



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Humor als Kulturspezifikum anhand des Beispiels *Life of Brian*“

verfasst von

Ivana Perišić, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Juli 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 363 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Bosnisch/Kroatisch/Serbisch Englisch

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, MA

Für meine Schwester Monika und meine Eltern Manda und Željko Perišić.

Vorwort

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht“. Dieses Sprichwort ging mir beim Erstellen dieser Arbeit oft durch den Kopf. Denn bei der Erforschung eines so vielschichtigen Themas, wie es der Humor darstellt, ist es unabdingbar, sich der Materie aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern und sie aus eben diesen genau zu beleuchten. Anfängliche Unsicherheiten und Ängste, ich sei dieser Herausforderung nicht gewachsen, wichen schnell der Faszination, die vom Thema Humor ausgeht. Darüber hinaus war es äußerst spannend zu untersuchen, mit welchen Schwierigkeiten sich ÜbersetzerInnen bei der Translation von Humor konfrontiert sehen und inwiefern sich solche Probleme auf den Übersetzungsprozess auswirken bzw. auf welche Lösungsstrategien dabei zurückgegriffen werden kann.

An dieser Stelle möchte ich besonders meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, MA danken. Ohne ihre Hilfe und Ratschläge wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Außerdem gilt ein großer Dank meinen Eltern, die mich immer unterstützt und mir dieses Studium ermöglicht haben.

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung	1
1 Humor- ein allgemeiner Überblick.....	2
1.1 Begriffserklärungen.....	3
1.1.1 Humor- (k)eine Definition?.....	3
1.1.2 Sonstige Begriffe.....	4
1.2 Lachen	4
1.3 Die sozialen Funktionen von Humor.....	6
1.3.1 Soziales Management.....	6
1.3.2 Distanzierung.....	10
1.3.3 Defunktionalisierung.....	11
1.4 Arten der humoristischen Interaktion.....	11
1.4.1 Narrative Witze	11
1.4.2 Anekdoten	12
1.4.3 Konversationelle Scherze	13
1.5 Zusammenfassung.....	16
2 Humorthorien.....	17
2.1 Möglichkeit und Unmöglichkeit einer Humorthorie	17
2.2 Die Überlegenheitstheorie.....	18
2.3 Die Inkongruenztheorie.....	19
2.4 Die Entspannungstheorie.....	20
2.5 Theorie L von Robert Latta.....	22
2.6 General Theory of Verbal Humour	23
2.6.1 Sprache	24
2.6.2 Erzählstrategie.....	24
2.6.3 Zielscheibe.....	24
2.6.4 Situation	25
2.6.5 Logischer Mechanismus.....	25
2.6.6 Skriptopposition	25
2.7 Zusammenfassung.....	26
3 Humor und Kultur	28
3.1 Begriffserklärungen.....	28

3.2 Humor als kulturelles Phänomen.....	29
3.3 Globale Aspekte des Humors	32
3.3.1 Soziale Gemeinsamkeiten	32
3.3.2 Strukturelle Gemeinsamkeiten	32
3.3.3 Situative Gemeinsamkeiten	33
3.3.4 Thematische Gemeinsamkeiten.....	35
3.5 Englischer und deutscher Humor – ein Vergleich.....	37
3.5.1 Englischer Humor.....	38
3.5.2 Deutscher Humor	45
3.5.3 Englischer versus deutscher Humor	48
3.6 Zusammenfassung.....	49
4 Übersetzen.....	49
4.1 Was ist Übersetzen?	50
4.2 Unterscheidung zwischen Dolmetschen und Übersetzen.....	51
4.3 Die Geschichte des Übersetzens.....	52
4.4 Übersetzungstypen	53
4.4.1 Die Interlinearversion (Wort-für-Wort-Übersetzung).....	54
4.4.2 Die wörtliche Übersetzung.....	54
4.4.3 Die dokumentarische/philologische/ ‚gelehrte‘ Übersetzung.....	54
4.4.4 Die kommunikative Übersetzung.....	55
4.4.5 Die bearbeitende Übersetzung.....	55
4.4.6 Entscheidung für den passenden Übersetzungstyp.....	56
4.5 Texttyp und Übersetzen.....	56
4.5.1 Texttypen.....	57
4.6 Textsorten-Textsortenklassen-Textsortenkonventionen.....	59
4.6.1 Textsorten.....	59
4.6.2 Textsortenklassen	60
4.6.3 Textsortenkonventionen	61
4.7 Theoretische Erörterung des Übersetzens	63
4.7.1 Wozu eine Übersetzungswissenschaft?.....	63
4.7.2 Allgemeine Translationstheorie.....	64
4.7.3 Die Skopostheorie	65
4.7.4 Translatorisches Handeln	66

4.8 Zusammenfassung.....	68
5 Audiovisuelle Übersetzung	69
5.1 Audiovisuelle Übersetzung als Sonderform der Translation.....	70
5.2 Synchronisation	71
5.2.1 Der Ablauf eines Synchronisationsprozesses	71
5.2.2 Herausforderungen in der Filmsynchronisation	73
5.3 Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen.....	76
5.3.1 Prioritäten und Einschränkungen	77
5.3.2 Klassifizierung humoristischer Äußerungen aus translatologischer Sicht	80
5.4 Sonstige Bearbeitungsformen von Filmen	83
5.4.1 Voice-over	83
5.4.2 Kommentarfassungen.....	84
5.4.3 Untertitelfassungen.....	84
5.4.4 Kooperationsfassungen	85
5.5 Zusammenfassung.....	86
6 Probleme und Lösungsstrategien bei der Übersetzung des Humors im Film <i>Life of Brian</i>	86
6.1 Inhalt des Films	87
6.2 Monty Python	87
6.3 Vergleich und Analyse der Strategien zur Humorerzeugung aus <i>Life of Brian</i> mit seiner deutschen Synchronfassung anhand von ausgewählten Szenen.....	88
6.4 Zusammenfassung	94
7 Schluss.....	95
Bibliographie.....	98
Abstract	103
Lebenslauf	105

0 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung von Humor als Kulturspezifikum unter besonderer Berücksichtigung der Translation von Humor in synchronisierten Filmen. Denn gerade bei der filmischen Übersetzung von Humor haben TranslatorInnen durch eine Reihe von Einschränkungen oft Schwierigkeiten, den humoristischen Effekt der Originalversion zu erhalten. Daher wird der Frage nachgegangen, ob es bestimmte Faktoren bzw. Prioritäten gibt, die TranslatorInnen bei der Übersetzung humoristischer Äußerungen in Filmen zu berücksichtigen haben und wann die Übersetzung von Humor in Filmen als gelungen angesehen werden kann. Des Weiteren wird beleuchtet, ob, inwiefern und warum in Synchronfassungen andere Strategien zur Humorerzeugung gewählt werden als in den Originalversionen der Filme. Die Hypothese dieser Arbeit lautet, dass Humor sowohl aus einer globalen als auch aus einer lokalen Ebene besteht. Das heißt, dass gewisse humoristische Universalien existieren, deren Beliebtheit und Umsetzung jedoch stark kulturell geprägt sind.

