund der Varianz und folglich der Bedeutungsbesetzung der sichtbaren Veränderungen, also der Mienen, feststellen, da diese hier am differenziertesten sind. Die Primaten beispielsweise steuern ihre sozialen Hierarchien noch immer über den emotionalen Gesichtsausdruck (vgl. Kalverkämper 2001:1347). Die mimischen Ausdrucksweisen, die sich am frühesten entwickelten, waren hauptsächlich Intensionsbewegungen (wie beispielsweise das Zähne zeigen) oder auch Versuche, besser sehen zu können (weites Öffnen der Augen sowie Hochziehen der Augenbrauen). Im Laufe der Entwicklung wurden diese Ausdrucksweisen, die biologisch sehr nützlich waren, als soziale Signale ritualisiert (vgl. Argyle 2002⁸:201).

Die Mimik ist inzwischen ein interdisziplinäres Phänomen, welches von den verschiedensten wissenschaftlichen Bereichen aufgegriffen wird. Für die Körpersprache, als ihr übergeordnetes Phänomen, gilt natürlich dasselbe (vgl. Kalverkämper 2001:1343).

Während des mimischen Ausdrucksverhaltens spielen Hände und Schultern eine wichtige Rolle, sie sind komplementäre Signalträger: Mimik und Gestik als zwei Regionen, die über spezifische Ausdrucksweisen verfügen, bilden die kommunikative Einheit des Oberkörpers. Die Mimik sowie die Gestik, ist Teil der Körpersprache, die ganzheitlich abläuft, wahrgenommen und interpretiert wird (vgl. Kalverkämper 2001:1332).

4.2. Sprache vs. Körpersprache – ein semiotischer Vergleich

Was den semiotischen Aufbau beider Ausdrucksformen, also der Sprache sowie der Körpersprache, betrifft, ist dieser bei beiden durchaus vergleichbar und analog strukturiert.

Das Sprachsystem hat lexikalische Einheiten (Wörter) und auch die Körpersprache verfügt über zeichenwertige Grundeinheiten, die aus einer Ausdrucksform (*signifiant*) und einer Ausdrucksbedeutung (*signifié*) bestehen, also ein Vokabular oder Lexikon. Die Sprache hat diese Einheiten in einem System strukturiert und auch die Körpersprache hat ihre Ausdruckselemente als Ausdrucksrepertoire angeordnet. In der Körpersprache werden alle Elemente zu Abläufen, Kontinuen und Sequenzen verknüpft, was der Syntax der Sprache entspricht. Auch hierzu gibt es bestimmte Regeln des Einsatzes vergleichbar der Grammatik einer Sprache. Diese Manifestationen zu einer ganzheitlichen bzw. ganzkörperlichen Kohärenz des körperlichen Ausdrucksverhaltens zusammenzuführen, kann bei der Sprache mit dem Text verglichen werden. Diese sogenannten Körpertexte lassen sich, genauso wie Textsorten oder Gattungen der Sprache, typisieren: Schmerz, Zärtlichkeit, Angst, Neugierde, Verachtung, Würde, Vertrautsein usw. können sich körperlich ausdrücken, also als typische körperkommunikative Verhaltensweisen beobachtet werden. Weiters haben Sprache und Körpersprache einen ähnlich sensiblen Bezug auf Partner/innenreaktionen und Situation. Was als Sprachregister in der

Sprache gilt, ist in der Körpersprache ein sozial geregeltes, partner/innenbewusstes Verhalten. Das geht bis hin zu kodierten und damit konventionalisierten Formen wie im Höflichkeitsverhalten oder beim Ritual. Sprache und Körpersprache befinden sich hier in der Dimension der Pragmatik und all das ist in einem bestimmten kulturellen Rahmen anzusiedeln (vgl. Kalverkämper 1998:1346ff.).

4.3. Körpersprache und Kultur

Dem Menschen sind nur wenige körperliche Ausdrucks- und Verhaltensweisen angeboren. Humanetholog/innen haben erforscht, dass nur wenige Regungen Teil des natürlichen Verhaltensrepertoires des Menschen sind, sie sind also angeboren und wurden dem Menschen als Verhaltenserbe kodiert mitgegeben (vgl. Kalverkämper 1995:144f.). Diese körperkommunikativen Ausdrucksformen, die in allen Kulturen präsent und unmissverständlich zugänglich sind, also verstanden werden, beziehen sich auf die Mimik:

- (1) das *Lachen*, die Grundlage für das Komische, mit einem stufenlosen Übergang zum
- (2) *Lächeln* als universalem Ausdruck von Friedfertigkeit, der – insbesondere in Aggressionssituationen – entwaffnet;
- (3) das *Stirnrunzeln*;
- (4) das (kummervolle und zornige) *Weinen*;
- (5) das *Schmollen* als demonstratives Kappen des Bezugs zum Partner, was – für den prinzipiell bindungssuchenden, sozialen Menschen – ein Gefährdungssignal bedeutet und meist sofortige Versuche der Versöhnung in Form von Reparatur oder neuer Stiftung der Beziehung auslöst;
- (6) das *Wutgesicht*;
- (7) das *Angstverhalten*.

(Kalverkämper 2008²:378f.)

Die Kommunikativität seines Körpers erlernt der Mensch durch sozialen Kontakt, was entweder durch Imitation – also ohne ausdrückliche Lernsituation – oder durch erzieherische Einflussnahme bis hin zu normenkonformem Körperverhalten (Höflichkeit, Rituale, Essmanieren, Sitzformen, Nähe- und Berührungsverhalten usw.) geschieht. Dabei wird von der Gesellschaft nach Gesichtspunkten wie Sexus (Männer-Frauen), Alter (Jung-Alt) und sozialem Status (Rang sowie Rolle in der Gesellschaftshierarchie) getrennt. Hier verwendet sie Kriterien, die auch als konstitutiv für den Kulturbegriff gelten. Somit ist Körpersprache in die Charakteristika von Kulturen der Sprach-, Wirk- und Lebensgemeinschaft(en) eingebunden und kann als kulturgebundenen Phänomen, „als Kulturspezifikum („Kulturem“) [das] zur Herausbildung eines Bewußtseins von Identität – und somit, im Kontrast zu Fremdem, von Alterität – bei[trägt]“ (Kalverkämper 2008²:379) verstanden werden. Dies fällt aber oft erst im Kontrast auf und hängt meist mit Missverständnissen bei Decodierung und Misslingen der Kommunikation zusammen. Daher ist es wichtig, die interkulturellen Unterschiede wie auch die Gemeinsamkeiten zu kennen (vgl. Kalverkämper 1998:1364f.).

Auch das Distanzverhalten – im Fachjargon als Proxemik bezeichnet – d.h. die Austarierung von Nähe und Entfernung in Bezug auf das Gegenüber bis hin zum Berührungsverhalten ist je nach Kultur bezüglich der Erwartungen und Toleranzen (hierbei muss auch der Unterschied zwischen den Geschlechtern beachtet werden) unterschiedlich und gerade deswegen können mögliche Kommunikationskonflikte entstehen (vgl. Kalverkämper 1998:1343). Hier wird auch zwischen kontaktreichen und kontaktarmen Kulturen („contact and non-contact cultures“) unterschieden. Die arabischen, indischen, mediterranen und lateinamerikanischen Kulturen werden oft als kontaktreiche Kulturen klassifiziert, während nordamerikanische und nordeuropäische Kulturen oft als kontaktarme Kulturen bezeichnet werden (vgl. Burgoon/Buller/Woodall 1996²:94). Zudem ist im südlichen Europa die zugelassene Distanz zwischen Partner/innen um einiges näher als es im Norden der Fall ist. Hierbei spielt auch das Berührverhalten, die taktile Kommunikation, eine wichtige Rolle: die Akzeptanz vom/von der Partner/in berührt zu werden und die Verweildauer sowie die betroffenen Körperteile, wobei hier auch wieder zwischen Mann und Frau Unterschiede bestehen, sind hier von Bedeutung. Die Gesten und Körperhaltungen, die sich damit für die Kommunikation ergeben, sind entweder Beziehungssperren, Abwehrhaltungen oder Verteidigungspositionen gegenüber der anderen Person oder auch Öffnungsweisen und Einladungen zum Näherkommen. Innerhalb dieser kulturbestimmten Toleranzen hat jeder Mensch vier Distanzzonen, in denen die mündliche Kommunikation stattfindet:

- Intime Zone (unter 45 cm, das Erreichen und Unterschreiten dieser Distanz ist nur per Lizenz erlaubt: U-Bahn, Aufzug, Intimitäten);
- Persönliche Zone (45 cm bis 1,30 m, kommt bei sehr engen Beziehungen vor);
- Sozial-konsultative Zone (zwischen 3 und 4 m, kommt bei unpersönlichen Beziehungen vor und sollte nicht überschritten werden) und
- Öffentliche Zone (über 4 m, bei öffentlichen Anlässen und Personen des öffentlichen Lebens).

Gerade die persönliche Zone weist kulturspezifische Abweichungen auf, die gegebenenfalls Konflikte mit sich bringen können, was die Beurteilung des Partner/innenverhaltens angeht. Diese reichen von aufdringlich bis hin zu unhöflich distanziert. In Indien als einem Land, in dem die Gesellschaft streng hierarchisch geregelt ist, belaufen sich die Kommunikationsabstände zwischen Angehörigen verschiedener Kasten auf 2 bis 20 und mehr Meter (vgl. Kalverkämper 1998:1365f.).

Das soziale Verhalten ist eng mit dem Körperverhalten verbunden. Daher bilden „Körpersprache und soziale Ordnung“²² eine Funktionen-Einheit, die sehr komplex ist. In dieser Einheit werden Begegnungsformen (z.B. Begrüßung, Aktion-Reaktion-Schemata, Werbung) ausgehandelt und Territorialansprüche und hierarchisch bestimmte Rollen in einer Gruppe

²² vgl. Albert E. Schefflen. 1976. *Körpersprache und soziale Ordnung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

(z.B. Dominanz-, Submissions-, Indoktrinationsverhalten, disziplinierende Kommunikationskontrolle) sowie das Schaffen und die Festigung von Verhaltensmustern (und natürlich deren Sanktionierungsweisen bei Verletzung oder Missachtung der Strukturen) sind konventionalisiert. Macht bzw. Machtausübung als sozialpsychologischer Faktor regelt das individuelle und kollektive Verhalten und organisiert erwartungskonforme (den gemeinschaftlichen Zusammenhalt stabilisierende) Verhaltensweisen und ist daher für gesellschaftliche Gruppen (*homo sociologicus*) konstitutiv (vgl. Kalverkämper 1998:1353). Das Funktionieren der nonverbalen Kommunikation spielt für das menschliche Sozialverhalten eine gewichtige Rolle und laut dem ontogenetischen Erfahrungsschatz jedes Einzelnen, ist die phylogenetisch generalisierende Aussage, dass die Grundlagen und Anfänge von Kommunikation prinzipiell nonverbal sind, zutreffend, d.h. dass die Körpersprache das originäre Kommunikationssystem ist (vgl. Kalverkämper 2003:316f.).

4.4. Körpersprache als französisches Kulturem

In Europa ist die normenkontrollierte Emotion mithilfe inszenierter körperlicher Haltung und Gebärden einer kultivierten Lebensart romanisch geprägt, also romanischen Ursprungs. Schon allein die französischen Ausdrücke *allure, attitude, contenance, façon, geste, grâce, gravité, manière* u.a. unterstreichen dies. Im Deutschen haben sich diese Ausdrücke des körpersprachlichen Verhaltens als Lehn- und Fremdwörter verbreitet: *affektiert, Allüren, Attitüde, Charme, Contenance, Etikette, Fasson, Galanterie, Geste, Gravität/gravitatisch, Grazie/grazil/graziös, Grimasse, Manieren/manierlich, Miene, Nonchalance/nonchalant, Pose, Positur* u.a. (vgl. Kalverkämper 2008²:379).

Laut Kalverkämper (2008²:381) gibt es noch keine umfassende Untersuchung der nonverbalen Kommunikation als spezielle französische Varietät der romanischen Körperkommunikation. Es gibt zwar Arbeiten, die als eine der ersten in diesem Hinblick gelten, die hauptsächlich die philologischen sowie literaturwissenschaftlichen (bzw. literarhistorischen) Aspekte behandeln (vgl. Lommatzsch²³, Wandruszka²⁴ sowie Weinrich²⁵ und auch vereinzelte Untersuchungen der spätachtziger und neunziger Jahre, die von Kalverkämper²⁶ angeführt werden), jedoch werden linguistische, soziologische, psychologische, kommunikationswissenschaftliche, ethologische, kulturen- oder semiotische Fragestellungen hierbei sehr selten beachtet.

²³ LOMMATZSCH, Erhard. 1910. *System der Gebärden. Dargestellt aufgrund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs*. Berlin: Dissertation.

²⁴ WANDRUSZKA, Mario. 1954. *Haltung und Gebärde der Romanen*. Tübingen: Niemeyer.

²⁵ WEINRICH, Harald. 1956. *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster: Aschendorff.

²⁶ KALVERKÄMPER, Hartwig. 1998. Körpersprache. In: Ueding, Gert (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1339-1371.

Kalverkämper (2008²:381) betont weiters, dass selbst bei perfekter Beherrschung einer anderen Sprache, die muttersprachlich sozialisierten Kommunikationsweisen der Körpersprache bis ins Letzte als typisch eigenkulturelles Ausdrucksvermögen beibehalten werden. Nur etwa 7% der Gesprächsinformationen werden rein über die Sprache vermittelt, 38% über die Betonung, die sogenannte Parasprache (das heißt nonverbal vokal) und 55% übertragen Mimik und Gestik (vgl. Kalmbach 1990:48).

In ihrer Diplomarbeit zum Thema *Verbale und Nonverbale Kommunikation im Ländervergleich Österreich / Frankreich* (2002) geht Roya Ghafele nicht nur auf die Unterschiede im Bereich der verbalen Kommunikation, sondern auch auf die Unterschiede in der nonverbalen Kommunikation ein. Was die Verwendung verschiedener Gesten betrifft, gibt es deutliche Differenzen zwischen Österreich (und wahrscheinlich auch Deutschland) und Frankreich. Ghafele bezieht sich hier vor allem auf die Embleme einer Kultur, die konventionalisierte nonverbale Zeichen sind, für die es eine wortwörtliche Übersetzung gibt und die auch beim Weglassen der sprachlichen Aussage nicht ihren Bedeutungsinhalt verlieren. Jede Kultur entwickelt ein spezifisches Repertoire an Emblemen, das mit dem verbalen Vokabular einer Sprache gleichgesetzt werden kann und erst erlernt werden muss und daher für Außenstehende nicht gleich zugänglich ist (vgl. Ghafele 2002:74).

Es gibt zwei Gesten, die heutzutage als typisch französisch gelten: der Begrüßungskuss und der häufige Handschlag (vgl. Kalmbach 1990:47). Gabriele Kalmbach (1990:49) zählt weiters einige Beispiele auf, die der französischen Zeichensprache entstammen. Wenn man zum Beispiel mit dem Zeigefinger sein unteres Augenlid herunterzieht, dann bedeutet das ‘Versuch nicht, mich über’s Ohr zu hauen, ich durchschaue dich’. In Österreich jedoch wird diese Geste eher als ‘Das ist langweilig’ oder auch ‘Das ist ein Schmäh’ verwendet (vgl. Reithofer 1988:52). Der Daumen am Kinn bedeutet in Frankreich ‘ätsch!’ oder ‘siehste!’. Wenn mit dem Zeigefinger und dem Daumen ein Kreis gebildet wird versteht man das in Frankreich als ‘super!’, ‘perfekt!’, in anderen Ländern jedoch ist das eine Beleidigungs- oder obszöne Geste. Ein sich kurz über die eigene Wange streicheln signalisiert dem Gegenüber ‘Alle Hochachtung!’ und ein schnelles Schütteln der eigenen Hand bedeutet *oh-là-là!*, also ‘Aufgepasst!’, ‘Vorsicht ist angebracht’. Eine sehr beliebte Geste der Franzosen und Französinen lässt sich beim Autofahren beobachten. Dabei wird der eine Arm angewinkelt und die andere Hand fasst an den Oberarm. Diese Geste bedeutet ‘Du Vollidiot!’ (vgl. Kalmbach 1990:49). Für ein ‘Ja’ wird mit dem Kopf von oben nach unten genickt, so wie es auch in Österreich und anderen europäischen Ländern üblich ist (vgl. Houdebine 1991:278). In Bulgarien jedoch wird mit dem Kopf gewackelt oder manchmal auch genickt und in Indien wird durch Hin- und Herneigen des Kopfes Zustimmung signalisiert (vgl. Manhart 2000:173). Das Zeichen für ‘zwei’ in Frankreich wird mit dem Daumen und dem Zeigefinger angedeutet. In China würde das einer ‘acht’ entsprechen und in den USA wird ‘zwei’ mit dem Zeige- und dem Mittelfinger angedeutet. Diese Gestik-Zeichen existieren in allen Kulturen, in größerer oder geringerer Anzahl. Sie sind unterschiedlich, so manifestiert sich ihr willkürlicher und konventioneller Charakter oder ihr analoger und konventioneller Charakter im Ikonischen (z.B. die Bewegung

des Mittelfingers und des Zeigefingers, die im Raum 'Anführungszeichen' schreiben; Daumen und Zeigefinger nach oben gerichtet bedeuten 'dünn' oder 'ein bisschen' etc.) (vgl. Houdebine 1991:278).