Eingangs wird erörtert, was der Begriff Humor überhaupt beschreibt und wie sich Humor in der Gesellschaft manifestiert bzw. welchen Einfluss er auf zwischenmenschliche Beziehungen hat und welche Arten der humoristischen Interaktion es gibt. Das zweite Kapitel setzt sich mit der Frage auseinander, warum der Mensch lacht, folglich welche Mechanismen statzufinden haben, damit eine Aussage als witzig eingestuft wird. Dabei wird Humor von einer theoretischen Seite beleuchtet und es werden verschiedene Humorthorien vorgestellt und kritisch beleuchtet. Im dritten Kapitel geht es um die Wechselbeziehung zwischen Humor und Kultur, wobei zunächst erörtert wird, was unter dem Kulturbegriff verstanden wird. Einen Schwerpunkt dieser Arbeit stellt der dritte Punkt des dritten Kapitels dar, in dem auf die globale Ebene des Humors eingegangen wird. Hierbei wird zusätzlich untersucht, inwiefern sich lokale Ebenen innerhalb des globalen Ganzen befinden. Der Vergleich des deutschen und englischen Humors im darauffolgenden Punkt unterstreicht einerseits lokale humoristische Aspekte und dient andererseits als Grundlage für die im letzten Kapitel stattfindende Analyse des Humors im Film *Life of Brian*. Ein Einblick in das Übersetzen folgt im vierten Kapitel. Hierbei wird unter anderem untersucht, was unter dem Begriff ‚Übersetzen‘ verstanden wird, die verschiedenen Übersetzungstypen werden besprochen und es wird festgehalten, welchen Einfluss Texttypen, -sorten und -klassen auf den Übersetzungsprozess haben. Überdies wird eine Klassifikation humoristischer Texte vorgenommen. Im siebenten Punkt dieses Kapitels werden verschiedene Übersetzungstheorien vorgestellt, wobei zuerst geklärt wird, ob und warum Übersetzungstheorien für die Translation überhaupt relevant sind. Darauf folgt im fünften Kapitel eine Auseinandersetzung mit der audiovisuellen Übersetzung als Sonderform der Translation. Hierbei wird unter anderem ein Einblick in die Filmsynchronisation als Teilbereich der audiovisuellen Übersetzung gegeben, da das Hauptaugenmerk dieser Arbeit die Translation von Humor in synchronisierten Filmen ist. Da dieser Punkt unter anderem die Herausforderungen und Schwierigkeiten der Filmsynchronisation thematisiert, bietet er auch mögliche Erklärungen für nicht gelungene Übersetzungen humoristischer Aussagen in Fil-

men. Besonders der dritte Kapitelpunkt ist für diese Arbeit von großer Relevanz, da er sich mit der Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen beschäftigt. Dabei werden die Übersetzungsschwierigkeiten der verschiedenen Scherzgruppen besprochen. Das letzte Kapitel dient zum praktischen Beweis und zur Veranschaulichung der anfangs beschriebenen Hypothese. Es werden humoristische Szenen aus dem britischen Film *Life of Brian* (dt. *Das Leben des Brian*) mit ihrer deutschsprachigen Synchronfassung verglichen und es wird analysiert, ob und inwiefern unterschiedliche Strategien zur Humorerzeugung herangezogen wurden und ob diese globale und lokale Elemente enthalten.

Durch diese Arbeit soll zunächst die Komplexität von Humor und seine Wichtigkeit für die Beeinflussung zwischenmenschlicher Beziehungen aufgezeigt werden. Des Weiteren soll die starke Verflechtung zwischen Humor und Kultur zum Ausdruck gebracht werden, wobei auch die große humoristische globale Ebene demonstriert werden soll. Überdies soll festgehalten werden, dass manchmal ausschließlich die Wahl einer anderen Strategie zur Humorerzeugung in der Übersetzung den Erhalt des humoristischen Effekts des Ausgangstextes gewährleistet.

1 Humor- ein allgemeiner Überblick

In diesem Kapitel soll Humor im Allgemeinen beleuchtet werden. Es wird auf die verschiedenen Facetten von Humor eingegangen und aufgezeigt, wie er als Kommunikationswerkzeug eingesetzt wird, um Situationen zu kontrollieren, die Meinung der anderen zu beeinflussen, sich von Aussagen zu distanzieren etc.

Eingangs werden die für die Arbeit relevanten Begriffe erklärt. Es wird zunächst nach einer geeigneten Definition von Humor gesucht, wobei auf die Problematik einer allumfassenden Definition eingegangen wird. Überdies werden Adjektive und andere Begriffe, die im Rahmen dieser Arbeit verwendet werden, erläutert.

Einen weiteren Schwerpunkt dieses Kapitels stellt das Phänomen des Lachens dar. Hierbei wird der Frage nach der Wechselbeziehung zwischen Humor und Lachen nachgegangen und es wird erörtert, inwiefern sie einander bedingen. Tritt Lachen nur in Verbindung mit Humor auf und wenn nicht, warum wird dann gelacht?

Der dritte Punkt setzt sich mit den sozialen Funktionen von Humor auseinander. Es wird vor allem auf den Einfluss scherzhafter Interaktionen auf zwischenmenschliche Beziehungen und Gruppendynamiken eingegangen. Dabei wird unter anderem untersucht, zu welchen Zwecken Humor eingesetzt wird, ob er sich auch negativ auf bestehende Beziehungen auswirken kann und was seine wichtigsten sozialen Aufgaben sind.

Zuletzt werden einige Arten der humoristischen Interaktion dargestellt und es wird erläutert, inwiefern sich die verschiedenen humoristischen Erscheinungsformen voneinander unterscheiden. Hierbei wird das Augenmerk sowohl auf die Charakteristika der einzelnen Interaktionsarten als auch auf den Grund ihrer Einbringung in ein Gespräch gerichtet.

1.1 Begriffserklärungen

Im Folgenden werden Begriffe erläutert, die für diese Arbeit von Bedeutung sind. Es sei angemerkt, dass nur die für diese Arbeit relevanten Definitionen, die den Begriff so beschreiben, wie er im Rahmen dieser Arbeit verwendet wird, herangezogen werden.

1.1.1 Humor- (k)eine Definition?

Bevor eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Humor überhaupt stattfinden kann, sollte der Frage nachgegangen werden, wie dieser definiert wird. Das stellt als jedoch als problematisch heraus. Denn die Frage, die sich hierbei stellt, ist, ob etwas so Komplexes wie Humor überhaupt durch eine allgemeine Definition erklärt werden kann.

Verschiedene Disziplinen haben nämlich unterschiedliche Herangehensweisen und Standpunkte, was Humor angeht. PsychologInnen untersuchen zum Beispiel, wie sich Humor manifestiert, während sich LiteraturkritikerInnen auf die verschiedenen Genres von Humor konzentrieren (vgl. Attardo 1994:5). Auch Ruch ist der Meinung, dass Humor ein vielschichtiges Themengebiet darstellt: „In fact, humor can be studied in relation to cognition, motivation, and emotion. [...] Thus, humor is an important domain of human functioning and gets attention from both basic research as well as the applied fields.” (Ruch 2008:19)

Daraus lässt sich schließen, dass jeder Blickwinkel, aus dem Humor beleuchtet wird, eine eigene Definition hat. Diese Erklärungen haben meistens nur Gültigkeit in dem Bereich, aus dem sie stammen.

Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Dinge, über die Menschen lachen, im Laufe der Geschichte ändern. Im Mittelalter war es beispielsweise üblich, sich über Menschen mit Behinderung lustig zu machen. Heutzutage ist dies nicht vorstellbar. Auch Schäfer (1996) ist der Meinung, dass das, was als witzig angesehen wird, von geschichtlichen Schwankungen abhängig ist. „So wie z.B. Filme und Literatur Geschmacksmoden unterliegen, ändern sich offensichtlich auch die Vorlieben des Publikums für bestimmte komische Themen und ihre Darstellung.“ (Schäfer 1996:22) Demnach wird das Humorverständnis von geschichtlichen Ereignissen und Veränderungen stark geprägt. Davies (2008:169f) etwa führt an, dass die osteuropäische Vorliebe für politische Witze mit dem Zusammenbruch des Sozialismus schrittweise abnahm. Humor war nämlich ein Weg, sich gegen die Unterdrückung der Redefreiheit aufzulehnen. Durch die Einführung der Demokratie verloren politische Witze daher zunehmend ihre Funktion. Auch Ruch (2008:66) erwähnt, wie wichtig die geschichtliche Einbettung eines Scherzes für seinen Erfolg ist: „There might be differences between generations or cohorts; i.e., today’s 20 year olds might find one type of humor funnier than [sic!] the 20-year-old ones 50 years ago.“

Überdies kann Humor ganz unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen. Derbe Witze fallen genauso unter die Kategorie Humor wie feinsinnige Ironie. Wie können also zwei auf den ersten Blick so unterschiedliche humoristische Interaktionsarten in einer Definition zusammengefasst werden?

Um nun eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist es unabdingbar sich vor Augen zu führen, welche Rolle Humor in der Translationswissenschaft spielt. Denn obwohl er einen komplexen Themenbereich darstellt und viele verschiedene Aspekte beinhaltet, sollte nicht vergessen werden, dass in der Translationswissenschaft andere Kriterien gelten als auf dem Gebiet der Humorforschung. Denn im Übersetzungsbereich ist es weniger wichtig, sich mit den Ansichten von AnthropologInnen oder PsychologInnen bezüglich Humors auseinanderzusetzen. Für TranslatorInnen steht im Vordergrund, dass die von den TextproduzentInnen intendierte Reaktion des Publikums auch im Zieltext bestehen bleibt. In diesem Fall heißt das, dass der humoristische Effekt des Ausgangstextes auch im Zieltext nicht verloren geht, folglich, dass die zielsprachlichen RezipientInnen ebenfalls zum Lachen gebracht werden. Daher wird Jan Bremmers und Hermann Roodenburgs Definition herangezogen:

Wir sehen Humor als jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragene Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen.
(Bremmer & Roodenburg 1999:9)

1.1.2 Sonstige Begriffe

Bei den sonstigen zu definierenden Begriffen handelt es sich mehrheitlich um Adjektive, die zur Beschreibung von humoristischen Interaktionen herangezogen und synonym eingesetzt werden.

- witzig: Etwas ist dann witzig, wenn es die RezipientInnen zum Lachen bringt.
- humoristisch: „sich durch Humor auszeichnend“ (www.duden.de^e 2014)
- lustig: „Heiterkeit erregend; auf spaßhafte Weise unterhaltend; komisch“ (www.duden.de^d 2014)
- spaßig: „Vergnügen bereitend; zum Lachen reizend; komisch wirkend“ (www.duden.de^f 2014)
- Scherz: „nicht ernst gemeinte [witzige] Äußerung, Handlung, die Heiterkeit erregen soll;“ (www.duden.de^e 2014) Der Ausdruck ‚Scherz‘ beschreibt in dieser Arbeit jede humoristische Erscheinungsform, die Lachen hervorrufen soll. Daher kann er synonym beispielsweise genauso für einen Witz wie auch für eine Neckerei verwendet werden.

1.2 Lachen

Das Lachen ist neben der Sprache und dem Werkzeugbau eine ausschließlich menschliche Eigenschaft. Es hat in der Gesellschaft eine soziale, psychologische und symbolische Aussagekraft (vgl. Apte 1985:240). Keine andere Reaktion wird mit Humor so stark in Verbindung gebracht. Auch anhand der oben stehenden Humordefinition wird deutlich, dass das Lachen oft als Maßstab für den Erfolg einer humoristischen Äußerung herangezogen wird. Wenn das Erzählen eines Witzes bei den RezipientInnen beispielsweise kein Lachen hervorruft, gilt der Witz als schlecht. Denn „das Lachen ist die Bestätigung, dass die Komik verstanden und gou-

tiert wurde“ (Schäfer 1996:22). Ruch (2008:51) hält dies ebenfalls fest: „Furthermore, studies of facial responses [...] show that rated funniness or experienced amusement correlates very highly with smiling and laughter.“ Daher liegt die Vermutung nahe, dass das, was Menschen zum Lachen bringt, als lustig erachtet wird und das, was als lustig erachtet wird, Menschen zum Lachen bringt. Doch es gibt viele Forschungsansätze, die diesen Umkehrschluss in Frage stellen.

Olbrechts-Tyteca (1974:14f) führt etwa an, dass Lachen nicht zwangsläufig Humor als Ursache hat, sondern auch auf andere Weise ausgelöst werden kann, zum Beispiel durch Halluzinogene. Auch Schmidt (2008:290) erwähnt, dass zwar „Komik an Lachen“ gebunden ist, jedoch keineswegs „Lachen an Komik“.

Außerdem hat Lachen nicht immer dieselbe Bedeutung. Es hängt nämlich stark vom kulturellen Kontext ab, wann, wie und wo gelacht wird. Als Beispiel wird das Phänomen des rituellen Lachens angeführt oder dass in Afrika eher aus Verlegenheit gelacht wird als aus Vergnügen (vgl. Olbrechts-Tyteca 1974:14f). In anderen Teilen der Welt stellt ausgelassenes Lachen wiederum etwas Vulgäres dar. Apte (1985:257f) erwähnt die Tatsache, dass lautes und heiteres Lachen in der thailändischen Kultur als unanständig und obszön gilt. Auch Morreall (2008:216) greift diesen Gedanken auf: „In East Asian countries even today, a woman who laughs with her mouth open is judged sexually loose.“

Überdies sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die Einstellung zum Lachen nicht nur kulturell, sondern auch individuell sehr verschieden ist. Aus diesem Grund kann das Verhältnis zum Lachen auch innerhalb einer Gesellschaft stark variieren. Manche Personen lachen beispielsweise sehr viel und gerne, während sich andere eher zurückhalten, obwohl sie etwas als lustig empfinden.

Doch ungeachtet dessen erfüllt das Lachen wichtige soziale Funktionen. Es wird nicht nur als Signal für einen gelungenen humoristischen Kommentar gesehen, sondern es ist auch ein Zeichen für hochgestimmte Gemütszustände wie etwa Begeisterung. Außerdem wird es eingesetzt, um eine freundliche Gesinnung zu demonstrieren oder um gewisse Höflichkeitsregeln einzuhalten.

Man kann von einer Polyfunktionalität des Lachens sprechen, denn als eine Art nonverbaler Kommunikation kann es echt oder künstlich sein und viele gesprächssteuernde Funktionen haben: es kann beschämen, stören, kritisieren oder ermuntern, einladen oder ablehnen, Spannungen Erzeugen oder abbauen usf. (Schäfer 1996:18)

Darüber hinaus hat Lachen auch eine wichtige biologische Funktion. Es wirkt sich nämlich äußerst positiv auf den menschlichen Körper aus. Das Sprichwort ‚Lachen ist gesund‘ wurde schon vor langem von medizinischer Seite bestätigt.

In the blood, humorous laughter lowers the level of stress hormones (epinephrine, cortisol, dopac, and growth hormone). In the brain, catecholamines are secreted, which may increase alertness, reduce in-

flammation, and trigger the release of endorphins, the brain's natural opiates. This may account for the reduction of pain often reported after laughter.
(Morreall 2008:468)

Es ist festzuhalten, dass eine enge Verbindung zwischen Humor und Lachen besteht und dass Zweiteres mit Sicherheit als Indikator für die Witzigkeit eines gemachten Scherzes gilt. Jedoch bedeutet dies nicht, dass Lachen nur durch spaßige Äußerungen hervorgerufen wird. Es erfüllt nämlich vor allem wichtige soziale Aufgaben, wie beispielsweise das Signalisieren einer freundlichen Gesinnung gegenüber den GesprächspartnerInnen.

1.3 Die sozialen Funktionen von Humor

Durch erfolgreich eingesetzten Humor werden GesprächspartnerInnen vordergründig zum Lachen gebracht und unterhalten. Doch dahinter steckt oft ein komplizierter Mechanismus von sozialen Funktionen, sozusagen der ‚Antriebsmotor‘ für Scherze. Humor geschieht aus einem bestimmten Grund heraus, er wird in der zwischenmenschlichen Interaktion bewusst oder unbewusst als ein Mittel eingesetzt, um ein entsprechendes Ziel zu erreichen.

Humor, while not very central to big social structures and processes, plays an important role in every day interaction, and its ambiguity makes it well-suited to negotiations and manipulations of selves and relationships. (Kuipers 2008:373)

Davis (2008:563) ist ebenfalls der Meinung, dass Humor wichtige soziale Aufgaben erfüllt und dass den ProduzentInnen durch richtig eingesetzten Humor auch andere positive Eigenschaften zugeordnet werden.

Doch welche gesellschaftlichen Funktionen hat Humor? Attardo (1994:322f) unterteilt sie in soziales Management, Distanzierung, Mediation und Defunktionalisierung. Da Mediation und ein Unterpunkt des sozialen Managements, nämlich die Entschärfung, viele Parallelen aufweisen, werden sie in dieser Arbeit zusammen behandelt.

Es sei gesagt, dass die Grenzen zwischen den Funktionen fließend sind und dass Überschneidungen nicht selten auftreten. Außerdem kommt es bei der humoristischen Interaktion oft zur gleichzeitigen Erfüllung mehrerer sozialer Funktionen.