Vom Süden her wurde Frankreich durch römische und arabische und vom Norden her durch normannische und germanische Eigenheiten kulturell beeinflusst. Das schlägt sich auch im Temperament nieder und äußert sich „in der nach Süden zunehmend schnellen, vielfältigen, bewegten, ausgreifenden Gestik und ausgeprägten Mimik“ (Kalverkämper 2008²:382). Die Schultern werden ebenfalls in eine expressive Kommunikation miteinbezogen. Nach oben gezogene Schultern, die von geöffneten Handflächen und einem Ausatmen begleitet werden, haben die Bedeutung von 'weiß ich auch nicht', 'da kann ich auch nichts ändern'. Diese Geste ist typisch französisch, wobei sie auch im romanischen Raum weit verbreitet ist (vgl. Kalverkämper 2008²:382).

Ausländer/innen nehmen die französische Körperkommunikation als sehr dominant wahr und für sie entsteht der Eindruck, dass Gestik, Mimik sowie Körperhaltung, Intonation und Stimmlage sehr wichtig sind bzw. sogar wichtiger als das Gesagte selbst, was wiederum die soziopsychische Relevanz der nonverbalen Kommunikation hervorhebt, so wie sie in den romanischen Kulturen genutzt wird (vgl. Kalverkämper 2008²:382).

4.5. Nonverbale Kommunikation und (audiovisuelle) Übersetzung

[...] Any of those nonverbal systems undergo profound changes through translations, and translators need to become extremely sensitive to all that happens or does not happen as they translate a text, for it is well known that translation is not only a (sic!) interlinguistic exercise, but an intercultural one as well. (Poyatos 1997:18)

Fernando Poyatos betont hiermit die Interkulturalität eines Textes und meint weiters, dass der/die Übersetzer/in auch die Elemente, die zwischen den Zeilen stehen, beachten muss, da der zu übersetzende Text kein Konglomerat aus voneinander unabhängigen Elementen ist, sondern als strukturiertes und funktionales kohärentes Ganzes betrachtet werden soll (vgl. Poyatos 1997:26).

Auch wenn der/die Schriftsteller/in (im Fall der literarischen Übersetzung) eine explizite Erklärung des körpersprachlichen Verhaltens abgibt, kann es trotzdem zu Problemen bei der Interpretation durch Mitglieder einer anderen Kultur kommen. Daher sollten Übersetzer/innen es in Betracht ziehen, gelegentlich kurze explikative Fußnoten bereitzustellen, um das Verständnis zu verbessern (vgl. Poyatos 1997:26f.). Bei der audiovisuellen Übersetzung sind Fußnoten jedoch leider nicht erlaubt. In solchen Fällen wäre es ratsam, die ganze Aussage zu ersetzen und die Intention des Charakters explizit zu machen. Die Explizitheit ist eine der Techniken, die häufig zur Kompensierung verwendet wird. Die Gefahr bei häufiger Anwendung dieser Technik besteht darin, dass das Endprodukt möglicherweise dem Ausgangs-

text, in dem der Grad der Explizitheit vielleicht kaum wahrnehmbar ist, untreu sein könnte (vgl. Chaume Varela 1997:323).

In seinem Aufsatz *Translating non-verbal information in dubbing* (1997) erklärt Frederic Chaume Varela weiters, dass nonverbale Informationen üblicherweise vernachlässigt oder als selbstverständlich angesehen werden, so als ob die Übersetzung verbaler Aussagen jedes paralinguistische, kinetische oder semiotische Zeichen, welche verbale Zeichen zusammenhängend ergänzen, in Betracht ziehen bzw. beinhalten würde. Jedoch sind audiovisuelle Texte eine der Gattungen, in der nonverbale Information eine relevante Rolle spielt. Bewegungen, Geräusche, Gesten, Objekte, Farben etc. sind genauso wichtig wie verbale Aussagen selbst und daher darf ihre Bedeutung nicht ignoriert werden. Außerdem ist es genau genommen das Zusammenspiel zwischen verbaler und nonverbaler Information, d.h. die Interaktion zwischen dem verbalen und dem visuellen Subtext, welche audiovisuelle Texte als unabhängiges Genre kennzeichnet. Der Begriff des Texts kann für beide, also für die verbalen Zeichensequenzen sowie die nonverbalen Zeichensequenzen (oder eine Kombination aus beiden) angewandt werden (vgl. Chaume Varela 1997:315).

Wenn es zu Problemen beim Transferprozess von audiovisuellen Texten kommt, ist es manchmal notwendig, die nonverbalen Informationen im verbalen Zielsprachentext, wie bereits erwähnt, explizit zu machen. Der/Die Übersetzer/in kann den visuellen Subtext nicht manipulieren. Jede Lösung für ein bestehendes Problem kann nur im verbalen Subtext eingefügt werden (vgl. Chaume Varela 1997:319ff.). Auch Zabalbeascoa (1997:340f.) betont diesen Sachverhalt: „[...] Dubbing and subtitling may not alter the picture of a film or freeze a frame for a split second; audiovisual texts for translation can only be manipulated or ‘translated’ in their verbal components.” Herbst (1994:246) ist ebenfalls dieser Meinung, wenn er sagt, dass es möglich ist, „durch entsprechende Gestaltung des Textes die Geste im synchronisierten Film in den Text einzubauen. Ist eine Geste im Ausgangstext im Kulturkreis der Zielsprache z.B. nicht bekannt oder besitzt sie eine andere Bedeutung, so muß Äquivalenz durch sprachliche Mittel erreicht werden.“

Chaume Varela (1997:325) weist weiters daraufhin, dass der/die Übersetzer/in sich der folgenden Möglichkeiten bewusst sein sollte:

- Wenn ein nonverbales Zeichen in der Zielkultur existiert, sollte der/die Übersetzer/in sich Gedanken über die Kohäsion und die Kohärenz zwischen Bild und Sprache machen und sobald er/sie ein Äquivalent in der Zielkultur gefunden hat, liegt die Herausforderung darin, eine gute Synchronisation, ein adäquates Sprachregister, die Beibehaltung der gleichen Intentionen und den Wertvergleich der kinetischen Aktivität in der Zielkultur bezüglich des kinetischen Ausgangskulturverhaltens anzubieten.
- Wenn es kein nonverbales Zeichen in der Zielkultur gibt, welches als Äquivalent dienen könnte, ist Explizitheit im verbalen Subtext höchst empfehlenswert.

- Wenn kein nonverbales Zeichen in der Zielsprache existiert und die verbale Erklärung irreführend ist, oder die visuelle Information missachtet, oder die Übersetzung für die Zielkultur bedeutungslos ist, wird empfohlen alles zu ersetzen (vgl. Chaume Varela 1997:325).

Kulturelle Zeichen spielen bei der Synchronisation ebenfalls eine wichtige Rolle. Viele von ihnen können durch nonverbale Kommunikation ausgedrückt werden. Glücklicherweise teilt die westliche Kultur viele dieser Zeichen und viele von ihnen haben auch dieselbe Bedeutung (vgl. Chaume Varela 1997:324). Daher erübrigt es sich auch, alle Gesten, die im Film vorkommen, im Synchrondialog zu erklären bzw. zu berücksichtigen. Dies wäre ein unmögliches Unterfangen. Die Mimik hat ebenfalls internationale Züge und Emotionen wie Wut, Abscheu, Ekel, Überraschung, Freude, Angst, Traurigkeit und Interesse existieren in jeder Kultur. Jedoch wird auf Ereignisse in verschiedenen Kulturen ganz unterschiedlich reagiert. Jede Kultur verfügt aber auch über unbekanntes und einzigartiges Körperverhalten, das manchmal schwer zu deuten ist und schon gar nicht im Film übersetzt werden kann. Das bedeutet nicht, dass der Film unverständlich wird, und trotzdem ist dem Publikum etwas entgangen, was die Zuschauer/innen der Originalkultur bemerkt und somit interpretiert haben (vgl. Manhart 2000:174f.).

5. Untersuchungsgegenstand

Im folgenden Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit genauer erläutert.

5.1. *L'aile ou la cuisse* – Brust oder Keule

Beim Untersuchungsgegenstand handelt es sich um den französischen Film *L'aile ou la cuisse*, im Deutschen *Brust oder Keule*, mit Louis de Funès in der Hauptrolle. Nachfolgend wird ein Überblick über die Angaben zum Film sowie eine kurze Inhaltsangabe gegeben.

5.1.1. Angaben zum Film

Der Film *Brust oder Keule* (*L'aile ou la cuisse*) ist im Jahr 1976 erschienen und wurde vom Regisseur Claude Zidi realisiert. Claude Zidi schrieb gemeinsam mit Michel Fabre das Drehbuch. Neben Louis de Funès als Hauptdarsteller wirkten auch noch Coluche und Julien Guiomar mit (vgl. Steinhauer 2003:268). Bei dieser französischen Filmkomödie handelt es sich um eine Satire und Parodie, die auf die Industrialisierung der Lebensmittelherstellung und auch auf den Mikrokosmos der Feinschmeckerküche, hier im Besonderen der Französischen, anspielt. Eine weitere Anspielung findet sich im Nachnamen der Hauptfigur Charles *Duchemin* wieder, der sich auf zwei Reiseführer mit Restaurantempfehlungen namens *Dumont* und *Michelin* bezieht. Auch der Name *Tricatel* hat seinen Ursprung in der Anspielung auf Jacques Borel, einen Unternehmer, der ab dem Jahr 1968 Schnellrestaurants mit dem Namen *Restoroute* an den französischen Autobahnen betrieb und der immer wieder im Zusammenhang mit 'malbouffe', also Junkfood, von den Franzosen und Französischen genannt wurde. Der Film wurde im Studio Funk in Hamburg synchronisiert. Zur damaligen Zeit war es noch ein kleines Unternehmen, welches im Keller eines Wohnhauses untergebracht war. Erst später wurde es zu einem der größten Produktionshäuser im Bereich der audiovisuellen Medien (vgl. de.wikipedia.org).

5.1.2. Inhaltsangabe

Charles Duchemin (gespielt von Louis de Funès) ist der Herausgeber des berühmten *Guide Duchemin* und in Frankreich als König der Gastronomie allbekannt. Er und seine Mitarbeiter/innen testen alljährlich Restaurants in ganz Frankreich, um deren Küche zu bewerten. Dafür gibt es die *Duchemin* Sterne, die darauf hinweisen, ob ein Restaurant gut oder schlecht ist. Charles Duchemin, der Meister aller Feinschmecker, geht auch selbst gerne mal in Restau-

rants, um deren Speisen zu testen, tut dies jedoch stets in Verkleidung. Dabei ist er sehr kreativ. Seine Verkleidungen reichen von der alten Dame bis zum Bilderbuchamerikaner. Weiters ist er auch bei der *Académie française* ein berühmtes Mitglied. Jedoch gibt es einige Auseinandersetzungen und Probleme mit seinem Gegenspieler Tricatel, der Generaldirektor und Präsident einer Autobahnraststättenkette ist, und mit seinem Sohn Gérard, der es bevorzugt lieber im Zirkus den Clown zu spielen anstatt Speisen zu testen und das Geschäft seines Vaters zu übernehmen (vgl. Steinhauer 2003:203).

6. Methodik und Analyse

In diesem Kapitel wird die Methodik der vorliegenden Arbeit vorgestellt. Danach werden die einzelnen Filmsequenzen aufgrund des vorliegenden CSI-Modells nach Javier Franco Aixelá und den verschiedenen Komikkonstellationen nach Santana López analysiert. In einem weiteren Schritt wird die Komikgenerierung untersucht. Dabei wird nicht nur auf die Komikgenerierung bei den *Culture-Specific Items*, den CSIs, geachtet, sondern auch auf die der anderen Szenen.

6.1. Methodik

Der Film *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Der Untersuchungsrahmen bezieht sich auf die ersten 30 Minuten des Films. Die Filmsequenzen, die hier analysiert werden, wurden nach persönlicher Präferenz bezüglich Komik ausgesucht. Der Analyseteil besteht aus drei Teilanalysen. Bei der ersten Teilanalyse werden die CSIs, die in einer komischen Situation gegeben sind, herausgefiltert und analysiert. Hierbei kommen die Übersetzungsstrategien nach Aixelá zur Anwendung, wobei jedoch nicht alle berücksichtigt werden. Die zweite Teilanalyse beschäftigt sich mit den gegebenen Komikkonstellationen, wie z.B. Lächerlichkeit, Sarkasmus, Humor etc. Hier werden den zuvor analysierten Szenen, die CSIs enthalten, die Komikkonstellationen nach Santana López zugeordnet. Die dritte Teilanalyse setzt sich allgemein mit der Komikgenerierung auseinander. Hier werden neben den Szenen, die CSIs enthalten, auch jene Szenen analysiert, die keine enthalten.

6.2. CSI-Modell von Javier Franco Aixelá

Im Folgenden wird das CSI-Modell von Javier Franco Aixelá kurz vorgestellt und danach werden jene Elemente, die für dieses Modell ausschlaggebend sind, herausgefiltert und analysiert.

6.2.1. Definition

Im Jahr 1996 hat der spanische Übersetzer Javier Franco Aixelá das CSI-Modell ins Leben gerufen. Unter CSIs versteht man *Culture-Specific Items*, also kulturspezifische Gegenstände bzw. Elemente, deren Übersetzung immer eine Schwierigkeit darstellt.

Teresa Tomaszekiewicz bezieht sich auf Paulina Borowczyk (2004), die in einer exzellenten Analyse mehrerer Stunden aufgenommener Nachrichtenprogramme herausgefunden hat, dass 80 Prozent der kulturellen Informationen Eigennamen sind, wie z.B. Toponyme, Anthroponyme, Titel von Zeitschriften und Zeitungen und Namen von politischen Parteien. Weiters hat sie demonstriert, dass die Auslassung dieser Elemente sehr selten ist, da sie essentielle Informationen beinhalten (vgl. Tomaszekiewicz 2010:94). In *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* beziehen sich die kulturspezifischen Elemente hauptsächlich auf Gerichte, Institutionen und Restaurants, wodurch die Studie Borowczyks eindeutig unterstützt wird.

Zusammenfassend meint Tomaszekiewicz (2010:105), dass obwohl die audiovisuelle Übersetzung oft keine Möglichkeiten hat, kulturelle Elemente oder andere Elemente, die eine Barriere für das Verständnis darstellen, zu erklären, sie immer auf das Bild zurückgreifen kann. Materielle Kulturelemente eines bestimmten Zeitabschnitts, wie z.B. Kostüme, Gebäude oder Bräuche, können dank ihrer visuellen Präsenz einfacher verstanden werden. Dies ist auch bei Landschafts- und Klimakonditionen einer bestimmten Region zutreffend. Deshalb kann das Bild die Wissenslücken der Rezipient/innen schließen und deren Unkenntnis einer fremden Kultur ausgleichen.

Im Wesentlichen gibt es für CSIs zwei große Gruppen der Übersetzung, um wieder zu Aixelá zurückzukommen. Zum einen ist das die *Conservation* (Erhaltung²⁷) und zum anderen die *Substitution* (Ersetzung). Bei der *Conservation* gibt es fünf Übersetzungsstrategien:

- ***Repetition* (Wiederholung)**

Der/Die Übersetzer/in versucht so viel wie möglich von der ursprünglichen Erwähnung beizubehalten. Bei Toponymen (z.B. Seattle → Seattle) ist das häufig der Fall. Diese als respektvoll geltende Übersetzungsstrategie beinhaltet in vielen Fällen, dass der exotische oder archaische Charakter des CSIs ansteigt und von den Zieltextleser/innen aufgrund der linguistischen Form und der kulturellen Distanz als fremder wahrgenommen wird.

- ***Orthographic adaptation* (orthographische Anpassung)**

Hier geht es um Transkription und Transliteration, die hauptsächlich dann benutzt werden, wenn die ursprüngliche Erwähnung in einem anderen Alphabet ausgedrückt wird als jene des Zielpublikums. Ein Beispiel hierfür wäre die Übertragung russischer Namen ins Deutsche.

- ***Linguistic (non-cultural) translation* (Linguistische (nicht-kulturelle) Übersetzung)**

Mit Hilfe von bereits bestehenden Übersetzungen innerhalb des intertextuellen Korpus der Zielsprache, wählt der/die Übersetzer/in in vielen Fällen einen Ausdruck, der dem

²⁷ die deutschen Begriffe in Klammer sind rein freie Übersetzungen

ursprünglichen Ausdruck bezeichnend nahe kommt. Die Verständlichkeit wird jedoch erhöht, indem eine Zielsprachenversion angeboten wird, die noch immer als zugehörig zu dem Kultursystem des Ausgangstextes angesehen werden kann. Dies ist bei Maßeinheiten und Währungen oft der Fall (z.B. Dollars → *dólares*)²⁸.

- ***Extratextual gloss* (außertextliche Anmerkung)**

Der/Die Übersetzer/in wendet eine der bereits oben erwähnten Prozeduren an, erachtet es jedoch als notwendig, zusätzlich eine Erklärung der Bedeutung oder der impliziten Konnotationen des CSI anzubieten, jedoch nicht im Textfluss selbst, wenn es unpassend erscheint, die Erklärung mit dem Text selbst zu mischen (z.B. durch Fußnoten, Endnoten, Glossare, Kommentare/Übersetzungen in Klammer etc.). Wortspiele, Zitate und Daten über berühmte Persönlichkeiten wären ein Beispiel für die Anwendung dieser Übersetzungsstrategie.

- ***Intratextual gloss* (intratextliche Anmerkung)**

Hierbei geht es um dieselbe Praktik wie im vorigen Fall, jedoch fühlt sich der/die Übersetzer/in dazu verpflichtet, die Anmerkung in den Text einzubinden, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen. Aixelá spricht bei dieser Strategie auch von der Strategie der Klarheit, da es darum geht, etwas ausdrücklich zu machen, was nur teilweise im Originaltext offengelegt wird (z.B. St. Mark → Hotel St. Mark).

Bei der *Substitution* gibt es sechs Übersetzungsstrategien:

- ***Synonymy* (Synonymie)**

Diese Übersetzungsstrategie hat eher stilistische Gründe. Der/Die Übersetzer/in greift auf ein Synonym oder auf eine Parallelreferenz zurück, um zu verhindern, dass das CSI im Text immer auf die gleiche Art und Weise wiederholt wird.

- ***Limited universalization* (eingeschränkte Universalisierung)**

Der/Die Übersetzer/in empfindet das CSI als zu unbekannt für die Leserschaft oder es gibt eine andere, üblichere Möglichkeit und entscheidet daher es zu ersetzen. Um der Glaubhaftigkeit willen wird nach einer anderen Referenz (nach einem anderen CSI) gesucht, die ebenfalls zur Ausgangstextkultur gehört, aber den Leser/innen näher und weniger spezifisch ist (z.B. five grand → *cinco mil dólares* → five thousand dollars).

²⁸Aixelá beschäftigt sich hier mit der Übersetzung vom Englischen ins Spanische, daher basieren die Beispiele auch auf diesen beiden Sprachen.

- ***Absolute universalization (absolute Universalisierung)***

Die Basissituation ist dieselbe wie zuvor, jedoch findet der/die Übersetzer/in kein besser bekanntes CSI oder er/sie bevorzugt alle fremden Konnotationen zu löschen und wählt daher einen neutralen Ausdruck.

- ***Naturalization (Einbürgerung)***

Der/Die Übersetzer/in entscheidet sich das CSI in das intertextuelle Korpus miteinzubringen.

- ***Deletion (Löschung)***

Der/Die Übersetzer/in empfindet das CSI auf ideologischer oder stilistischer Ebene als inakzeptabel oder erachtet es für nicht relevant genug, um sich die Mühe zu machen, es für die Leser/innen zu übersetzen, damit diese es verstehen. Weiters kann das CSI zu unbekannt oder unbedeutend sein bzw. Methoden wie die Anmerkung dürfen oder wollen nicht eingesetzt werden. Deswegen entscheiden sich die Übersetzer/innen diesen Ausdruck im Zielttext wegzulassen.

- ***Autonomous creation (Autonome Kreation)***

Diese Strategie wird sehr wenig verwendet. Der/Die Übersetzer/in denkt, es könnte für die Leser/innen interessant sein, einen nichtexistenten kulturellen Ausdruck in den Ausgangstext einzufügen. Die Übersetzung von Filmtitel in Spanien wäre ein Beispiel für diese Strategie.

Es gibt auch noch andere Strategien wie die *Compensation (Deletion + autonomous creation an einer anderen Stelle des Textes mit einem ähnlichen Effekt)*, die *Dislocation* (die Verschiebung des gleichen Ausdrucks im Text) oder die *Attenuation* (Ersetzung von einem zu starken oder auf irgendeine Weise inakzeptablen Ausdruck auf ideologischer Ebene durch einen schwächeren, eher adäquateren Ausdruck was die Schreibtradition der Zielkultur betrifft bzw. was theoretisch von Leser/innen akzeptiert werden könnte) (vgl. Aixelá 1996:60ff.).

6.2.2. Analyse nach dem CSI-Modell

Die folgende Auflistung, als erste Teilanalyse, bezieht sich auf die CSIs, welche im Zusammenhang mit einer komischen Situation vorkommen bzw. wo die Übersetzungsstrategien teilweise dafür genutzt wurden, um das Gesagte in der Zielkultur zu verkomisieren und dadurch einen komischeren Effekt zu erzielen. Hier sind nur die CSIs selbst von Bedeutung, der Kontext bzw. die Situation selbst, wird erst in der darauffolgenden Analyse beschrieben. Weiters kann der Aspekt der Manipulation in der Übersetzung beobachtet werden.

Zeit	Französisch	Deutsch
9:57	Mais pour la poularde de Bresse ou (un) homard de Roscoff, il faut d'autre chose.	Aber für ein nacktes Hühnchen mit so reizvoller Blässe oder den zwickizwacka Hummer à la Roscoff, da braucht man was Zartes, ihr Idioten.

Bei dem kulturspezifischen Ausdruck *la poularde de Bresse* wird die Übersetzungsstrategie der **Absolute universalization** angewandt. Auf Deutsch könnte man *la poularde de Bresse* mit *Bressehuhn* übersetzen. Das ist „die kontrollierte Herkunftsbezeichnung für eine Hühnerrasse, welche aus der Region Bresse [...] stammt“ (de.wikipedia.org). Da das Bressehuhn einem durchschnittlich gebildeten bzw. deutschen Publikum wahrscheinlich nicht bekannt ist und es für den Kontext auch nicht von Bedeutung ist, wurde es in der Übersetzung einfach durch „nacktes Hühnchen mit so reizvoller Blässe“ ersetzt. Diese Aussage deutet zumindest darauf hin, dass es sich um etwas Besonderes handeln muss.

Beim Hummer à la Roscoff wurde die Übersetzungsstrategie der **Naturalization** angewandt. Roscoff „ist eine französische Gemeinde [...] in der Bretagne“ (de.wikipedia.org) und liegt direkt am Meer. Im Deutschen wurde, zwecks des komischen Effekts noch das Wort „zwickizwacka“ eingefügt.

10:48	Si vous aimez être reçu comme un chien dans un jeu de quilles, risquez votre vie à chaque coquillage et l'infarctus en lisant l'addition, alors courez Aux Délices de l'Océan.	Und wenn Sie in einem Restaurant wie der letzte Hund empfangen werden wollen und bei jedem Pilz, oder na was soll denn das, oder Muschelgericht Ihr Leben aufs Spiel setzen wollen, und Sie bei der Rechnung einen Herzinfarkt vertragen dann gehen Sie zu Michelle. Mahlzeit. Kann man vergessen.
-------	--	--

Hier ist der Übersetzungsvorgang unklar. Es ist auch sehr undeutlich, was in der deutschen Fassung gesagt wird, aber auf keinen Fall handelt es sich um *Aux Délices de l'Océan*. Es hat sich so angehört, als würde Monsieur Duchemin so etwas wie *Michelle* sagen. Ein Grund für die Kürzung des Restaurantnamens bzw. das komplette Ersetzen des Namens durch einen Kürzeren könnte eventuell sein, dass der deutsche Synchrontext sonst vielleicht zu lang geworden wäre.

11:01	Si vous courez comme ça tout le temps vous serez reçu à l'Académie Française en petit slip.	Wenn Sie mich hier weiterhin wie einen Staublappen durchs Zimmer wirbeln, werden Sie vor der Académie Française in Unterhosen auftreten können.
-------	---	---

Die *Académie Française*, eine französische Gelehrten-gesellschaft mit Sitz in Paris²⁹, wird hier in der deutschen Fassung übernommen. Dabei handelt es sich um die Übersetzungsstrategie der *Naturalization*.

12:09	1 sur 20. 2 sur 20. Zéro.	Kleister. Wird einem nicht gleich schlecht von. Igitt.
-------	---------------------------	--

Hier wurde die *Absolute universalization* als Übersetzungsstrategie angewandt. In der Originalfassung wird auf das französische Notensystem zurückgegriffen, um Kinderdesserts nach ihrem Geschmack zu beurteilen. In der Übersetzung wird das jedoch nicht nach dem Notensystem (wobei man durchaus das deutsche Notensystem in der Übersetzung hätte verwenden können) bewertet, sondern durch hauptsächlich negativ komische Aussagen bei der Bewertung.

15:46	Une pièce de Charolais d'abord et puis une tête de veau après.	Erst den Ochsenschwanz dann den Kalbskopf.
-------	--	--

Hier wird abermals die Übersetzungsstrategie der *Absolute universalization* angewandt. Charolais „ist eine französische Rinderrasse“ (de.wikipedia.org) und damit das nicht umständlich erklärt werden muss bzw. für den Zieltext zu lang wird, hat man einfach das Wort Ochsenschwanz in der Übersetzung verwendet. In der Originalversion wird ja immerhin ein Teil „une pièce“ dieses Rindes bestellt, dabei kann es sich natürlich auch um den Schweif handeln.

19:07	Arrêtez, arrêtez, vous vous êtes trompés, c'est le Président de la République.	Hört auf, hört auf, wisst ihr denn nicht, wen ihr da vor euch habt? Das ist der amerikanische Außenminister.
-------	--	--

²⁹ siehe <http://www.academie-francaise.fr/>

Hier ist der Übersetzungsvorgang nicht nachzuvollziehen. Anstatt des *Präsidenten der Republik* wurde in der deutschen Fassung der *amerikanische Außenminister* als Äquivalent benutzt.

21:24	With Beaujolais nouveau !	With Beaujolais sehr jung !
-------	---------------------------	-----------------------------

Beim Beaujolais wurde die Strategie der *Naturalization* angewandt. Der Beaujolais ist ein „(meist roter) Wein aus dem Gebiet der Monts du Beaujolais in Mittelfrankreich“ (www.duden.de). Dieser ist in beiden Versionen gleich, da es sich um einen Eigennamen handelt.

Bei dem Ausdruck „nouveau“, der in Frankreich für den ersten Wein, der im Jahr seiner Herstellung verkauft werden darf (vgl. de.wikipedia.org), steht, macht hier in der deutschen Übersetzung der Ausdruck „sehr jung“ den komischen Effekt aus. Dieser Ausdruck ist natürlich falsch, daher der komische Effekt. In Österreich wäre vom „Heurigen“ (www.duden.de) oder auch vom „Jungwein“ (www.jungwein.at) die Rede und in Deutschland würde man „Primeur“ (www.wein-lexikon.com) dazu sagen. Der einzige Unterschied zwischen einem Primeur und einem Jungwein ist, dass der Jungwein ein „Wein mit abgeschlossener Gärung ist, der bereits begonnen hat sich zu klären, aber noch nicht von der Hefe getrennt wurde“ (www.hawesko.de/wein-abc). Beim Primeur ist auch die Hefe schon weg und daher muss er schnell getrunken werden. Die Anspielung auf „sehr jung“ wird trotzdem verstanden. Hier handelt es sich um die Übersetzungsstrategie der *Absolute universalization*.

22:04	But very, very nouveau, ha !	UnkrautEx! That puts me the shoes out.
-------	------------------------------	--

Hier handelt es sich um die Übersetzungsstrategie der *Absolute universalization*. Anstatt noch einmal den Witz mit „sehr jung“ zu verwenden, wurde auf komplett andere Mittel zurückgegriffen. *UnkrautEx* war der Handelsname für ein Herbizid, ein Unkrautbekämpfungsmittel (vgl. de.wikipedia.org). Unkraut im Allgemeinen ist negativ konnotiert.

Die Redensart „Das zieht mir die Schuhe aus“ bedeutet, dass etwas unglaublich bzw. unerträglich (vgl. www.redensarten-index.de) ist. Wahrscheinlich befindet Duchemin in dieser Szene den Geschmack des Weines im Abgang als unerträglich, da er „so jung“ ist, was schon allein durch seine Gestik und Mimik verdeutlicht wird. Da er hier einen Amerikaner spielt wurde die deutsche Redensart sozusagen „verenglischt“, um in der Zielsprache einen komischen Effekt zu erzielen. „That puts me the shoes out“ existiert im Englischen natürlich nicht bzw. ergibt auch keinen Sinn.

Diese Teilanalyse, als erste der drei Teilanalysen, behandelte die CSIs und deren Zuordnung zu den Übersetzungsstrategien nach Aixelá. In einem ersten Schritt wurde herausgefunden, wie viele Strategien bzw. CSIs insgesamt in der ersten halben Stunde des Films vorkamen. Es waren doch mehr als zu Beginn angenommen wurde, nämlich 36 Übersetzungsstrategien bzw. CSIs. Bei 30 Minuten Untersuchungsrahmen ist das ungefähr eine Strategie pro Minute. Dabei handelte es sich 18 Mal um die Strategie der *Naturalization*, 10 Mal um die der *Absolute universalization*, 4 Mal um die der *Synonymy*, 2 Mal um die der *Limited universalization*, einmal um die der *Deletion* und einmal in Kombination mit der *Naturalization* um die des *Intertextual Gloss*. Viele CSIs kamen jedoch nicht in einer komischen Situation, sondern in einer ganz normalen Alltagssituation vor. Jene CSIs, welche in der Synchronfassung in komische Szenen eingebettet sind bzw. zum Teil zur Generierung der Komik beitragen, wurden hier in einem zweiten Schritt herausgefiltert und nach ihrer Übersetzungsstrategie analysiert. Hierbei handelte es sich um 8 CSIs, wobei sich diese hauptsächlich aus Gerichten, Restaurantnamen sowie Institutionen zusammensetzen.

CSIs, die in der Ausgangssprache eine alleinige komische Wirkung ausüben, kommen hier nicht vor. Sie sind immer in eine bestimmte Situation eingebettet. Andererseits sind deutsche CSIs in den ersten 30 Minuten des Films kaum vorgekommen, außer einer Aussage, nämlich *Pfui Deibel*, was im Mittelhochdeutschen anzusiedeln ist (vgl. www.duden.de). Diese Aussage wurde in der deutschen Fassung eingefügt, da im Original an dieser Stelle gar nichts gesagt wird. Bei zwei CSIs kann der Übersetzungsvorgang nicht nachvollzogen werden. Sie wurden trotzdem beibehalten, da sie Teil einer komischen Situation sind und dennoch, auch ohne zuordenbare Übersetzungsstrategie, CSIs bleiben.

6.3. Analyse nach Santana López

Im Folgenden werden die Szenen, die bereits auf CSIs in komischen Szenen hin untersucht und analysiert wurden, in einem zweiten Schritt nach deren Komikarten bzw. Komikkonstellationen geprüft. Die im Kapitel 1.2. bereits definierten Komikphänomene nach Santana López dienen hier als Grundlage für die Analyse (jedoch kommen nicht alle bei den folgenden Beispielen zum Einsatz).

Zeit	Französisch	Deutsch
9:57	Mais pour la poularde de Bresse ou (un) homard de Roscoff, il faut d'autre chose.	Aber für ein nacktes Hühnchen mit so reizvoller Blässe oder den zwickizwacka Hummer à la Roscoff, da braucht man was Zartes, ihr Idioten.

Duchemin hat in seinem Studio einen Fototermin wahrzunehmen. Als Szenario dient eine Küche, die mit viel frischem Gemüse, Gewürzen und anderen Lebensmitteln sowie Fleisch, Meeresfrüchten etc. ausgestattet ist. Duchemin trägt eine Kochschürze über seinem Hemd. Bevor Duchemin beginnen möchte, verlangt er noch nach einer passenden Musik für die Inspiration. Er wartet mit zusammengefalteten Händen andächtig auf den Beginn der Musik, jedoch legen seine Assistenten auf einem Plattenspieler Wagner ein, der für Duchemin gar nicht passend ist. Er regt sich sehr auf – seine Gestik und Mimik unterstützen dies enorm – da er der Meinung ist, dass Wagner eher für Wild geeignet ist, als für ein Bressehuhn und einen Hummer à la Roscoff. Seine Assistenten drehen die Musik sofort ab. Er erklärt seinen Assistenten, dass diese beiden exquisiten Lebensmittel musikalisch gesehen etwas Zartes benötigen und sie ihm etwas Angemessenes finden sollen. In der Originalfassung betont er dann noch, in bösem Ton, dass sie sich gefälligst beeilen sollen.

Zuerst regt sich Duchemin über die Musikwahl seiner Assistenten auf, indem er ihnen lehrerhaft erklärt, dass diese Musik nur für Wild geeignet ist. Hier lässt sich ein leichter Spott über das Unverständnis bzw. Unwissen der Assistenten erkennen. Dann wird er jedoch wieder ruhiger und betont mit weicher Stimme, dass für diese beiden exquisiten Lebensmittel nur etwas Zartes in Frage komme. Diese Szene kann ganz allgemein der Komikkonstellation des Komischen zugeordnet werden. Auch Duchemins Mimik und Gestik, die bei dieser Szene sehr ausgeprägt sind, tragen dazu bei, dass die gesamte Situation als komisch wahrgenommen wird. Aus der Sicht von Duchemin könnte die Lächerlichkeit hier auch noch herausgefiltert werden. So wie es scheint, verhalten sich seine Assistenten in der gegebenen Situation nicht seinen eigenen Normen entsprechend, also demzufolge lächerlich. In der deutschen Version wird zusätzlich, wie im Beispiel zu sehen ist, noch die Sprache zur Verkomisierung angewandt.

10:48	Si vous aimez être reçu comme un chien dans un jeu de quilles, risquez votre vie à chaque coquillage et l'infarctus en lisant l'addition, alors courez Aux Délices de l'Océan.	Und wenn Sie in einem Restaurant wie der letzte Hund empfangen werden wollen und bei jedem Pilz, oder na was soll denn das, oder Muschelgericht Ihr Leben aufs Spiel setzen wollen, und Sie bei der Rechnung einen Herzinfarkt vertragen, dann gehen Sie zu Michelle. Mahlzeit. Kann man vergessen.
-------	--	---

Obwohl hier der Übersetzungsvorgang unklar ist und daher keine Strategie vorgeschlagen werden kann, ist die Art und Weise wie Duchemin das Restaurant beschreibt sehr humorvoll und sarkastisch. Er diktiert seiner Sekretärin alle Gründe, warum man in dieses Restaurant gehen sollte, wenn man schlecht behandelt werden möchte und schlechtes Essen bekommen

will. Während er diktiert, versucht der Schneider bei seinem Jackett etwas zu stecken bzw. anzunähen. Da Duchemin sich beim Beschreiben des Restaurants immer wieder in Richtung seiner Sekretärin bewegt, ist dies für den Schneider, der schon sichtlich genervt ist, ein schwieriges Unterfangen. Er zieht ihn immer wieder zurück, bis er sich komplett losreißt und vor seiner Sekretärin stehenbleibt und ihr zu Ende diktiert, während der Schneider nach vorne stolpert. Das „na was soll denn das“ in der deutschen Synchronfassung bezieht sich auf die Arbeit des Schneiders. Hier schaut Duchemin ganz kurz in Richtung des Schneiders während er das Restaurant beschreibt. In der französischen Version beschreibt er das Restaurant einfach weiter. Diese Einfügung kommt nur im Deutschen vor. Bei dieser Szene können die Komikkonstellationen des Humors, des Komischen und auch des Sarkasmus festgestellt werden.