1.3.1 Soziales Management

Das soziale Management beinhaltet all jene Fälle, in denen Humor eingesetzt wird, um die Interaktionen innerhalb einer Gruppe zu verbessern, die Gruppenbindung zu stärken oder die Ablehnung außerhalb der Gruppe deutlich zu machen. Dies kann unterschiedliche Ziele haben (vgl. Attardo 1994:323f):

a. **soziale Kontrolle:** Morreall (2009:104) erwähnt die Tatsache, dass durch Humor Gefühle wie Gleichgültigkeit oder sogar Grausamkeit gegenüber jenen, über die man sich lustig macht, zum Ausdruck gebracht werden. Dies ist vor allem bei aggressivem Humor der Fall. Es sei zu erwähnen, dass solch eine Art der humoristischen Interaktion „besonders ge-

schlechtsrelevant“ (Kotthoff 2008:305) ist. Denn je angriffslustiger humoristische Äußerungen sind, desto weniger oft stammen sie von Frauen. Auch Apte (1985:70) hält dies fest: „Women’s humor generally lacks the aggressive and hostile quality of men’s humor.“ Dies hat biologische, aber auch soziokulturelle Gründe. Denn Frauen wurde während der letzten Jahrhunderte eine passive, beobachtende Rolle in der Gesellschaft zugeteilt.

Wer das Opfer von aggressivem Scherzen wird, hängt stark davon ab, in welchem Verhältnis man zueinander steht, da hierarchische Strukturen auch in der humoristischen Interaktion von Bedeutung sind. Vor allem in jenen Bereichen, in denen Höflichkeitsnormen gebrochen werden, befinden sich Scherzende entweder auf der gleichen hierarchischen Stufe oder die ProduzentInnen aggressiver humoristischer Aussagen stehen in der Hackordnung über den Zielscheiben ihrer Späße. Im Gegensatz dazu ist es jedoch fast ausgeschlossen, dass man Scherzangriffe auf hierarchisch höher Gestellte vornimmt. Beispielsweise ist es nicht üblich, dass Untergebene ihre Vorgesetzten durch aggressiven Humor direkt angreifen. Kotthoff (2008:307) bestätigt diese Annahme, indem sie als Beispiel anführt, dass es schon unter kleinen Jungen üblich ist, weniger beliebte Buben zu verspotten.

Dies bestätigt auch Attardo (1994:323), der an dieser Stelle von Coser (1960) durchgeführte Untersuchungen anführt. Sie analysierte die Meetings des Personals eines Krankenhauses und kam zu dem Schluss, dass man sich nur über jene KollegInnen offen lustig machte, die sich in der Hierarchieskala unter einem selbst befanden. Dies wird damit erklärt, dass so eine Art zu scherzen dabei hilft, die soziale Ordnung aufrecht zu erhalten. Denn durch solche Späße wird die Rangordnung klar erkennbar.

Jedoch findet soziale Kontrolle durch Humor nicht nur statt, wenn man sich über jemanden lustig macht. Apte (1985) zeigt auf, wie Individuen aus einer Gruppe ausgeschlossen werden, indem ihre Beiträge zu humoristischen Interaktionen abgelehnt werden. Dies verursacht ein starkes Gefühl der Ausgeschlossenheit und Unsicherheit, denn es wird deutlich, dass man als Gruppenmitglied nicht akzeptiert wird. „Discouragement from participation in joking signaled exclusion.“ (Apte 1985:55)

b. Bestätigung sozialer Normen: Attardo (1994:324) führt an, dass mittels Humor auf Tabus oder inakzeptables Verhalten hingewiesen wird. Denn durch den Verstoß gegen bestimmte Normerwartungen wird die Wichtigkeit gesellschaftlicher Regeln hervorgehoben. Auch Schmitt (2008) erwähnt, dass geltende Normen durch Humor unterstrichen werden können.

Die Einheit der Differenz von sozialer Ordnung und Unordnung bedingt, dass das Lachen über eine Normirritation, die das Komische realisiert, die Norm durch Irritation in Frage stellt und danach wieder herstellt. Dabei überwiegt die Wiederherstellung; (Schmidt 2008:291)

Daher ist Schmidt der Meinung, dass sich Humor „sozial affirmativ“ (Schmidt 2008:291) auswirkt. Schäfer (1996:141) vertritt ebenfalls die Ansicht, dass Humor die geltenden Normen einer Gesellschaft betont, indem er oft gegen sie verstößt: „Die komische Darstellung verzerrt und legt die gesellschaftliche Norm bloß, um sie gleichzeitig aufzurufen.“

c. **Einschmeichelei:** Humor dient dazu, um Aufmerksamkeit zu erregen und gemocht zu werden. Kotthoff (2008) meint, dass mittels Humor „Imagearbeit“ (Kotthoff 2008:308) betrieben wird. Als Beispiel führt sie an, dass junge Männer oft Späße auf ihre eigenen Kosten machen, um so vor Frauen weniger als Machos dazustehen.

d. **Diskursmanagement:** Laut Adelswärd (1989:55) kann Humor beim Diskurs vielfältig genutzt werden, zum Beispiel bei der Eröffnung oder Beendigung einer Rede. Denn durch gut eingesetzten Humor der RednerInnen wird das Publikum unterhalten und seine Aufmerksamkeit erhöht. Schon in der Antike war man sich dessen bewusst. „In *On the Orator* Cicero examined the use of humor in public speaking, discussing such techniques as exaggeration, sarcasm, and punning.“ (Morreall 2008:216)

e. **Klugheit:** Die Produktion und das Verstehen von Humor sind Denkleistungen, daher wird damit oft Klugheit in Verbindung gebracht (vgl. Attardo 1994:324). Daraus folgt, dass das Verstehen eines Scherzes als Indikator für die Intelligenz der RezipientInnen herangezogen wird. Flögel (1976 [1784]:139) bestätigt dies, indem er anführt, dass die „Neuern“, also moderne Gesellschaften, einen humoristischen Vorsprung gegenüber den „Alten“, das heißt früheren Gesellschaften, haben, da sie über mehr Wissen verfügen, welches sie nutzen können, um es in Späße miteinfließen zu lassen. Anhand dessen wird deutlich, dass mit Humor Klugheit nicht nur assoziiert wird, sondern dass er schon seit langem dazu eingesetzt wird, um auf unaufdringliche Art und Weise eigenes Wissen zu präsentieren.

Daher erhalten wir die endlose Zahl von Begriffen, die dem Alterthum unbekannt war und deren verschiedene Verbindungen und Vergleichen zu den unzähligen Mannigfaltigkeiten derjenigen Art von lachenerregender Assoziation Anlaß geben, die man Witz nennt. (Flögel 1976 [1784]:139)

Überdies hält Flögel (1976 [1784]) fest, dass mit Menschen, die nur ein dürftiges Verständnis von Humor aufweisen, auch ein Defizit an Klugheit und Bildung verbunden wird.

Ein Mensch, der durch eine eingeschränkte Erziehung mit wenig Worten bekannt worden ist, der wenig Gelegenheit gehabt, Witz und Scharfsinn zu üben, wird aus Unwissenheit und Mangel der Uebung feiner Seelenkräfte nur einen sehr engen Horizont des Lächerlichen haben [...]. (Flögel 1976 [1784]:128)

Morreall (2009:112f) geht noch einen Schritt weiter, indem er angibt, dass Personen, die durch humoristische Kommentare andere zum Lachen bringen, nicht nur als klug und kreativ wahrgenommen werden, sondern dass Kreativität durch Humor sogar gefördert wird. Als Beispiel führt er Studien von Isen (2004) und Ziv (1988) an, deren Ergebnisse zeigen, dass Personen, die vorher durch diverse Humorübungen gegangen waren, bei den späteren Problemlösungsaufgaben mehr Ideen hatten, als jene, die die Übungen nicht absolviert hatten. Überdies waren Personen, die etwas Komisches wie beispielsweise das Anschauen eines lustigen Videos erlebt hatten, kreativer als die Kontrollgruppe.