11:01	Si vous courez comme ça tout le temps vous serez reçu à l'Académie Française en petit slip.	Wenn Sie mich hier weiterhin wie einen Staublappen durchs Zimmer wirbeln, werden Sie vor der Académie Française in Unterhosen auftreten können.
-------	---	---

In dieser Szene beschwert sich der Schneider diesmal verbal, dass Duchemin sich zu viel bewegt, und Duchemin verspricht ihm, er werde sich ab jetzt nicht mehr bewegen. Im selben Moment jedoch läutet das Telefon. Seine Sekretärin hebt ab und reicht Duchemin das Telefon weiter, da das Studio anruft. Dieser stürmt mit ausgeprägter Gestikulation zum Telefon und zieht den Schneider hinter sich her. Der komische Effekt hierbei wird hauptsächlich durch die Diskrepanz, die zwischen dem Gesagten und dem, was getan wird, besteht, ausgelöst. In der deutschen Fassung wird abermals die Sprache zur Unterstreichung der Komik verwendet. Diese Szene ist ganz allgemein der Komikkonstellations des Komischen zuzuordnen.

12:09	1 sur 20. 2 sur 20. Zéro.	Kleister. Wird einem nicht gleich schlecht von. Igitt.
-------	---------------------------	--

Duchemin wird während seiner Zahnarztsitzung immer wieder gestört. Eine Störung dabei ist auch die Testung der Kinderdesserts bzw. der Kindernachtsche. Die ganze Situation ist ziemlich komisch aufgebaut, da der Zahnarzt extra mit seinem Zahnarztpraxisstuhl zu Duchemin ins Büro kommt. Dieser hat jedoch Angst vor dem Zahnarzt und freut sich über jede Ablenkung, so auch als einer seiner Mitarbeiter mit einem Tablett voller Kinderdesserts in sein Büro kommt. Hier kann ganz allgemein die Komikkonstellations des Komischen erkannt werden, da die ganze Situation ziemlich absurd ist. In der deutschen Fassung verwendet Duchemin beim Testen der Kinderdesserts Ausdrücke wie „Kleister“, „Wird einem nicht gleich schlecht von“

und „Igitt“, also hauptsächlich negativ-komische Aussagen. In der französischen Version wird das französische Notensystem als CSI für die Bewertung herangezogen, welche sich auch im niedrigsten Bereich befindet. Beim Testen der einzelnen Desserts setzt Duchemin zusätzlich seine Mimik unterstreichend ein.

15:46	Une pièce de Charolais d'abord et puis une tête de veau après.	Erst den Ochsenchwanz dann den Kalbskopf.
-------	--	---

Duchemins Sohn Gérard bestellt in einem Restaurant, welches er testen soll, viele unterschiedliche Gerichte. Der Kellner wird schon etwas stutzig und der Nachbartisch wundert sich ebenfalls. Hier kommt die Komikkonstellation des Komischen zur Anwendung. Die ganze Situation ist komisch, da niemand normalerweise so viel für sich allein bestellt. Er bestellt auch einen Teil eines Rindes, und zwar eines Charolais, welches eine französische Rinder-rasse ist. Um dies nicht umständlich erklären zu müssen, da es für die Handlung selbst nicht von Bedeutung ist, wurde in der Übersetzung das Wort Ochsenchwanz gewählt, welches sich lustig anhört, vor allem in Verbindung mit dem Kalbskopf.

19:07	Arrêtez, arrêtez, vous vous êtes trompés, c'est le Président de la République.	Hört auf, hört auf, wisst ihr denn nicht, wen ihr da vor euch habt? Das ist der amerikanische Außenminister.
-------	--	--

Obwohl hier der Übersetzungsvorgang des CSI nicht ganz klar ist, ist die Situation doch eine Komische. Die Szene spielt in einem Zirkuszelt. Schon allein das trägt zur Komik der Szene bei und versprüht eine gewisse Heiterkeit. Ein Herr wird in die Arena gebeten. Dieser wird von einem Elefanten, der von zwei Personen gespielt wird, zuerst im Gesicht eingeschäumt und dann gemeinsam mit ein paar anderen Zirkusgestalten (Clown, Räuber, Aladin), die rundherum stehen und schon davor etwas geholfen haben, rasiert. Im selben Moment kommt Gérard als Clown verkleidet in das Zelt und schreit, dass sie aufhören sollen, da es sich in der französischen Version um den Präsidenten der Republik und in der deutschen Version um den amerikanischen Außenminister handelt. Er sagt dies auf eine sehr lustige Art und Weise, welche von seiner Gestik und Mimik unterstützt wird, und alle Kinder beginnen zu lachen. Die lachenden Kinder werden zwischendurch immer wieder eingeblendet, um die Komik der Szene zu unterstützen. Hier können die Komikkonstellationen des Lachens, der Heiterkeit und natürlich des Komischen festgestellt werden.

21:24	With Beaujolais nouveau !	With Beaujolais sehr jung !
-------	---------------------------	-----------------------------

Bei dieser Szene ist Duchemin als Amerikaner (weißer Cowboyhut, Zigarre, Converse Schuhe, Hawaiihemd, rosa Anzug mit grauer Anzughose und Umhängekamera) verkleidet, um ein Restaurant zu testen. Sein ganzes Auftreten und vor allem seine Verkleidung wirken sehr lustig, da er den typischen (amerikanischen) Touristen bzw. wie man ihn sich in Frankreich zu der Zeit wahrscheinlich vorgestellt hat, verkörpert. Er ist überenthusiastisch und hat eine heitere Gemütsverfassung. Seine allgemeine Heiterkeit wird zusätzlich durch die fröhliche Musik, die im Hintergrund läuft, unterstrichen. Hier kann beobachtet werden, welchen Einfluss die Musik auf das Wahrnehmen einer Szene hat. Er spricht in Englisch und fügt immer wieder gebrochenes Französisch bzw. Deutsch ein. Der Wirt des Restaurants ist sehr unfreundlich und wirkt so, als ob ihm alles egal sei. Das Restaurant ist auch etwas baufällig und ständig fallen Dinge von der Wand. In der deutschen Fassung fügt er zwischendurch immer wieder Anmerkungen ein, die komisch sind, aber in der französischen Originalversion nicht vorkommen.

Bei dieser Szene bestellt er mit überenthusiastischer Stimme zu dem Tomatensalat und dem Entrecôte bordelaise noch einen Beaujolais nouveau dazu, welcher ein Wein aus dem Gebiet der Monts du Beaujolais in Mittelfrankreich ist. Das „nouveau“ spricht er in der französischen Fassung sehr enthusiastisch und mit erhobener Stimme aus. Die Gestik und Mimik, die er dazu macht, steigern die Komik der Situation. In der deutschen Version wird statt „nouveau“, „sehr jung“ gesagt, was in diesem Zusammenhang keinen Sinn ergibt und genau das hat im Deutschen noch zusätzlich Einfluss auf den komischen Effekt. Die Anspielung, was mit „sehr jung“ gemeint ist, wird trotzdem verstanden. Hier kommen die Komikkonstellationen der Heiterkeit und des Komischen vor. Die Heiterkeit liegt an der Person selbst, die er verkörpert und die sicher auch stereotypisch für Amerikaner/innen oder für Tourist/innen allgemein eingesetzt wurde. Die Bestellsituation ist ebenfalls komisch, da der Wirt des Restaurants eigentlich sehr unfreundlich ist, Duchemin jedoch ziemlich freundlich und begeistert bleibt.

22:04	But very, very nouveau, ha !	UnkrautEx! That puts me the shoes out.
-------	------------------------------	--

Bei dieser Szene holt der Wirt den bestellten Beaujolais aus dem Keller und schenkt ihn in Duchemins Glas ein. Allerdings schüttet er die Hälfte daneben, was ihm jedoch ganz egal ist. Duchemin probiert den Wein, lobt ihn zuerst, beim Nachgeschmack jedoch verzieht er die Miene, was darauf hindeutet, dass der Wein im Abgang wahrscheinlich etwas bitter ist. Sowohl in der französischen als auch in der deutschen Fassung wirkt die Szene, schon allein durch das Benehmen des Wirtes und die trotzdem weiterhin bestehende Heiterkeit Duchemins, komisch. Zusätzlich wurde in der deutschen Fassung die Sprache abermals zur Verko-

misierung eingesetzt. Da im Beispiel zuvor schon der Witz mit „sehr jung“ verwendet wurde, hat man sich hier etwas anderes überlegt, um nicht dasselbe zu wiederholen. *UnkrautEx* ist ein Unkrautbekämpfungsmittel. Schon allein das Wort Unkraut ist negativ konnotiert und den Geschmack eines Unkrautbekämpfungsmittels will man sich erst gar nicht vorstellen. Die Verenglichung der Redensart „Das zieht mir die Schuhe aus“ ist hier ebenfalls ganz passend und generiert zusätzlich Komik. Hier sind die Komikkonstellationen des Komischen sowie der Heiterkeit zu erkennen, da Duchemin während der ganzen Szene seine heitere Gemütsverfassung beibehält.

Diese Teilanalyse, als zweite Analyse, hat sich mit den Komikkonstellationen nach Santana López beschäftigt. In der ersten halben Stunde Film kamen sowohl in der französischen als auch in der deutschen Version alle Arten der beschriebenen Komikkonstellationen zur Anwendung, wobei hier nur jene Szenen analysiert wurden, die in Verbindung mit den zuvor behandelten CSIs vorkamen. Meistens handelte es sich um Mischformen, da teilweise nicht klar abgegrenzt werden konnte, wann welche Art beginnt und wann sie wieder aufhört. Bei den analysierten CSIs kamen nicht alle Komikkonstellationen zur Anwendung. Die Komikkonstellations des Komischen war jedoch bei jeder der analysierten Szenen vorhanden, da das Komische vieles miteinander verbindet und alles sein kann.

6.4. Komikgenerierung mit und ohne CSIs

Bei der folgenden Teilanalyse soll herausgefunden werden, ob und inwiefern CSIs für die Generierung von Komik verantwortlich sind bzw. welche Rolle sie dabei spielen. Nicht alle komischen Szenen, die hier aufgelistet sind, beinhalten ein CSI. In den Fällen, wo CSIs vorkommen, wird zusätzlich analysiert, ob diese zur Steigerung der Komik beitragen oder nicht. Prinzipiell sind drei Konstellationen möglich:

- Die Komik der Ausgangskultur/-sprache bleibt auch in der Zielkultur/-sprache weiterhin vorhanden.
- Die Komik der Ausgangskultur/-sprache kommt in der Zielkultur/-sprache nicht vor.
- Die Komik der Zielkultur/-sprache wird nicht zwangsläufig durch die Ausgangskultur/-sprache generiert.

Die erste sowie die letzte Konstellation kommen in den ersten 30 Minuten des Films zur Anwendung. Die Konstellation, bei der die Komik der Ausgangskultur nicht in der Zielkultur vorkommt, ist hier nicht vertreten. Im Folgenden werden die möglichen Konstellationen sowie deren Beispiele aufgelistet und analysiert.

6.4.1. AS-Komik → ZS-Komik bleibt

Zeit: 03:13

Beschreibung der Szene:

Duchemin betritt als alte Dame verkleidet das Restaurant *la Coquille d'Or*. Er bekommt einen Platz direkt neben dem Eingang bzw. neben dem Telefon. Das Restaurant erhält einen Anruf, dass sich ein Prüfer von Duchemin im Restaurant aufhalten soll. Daraufhin wird die ganze Aufmerksamkeit des Personals auf diesen Prüfer gerichtet, der anhand einer Duchemin-Visitenkarte (nicht genau erkennbar), die sich in seiner Jackentasche befindet, vom Restaurantbesitzer enttarnt wird. Duchemin selbst, der eigentlich auch als Prüfer auftritt, wird fast nur ignoriert. Hier weiß das Publikum mehr als die handelnden Personen selbst. Deswegen ist diese Situation für die Zuschauer/innen komisch. In diesem Zusammenhang lässt sich auf Veiga (2009:160f.) verweisen, laut der es in Spielfilmen zwei Dimensionen von Komik und Lachen gibt, nämlich innerhalb (die Charaktere generieren Komik und lachen) sowie außerhalb (Zuschauer/innen nehmen Komik wahr und lachen) des Films. Dies muss nicht immer zeitgleich stattfinden.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Französisch: la Coquille d'Or / un Duchemin Deutsch: die Coquille d'Or / ein Prüfer von Duchemin – der ist von Duchemin - der von Duchemin
Komikgenerierung	In der deutschen Synchronfassung ist die Komik dieselbe, da sie sich auf die Verkleidung Duchemins, also auf das Bild, stützt. Daher bleibt die komische Situation in der Zielsprache erhalten und verändert sich nicht, in diesem Fall auch nicht sprachlich. Obwohl das Wort Duchemin als CSI häufig vorkommt, ist es hier nicht für den komischen Effekt verantwortlich, sondern nur Teil der Situation. Genauso wie der Name des Restaurants, der lediglich zu Beginn genannt wird.

Zeit: 05:18

Beschreibung der Szene:

Duchemin, als alte Dame verkleidet, bekommt das Mineralwasser, das er bestellt hat, nicht. Die Kellner gehen immer wieder an ihm vorbei, da die ganze Aufmerksamkeit auf den anderen Prüfer von Duchemin gerichtet ist und beachten ihn kaum. Schlussendlich leert Duchemin das Wasser aus der Blumenvase in sein Glas, damit er endlich etwas zu trinken hat.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	In der deutschen Fassung tätigt Duchemin Aussagen, die in der Originalversion nicht vorkommen. Hier baut der komische Effekt, neben der Situation, zusätzlich auf der Sprache auf. Duchemin regt sich verbal auf und führt sozusagen leise Selbstgespräche darüber, dass er sich selbst helfen muss und dass das Mineralwasser auch nicht anders als das Wasser aus der Vase schmecken würde. Ein zusätzlicher Effekt, der die Situation komisch macht, ist, dass dem anderen Prüfer von Duchemin alles Mögliche, vom Geschenkkorb mit Früchten bis hin zum Schwan aus Eis, serviert wird, was sehr übertrieben wirkt, und Duchemin gleichzeitig das Wasser aus der Blumenvase trinken muss. Dieser Kontrast generiert Komik, sowohl in der französischen als auch in der deutschen Fassung.

Zeit: 06:06

Beschreibung der Szene:

Duchemin spottet (noch immer als alte Dame verkleidet) auf dem Rücksitz seines Autos über die Aussage des Restaurantbesitzers, dass dieser die Prüfer von Duchemin auf 100 Meter erkennen würde, was dieser, kurz nachdem der andere Prüfer von Duchemin das Restaurant verlassen hatte, zu seinem Kollegen gesagt und was Duchemin selbst mitgehört hat. Ironisch gesehen hat er das ja nicht getan, da Duchemin, als alte Dame verkleidet, ebenfalls als Prüfer aufgetreten ist, jedoch nicht erkannt wurde.

Komikkonstellationen nach Santana López	Spott / Ironie / das Komische
CSI	Frz.: les inspecteurs du Duchemin Dt.: die Typen von Duchemin
Komikgenerierung	Der Spott und die Ironie bleiben in beiden Versionen erhalten. Im Deutschen wird noch zusätzlich die Dummheit des Restaurantbesitzers durch die Aussage von Duchemin, bei der er ihn als „fettes Schwein“ bezeichnet, hervorgehoben. Hier trägt das CSI Duchemin nicht unbedingt zum komischen Effekt bei, sondern ist nur Teil der Aussage.

Zeit: 09:22

Beschreibung der Szene:

Duchemin muss einen Fototermin im Studio wahrnehmen. Als Hintergrund dient eine Küche mit vielen frischen Lebensmitteln, Gewürzen, Fleisch etc. Zur Inspiration hätte Duchemin gerne Musik. Er wartet andächtig mit zusammengefalteten Händen und leicht nach oben gerichtetem Blick auf die Musik, seine Mitarbeiter legen jedoch Wagner ein, was ihm überhaupt nicht passt. Duchemin regt sich sehr darüber auf und erklärt ihnen etwas spöttisch, dass Wagner als Musik nur für Wild geeignet ist, aber nicht für ein Bressehuhn oder einen Hummer à la Roscoff, weil man für solch exquisite Lebensmittel musikalisch gesehen etwas anderes benötigt.

Komikkonstellationen nach Santana López	Spott / Lächerlichkeit / das Komische
CSI	Frz.: poularde de Bresse / homard de Roscoff Dt.: nacktes Hühnchen mit so reizvoller Blässe / zwickizwacka Hummer à la Roscoff
Komikgenerierung	Die Gestik und Mimik Duchemins tragen dazu bei, dass die Situation als komisch wahrgenommen werden kann, da er sich ziemlich hineinsteigert. In der deutschen Synchronfassung wird abermals die Sprache verwendet, um noch mehr Komik zu produzieren z.B. mit Aussagen wie „Morgen meine Herren, bitte rühren“ oder „Material vollzählig angetreten“. Hier kommen die CSIs „Bressehuhn“ und „Hummer à la Roscoff“ vor, die in der deutschen Übersetzung etwas verändert wurden. Bei diesem Beispiel tragen die CSIs in ihrer Übersetzung ebenso zum komischen Effekt bei.