g. **Stärkung der Gruppe:** Kuipers (2008:375) ist der Meinung, dass Humor die Solidarität innerhalb einer Gruppe stärkt. Denn gemeinsames Scherzen ist ein wichtiger Indikator dafür, dass man sich gut versteht. Es gibt jedoch auch hier Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Laut Kotthoff (1986:22) wird Humor von Frauen eingesetzt, um ein Gefühl der Gemeinschaftlichkeit und Intimität zu erzeugen, während ihn Männer gebrauchen um eine Situation zu dominieren.

h. **Entschärfung:** Unangenehme Situationen können durch lustige Kommentare aufgelockert werden, wodurch eine positive Einstellung und die Gruppenbindung gefördert werden (vgl. Attardo 1994:324). Auch Schmidt (2008:283) erwähnt, dass humoristische Äußerungen zur „Bewältigung von Krisen, Angst, Stress und sogar von Krankheiten“ beitragen können. Morreall (2008:469) meint ebenfalls, dass Humor bei der Entschärfung unbehaglicher Situationen hilft. Als Beispiel führt er die Psychotherapie an, bei der Humor gezielt eingesetzt wird, um PatientInnen zu entspannen und die Kommunikation zu erleichtern. Des Weiteren ist Humor ein beliebtes Werkzeug, um wütende GesprächspartnerInnen zu beruhigen. „Humor can be used, for example, to calm angry people and get them to look more objectively at a situation.“ (Morreall 2008:240)

Mulkay (1988) hat Humor als Mediationswerkzeug näher untersucht und ist zu dem Schluss gekommen, dass er ein gutes Hilfsmittel zur Entspannung von unangenehmen Situationen ist (vgl. Mulkay 1988:79). Ein humorvoller Diskurs im Krankenhaus dient zum Beispiel oft dazu, Themen anzusprechen, die negative Konnotationen und Angst auslösen (Tod, Krankheit, etc). Auch Morreall (2009:102) ist der Meinung, dass Humor oft eingesetzt wird, um Probleme weniger schlimm erscheinen zu lassen: „In laughing off some problem, we treat it as trivial.“ Überdies erwähnt er die Tatsache, dass einige US-amerikanische Polizeidezernate PolizistInnen darin schulen, wie sie zur Entschärfung von heiklen Situationen Humor einsetzen können (vgl. Morreall 2009:117).

Es besteht kein Zweifel, dass Humor einen großen Einfluss darauf hat, wie GesprächspartnerInnen einander wahrnehmen und welche Einstellung sie zueinander entwickeln. Gemeinsames Lachen erhöht den Grad der Vertrautheit und die Bindung zueinander. Andererseits werden durch Humor aber auch Unterschiede hervorgehoben. Wenn eine Person über etwas lacht und die andere nicht, unterstreicht das ihre jeweilige Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Gruppen (diejenigen, die darüber lachen und diejenigen, die es nicht tun). In diesem Fall werden keine Gefühle der Vertrautheit oder Bindung ausgelöst. Im schlimmsten Fall kann Humor als Beleidigung ausgelegt werden, nämlich dann, wenn eine Person zur Zielscheibe von aggressivem Humor wird. Die Reaktionen können von Gereiztheit bis hin zu offener Aggression reichen (vgl. Attardo 1994:324f).

1.3.2 Distanzierung

Die Grundlage der Distanzierung bildet die Tatsache, dass humoristische Äußerungen jederzeit zurückgenommen werden können. Eine Person kann sich vom Gesagten distanzieren, ohne dabei das Gesicht zu verlieren. Jemand, der sich nicht sicher ist, wie die GesprächspartnerInnen bestimmte Aussagen aufnehmen werden, wird genau auf die Reaktionen achten. Je nachdem, wie der Humor angenommen wird, wird man sich der Situation anpassen. Die ZuhörerInnen können humorvoll auf die Scherze reagieren und diese nicht ernst nehmen oder sie können das Gehörte ablehnen. In diesem Fall wird man etwas an dieser unangenehmen Situation ändern, indem man von dem Gesagten Abstand nimmt und erläutert, man hätte ja ‚nur gescherzt‘ (vgl. Attardo 1994:325f). Auch Kotthoff (2008) sieht Späße als beliebtes Mittel, aggressive Äußerungen zu machen, ohne dafür vollends zur Rechenschaft gezogen werden zu können.

Während direktes Heruntermachen von Menschen den Höflichkeitsnormen der meisten Gesellschaften widerspricht, sind humoristische, indirekte Scherzangriffe sehr viel schlechter festzumachen. Der Scherzangriff erlaubt schließlich generell den Rückzug darauf, dass wir den Angriff ja nicht ernst gemeint haben. (Kotthoff 2008:305)

Die Möglichkeit der Distanzierung bietet demnach den HumorproduzentInnen die Chance, das Gesagte zumindest teilweise zurückzunehmen, wenn es im sozialen Umfeld als inakzeptabel gewertet wird. Es muss nicht mit Konsequenzen gerechnet werden, da Scherzen eine akzeptierte Kommunikationsform ist (vgl. Attardo 1994:327). Kuipers (2008) ist ebenfalls der Auffassung, dass Humor eine entschärfende Wirkung auf Gesagtes ausübt. „A humorous ‘frame’ redefines everything someone says: it is not supposed to be taken ‘seriously’ anymore.“ (Kuipers 2008:374)

Dies ermöglicht es, unter dem Deckmantel des Humors auch viele tabuisierte Themen anzusprechen. Mulkay (1988:87) führt als Beispiel das sexuelle Witzeln an. Hierbei wird Humor zur verschlüsselten Demonstration sexueller Bereitschaft eingesetzt, ohne dabei das Risiko einzugehen, seine Wünsche offen preiszugeben. Kuipers (2008:374) bestätigt dies: „Among adults, too, sexual humor is very common in flirtation, which also is a form of ‘testing’.“

Jedoch kommt hierbei die Frage auf, ob wirklich jede Äußerung zurückgenommen werden kann. Denn im Falle von besonders aggressivem Humor können sich Menschen verletzt fühlen, auch wenn das Gesagte nur ein vermeintlicher Scherz war. Auch Attardo (1994:328) macht an dieser Stelle klare Einschränkungen. Seiner Meinung nach kann man sich nicht zur Gänze von humoristischen Äußerungen distanzieren, denn aggressiver Humor kann als versteckte Abneigung interpretiert werden, solange kein Grund besteht, diese Annahme auszuschließen. Es wäre schließlich unklug, Witze über eine Partei bei deren Parteiversammlung zu machen. Ausgenommen natürlich, man ist sich sicher, dass die Person, von der die Witze stammen, die Partei vollends unterstützt.

Daher mag Humor zwar ein guter Weg sein, um für aggressive oder sexuell konnotierte Äußerungen keine allzu ernsten Konsequenzen erwarten zu müssen, da das Gesagte jederzeit zurückgenommen werden kann, jedoch sollte im Vorhinein genau abgewogen werden, wie ernst die gemachte Äußerung aufgefasst werden könnte.

1.3.3 Defunktionalisierung

Sprache wird primär zur Sendung bestimmter Botschaften oder zur Weitergabe kohärenter Informationen eingesetzt. Es gibt jedoch Humorformen, zum Beispiel Wortspiele oder den Nonsens, die von der üblichen Funktion der Sprache abweichen. Mit ‚Defunktionalisierung‘ ist gemeint, dass Sprache primär für scherzhafte und spielerische Zwecke eingesetzt wird und ihre Funktion der Sendung kohärenter Informationen dadurch in den Hintergrund gerät (vgl. Long & Graesser 1988:57). Es steht also nicht im Vordergrund, dass Sätze oder Wörter einen Sinn ergeben, sondern dass die RezipientInnen zum Lachen gebracht werden, zum Beispiel durch lustige Augenblickskomposita.

Laut Attardo (1994:329) wird Sprachhumor daher eher von den Regeln der humoristischen Situation als von Sprachregeln beeinflusst. Deshalb verfügen humoristische Interaktionen über einen metalinguistischen Status. Menschen, die Humor anwenden, sind sich der spielerischen Sprachmöglichkeiten und der Tatsache, dass sie von Sprachregeln befreit sind, bewusst. Dies können sie dann für Unterhaltungszwecke nutzen.

1.4 Arten der humoristischen Interaktion

Da jegliche Art zwischenmenschlicher Kommunikation nicht im luftleeren Raum stattfindet, sondern immer in eine bestimmte Situation eingebettet ist und von dieser beeinflusst wird, unterliegen auch humoristische Interaktionen dem Einfluss der Gegebenheiten, in denen sie auftreten oder sind sogar eine Folge dieser.

Im Folgenden wird aufgezeigt, welche Arten der spaßigen Interaktion es gibt und in welchen Situationen diese vermehrt eingesetzt werden. Es ist zu erwähnen, dass die Grenzen zwischen den Interaktionsarten fließend sind und dass es oft zu Überschneidungen kommt.

Die im Folgenden angeführten Erscheinungsformen von Humor stellen eine Auswahl der Interaktionsarten nach Kotthoff (1998) und Attardo (1994,2001) dar. Die Auseinandersetzung mit einer größeren Anzahl von humoristischen Erscheinungsformen würde über das Ziel und das Thema dieser Arbeit hinausgehen.

1.4.1 Narrative Witze

Laut Duden ist ein Witz eine „kurze Geschichte, die mit einer unerwarteten Wendung, einem überraschenden Effekt, einer Pointe am Ende zum Lachen reizt“ (www.duden.de^a 2014). Attardo (1994) hebt bei seiner Definition vor allem die Kontextunabhängigkeit von Witzen hervor:

A canned joke is a joke which has been used before the time of utterance in a form similar to that used by the speaker, such as those which are found in books, collections of jokes, etc.; its text does

not depend on contextual factors [...] and is quite interchangeable with respect to context. (Attardo 1994:295f)

Witze sind in nahezu allen Kulturkreisen ein beliebtes Mittel, um GesprächspartnerInnen zu unterhalten und zu amüsieren.

Da sie kontextunabhängig sind und sich nur schwer in eine fließende Unterhaltung einbauen lassen, werden sie oftmals angekündigt. Gängige Phrasen hierfür sind „Hast du schon den Witz xy gehört?“ oder „Kennst du den Witz xy?“.

In der mündlichen Kommunikation steht derjenige, der einen Witz erzählen möchte, zunächst vor dem Problem, diesen irgendwie in die laufende Unterhaltung einzugliedern. Die Einleitung kann sich auf zwei Gesprächszüge beschränken, nämlich die Ankündigung eines Witzes und die Akzeptanz als Ratifikation. (Kotthoff 1998:101)

Der Grund des Problems der Einbindung eines Witzes in ein schon bestehendes Gespräch ist darin zu suchen, dass das übliche Sprechverhalten außer Kraft tritt. Denn es ist während der mündlichen Darstellung unüblich, die WitzerzählerInnen zu unterbrechen, es sei denn, die ZuhörerInnen haben Fragen bezüglich des Inhalts (vgl. Kotthoff 1998:102).

Einleitungssätze dienen aber noch einem anderen Zweck. Sie sind ein guter Weg um in Erfahrung zu bringen, ob den ZuhörerInnen der Witz schon bekannt ist, denn der Faktor der „Neuheit ist für einen Witz sehr relevant.“ (Kotthoff 1998:101)

Überdies wird durch dem Witz vorangestellte Fragen wie die oben erwähnten deutlich gemacht, dass eine Erzählung folgt, die oft unplausible Tatsachen und Ereignisse beschreibt. Sobald den RezipientInnen nämlich bewusst ist, dass ein Witz folgt, nehmen sie „eine spezifische interpretative Haltung ein“ (Kotthoff 1998:103), die es ihnen ermöglicht, offen für die Pointe zu sein und Sachverhalte, die in der Realität vielleicht keinen Sinn ergeben würden, in ihrer Unglaubwürdigkeit nicht wahrzunehmen.

Laut Kuipers (2008:387) werden narrative Witze von HumorforscherInnen für Untersuchungszwecke besonders oft herangezogen, da sie genau strukturiert sind und der Höhepunkt der Erzählung als Pointe problemlos erkannt werden kann.

1.4.2 Anekdoten

Anekdoten sind kurze Geschichten, die in einer Pointe enden. Diese Erklärung könnte dazu verleiten, Anekdoten mit Witzen gleichzustellen. Jedoch sind diese zwei Gattungen trotz ihrer großen Ähnlichkeit voneinander zu unterscheiden.

Erstens weichen Anekdoten von Witzen darin ab, dass ihre primäre Aufgabe nicht immer in der Belustigung des Publikums besteht. Während nämlich die ErzählerInnen von Witzen anstreben, die RezipientInnen zum Lachen zu bringen, fällt die Funktion der Pointe von Anekdoten vielschichtiger aus.

Während der Witz in jedem Fall auf das Lachen zielt, muß dies für die Anekdote nicht gelten. Sie will etwas für eine Person Charakteristisches aussagen, was aber nicht unbedingt komisch zu sein braucht. Dennoch liegt die Pointe der Anekdote häufig im Komischen. (Röhrich 1977:6)

Des Weiteren kann eine Anekdote auch aus mehreren Pointen bestehen und ist nicht wie beim Witz auf eine Pointe am Ende beschränkt (vgl. Kotthoff 1998:236).

Zweitens haben die Sachverhalte und Handlungen, die mittels Anekdoten beschrieben werden, einen höheren Realitätsanspruch als bei Witzen. Denn während diese gänzlich in Fantasiewelten spielen, sollten Anekdoten laut Röhrich (1977:7) auf das Publikum den Eindruck machen, als könnten sie wahr sein.

Darüber hinaus besitzen Anekdoten „einen höheren sozialindikatorischen Wert als Witze.“ (Kotthoff 1998:233) Denn die Art und Weise, wie die Erzählung vorgetragen wird und was sie zum Inhalt hat, gibt Aufschluss über die SprecherInnen, es kommt zur Selbstdarstellung. Überdies werden durch lustige Geschichten Meinungen und Sichtweisen beeinflusst. Beim Vortragen von Witzen finden solche Vorgänge zwar auch statt, jedoch in viel geringerem Ausmaß als bei Anekdoten, da bei dem Zweiten oft „auf Anwesende und ihr Umfeld“ (Kotthoff 1998:233) verwiesen wird.

Außerdem haben Anekdoten eine wichtige soziale Funktion. Vordergründig erfüllen sie den Zweck der Erheiterung und Zerstreuung. Doch auf den zweiten Blick verbergen sich dahinter oft wichtige Anliegen und Wünsche. Laut Kotthoff (1998:236) beinhalten spaßige Geschichten auch ernsthafte Angelegenheiten, die jemandem am Herzen liegen. Schlechte Erfahrungen werden oft so verarbeitet, dass die Realität in der Geschichte umgedreht wird, beispielsweise werden VerliererInnen zu SiegerInnen. Es können auch tabuisierte Sachverhalte angesprochen werden, ohne sie direkt beim Namen zu nennen. Denn wenn ein witzig dargestelltes Thema ein Publikum unterhält und zum Lachen bringt, verliert es seine negative Kennzeichnung.

Es ist anzumerken, dass in diesem Bereich eine Parallele zu Witzen besteht, da auch durch diese häufig Tabus angesprochen werden und die Realität umgedreht wird.

1.4.3 Konversationelle Scherze

Attardo (1994:296) führt an, dass konversationelle Scherze humoristische Äußerungen sind, die in einem Gespräch entstehen und sehr stark kontextabhängig sind. Es ist beinahe unmöglich den improvisierten Scherz von einer Situation in eine andere zu übertragen, da er aufgrund bestimmter Rahmenbedingungen einer Gegebenheit entstanden ist und sich stark auf diese bezieht.

1.5.1.1 Necken und Frotzeln

Bei dieser humoristischen Interaktionsart macht man sich „durch scherzende, spottende, stichelnde Bemerkungen, Anspielungen o. Ä.“ (www.duden.de^b 2014) über seine GesprächspartnerInnen lustig.