Zeit: 10:48

Beschreibung der Szene:

Duchemin diktiert seiner Sekretärin die Bewertung eines Restaurants, in das man auf keinen Fall gehen sollte, auf sehr humorvolle und sarkastische Art und Weise. Während er diktiert, versucht der Schneider bei seinem Jackett etwas zu stecken bzw. anzunähen. Das ist jedoch ein schwieriges Unterfangen, da Duchemin sich immer wieder in Richtung seiner Sekretärin bewegt und der Schneider ihn immer wieder genervt zurückzieht, bis er sich komplett losreißt, vor seiner Sekretärin stehenbleibt und ihr zu Ende diktiert, während der Schneider im selben Moment nach vorne stolpert.

Komikkonstellationen nach Santana López	Humor / Sarkasmus / das Komische
CSI	ja, jedoch ist der Übersetzungsvorgang hier nicht nachvollziehbar Frz.: Aux Délices de l'Océan Dt.: Michelle Es handelt sich um den Namen eines Restaurants, der im Deutschen einen ganz anderen Namen (der ziemlich schwer verständlich war) trägt.
Komikgenerierung	Bei dieser Szene trägt das CSI nicht zum komischen Effekt bei, da es nur Teil der Beschreibung ist und das Hauptaugenmerk auf der humorvollen bzw. sarkastischen Gesamtbeschreibung des Restaurants und der Situation mit dem Schneider liegt. Die Komik wird hier hauptsächlich durch Bild, Situation und humorvolle bzw. sarkastische Sprache generiert.

Zeit: 11:01

Beschreibung der Szene:

Bei dieser Szene beschwert sich der Schneider diesmal verbal, dass Duchemin sich zu viel bewegt, und Duchemin verspricht ihm, er würde sich ab jetzt nicht mehr bewegen. Im selben Moment jedoch läutet das Telefon. Seine Sekretärin hebt ab und reicht Duchemin das Telefon weiter, da das Studio anruft. Dieser stürmt mit ausgeprägter Gestikulation zum Telefon und zieht den Schneider hinter sich her.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Frz.: Académie française Dt.: Académie française
Komikgenerierung	Der komische Effekt bei dieser Szene wird durch die Diskrepanz, die zwischen dem Gesagten und dem, was getan wird, besteht, ausgelöst. In der deutschen Fassung wird abermals die Sprache zur Unterstreichnung der Komik verwendet. Hier wird der Phraseologismus „wie einen Staublappen durchs Zimmer wirbeln“ vom Schneider verwendet. Das CSI trägt nicht zum komischen Effekt bei, es ist nur Teil der Situation.

Zeit: 11:19

Beschreibung der Szene:

Duchemin hat einen Zahnarzttermin. Der Zahnarzt kommt in sein Büro und Duchemin fragt ihn, ob der Termin wirklich für heute ausgemacht ist. Der Zahnarzt meint, sichtlich genervt, dass Duchemin nicht einer seiner einfachsten Kunden ist. In diesem Moment wird der Zahnarztpraxisstuhl in das Büro geschoben. Duchemin fragt den Zahnarzt, ob er nicht morgen wieder kommen könnte, weil er sich heute nicht so gut fühlt. Der Zahnarzt erwidert in erhobenem Ton, dass er mit seinem gesamten Apparat gekommen sei. Man merkt, dass Duchemin Angst vor dem Zahnarzt hat und sich so gut es geht zu drücken versucht.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Schon allein der Umstand, dass der Zahnarzt sozusagen seine gesamte „Praxis“ mitgenommen hat, was kein normaler Zahnarzt tun würde, macht die Szene komisch. Die Komik wird in beiden Versionen durch die Situation generiert. Durch diverse sprachliche Einfügungen in der deutschen Fassung wird die Angst Duchemins vor dem Zahnarzt noch mehr verdeutlicht. In der deutschen Version z.B. fragt Duchemin den Zahnarzt, ob er nicht morgen wieder kommen könnte, weil er es heute so in den Füßen mit der Migräne hat. Hier wird abermals die Sprache verwendet, um die Situation im Deutschen noch etwas komischer zu machen.

Zeit: 12:45

Beschreibung der Szene:

Duchemin sitzt im Zahnarztpraxisstuhl und seine Sekretärin drückt ihm Unterlagen in die Hand, die er noch unbedingt unterschreiben muss. Die ganze Situation ist recht komisch, da alle vor ihm stehen, vom Zahnarzt bis zum Schneider, und noch etwas von ihm wollen. Duchemin unterschreibt hektisch und drückt daraufhin dem Zahnarzt die Unterschriften in die Hand und entlässt sich sozusagen selbst aus der Behandlung. Alle Teilnehmenden schauen genervt drein.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Hier wird die Komik hauptsächlich durch die komische Situation,

	die Hektik Duchemins sowie seine Gestik und Mimik und sein Verhalten generiert. In der deutschen Version wird abermals die Sprache zur zusätzlichen Verkomisierung angewandt.
--	---

Zeit: 13:15

Beschreibung der Szene:

Duchemins Sohn Gérard arbeitet nebenbei als Clown in einem Zirkus. Davon weiß Duchemin jedoch nichts. Er denkt, Gérard würde nur für ihn arbeiten, und hat keine Ahnung von dessen Doppelleben. Gérard übt in seinem Zimmer mit Eiern jonglieren. Er hört seinen Vater, der gerade auf dem Weg in sein Zimmer ist, nach ihm rufen und erschrickt. Deswegen fällt ihm ein Ei auf den Boden und mit einer Pfanne zerbricht er den Spiegel, weil er auf dem Ei fast ausrutscht. Gleichzeitig nimmt er schnell seine Clowns-nase ab, bevor sein Vater sie sehen kann. Duchemin fragt ihn, was er denn hier mache, und als Ausrede meint Gérard, er mache eine Studie über Eier, um so sein Geheimnis zu bewahren. Die Musik, die zu Beginn der Szene eingespielt wird, passt sehr gut zu einer Zirkusatmosphäre.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Die Komik wird hier bei beiden Versionen über das Bild und die Situation transportiert. Die Sprache ist bei beiden Fassungen neutral.

Zeit: 14:11

Beschreibung der Szene:

Gérard kommt im Anzug in den Zirkus, da er vor der Vorstellung noch ein Restaurant zu testen hatte. Seine Zirkuskollegen essen gerade und machen sich über ihn lustig, weil er so fein angezogen ist. Jemand wirft ihm eine Dose Senf zu. Er fängt sie, der Senf verbreitet sich jedoch auf seinem Anzug und alle lachen.

Komikkonstellationen nach Santana López	Sarkasmus / Lachen / das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Hier wird die Komik abermals bei beiden Versionen über das Bild und die Situation vermittelt. Im Deutschen kommt es wieder zu ein paar Einfügungen, in denen

	Gérard sich verbal darüber aufregt, dass er Senf auf seinen Anzug bekommen hat. Hier werden Ausdrücke wie „was soll denn das“ oder „so ein Vollidiot“ verwendet.
--	--

Zeit: 15:21

Beschreibung der Szene:

Gérard bestellt in einem Restaurant, welches er testen soll, sehr viele Gerichte. Der Kellner wird schon etwas stutzig und der Nachbartisch wundert sich ebenfalls.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Frz.: pièce de Charolais Dt.: Ochsenchwanz
Komikgenerierung	In beiden Versionen bezieht sich die Komik hauptsächlich auf die Tatsache, dass Gérard als Einzelperson so viele Gerichte bestellt, dass damit eine ganze Gruppe versorgt werden könnte. Im Deutschen wird die Sprache abermals zur Verkomisierung verwendet. Er möchte beispielsweise das Sauerkraut kosten und meint „zum Kotz...“ bessert sich aber dann gleich wieder aus und sagt „zum Kosten“. Das CSI „pièce de Charolais“ (Charolais ist eine französische Rinderrasse) wird im Deutschen mit „Ochsenchwanz“ übersetzt, was sich ziemlich komisch anhört, vor allem, weil er den Ochsenchwanz in Verbindung mit dem Kalbskopf bestellt. Hier trägt das CSI zum komischen Effekt bei.

Zeit: 16:01

Beschreibung der Szene:

Ein Kellner bringt Gérard einen Wein, während er schon beim ersten Gang ist. Er zittert jedoch die ganze Zeit ziemlich stark und hat seine Gliedmaßen nicht ganz unter Kontrolle. Er sieht aus wie ein Alkoholiker und auch beim Einschenken des Weins tut er sich ziemlich schwer. Es sieht eher danach aus, als ob er gleich alles verschütten würde. Die Dame am Nebentisch beobachtet die ganze Situation. Der Kellner deutet Gérard den Wein zu kosten. Gérard versteht aber nicht ganz, was er eigentlich genau meint, und versucht ihn nachzuahmen und schüttet unabsichtlich den Inhalt seines Glases auf die Dame am Nebentisch, merkt es jedoch nicht.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Da hier die ganze Komik auf dem Bild bzw. auf der Körpersprache des Kellners beruht, bleibt die Komik in der Zielsprache erhalten.

Zeit: 17:23

Beschreibung der Szene:

Die Szene spielt in einem Zirkuszelt. Schon allein das trägt zur Komik bei und versprüht eine gewisse Heiterkeit. Ein Elefant, der aus zwei Menschen besteht, sucht sich einen Herrn aus dem Publikum aus, um diesen zu rasieren. Währenddessen kommt Gérard beim Zirkus an und schminkt sich schnell für seinen Auftritt. Der Elefant verteilt mit einer riesigen Bürste den Schaum über das ganze Gesicht des Herrn. Ein paar andere Zirkusgestalten (Clown, Räuber, Aladin) helfen ihm dabei. Danach beginnen sie ihn gemeinsam mit einer großen Rasierklinge (aus Holz oder Plastik) zu rasieren. In diesem Moment betritt Gérard als Clown verkleidet das Zelt und schreit, dass sie aufhören sollen, da sie sich geirrt hätten, denn in der französischen Version handelt es sich um den Präsidenten der Republik und in der deutschen Version um den amerikanischen Außenminister. Zum Schluss wird der Herr von Gérard noch mit einem Kübel Wasser überschüttet, da er ja gereinigt werden muss. Hier wird die ganze Zeit eine fröhliche, zum Zirkus passende Musik gespielt.

Komikkonstellationen nach Santana López	Lachen / Heiterkeit / das Komische
CSI	ja, jedoch ist der Übersetzungsvorgang hier nicht nachvollziehbar Frz.: le Président de la République Dt.: der amerikanische Außenminister
Komikgenerierung	Hier trägt das CSI zur Komikgenerierung bei, da man so etwas ja nicht mit einem Präsidenten bzw. einem Außenminister machen kann. Die Gestik und Mimik, die Gérard anwendet, und auch die Art, wie er das Ganze sagt, tragen natürlich auch zur Komik der Situation bei. Die lachenden Kinder werden immer wieder eingeblendet, um die Komik der Szene zu unterstützen. Bei dieser Szene bleibt die Komik in der Zielsprache erhalten.

Zeit: 20:34

Beschreibung der Szene:

Bei dieser Szene ist Duchemin als Amerikaner (weißer Hut, Zigarre, Converse Schuhe, Hawaiihemd, rosa Anzug, graue Hose und Umhängekamera) verkleidet, um ein Restaurant zu testen. Er ist überenthusiastisch und hat eine heitere Gemütsverfassung. Diese Gemütsverfassung wird durch fröhliche Musik, die im Hintergrund zu hören ist, unterstrichen. Man könnte ihn als typisch amerikanischen Touristen bezeichnen. Er spricht Englisch und fügt französische Wörter ein. Der Wirt ist ziemlich unfreundlich und er wirkt so, als ob ihm alles egal sei. Das Restaurant ist auch ziemlich baufällig und ständig fallen Sachen von der Wand. Duchemin nimmt Platz und fragt nach der Speisekarte. Der Wirt wirft ihm die Speisekarte durch den ganzen Raum zu. Duchemin bestellt einen Tomatensalat und ein Entrecote bordelaise und dazu einen Beaujolais nouveau. Er ruft dies durch den ganzen Raum, da der Wirt natürlich nicht aufgestanden ist, um seine Bestellung entgegenzunehmen, sondern sich lieber weiter seinem Kartenspiel mit dem Koch widmet.

Komikkonstellationen nach Santana López	Heiterkeit / das Komische
CSI	Frz.: Beaujolais nouveau Dt.: Beaujolais sehr jung
Komikgenerierung	Duchemins Betonung bei der Bestellung liegt auf dem Wort „nouveau“ und seine Mimik und Gestik betonen dies noch zusätzlich. Die Komik wird bei beiden Versionen durch die Situation, das Bild und Duchemins Verhalten sowie das Verhalten des Wirts generiert. In der deutschen Version fügt er natürlich deutsche Wörter in sein Englisch ein, um das Ganze authentischer zu machen. Hier werden immer wieder Anmerkungen eingefügt, die komisch sind, aber in der französischen Originalversion nicht vorkommen. Beim Bestellvorgang wird das CSI „Beaujolais nouveau“ mit „Beaujolais sehr jung“ übersetzt, was ziemlich witzig ist, da „sehr jung“ als Bezeichnung für Wein so nicht existiert, obwohl natürlich trotzdem verstanden wird, worum es geht. Hier wird der komische Effekt, vor allem in der Zielsprache, zusätzlich durch das CSI generiert.

Zeit: 21:54

Beschreibung der Szene:

Hier holt der Wirt den bestellten Beaujolais aus dem Keller und schenkt ihn in Duchemins Glas ein. Allerdings schüttet er die Hälfte daneben, was ihm jedoch ganz egal ist. Duchemin kostet den Wein, lobt ihn zuerst, beim Nachgeschmack jedoch verzieht er die Miene.

Komikkonstellationen nach Santana López	Heiterkeit / das Komische
CSI	Frz.: But very, very nouveau, ha! Dt.: UnkrautEx! That puts me the shoes out.
Komikgenerierung	Sowohl in der französischen als auch in der deutschen Version wirkt die Szene komisch, da schon allein das Benehmen des Wirtes und die gleichzeitig weiterhin bestehende Heiterkeit Duchemins dafür sorgen. In der deutschen Fassung wurde das CSI nicht mehr mit „sehr jung“, sondern mit „UnkrautEx! That puts me the shoes out“ übersetzt. Hier wird abermals die Sprache zur Verkomisierung eingesetzt. UnkrautEx ist ein Unkrautbekämpfungsmittel und die Verenglischung der Redensart „Das zieht mir die Schuhe aus“ ist auch passend und generiert zusätzlich Komik. Die Übersetzung des CSI trägt hier zur Komikgenerierung bei.

Zeit: 22:33

Beschreibung der Szene:

Duchemin kommt in die Küche des Restaurants und sieht die furchtbaren Zustände dort. Der Wirt kommt kurz danach in die Küche und fragt Duchemin was er hier suche. Er meint, er suche die Toiletten, und der Wirt meint, ob das hier wie eine Toilette aussehe. Im ersten Moment meint Duchemin kurz und leise ja, sagt jedoch gleich nein darauf, in einem lauten, eher ironischen Ton. Der Wirt, sichtlich genervt, erklärt ihm daraufhin noch einmal den Weg zu den Toiletten.

Komikkonstellationen nach Santana López	Ironie / das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Die Komik wird hier abermals in beiden Versionen durch die Situation generiert. In der deutschen Version gibt Duchemin noch zusätzlich leise Kommentare zu den Zuständen in der Küche ab. Weiters meint der Wirt, dass die Toiletten dort sind, wo die Fliegen sind, die nächste Tür und Duchemin antwortet mit „right right“ für „richtig richtig“, da er den Wirt ja zuvor schon einmal danach gefragt hat. Das versteht der Wirt anscheinend nicht, da sein Englisch wahrscheinlich nicht besonders gut ist und meint daraufhin „no left“, weil er dachte Duchemin habe es falsch verstanden. Dieses Wortspiel wurde im

	Deutschen hinzugefügt und trägt ebenfalls zur zusätzlichen Komikgenerierung in der Zielsprache bei.
--	---

Zeit: 23:22

Beschreibung der Szene:

Duchemin, als Amerikaner verkleidet, nimmt Speiseproben von dem Restaurant mit, die er in seinem rosa Anzug versteckt.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Frz.: ---- Dt.: Pfui Deibel
Komikgenerierung	Die Situation allein ist schon an und für sich komisch. Hier geht die Komik hauptsächlich vom Bild aus, da nicht sehr viel gesprochen wird. Die Komik bleibt in der Zielsprache erhalten. In der deutschen Fassung wiederum spricht Duchemin immer wieder mit sich selbst und kommentiert das Essen, was den komischen Effekt zusätzlich verstärkt. Hier kommt einmal ein deutsches CSI vor, nämlich die Aussage „Pfui Deibel“. In der französischen Originalversion wird an dieser Stelle gar nichts gesagt. Dieses CSI trägt neben den anderen Aussagen, die im Original nicht vorkommen, ebenfalls zur Komikgenerierung bei.

Zeit: 24:34

Beschreibung der Szene:

Der Wirt geht mit mehreren Weinflaschen unter dem Arm in den Keller. Duchemin dreht ihm das Licht ab und man hört nur Gepolter. Daraufhin hetzt der Koch zur Kellertür, dreht das Licht auf und läuft in den Keller hinunter, um nachzusehen, was passiert ist. Duchemin dreht wieder das Licht ab und abermals hört man Gepolter. Duchemin freut sich und verlässt das Restaurant.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Die Komik wird hier hauptsächlich durch das Bild und die Situation generiert, daher bleibt sie in der Ausgangs- sowie in der Zielsprache gleich.

	In der deutschen Synchronfassung werden wieder lustige Aussagen von Duchemin, wie z.B. „Affenstall empfehlenswert“, eingefügt.
--	--

Zeit: 27:15

Beschreibung der Szene:

Im Büro von Duchemins Mitarbeitern hält sich ein falscher Klempner auf. Duchemin erfährt dies von einem seiner Mitarbeiter und ruft den anderen Mitarbeiter, der noch im Büro sitzt, sofort an. Er schafft ihm an, so zu tun, als ob alles in Ordnung wäre und den Raum zu verlassen, um den falschen Klempner kurz alleine zu lassen. Dieser ist sichtlich verwirrt, was die Situation noch lustiger macht.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	Im Deutschen werden zusätzlich lustige Einfügungen gemacht. Hier wird die Komik hauptsächlich durch die Situation und auch durch die Sprache, sowohl im Französischen als auch im Deutschen, wobei dies im Deutschen stärker zutrifft, generiert.

Zeit: 28:45

Beschreibung der Szene:

Der Klempner schnappt sich die Dokumente und verlässt das Büro der Mitarbeiter. Vor der Tür jedoch stehen alle Mitarbeiter, die Sekretärin und Duchemin selbst und starren ihn an. Duchemin gibt daraufhin den Befehl den Klempner zu schnappen und dieser wird durch das ganze Gebäude gejagt. Während dieser Verfolgungsjagd wirft der Klempner Marguerite, die Sekretärin, als sie versucht sich ihm in den Weg zu stellen, den Stock hinunter und diese bleibt im Kronleuchter hängen. Duchemin schreit zuerst ganz entsetzt „Marguerite“ und gleich darauf noch entsetzter „Mein Kronleuchter“. Marguerite schreit weiter um Hilfe. Sie fangen den Klempner, der beim Runterlaufen der Treppen das Bild von Duchemins Vater zerstört, indem er hineinfällt und vergessen dabei fast auf Marguerite. Duchemin gibt den Befehl den Klempner festzubinden und ruft gleich darauf nach einer Leiter für Marguerite. In diesem Moment jedoch fällt Marguerite vom Kronleuchter. Duchemin schreit nochmal, dass keine Leiter mehr notwendig ist. Genau hier lässt sich der Humor erkennen.

Komikkonstellationen nach Santana López	Humor / das Komische
CSI	nein

Komikgenerierung	In der deutschen Version werden sprachlich gesehen wieder einige lustige Einfügungen gemacht, wie z.B. bei der Verfolgung gibt Duchemin an wer was machen soll „Sie nach unten, Sie nach oben, Sie nach Haus“ oder als Marguerite im Kronleuchter hängt sagt er „Sie kommen da sofort runter“ und „Wie ein Affe, was Sie da treiben, unvorteilhaft“. Die Komik wird hier durch die Situation und im Deutschen zusätzlich durch die Sprache generiert.
-------------------------	---

6.4.2. ZS-Komik → keine AS-Komik

Zeit: 04:22

Beschreibung der Szene:

Duchemin, als alte Dame verkleidet, winkt ungeduldig den Kellner herbei, nachdem er schon versucht hat, eine Bestellung beim Restaurantbesitzer abzugeben, was jedoch nicht funktioniert hat. Er sagt ihm, er wolle eine Kleinigkeit bestellen. Der Kellner ist jedoch sehr abgelenkt von dem, was sich am Tisch des Prüfers von Duchemin abspielt, und bekommt daher kaum etwas mit bzw. schaut die ganze Zeit in die Richtung des anderen Tisches, während Duchemin bestellt. Daraufhin tippt Duchemin den Kellner an und gibt entnervt die Bestellung auf.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	In der französischen Originalversion wirkt diese Szene nicht wirklich komisch. Die Ungeduld Duchemins bei der Bestellung kommt zwar trotzdem zur Geltung, aber komischer wirkt die Situation in der deutschen Fassung, da sie hier auch sprachlich etwas bearbeitet wurde, um dem Ganzen einen komischen Effekt zu verleihen. Es kommen Wortspiele wie z.B. „ich hätte gern Ente mit Pfirsich und vor der Pfirsichente ein Mineralwässerchen“ oder Aussagen wie „vorweg hätt ich gern die rohen Gemüse, die ungekauten“ vor. Hier wird die Komik hauptsächlich durch die Sprache in der Zielkultur generiert.

Zeit: 05:36

Beschreibung der Szene:

Duchemin beschwert sich, dass er seinen Tee noch immer nicht bekommen hat, und fragt, ob er denn die Palmenblätter kauen solle. Die Kellner schenken ihm jedoch kaum Beachtung.

Komikkonstellationen nach Santana López	Sarkasmus / das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	In der französischen Originalversion kommen die Palmenblätter nicht vor. Hier ruft er nur entnervt nach seinem Tee, daher wirkt die Situation auch nicht komisch sondern eher anstrengend für ihn. In der deutschen Fassung jedoch wird abermals die Sprache für die Verkomisierung angewandt und die Aussage mit den Palmenblättern verleiht dem Ganzen einen gewissen Sarkasmus.

Zeit: 12:01

Beschreibung der Szene:

Duchemin wird während seiner Zahnarztsitzung immer wieder gestört, ob es jetzt Kinderdesserttests, der Degengriffentwerfer oder Unterschriften sind, er steht immer im Mittelpunkt. Auch der Schneider ist noch da. Das kommt ihm jedoch ganz recht, da er Zahnarzttermine nicht leiden kann. Diese Szene ist zwar allgemein ganz komisch, jedoch genau bei der Testung der Kinderdesserts bewegt sie sich im Französischen eher auf neutralem Boden. Hier kommt sein Mitarbeiter mit einem Tablett voller Kinderdesserts in sein Büro, da sie von Duchemin höchstpersönlich getestet werden müssen.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Frz.: 1 sur 20. 2 sur 20. Zéro. Dt.: Kleister. Wird einem nicht gleich schlecht von. Igitt.
Komikgenerierung	Im Französischen wird hier ganz sachlich das Notensystem zur Bewertung herangezogen, während im Deutschen etwas witzigere Ausdrücke verwendet werden. Die Mimik, die unterstreichend bei der Bewertung der Kinderdesserts eingesetzt wird, spielt ebenfalls eine Rolle, jedoch kann sie nicht allein für den komischen Effekt verantwortlich gemacht werden. Hier ist das Zusammenspiel mit der Sprache von Bedeutung. Das CSI wurde so übersetzt, dass es in der Zielsprache wieder komisch wirkt.

Zeit: 12:21

Beschreibung der Szene:

Duchemin sitzt noch immer im Zahnarztpraxisstuhl, als der Degengriffentwerfer hereinkommt, um ihm zwei Degengriffentwürfe für seinen Auftritt an der *Académie française* vorzustellen. Einer stellt eine Hühnerkeule auf einem Putenflügel dar und der andere eine Putenkeule auf einem Hühnerflügel. Er hört ganz aufmerksam zu und auch der Schneider, der Zahnarzt und der Kinderdesserttestmitarbeiter stehen daneben.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	Frz.: deux projets d'épée d'académiciens Dt.: zwei meiner Degengriffentwürfe für Ihren Auftritt an der Akademie
Komikgenerierung	In der Originalfassung ist diese Szene, abgesehen von den witzigen Bezeichnungen, die die Degengriffentwürfe tragen und der Situation allgemein, objektiv betrachtet nicht besonders komisch. Im Deutschen jedoch schon, da hier wieder hauptsächlich die Sprache zur Komikgenerierung angewandt wird. Duchemin meint z.B. am Ende der Präsentation der Degengriffentwürfe, dass die Pferdekeule auf dem Affenflügel raus ist. Obwohl er so interessiert gewirkt hat, wird mit dieser Aussage das Gegenteil bewiesen. In der französischen Originalversion ist dies nicht gegeben. Das hier vorkommende CSI ist für die komische Situation nicht ausschlaggebend.

Zeit: 25:10

Beschreibung der Szene:

Als ein Mitarbeiter Duchemin über die Tricatel-Kette aufklärt, die dabei ist, Restaurants aufzukaufen, regt dieser sich auf und meint, dass diese Kette ja eigentlich nur Autobahnrestaurants und Unternehmenskantinen betreibt. In der französischen Originalversion ist diese Szene nicht wirklich komisch. Zusätzlich ist die Wortwahl viel neutraler, als es im Deutschen der Fall ist.

Komikkonstellationen nach Santana López	Sarkasmus / das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	In der deutschen Fassung wird hier viel sarkastischer in der Wortwahl umgegangen. Bei den Autobahnrestaurants und Unterneh-

	menscantinen handelt es sich im Deutschen um „Pissbuden an den Autobahnen und Kantinen mit Hundefraß“. Bei dieser Szene wird die Komik hauptsächlich durch die Sprache in der Zielkultur generiert.
--	---

Zeit: 26:33

Beschreibung der Szene:

Ein Mitarbeiter klärt Duchemin über den falschen Klempner auf, der sich in dessen Büro befindet. Im Französischen wirkt diese Szene ganz normal.

Komikkonstellationen nach Santana López	das Komische
CSI	nein
Komikgenerierung	In der deutschen Synchronfassung werden hier Wortwitze und verdrehte Aussagen eingefügt, die die Situation komischer machen. Hier wird die Komik abermals durch die Sprache generiert.

6.4.3. Einfügungen in der deutschen Synchronfassung

Im deutschen Synchrontext kommen viele, auch oft komische Einfügungen vor, die so im Original nicht anzutreffen sind. Hierbei kann zwischen vier unterschiedlichen Kategorien differenziert werden, die jeweils mit Beispielen angegeben werden, um die Sachverhalte zu verdeutlichen:

1. Sätze, Aussagen, die eingefügt wurden, im Original jedoch nicht vorkommen bzw. bei diesen Szenen eigentlich gar nichts gesagt wird.

Beispiel 1:

Duchemin hat einen Zahnarzttermin wahrzunehmen, der jedoch in seinem Büro stattfindet. Duchemin versucht mit allen möglichen Ausreden diesen zu verschieben. Das gelingt ihm jedoch nicht. Der Zahnarzt zieht seinen weißen Kittel an und Duchemin bekommt noch mehr Angst. Bei dieser Szene ist das Bild auf den Zahnarzt gerichtet, daher sieht man Duchemin hier gar nicht, sondern hört nur, was er sagt. In der französischen Originalversion wird hier gar nichts gesagt, während in der deutschen Synchronfassung ein ganzer Satz eingefügt wurde.

Zeit	Französisch	Deutsch
11:32	--	Oh und der weiße Kittel, der weiße Kittel.

Beispiel 2:

Duchemin testet als verkleideter Amerikaner ein Restaurant. Ihm wird ein Tomatensalat vorgesetzt, der ziemlich unappetitlich aussieht und mit einem zusätzlichem Dressing bzw. einer Sauce serviert wird. In der französischen Fassung sagt er bei dieser Sequenz gar nichts, in der deutschen Synchronfassung jedoch sehr wohl.

23:24	--	Pfui Deibel! Sieht ja aus wie schon mal gegessen.
-------	----	---

2. Sätze, Aussagen, die im selben Satz bzw. bei derselben Aussage noch hinzugefügt oder eingefügt wurden.

Beispiel 1:

Duchemin sitzt in einem Restaurant, als alte Dame verkleidet, und wartet auf seinen Tee. Die Kellner haben kaum Zeit für ihn, da ein anderer Prüfer von Duchemin, der sich ebenfalls in diesem Restaurant aufhält, erkannt wurde und somit die meiste Aufmerksamkeit vom Personal erhält, um die Duchemin-Sterne nicht zu verlieren bzw. eine gute Bewertung zu bekommen. Beim Vorbeilaufen der Kellner versucht Duchemin auf sich aufmerksam zu machen.

05:36	Ma tisane !	Bitte, krieg ich nun meinen Tee oder soll ich die Palmenblätter kauen.
-------	-------------	--

In der Originalversion ruft Duchemin nur nach seinem Tee, in der deutschen Fassung, wie oben zu sehen, wird das etwas ausgeschmückt.

Beispiel 2:

Duchemin sitzt im Auto, nachdem er als alte Dame verkleidet ein Restaurant getestet hat, und macht sich über die Aussage des Restaurantbesitzers lustig, der gemeint hatte, er würde alle Prüfer Duchemins erkennen. Aber ihn, der ebenfalls als Prüfer unterwegs war, hat er nicht erkannt.

06:06	Hé hé hé...Les inspecteurs du Duchemin, je les repère à 100 mètres.	Da sagt das fette Schwein: „Die Typen von Duchemin kenn ich alle!“
-------	---	--

Hier wurde in der deutschen Übersetzung „da sagt das fette Schwein“ eingefügt.

3. Sätze, Aussagen, die durch komische Einfügungen in der deutschen Fassung lustiger gemacht wurden, obwohl sie im Original ganz normale Aussagen darstellen.

Beispiel 1:

Bei dieser Szene ist der Zahnarzt bei Duchemin zu Besuch, um ihn zu untersuchen. Duchemin versucht den Termin zu verschieben, um das Ganze hinauszuzögern, da er Angst hat. Der Zahnarzt beschwert sich mitleidig, dass er mit seinem gesamten Zahnarztapparat zu Duchemin gekommen ist. Damit will er andeuten, dass dies eigentlich nicht selbstverständlich ist.

11:41	<i>Dentiste</i> : Monsieur Duchemin, je suis venu avec mon appareil ! --	<i>Zahnarzt</i> : Monsieur Duchemin, ich hab hier meinen Apparat bei mir. <i>Duchemin</i> : Wer hat den nicht bei sich?
-------	---	--

An diesem Beispiel lässt sich deutlich erkennen, dass in der synchronisierten Version noch etwas eingefügt wurde, das - obwohl die Szene selbst schon ziemlich absurd ist, da der Zahnarzt mit seinem Praxisstuhl zu Duchemin kommt - diese Aussage noch lustiger macht.

Beispiel 2:

Hier bekommt Duchemin von einem seiner Mitarbeiter mitgeteilt, dass die Kette Tricatel einige Restaurants im ländlichen Gebiet aufkaufen und sich so vergrößern möchte. Duchemin regt sich darüber auf, da die Tricatel-Kette normalerweise nur Autobahn- und Kantinenrestaurants betreibt.

25:22	Mais ils s'occupent surtout des autoroutes et des cantines d'entreprise.	Die haben doch nur Pissbuden an den Autobahnen und Kantinen mit Hundefraß.
-------	--	--

In der französischen Version ist die Aussage ganz sachlich formuliert, während in der deutschen Synchronfassung dem Ganzen mit den Ausdrücken „Pissbuden“ und „Hundefraß“ eine gewisse Negativität verliehen wird, was darauf hindeutet, dass es sich um schlechtes Essen handelt.

4. Sätze, Aussagen, die im Original normale Aussagen darstellen, in der Synchronisation jedoch komplett verändert wurden, manchmal auch sinngemäß.

Beispiel 1:

Bei diesem Beispiel testet Duchemin Kinderdesserts, um sie zu beurteilen.

12:09	1 sur 20. 2 sur 20. Zéro.	Kleister. Wird einem nicht gleich schlecht von. Igitt.
-------	---------------------------	--

In der französischen Version werden diese mit Noten des französischen Schulsystems bewertet, während die deutsche Synchronfassung hier eine ganz andere Lösung anbietet.

Beispiel 2:

Bei diesem Beispiel werden zwei Degengriffentwürfe für Duchemins Auftritt bei der *Académie française* vorgestellt.

12:40	Le premier est très bien.	Die Pferdekeule auf dem Affenflügel raus.
-------	---------------------------	---

Duchemin entscheidet sich in der französischen Version für den ersten Entwurf, was er auch mit einer neutralen Aussage unterstreicht, während in der deutschen Version bei der gleichen Aussage der erste Entwurf rausfliegt. Vor allem bezeichnet er den Degengriffentwurf ganz anders, nämlich als „Pferdekeule auf dem Affenflügel“. Das lässt darauf hindeuten, dass ihm das Ganze nicht so wichtig ist und er eigentlich gar nicht zugehört hat. Interessant hierbei ist, dass die Geste, die er mit dem linken Arm ausführt – nämlich eine Bewegung, die weg vom Körper bzw. vorbei am Körper geht und bedeutet, dass jemand oder etwas entfernt werden soll - bei beiden Aussagen, sowohl der französischen als auch der deutschen, sich jeweils auf etwas anderes bezieht. In der französischen Originalversion bezieht sich die Geste darauf, dass der Herr, der ihm die Degengriffentwürfe vorstellt, gehen soll, nachdem er sich für den ersten entschieden hat, und in der deutschen Synchronfassung bezieht sich diese Handbewegung auf den ersten Degengriffentwurf, der seiner Meinung nach nicht gut genug ist und daher rausfliegen soll. Hier passt die Gestik bei beiden Aussagen mit dem Gesagten zusammen, auch wenn sie sich auf etwas anderes bezieht. Die Gestensynchronität wurde hier sozusagen erfüllt (vgl. Kapitel 3.1.1. und 2.3.5.).

Bei dieser Teilanalyse, als dritte und letzte Analyse, ging es um die Komikgenerierung im Allgemeinen. Es konnten zwei Konstellationen beobachtet werden, die hier vorkamen. Einerseits handelte es sich um die Komikgenerierung in der Ausgangssprache, die dann auch in der Zielsprache erhalten blieb, und andererseits um die Komikgenerierung in der Zielsprache, die jedoch in der Ausgangssprache nicht unbedingt als komische Situation wahrgenommen wurde. Hier war die Frage von Bedeutung, ob die CSIs zur Komikgenerierung beitragen oder nicht und wie Komik bei den Szenen generell generiert wird.