Attardo (1994:321) meint, dass sich solch eine Scherzaktivität von anderen unterscheidet, da sie eine Kritik der GesprächspartnerInnen enthält. Er benutzt den englischen Ausdruck „teasing“, dessen Übersetzung ins Deutsche laut Kotthoff (1998:112) schwierig ist. Denn im Englischen steht er für mehrere Bedeutungen, wie etwa Necken oder Frotzeln. Beide Ausdrücke stehen für einen scherzhaft gemeinten Affront, wobei beim Frotzeln kritischer mit den RezipientInnen umgegangen wird als beim Necken. „Da ihm in der Regel kritische Komponenten innewohnen, handelt es sich beim Frotzeln meist um eine Kombination von ernsten und spaßigen Dimensionen.“ (Kotthoff 1998:112) Das Necken hingegen ist harmloser, denn die darin transportierte Kritik fällt in den meisten Fällen nicht so hart aus wie beim Frotzeln. Daher ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich die/der Gefrotzelte angegriffen fühlt, höher als bei der/dem Geneckten. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei beiden Formen um einen geäußerten Tadel, der bei den RezipientInnen auf Missgunst stoßen kann. „Oftmals lachen die Geneckten überhaupt nicht und reagieren nur ernsthaft.“ (Kotthoff 1998:112) Auch Attardo (1994:321) ist der Ansicht, dass diese Art der Scherzaktivität verschiedene Reaktionen auslösen kann. Sie reichen von einer ernstgemeinten Antwort bis hin zur Akzeptanz der entstandenen humoristischen Situation.

Ob nun eine Neckerei oder Frotzelei von den AdressatInnen als lustig empfunden wird, hängt sehr stark davon ab, wie ernst gemeint die darin transportierte Kritik ist. Neckereien etwa, deren primäre Aufgabe in der Unterhaltung liegt und bei denen die Kritik nicht im Fokus steht, sollten nicht mit Neckereien verwechselt werden, deren wichtigstes Ziel es ist zu tadeln (vgl. Kotthoff 1998:113).

Da beim Necken und Frotzeln „traditionelle Höflichkeitsregeln“ (Kotthoff 1998:122) aufgehoben werden, ist davon auszugehen, dass sich die GesprächspartnerInnen nahe stehen. Denn wenn zwischen den KommunikationsteilnehmerInnen keine Vertrautheit besteht, wird großer Wert auf Höflichkeitsregeln gelegt. Je inniger die Beziehung zwischen den GesprächspartnerInnen ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es zu Neckereien oder Frotzeleien kommt. Demnach ist ein vertrautes Verhältnis zwischen den KommunikationsteilnehmerInnen eine notwendige Bedingung für diese humoristische Interaktionsart. Überdies wird durch Neckereien und Frotzeleien die innige Beziehung zwischen den AkteurInnen bestätigt.

Es ist nie hundertprozentig sicher, dass das Scherzobjekt die nötige Souveränität und das nötige Vertrauen aufbringen wird, die Provokationen ausschließlich leicht zu nehmen. Unhöfliche Scherze funktionieren insofern als Vertrauensbeweise. (Kotthoff 1998:310)

Es ist festzuhalten, dass durch Necken und Frotzeln auf eine mehr oder weniger scherzhafte Weise Kritik an den Handlungen, Einstellungen oder Äußerungen der GesprächspartnerInnen geübt wird, wobei Frotzeleien als gemeiner empfunden werden. Beide haben jedoch Unterhaltung als wichtigstes Ziel, der Tadel ist nur zweitrangig. Je ernster die Kritik gemeint ist, je wichtiger es den ProduzentInnen ist, dass die Missbilligung von dem/der GesprächspartnerInnen verstanden wird und je mehr der Unterhaltungsfaktor in den Hintergrund rückt, desto mehr

entwickelt sich das Gesagte zu einer ernst gemeinten Aussage, die nicht selten ernst gemeinte Reaktionen zur Folge hat.

1.5.1.2 Ironie

Mittels Ironie wird ein Gegenstand oder Sachverhalt häufig durch sein Gegenteil beschrieben. „Traditionally, the understanding of irony has been seen as a two stage process, in which the ‘literal sense’ of the utterance is ‘discarded’ in favor of a second (often opposed) implied meaning, namely the ironical meaning.” (Attardo 2008:122)

Daher ist Ironie zur Gänze ein pragmatisches Phänomen, denn die RezipientInnen sind sich bewusst, dass das Gesagte nicht wirklich das bedeuten kann, was es zum Inhalt hat. Gleichzeitig wissen Personen, die auf Ironie zurückgreifen, dass die ZuhörerInnen nach einem anderen begrifflichen Inhalt suchen werden. Die ironische Bedeutung muss abgeleitet werden, sie wird nie explizit ausgedrückt. Deshalb ist Ironie vom Kontext abhängig, aber auch von den Absichten und Zielen der Personen, die sie einsetzen (vgl. Attardo 2001:111f).

Wenn nun etwas beschrieben wird, indem man es nicht direkt benennt, sondern durch sein Gegenteil ausdrückt, stellt sich die Frage, wie die Aussage von den RezipientInnen überhaupt entschlüsselt werden kann. Diesbezüglich hat Ironie viele Kennzeichen. Jedoch sollten diese Merkmale laut Attardo (2001:118) nicht mit Ironie-Faktoren verwechselt werden. Denn die Kennzeichen von Ironie machen zwar ZuhörerInnen und LeserInnen auf Ironie aufmerksam, die Äußerung würde aber auch ohne sie ironisch bleiben. Während mit dem Weglassen der Faktoren (beispielsweise Übertreibung oder Untertreibung) auch die Ironie selbst verschwinden würde.

Im Folgenden wird auf die häufigsten Ironie-Indikatoren nach Attardo (2001:119) eingegangen:

Intonation: Die ironische Intonation ist meistens flach, also weder steigend noch fallend. Manchmal wird sie auch übertrieben eingesetzt, dies bewirkt beispielsweise eine künstlich wirkende Stimme. Die Intonation kann aber ebenfalls nasal sein.

weitere phonologische Merkmale: Andere phonologische Merkmale können verlangsamtes Sprechen, Silbendehnung, Pausen und Lachen sein.

morphologische Kennzeichen: Ausdrücke wie „man würde sagen“ und „wie jeder weiß“ können ein Zeichen für Ironie sein.

typografische Indikatoren: Typografische Konventionen sind nur ein schwacher Ersatz für ironische Intonation. Ein typografisches Merkmal für Ironie können Anführungszeichen sein. Sie werden manchmal genutzt, um sich von einer geschriebenen Äußerung zu distanzieren und können daher auch zur Vermittlung von Ironie verwendet werden. Das Rufzeichen wird eingesetzt um etwas zu betonen und im richtigen Zusammenhang kann es auch genutzt werden um Ironie hervorzuheben. Durch Punkte (,...‘) wird eine ausgelassene Äußerung gekennzeichnet. Sie können aber auch dazu dienen, die LeserInnen auf eine mögliche andere Bedeutung des Textes aufmerksam zu machen.

kinesische Zeichen: Das sind Merkmale, die für gewöhnlich gleich mit Ironie assoziiert werden. Darunter fallen Augenzwinkern, leichtes Anstupsen, etc.

Kotext: Ein weiterer Indikator von Ironie ist, dass in demselben Satz, Paragraphen oder einer größeren Texteinheit Elemente vorkommen, die mit der gemachten Äußerung nicht zusammenpassen.

Kontext: Ironie kann dadurch signalisiert werden, dass die Äußerung im Widerspruch zu anderen Kontextelementen steht.

Nun stellt sich die Frage, warum sich Personen für die Verwendung von Ironie entscheiden. Wäre es nicht viel einfacher, seine Meinung direkt zu äußern? Schließlich läuft man so auch nicht Gefahr, missverstanden zu werden. Hier spielt zum einen der Faktor der sprachlichen Raffinesse eine wichtige Rolle. Da in ironischen Äußerungen nie das, was gesagt, auch gemeint wird, gelten solche Aussagen als sprachlich außerordentlich gewandt und werden als besondere mentale Leistung angesehen. Außerdem wird Ironie oft benutzt, um mit Sprache zu spielen (indem etwas gesagt wird, aber etwas Anderes damit zum Ausdruck gebracht werden soll). Zum anderen wird Ironie herangezogen um auf eine entschärfte Art und Weise Kritik zu üben, denn der Tadel wird nicht explizit ausgedrückt. So ist auch die Gefahr kleiner, dass sich die RezipientInnen verletzt fühlen (vgl. Attardo 2001:120f).