Laut der hier durchgeführten Analyse trugen die CSIs nur teilweise zur Generierung des komischen Effekts bei, wobei sie in manchen Szenen durchaus ausschlaggebend waren. Oft tauchten die CSIs in Verbindung mit einer komischen Situation auf, waren ein Teil davon, aber nicht unbedingt für den komischen Effekt verantwortlich. Das heißt die Generierung der Komik kann durch CSIs stattfinden, ist jedoch nicht unbedingt von ihnen abhängig. Hierbei muss immer die jeweilige Situation in Betracht gezogen werden.

Die Komik, die ausschließlich in der Zielkultur generiert wird, hat sprachliche Gründe. In der deutschen Synchronfassung werden sehr oft lustige bzw. absurde Aussagen, Sätze, Wortwitze etc. eingefügt, um einen noch komischeren Effekt zu erzielen. Hier stellt sich die Frage, wie der Auftrag für die Übersetzung lautete bzw. ob es Absicht war, diesen Film im Deutschen sprachlich komischer zu machen als im Französischen. Nichtsdestotrotz spielt die Sprache in der deutschen Synchronfassung eine ganz wichtige und unterstützende Rolle bei der Komikgenerierung. Ein Grund dafür könnte auch sein, dass bei normalen Aussagen im Deutschen nicht so viel gestikuliert wird bzw. wenn so viel gestikuliert wird, müssen auch die dementsprechenden Aussagen dazu passen und da Louis de Funès ein Meister der Gestikulation ist, musste das im Deutschen vielleicht angepasst werden, um das Publikum nicht zu verwirren. Dies ist nur eine Hypothese, die nicht bewiesen werden kann bzw. nicht Forschungsziel dieser Arbeit ist.

Im synchronisierten Text wurde die Übersetzung ganz gezielt für die Verkomisierung des Gesagten und den komischen Effekt in der Zielkultur eingesetzt. In der französischen Originalversion lassen sich sprachlich gesehen nicht so viele komische Elemente auffinden. Hier ist die Komik eher ein Zusammenspiel aus mehreren Faktoren (Gestik, Mimik, Bild, Verkleidung, Musik, Situation etc.), wobei die Gestik und Mimik von Louis de Funès einen wichtigen Stellenwert bei der Komikgenerierung, sowohl im Französischen als auch im Deutschen, einnimmt. Im Deutschen wird jedoch die Sprache zusätzlich eingesetzt, um die komische Wirkung zu verstärken.

7. Schlussfolgerungen

Das Ziel dieser Arbeit war es, die generellen Unterschiede, die bei der Komikgenerierung zwischen der französischen Originalversion und der deutschen Synchronfassung der ersten halben Stunde des Films *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* bestehen, zu untersuchen. Hier lag, neben einer kontrastiven Analyse der beiden Versionen, das Augenmerk auf den Komik-konstellationen nach Santana López und den *Culture-Specific Items* (CSIs) bzw. den Übersetzungsstrategien nach Aixelá. Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, wie vielschichtig und komplex Komik sein kann, und dass die Komikgenerierung fast immer ein Zusammenspiel von mehreren Faktoren ist.

Die Ergründung des Phänomens des Komischen ist schon lange Zeit ein vieldiskutiertes Thema, das schon viele bedeutende Denker beschäftigt hat und wozu es viele verschiedene Auffassungen gibt. Mittlerweile hat sich das Komische als ein eigenständiger disziplinärer Untersuchungsgegenstand, den *Humour Studies*, etabliert. Hier ist vor allem der interdisziplinäre Austausch von großer Bedeutung, um das Komische besser erforschen zu können.

Jede Art von Komik ist in eine bestimmte Kultur eingebettet und daher immer kulturspezifisch, wobei Unger (1995) auch von einer globalen Lachkultur ausgeht, also davon, dass weite Teile der Komik international verstanden werden. Jedoch muss das vorherrschende Humorverständnis immer bezüglich der Kultur, in die es eingebettet ist, und der Geschichte eines Landes betrachtet werden. Laut Wende (2008:11f.) sind die Kultur, in die wir hineingeboren werden, und die kulturellen Rahmungen wie z.B. Norm- und Wertorientierungen, verfügbare Wissensbestände, Erwartungshaltungen etc. nicht zuletzt dafür verantwortlich, ob bestimmte Phänomene als Lach-Anlässe wahrgenommen werden oder nicht.

Genauso wie die Komik selbst kulturspezifisch ist, sind CSIs kulturgebundene Elemente. Oft jedoch gibt es in Zusammenhang mit der audiovisuellen Übersetzung keine Möglichkeiten diese kulturellen Elemente, die oft eine Barriere für das Verständnis darstellen, ausreichend zu erklären. Hier kann laut Tomaszewicz (2010:105) nur auf das Bild zurückgegriffen werden, was oft sehr hilfreich ist, um die Wissenslücken der Rezipient/innen zu schließen und sie die fremde Kultur besser verstehen zu lassen. Bei einigen CSIs traf dies im Rahmen der Analyse auch zu. Als Beispiel können hier Restaurantnamen, die in der Übersetzung übernommen wurden, genannt werden. Die Frage, die sich stellt, ist, wie mit solchen kulturspezifischen Elementen in der Übersetzung umgegangen werden soll. Im Fall des vorliegenden Untersuchungsgegenstandes waren die meisten CSIs in einer gewöhnlichen Alltagssituation vorzufinden. Jene CSIs, die in eine komische Szene bzw. Situation eingebettet waren, wurden in der Übersetzung zum Teil übernommen und zum Teil durch besser verständliche oder auch komischere Ausdrücke ersetzt. Manchmal konnte der Übersetzungsvorgang gar nicht nachvollzogen werden. Ein deutsches CSI kam ebenfalls vor, nämlich die Aussage *Pfui Deibel*, welche in der deutschen Fassung eingefügt wurde, da im Original hier nichts gesagt wird.

In Bezug auf die beschriebenen Komikkonstellationen nach Santana López (2006) ist anzumerken, dass in der ersten halben Stunde des Films sowohl in der deutschen als auch in der französischen Fassung alle Arten zur Anwendung kamen. Bei den Szenen, die zuvor nach ihren CSIs untersucht wurden, handelte es sich teilweise auch um Mischformen, da die Abgrenzung der einzelnen Komikphänomene nicht immer eindeutig war. Da Komik kulturgebunden ist, kann laut Unger (1995:12f.) allein durch die Annahme, dass es sich um fremden Humor handelt, das Vergnügen gesteigert werden. So könnte es auch bei den Filmen von Louis de Funès sein, die im deutschsprachigen Raum generell gut angekommen sind. Natürlich muss hier beachtet werden, dass es sich sehr wohl um Synchronfassungen der Filme handelt, jedoch allein die Annahme, dass hier französischer Humor vorgelebt wird bzw. dass so französische Komik aussehen könnte, kann schon einen Effekt haben.

Die kontrastive Analyse der beiden Versionen hat ergeben, dass die CSIs nur teilweise zur Generierung der Komik beitrugen, wobei sie in manchen Szenen ausschlaggebender waren als in anderen. Die Komikgenerierung generell stützt sich auf verschiedene Aspekte. Die Situation ist einer dieser Aspekte. Der Aufbau der Situation, die Handlung und die teilnehmenden Akteure und Akteurinnen sowie deren Verkleidungen bilden hier den Grundstein für die generierte Komik. Die Musik ist hier auch von Bedeutung, da sie teilweise Szenen in ihrer Grundstimmung unterstützt.

Die Gestik und die Mimik von Louis de Funès nehmen ebenfalls eine wichtige Rolle in diesem Komikgefüge ein. Da sich diese Art der Komik hauptsächlich auf das Bild stützt, wobei die sprachliche Verbindung natürlich nicht ausgeschlossen werden soll, da Körpersprache und Sprache ja eine untrennbare, ganzheitliche Gemeinschaft bilden, ist die Komikgenerierung hier in beiden Fassungen ident. Das kommt daher, dass viele kulturelle Zeichen, die auch durch nonverbale Kommunikation ausgedrückt werden können in der westlichen Kultur oft dieselbe Bedeutung haben und auch die Mimik weist internationale Züge und Emotionen auf, die in jeder Kultur existieren. Körperverhalten, welches unbekannt und einzigartig ist, gibt es auch in jeder Kultur. Dieses kann oft nicht übersetzt werden, was jedoch nicht heißt, dass ein Film dadurch unbedingt unverständlich werden muss.

Die Sprache ist ebenso wichtiger Bestandteil bei der Komikgenerierung. Die zielkultursprachliche Generierung des komischen Effekts ist zum Teil auf die vielen lustigen bzw. auch absurden Aussagen, Wortwitze etc. in der deutschen Synchronfassung zurückzuführen. Hier lassen sich Parallelen zu den in den siebziger Jahren vom ZDF gesendeten Serien, wie z.B. *Starsky and Hutch*, *Die Zwei* etc., die sich in ihrer synchronisierten Fassung durch albern-witzig angelegte Dialoge sehr stark vom Original unterschieden (Herbst 1994:238f.), erkennen. Anzumerken ist jedoch, dass sich die beiden Versionen des hier untersuchten Films sprachlich gesehen nicht unbedingt sehr stark unterscheiden, obwohl die Übersetzung und die komischen Einfügungen meiner Meinung nach ganz gezielt für die Verkomisierung des Gesagten sowie den dadurch gesteigerten komischen Effekt in der Zielkultur verantwortlich gemacht werden können. Die deutsche Version wurde sprachlich quasi so „manipuliert“, dass der Film um ein vielfaches komischer wirkt als in der Originalversion. Dies könnte auch etwas mit den Ein-

spielergebnissen zu tun haben, da laut Manhart (1996:238f.) das Gelingen einer Synchronfassung nur anhand dieser bewertet wird.

Abschließend kann ganz allgemein gesagt werden, dass der komische Effekt des hier untersuchten Films, sowohl im Französischen als auch im Deutschen, eine Mischung aus Situation, Sprache, Bild, Körpersprache und auch Musik ist. Die Übersetzung von Komik sollte immer im Einzelfall abgewogen und mit profundem Hintergrundwissen bearbeitet werden. Komik kann als kulturübergreifend betrachtet werden, wobei es natürlich auch immer spezielle kulturell bedingte Elemente der Komik gibt, die nicht überall verstanden werden. Im europäischen Raum jedoch liegt die Komikwahrnehmung der einzelnen Länder nicht so weit auseinander und auch durch die globale Vernetzung wird Komik immer mehr zu einem universalen Phänomen.

Bibliographie

Primärliteratur

DVD: *Brust oder Keule / L'aile ou la cuisse*. Komödie. Regie: Claude Zidi. F 1976, 101 Minuten. TOBIS Home Entertainment.

Wörterbücher und Nachschlagewerke

DUDEN. 2011⁷. *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim; Zürich: Dudenverlag. (herausgegeben von der Dudenredaktion)

TRÄGER, Claus. 1986. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

UEDING, Gert (Hg.) 1998. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.

UEDING, Gert (Hg.) 2001. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.

UEDING, Gert (Hg.) 2003. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Sekundärliteratur

AIXELÁ, Javier Franco. 1996. Culture-specific Items in Translation. In: Álvarez, Román & Vidal, M. Carmen-África (Hg.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon et al.: Multilingual Matters LTD, 52-78.

ARGYLE, Michael. 1972. Human social interaction. In: Hinde, R. A. (Hg.) *Non-Verbal Communication*. Cambridge: University Press, 243-269.

ARGYLE, Michael. 2002⁸. *Körpersprache & Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation*. Paderborn: Junfermann.

ARISTOTELES. 1982. *Poetik*. Stuttgart: Reclam.

ATTARDO, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin et al.: Mouton de Gruyter.

- BACHTIN, Michail. 1998². *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BERGSON, Henri. 1963². Le Rire. In : Bergson, Henri. *Œuvres*. Paris : Presses Universitaires de France, 381-486.
- BOGUCKI, Lukasz & KREDENS, Krzysztof (Hg.) 2010. *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BOGUCKI, Lukasz. 2011. The Application of Action Research to Audiovisual Translation. In: Incalcaterra McLoughlin, Laura & Biscio, Marie & Áine Ní Mhainnín, Máire (Hg.) *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling*. Bern: Peter Lang, 7-18.
- BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (Hg.) 1997. *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press.
- BRUNETIÈRE, Valérie. 1991. La construction du rituel: l'espace et le temps d'un geste. In: Charaudeau, Patrick (Hg.) *La Télévision – Les débats culturels « Apostrophes »*. Paris: Didier Érudition, 102-125.
- BURGOON, Judee K. & BULLER, David B. & WOODALL, W. Gill. 1996². *Nonverbal Communication. The Unspoken Dialogue*. New York et al.: The McGraw-Hill Companies.
- CHARAUDEAU, Patrick (Hg.) 1991. *La Télévision – Les débats culturels « Apostrophes »*. Paris: Didier Érudition.
- CHAUME VARELA, Frederic. 1997. Translating non-verbal information in dubbing. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 315-326.
- CHAUME VARELA, Frederic. 2004. *Cine y Traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CHIARO, Delia. 1992. *The Language of Jokes. Analysing verbal play*. London / New York: Routledge.
- CICERO. 1997³. *De oratore*. Stuttgart: Reclam.
- CRUGTEN, Alain van. 1989. La récré du traducteur. *Meta* 34:1, 26-32.
- DELABASTITA, Dirk. 1993. *There's a Double Tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's worldplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

DELABASTITA, Dirk. 1997. *Transductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, Namur: Presses Universitaires de Namur.

DELABASTITA, Dirk. 2002. A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator. *The Translator*, special issue (*Translating Humour*) 8(2), 303-340.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol / Buffalo / Toronto: Multilingual Matters, 1-18.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol / Buffalo / Toronto: Multilingual Matters.

DIOT, Roland. 1989. Humour for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Trudeau's 'In Search of Reagan's Brain'. *Meta* 34:1, 84-87.

DÖRING, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.

EIBL-EIBESFELDT, Irenäus. 1997⁴. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*. München: Piper.

ESCARPIT, Robert. 1991. *L'humour*. Paris : Presses Universitaires de France.

FRANK, Armin Paul. 1987. Einleitung. In: Schultze, Brigitte (Hg.) *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Berlin: Erich Schmidt, IX-XVII.

FREUD, Sigmund. 1998⁴. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. [1905/1927]

FREY, Siegfried. 1984. *Die nonverbale Kommunikation*. Stuttgart: SEL-Stiftung für technische und wirtschaftliche Kommunikationsforschung im Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft.

GELFERT, Hans-Dieter. 1998. *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

GHAFELE, Roya. 2002. *Verbale und Nonverbale Kommunikation im Ländervergleich Österreich / Frankreich*. Hamburg: Diplomica.

- GOFFMAN, Erving. 1981. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GOTTLIEB, Henrik. 2002. Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin & Jung, Uli (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185-214.
- GÖTZE, Karl Heinz. 2008. Gallisches Lachen? Kleiner Versuch über das Lachen von *Asterix* und in *Karambolage*. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 261-281.
- GREINER, Norbert. 1993. Lach- und Sprachkulturen: Sozio-kulturelle Varianten bei der Übersetzung englischer Lustspiele ins Deutsche im 18. Jahrhundert. In: Paul, Fritz & Ranke, Wolfgang & Schultze, Brigitte (Hg.) *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*. Tübingen: Gunter Narr, 25-48.
- GRUNER, Charles. 1997. *The Game of Humor. A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick / New Jersey: Transaction Publishers.
- HAUSMANN, Frank-Rutger. 1995. Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart. In: Unger, Thorsten & Schultze, Brigitte & Turk, Horst (Hg.) *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, 31-45.
- HEMPFER, Klaus W. 1973. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Wilhelm Fink.
- HERBST, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- HICKEY, Leo. 1998. Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation. In: Hickey, Leo (Hg.) *The Pragmatics of Translation*. Clevedon et al.: Multilingual Matters LTD, 217-232.
- HOBBS, Thomas. *Vom Menschen - Vom Bürger (De homine)*. 1959. Hamburg: Felix Meiner. (herausgegeben von Günter Gawlick) [1658]
- HÖNIG, Hans G. & KUßMAUL, Paul. 1984². *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr.
- HOUEBINE, Anne-Marie. 1991. Du Gestuel. In: Charaudeau, Patrick (Hg.) *La Télévision – Les débats culturels « Apostrophes »*. Paris: Didier Érudition, 267-282.

JAPP, Uwe. 1983. *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

JAUB, Hans Robert. 1976. Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: Preisendanz, Wolfgang & Warning, Rainer (Hg.) *Das Komische. Poetik und Hermeneutik* 7. München: Wilhelm Fink, 361-372.

JAUB, Hans Robert. 1977. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München: Wilhelm Fink.

JÜNGER, Friedrich Georg. 1948³. *Über das Komische*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

KALMBACH, Gabriele. 1990. *Kulturschock Frankreich*. Bielefeld: Peter Rump.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 1994. Die Rhetorik des Körpers: Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern. In: Dyck, Joachim & Jens, Walter & Ueding, Gert (Hg.) *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 13 – Körper und Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer, 131-169.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 1995. Kultureme erkennen, lehren und lernen. Eine kontrastive und interdisziplinäre Herausforderung an die Forschung und Vermittlungspraxis. *Fremdsprachen Lehren und Lernen* (FLuL). Jahrgang 24, 138-181.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 1998. Körpersprache. In: Ueding, Gert (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1339-1371.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 2001. Mimik. In: Ueding, Gert (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1327-1360.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 2003. Nonverbale Kommunikation. In: Ueding, Gert (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 307-337.

KALVERKÄMPER, Hartwig. 2008². Nonverbale Kommunikation. In: Kolboom, Ingo & Kotschi, Thomas & Reichel, Edward (Hg.) *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 374-383.

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Immanuel Kant: Werke. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (=stw 57).

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1981. « Des usages comiques de l'analogie », *Folia Linguistica* XV (1-2) : 163 -83.

KILBORN, Richard. 1989. 'They don't speak proper English': A new look at the dubbing and subtitling debate. In: *Journal of multilingual and multicultural development*. Vol. 10. No. 4, 421-434.

KÜHN, Christine. 2002. *Körper – Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.

LACHMANN, Karl (Hg.). 1893³. *G. E. Lessings Sämtliche Schriften Band 9*. Stuttgart: Götschen'sche Verlagshandlung.

LANDHERR, Ronald. 1989. L'ambigüité: un défi traductologique. *Meta* 34:1, 33-43.

LAROCHE, Jacques. 1989. L'humour est-il traduisible? Des notes sur un extrait de Babbitt. *Meta* 34:1, 15-19.

LAURIAN, Anne-Marie & NILSEN, Don L.F. (Hg.) 1989. *Humour et traduction : Humor and Translation*. Numéro spécial de *Meta* 34:1.

LAURIAN, Anne-Marie. 1989. Humour et traduction au contact des cultures. *Meta* 34:1, 5-14.

LAURIAN, Anne-Marie. 2001. La compréhension de l'humour: question de langue ou question de culture? In : Laurian, Anne-Marie & Szende, Thomas (Hg.) *Les mots du rire: comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*; Publication du Centre de recherche; Lexiques – Cultures – Traductions (INALCO). Bern et al.: Peter Lang, 183-202.

LAUSBERG, Heinrich. 1990³. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner.

LIPPS, Theodor. 1898. *Komik und Humor*. Hamburg / Leipzig: Leopold Voss.

LIPPS, Theodor. 1903. *Grundlegung der Ästhetik. Band I*. Hamburg / Leipzig: Leopold Voss.

LOMMATZSCH, Erhard. 1910. *System der Gebärden. Dargestellt aufgrund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs*. Berlin: Dissertation.

LUTHE, Heinz Otto. 1992. *Komik als Passage*. München: Wilhelm Fink.

- LUTHE, Heinz Otto. 1995. Komikübersetzung – ein Feld auszuhandelnder symbolischer Ordnung. In: Unger, Thorsten & Schultze, Brigitte & Turk, Horst (Hg.) *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, 47-66.
- LUYKEN, Georg-Michael & HERBST, Thomas & LANGHAM-BROWN, Jo & REID, Helen & SPINHOF, Hermann. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- MANHART, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Universität Wien: Dissertation.
- MANHART, Sibylle. 1999². Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.
- MANHART, Sibylle. 2000. ‘When worlds collide’: Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge. In: Kadric, Mira & Kaendl, Klaus & Pöchlacker, Franz (Hg.) *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 167-181.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. 2008. *Humor y Traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- MINOIS, Georges. 2000. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris: Fayard.
- MOSER, Dietz-Rüdiger. 1994. Schimpf oder Ernst? Zur fröhlichen Bataille über Michael Bachtins Theorie einer „Lachkultur des Mittelalters“. In: Bader, Angela & Eder, Annemarie & Erfen, Irene & Müller, Ulrich (Hg.) *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart, 261-309.
- MULDER, M.P. & NIJHOLT, A. 2002. *Humour Research: State of the Art*. Enschede: University of Twente.
- MÜLLER, Rolf Arnold. 1973. *Komik und Satire*. Universität Zürich: Doktorarbeit.
- NAGEL, Silke. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- NASH, Walter. 1985. *The language of humour*. London / New York: Longman.

- PAUL, Jean. 1963. *Vorschule der Ästhetik*. München: Carl Hanser Verlag. (herausgegeben von Norbert Miller)
- PAVLICEK, Maria & PÖCHHACKER, Franz. 2002. Humour in Simultaneous Conference Interpreting. *The Translator*, special issue (*Translating Humour*) 8(2), 385-400.
- PELSMAEKERS, Katja & VAN BESIEN, Fred. 2002. Subtitling Irony – Blackadder in Dutch. *The Translator*, special issue (*Translating Humour*) 8(2), 241-266.
- PENKNER, Angela. 2010. *Humor als Übersetzungsproblem bei multimedialen Texten. Am Beispiel der deutschen Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“*. Universität Wien: Magisterarbeit.
- PLESSNER, Helmuth. 1950². *Lachen und Weinen*. Bern: Francke.
- POYATOS, Fernando (Hg.) 1997. *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- POYATOS, Fernando. 1997. Aspects, problems and challenges of nonverbal communication in literary translation. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 17-47.
- PYM, Anthony. 2001. Introduction – The Return to Ethics in Translation Studies. *The Translator*, special issue (*Return to Ethics*) 7(2), 129-138.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. 1995³. *Ausbildung des Redners. Zweiter Teil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RABELAIS, François. 1532. Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel.
- RABELAIS, François. 1534. La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel.
- REISS, Katharina & VERMEER, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- REITHOFER, Renate. 1988. *Nonverbale Kommunikation und Filmsynchronisation unter besonderer Berücksichtigung des Französischen*. Universität Wien: Diplomarbeit.

RICOEUR, Paul. 1970. Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre. In: Bubner, Rüdiger & Cramer, Konrad & Wiehl, Reiner (Hg.) *Hermeneutik und Dialektik II*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 181-200.

RITTER, Joachim. 1974. Über das Lachen. In: Ritter, Joachim. *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 62-92. [1940]

ROMMEL, Otto. 1943. Komik und Lustspieltheorie. In: Kluckhohn, Paul & Rothacker, Erich (Hg.) *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Bd. XXI*. Halle/Saale: Max Niemeyer, 252-286.

SANTANA LÓPEZ, Belén. 2006. *Wie wird das Komische übersetzt*. Berlin: Frank & Timme.

SCHEFLEN, Albert E. 1976. *Körpersprache und soziale Ordnung*. Stuttgart: Ernst Klett.

SCHLEGEL, Johann Elias. 1967. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters [1747]. In: Schlegel, Johann Elias. *Canut. Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam, 75-111.

SCHMIDT, Siegfried J. 2008. Komik und Humor – oder: Die unfreiwillige Komik der Komikforschung. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 282-303.

SCHMIDT-HIDDING, Wolfgang. 1963. *Humor und Witz*. Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien. Band I. München: Max Hueber.

SCHOPENHAUER, Arthur. 1977. *Die Welt als Wille und Vorstellung II. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Band 3*. Zürich: Diogenes.

SCHUMANN, Adelheid. 2008. Witz und Geist in der französischen Konversation. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 42-55.

SCHWEIZER, Werner Rudolf. 1964. *Der Witz*. Bern / München: Francke.

SERGIENKO, Anna. 2000. *Ironie als kulturspezifisches sprachliches Phänomen*. Stuttgart: ibidem.

SKUGGEVIK, Erik. 2010. A typological threesome: subtitling, interpretation and voice over. A study of symbiotic translation types. In: Bogucki, Lukasz & Kredens, Krzysztof (Hg.) *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 13-25.

STEINHAEUER, Pierre. 2003. *Louis de Funès. Die deutsche Biografie*. Norderstedt: Books on Demand.

STOLLMANN, Rainer. 2008. Die Lust des Lachens und die kitzligste Stelle der Bundesrepublik. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 108-124.

TITFORD, Christopher. 1982. Sub-Titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen*. XXVII. Jahrgang: Heft 3, 113-116.

TOMASZKIEWICZ, Teresa. 2010. Areas of untranslatability in audiovisual transfers. In: Bogucki, Lukasz & Kredens, Krzysztof (Hg.) *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 93-106.

TURK, Horst. 1995. Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens. In: Unger, Thorsten & Schultze, Brigitte & Turk, Horst (Hg.) *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, 299-317.

TVEIT, Jan-Emil. 2009. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 85-96.

UNGER, Thorsten & SCHULTZE, Brigitte & TURK, Horst (Hg.) 1995. *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr.

UNGER, Thorsten. 1995. Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung. In: Unger, Thorsten & Schultze, Brigitte & Turk, Horst (Hg.) *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, 9-29.

VALERO GARCÉS, Carmen. 2000. La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados. *Trans*, n°4, 75-88.

VANDAELE, Jeroen. 2001. « Si sérieux s'abstenir » – Le discours sur l'humour traduit. *Target* 13:1, 29-44.

VANDAELE, Jeroen. 2002a. Introduction – (Re)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator*, special issue (*Translating Humour*) 8(2), 149-172.

VANDAELE, Jeroen. 2002b. Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority. *Poetics Today* 23:2, 221-249.

- VANDAELE, Jeroen. 2002c. 'Funny Fictions': Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films. *The Translator*, special issue (*Translating Humour*) 8(2), 267-302.
- VEIGA, Maria José. 2009. The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol / Buffalo / Toronto: Multilingual Matters, 158-175.
- VERMEER, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.
- VISCHER, Friedrich Theodor. 1967. *Über das Erhabene und Komische*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1837]
- VOLKELT, Johannes. 1910. *System der Ästhetik*. Band II. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- WANDRUSZKA, Mario. 1954. *Haltung und Gebärde der Romanen*. Tübingen: Niemeyer.
- WATZLAWICK, Paul & BEAVIN, Janet H. & JACKSON, Don. D. 2011¹². *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Hans Huber. [1967]
- WEINRICH, Harald. 1956. *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster: Aschendorff.
- WEINRICH, Harald. 1990. *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- WENDE, Waltraud (Hg.) 2008. *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WENDE, Waltraud. 2008. Wie die Welt lacht: Vorbemerkungen der Herausgeberin. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 10-13.
- WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- WITTE, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

ZABALBEASCOA, Patrick. 1996. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator* (Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation) 2(2), 235-257.

ZABALBEASCOA, Patrick. 1997. Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 327-342.

Internetquellen

<http://www.hnu.edu/ishs/>, Stand: 19.10.2013.

http://wwwhome.cs.utwente.nl/~anijholt/artikelen/ctit24_2002.pdf, Stand: 19.10.2013.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Fabliau>, Stand: 19.10.2013.

<http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>, Stand: 20.10.2013.

http://www.trans.uma.es/Trans_4/t4_75-88_CGarces.pdf, Stand: 21.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Fansub>, Stand: 21.10.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Brust_oder_Keule, Stand: 22.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bressehuhn>, Stand: 22.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Roscoff>, Stand: 22.10.2013.

<http://www.academie-francaise.fr/>, Stand: 22.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Charolais>, Stand: 22.10.2013.

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/beaujolais>, Stand: 22.10.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Beaujolais#Beaujolais_Primeur, Stand: 22.10.2013.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Heuriger>, Stand: 22.10.2013.

<http://www.jungwein.at/>, Stand: 22.10.2013.

[\[lexikon.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1420&Itemid=91\]\(http://www.wein-lexikon.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1420&Itemid=91\),](http://www.wein-</p></div><div data-bbox=)

Stand: 22.10.2013.

<http://www.hawesko.de/wein-abc/jungwein>, Stand: 22.10.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/UnkrautEx>, Stand: 22.10.2013.

[\[\\[dex.de/suche.php?suchbegriff=~Das%20zieht%20mir%20die%20Schuhe%20aus!&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou\\]\\(http://www.redensarten-in-dex.de/suche.php?suchbegriff=~Das%20zieht%20mir%20die%20Schuhe%20aus!&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou\\), Stand: 22.10.2013.\]\(http://www.redensarten-in-</p></div><div data-bbox=\)](http://www.redensarten-</p></div><div data-bbox=)

<http://www.duden.de/rechtschreibung/pfui>, Stand: 22.10.2013.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Übersetzung des Komischen als interdisziplinäre Fragestellung	31
---	----

Abstracts

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit behandelt die Übersetzungsproblematik von Komik in multimedialen Texten. Die Komikgenerierung in der französischen Originalversion sowie in der deutschen Synchronfassung wird anhand der ersten halben Stunde des Films *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* illustriert. Zur Bearbeitung des Themas wird eine kontrastive Analyse der beiden Versionen durchgeführt, um die Unterschiede aufzuzeigen und herauszufinden, ob und inwiefern die sogenannten *Culture-Specific Items* (CSIs), also die kulturspezifischen Elemente, für die Komikgenerierung von Bedeutung sind und welche Komikkonstellationen hierbei zur Anwendung kommen. Das erste Kapitel stellt einige philosophische Ansätze zum Phänomen des Komischen vor und beschäftigt sich in einem zweiten Schritt mit der Definition der gegebenen Komikkonstellationen. Im zweiten Kapitel geht es um die Übersetzung des Komischen. Des Weiteren gibt das dritte Kapitel einen Einblick in die audiovisuelle Übersetzung und das vierte Kapitel behandelt das Gebiet der nonverbalen Kommunikation. Im fünften Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand beschrieben und im sechsten Kapitel werden die komischen Szenen durch die Gegenüberstellung der Original- und der Synchronfassung analysiert. Damit soll überprüft werden, ob und inwieweit die CSIs zur Komikgenerierung beitragen und wie die Komik in den anderen Szenen prinzipiell erzeugt wird.

Abstract (english)

This thesis deals with the problems of humour translation in multi-media texts. The first thirty minutes of the film *Brust oder Keule (L'aile ou la cuisse)* serves as an example to illustrate the generation of humour in the French original version as well as in the German dubbed version. A contrastive analysis of the two versions will be carried out in order to demonstrate the differences and to find out, if and how the so called *Culture-Specific Items* (CSIs) are important to generate humour and which constellations of humour can be applied. Chapter One presents some philosophical definitions and theories about the phenomenon of humour and the different constellations of humour itself will be explained. Chapter Two primarily focuses on the translation of humour. Further, Chapter Three provides an overview of audiovisual translation and Chapter Four deals with non-verbal communication. In Chapter Five the topic of the analysis will be described and Chapter Six analyses various humorous scenes of the original and the dubbed version in order to examine if and how the CSIs contribute to the generation of humour and how humour generally is generated in the other scenes.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Barbara Hradsky
E-Mail: barbara.hradsky@gmx.at

AUSBILDUNG

seit April 2010	Masterstudium Übersetzen Fr.- Sp.
8. April 2010	Abschluss BA Studium Transkulturelle Kommunikation
Februar 2009 – September 2009	Auslandssemester ERASMUS Barcelona Universität Pompeu Fabra
seit Oktober 2006	Studium Transkulturelle Kommunikation Universität Wien
1. Juni 2006	Matura
September 2001 – Juni 2006	HLT/HLW Tourismusschule Wassermannngasse 12, 1210 Wien
	<u>Ausbildungsschwerpunkt:</u> Wirtschaftseinglisah und -französisah
September 1997 – Juni 2001	Gymnasium Schuhmeierplatz, 1160 Wien
September 1993 – Juni 1997	Volksschule Wichtelgasse

PRAXIS

seit November 2011	Loop, Bar und Service
seit Oktober 2011	Nachhilfe (privat) in Englisch, Französisah und Spanisch
seit September 2011	diverse Übersetzungen für VIENOM OG
1. Juli 2010 – 30. September 2010	EPAMEDIA, Werbeträgererhebung in Niederösterreich, Burgenland, Steiermark und Kärnten
11. August 2008 – 28. September 2008	Wahlkampfmitarbeiterin (SPÖ) im Nationalrats-Wahlkampf 2008 / Leiterin von mobilen Callcentern
Zwischen November 2006 und Juli 2008	Diverse Arbeiten bei der SPÖ (Werbung mittels Dosen etc.)
1. August 2006 – 31. Oktober 2006	Catro Personalberatung Bereich: Datenverarbeitung

20. Juni 2005 – 31. August 2005	Camping Pola, Spanien Bereich: Kinderanimation und Abendanimation
1. Juni 2004 – 31. August 2004	Club Hotel Giverola, Spanien Bereich: Bar und Service
Zwischen 2001 und 2004	Diverse Einsätze im Servicebereich

FREMDSPRACHEN

Englisch	gut in Wort und Schrift
Französisch	gut in Wort und Schrift Au-Pair Aufenthalt in der Bretagne 4. Juli 2011 – 3. September 2011
Spanisch	sehr gut in Wort und Schrift 3 Sprachaufenthalte/ Praktika in Spanien: 30. Mai 2004 – 31. August 2004 20. Juni 2005 – 31. August 2005 Februar 2009 – September 2009

BESONDERE KENNTNISSE

Catering Management	4 Ausbildungsjahre
Sales Management	4 Ausbildungsjahre
Rezeption	1 Ausbildungsjahr
Grundkenntnisse in Buchhaltung	5 Ausbildungsjahre

EDV KENNTNISSE

Notebookklasse	5 Ausbildungsjahre, HLT/HLW Tourismus- schule
IT allgemein	gute Kenntnisse
Windows	gute Kenntnisse
Microsoft Office	MS Word, MS Excel, MS Power Point MS Access, MS Frontpage, MS Publisher
Rezeptionssoftware: FIDELIO	3 Ausbildungsjahre
Trados / Multiterm / Tag Editor / Translators Workbench / Alignment	1 Universitätskurs im SS 2011

AUSZEICHNUNGEN – ZERTIFIKATE

2006	DFA – Französisch Zertifikat
Mai 2005	Ablegung einer Vorprüfung zur Reifeprüfung im Bereich Restaurantbetrieb und Cateringmanagement
2002	ESF IT-Netzwerkausbildung