An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass eine mittels Ironie geäußerte Kritik verglichen mit einem direkten Tadel nicht unbedingt als höflicher interpretiert werden muss. Wenn Versäumnisse beispielsweise Lob anstatt Kritik nach sich ziehen- und dies auch noch auf eine überschwängliche Art und Weise und mit einem ironischen Unterton- kann das von den RezipientInnen als sehr gehässig und verspottend empfunden werden. Daher ist Ironie als ‚Deckmantel‘ für wahre Gefühle nicht immer passend.

1.5 Zusammenfassung

Humor ist ein sehr komplexes Themengebiet, dem man sich aus vielen verschiedenen Richtungen nähern kann. Dies wird durch die Tatsache bestätigt, dass sich schon allein die Suche nach einer geeigneten Definition als schwierig erweist. Denn Humor beinhaltet so viele verschiedene Aspekte und Themenbereiche, dass eine einheitliche Definition, die für alle Forschungsgebiete gilt, auszuschließen ist.

Überdies wurde erörtert, welche Rolle das Lachen in der humoristischen Interaktion spielt. Dabei konnte festgestellt werden, dass es einen wichtigen Indikator für den Erfolg einer lustig gemeinten Äußerung darstellt. Je mehr über einen Scherz gelacht wird, als desto witziger wird er eingestuft. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Lachen ausschließlich an Humor gebunden ist. Denn es erfüllt noch viele andere Aufgaben, wie etwa das Signalisieren von Freude und Begeisterung oder die Einhaltung von gewissen Höflichkeitsregeln.

Des Weiteren wurden die sozialen Funktionen von Humor beleuchtet. Dabei wurde festgehalten, dass es zwar das primäre Ziel von HumorproduzentInnen ist, die GesprächspartnerInnen zum Lachen zu bringen, doch dass sich Humor auch sehr beeinflussend auf zwi-

schenmenschliche Beziehungen auswirkt. Mittels Humor ist es beispielsweise möglich, eine Gruppe zu kontrollieren, bei den anderen an Beliebtheit zu gewinnen, Situationen zu entschärfen, sich von Äußerungen leichter zu distanzieren, wenn diese von den RezipientInnen negativ aufgefasst werden, etc. Humor stellt demnach im Alltagsleben eine Hilfe für die erfolgreiche Kommunikation zwischen GesprächsteilnehmerInnen dar.

Im dritten Punkt wurde auf die Arten der humoristischen Interaktion eingegangen. Dabei wurden einige der gängigsten Interaktionsarten erörtert und es wurde hervorgehoben, dass die Entscheidung, welche Art der humoristischen Interaktion eingesetzt wird, stark von der Situation, in die sie eingebettet ist, abhängt. Eine Neckerei beispielsweise bringt oft eine Kritik zur Äußerung, während Witze mehrheitlich zu Unterhaltungszwecken eingesetzt werden.

2 Humortheorien

Dieses Kapitel soll Aufschluss über die verschiedenen Humortheorien, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, geben, und somit von einem theoretischen Standpunkt aus beschreiben, warum der Mensch lacht, und wie realistisch bzw. unrealistisch eine allumfassende Humortheorie überhaupt ist, womit sich der erste Punkt dieses Kapitels auseinandersetzt.

Danach wird die Überlegenheitstheorie vorgestellt, die als eine der ältesten Humortheorien gilt und bis in die Zeit der Antike zurückreicht. Ihre VertreterInnen sind Humor gegenüber teilweise sehr ablehnend eingestellt.

Der darauffolgende Punkt behandelt die Darstellung der Inkongruenztheorie, die sich von der Idee des Humors als etwas Negatives distanziert.

Des Weiteren werden die Entspannungstheorie und danach die Theorie L, die einander in gewissen Punkten äußerst ähneln, beschrieben.

Schlussendlich wird auf die General Theory of Verbal Humour eingegangen. Wie die vorangegangenen Theorien versucht auch diese zu erklären, warum eine Aussage als lustig wahrgenommen wird. Zusätzlich beschreibt sie aber auch die Kernpunkte, aus denen scherzhafte Äußerung bestehen.

2.1 Möglichkeit und Unmöglichkeit einer Humortheorie

Weil Humor schon seit jeher eine Faszination für den Menschen darstellt, wurde auf diesem Gebiet während der letzten Jahrhunderte viel geforscht. WissenschaftlerInnen aus verschiedenen Disziplinen haben sich des Themas angenommen. Aus ihren Überlegungen und Erkenntnissen haben sich diverse Humortheorien entwickelt, wobei oft angezweifelt wurde, ob eine allumfassende Theorie, die Humor in all seinen Facetten erklären kann, überhaupt möglich ist.

Indeed, throughout the centuries humour has been studied from innumerable perspectives: medical, anthropological, sociological, [...] and so on. As a result it is not surprising that a myriad of theories

and approaches have emerged, justifying the use of the plural (theories of humour) instead of the singular form (a theory of humour). (Veiga 2009:159)

Davis (2008) ist sogar der Ansicht, dass die verschiedenen Humorthorien mehr Aufschluss über die Lebenseinstellung ihrer VertreterInnen geben, als über Humor per se.

Suffice it to say that I believe that humor theories tell us more about the theoreticians' own perspective on life and their attitudes toward other humans than they do about humor itself. (Davis 2008:543)

Laut Bremmer und Roodenburg (1999:11) ist es überdies unmöglich, eine allumfassende Theorie des Humors und Lachens auszuarbeiten. Denn eine Humorthorie hat als Voraussetzung, dass Humor transkulturell und ahistorisch ist, was sie ausschließen. Auch Hein und Witte (2013:34) sind dieser Meinung: „Gleichzeitig gibt es ein ähnliches Problem des Humors: Man kann ihn nicht erklären!“ Nichtsdestotrotz (oder gerade deswegen) haben sich im Laufe der Geschichte viele verschiedene Humorthorien entwickelt. Einige davon werden im Folgenden genauer beleuchtet.

2.2 Die Überlegenheitstheorie

Da mit Lachen und Humor oft ein Verlust der Selbstkontrolle und das Brechen sozialer Regeln einhergehen, ist es nicht verwunderlich, dass viele Gesellschaften diesem Gemütszustand gegenüber eine skeptische und ablehnende Haltung hatten. Viele Philosophen der Antike hegten beispielsweise einen Argwohn gegenüber Humor (vgl. Morreall 2009:4). Aus dieser negativen Einstellung heraus entwickelte sich die erste Humorthorie: die Überlegenheitstheorie. Sie besagt, dass Humor nur in Verbindung mit Gefühlen der Dominanz und Superiorität gegenüber anderen stattfinden kann.

Morreall (2008:212f) erwähnt, dass Lachen schon in der Bibel mit Feindseligkeit gegenüber den Mitmenschen assoziiert wurde. Auch die Philosophen der Antike, allen voran Platon, konnten Humor nichts Gutes abgewinnen. Für Platon war Lachen der Ausdruck einer Emotion und daher per se etwas, das gegen Rationalität und Selbstkontrolle verstieß. Überdies war er der Meinung, dass hauptsächlich über Fehler und schlechte Angewohnheiten anderer gelacht wurde, daher fand er Humor asozial und grausam. Aristoteles griff Platons Gedanken auf, bereicherte ihn aber um eine wichtige Erkenntnis. Er verband mit Lachen nicht nur den Ausdruck von Überlegenheit, sondern auch Amusement. Für Aristoteles bedeutete das Humorerlebnis einen Ausbruch aus dem Alltag mit dem neue Energie gesammelt werden konnte (vgl. Morreall 2008:213f).

Flögel (1976 [1784]) war ebenfalls der Meinung, dass durch Späße schnell jemand zu Schaden kommen konnte und erwähnte die Tatsache, dass schon bei der Kindererziehung restriktive Maßnahmen bezüglich des Humors zum Einsatz kamen. „Die Gelegenheit, Witz und besonders Satire zu zeigen, wurde auch in diesen Zeiten der Kindheit der Menschheit durch die Gefahr jemanden zu beleidigen, zu sehr eingeschränkt.“ (Flögel 1976 [1784]:142)

Der Gedanke, dass Lachen ein Ausdruck von Überlegenheit ist, war demnach sehr weit verbreitet. Dies änderte sich nur langsam. Laut Morreall (2008:217ff) war einer der ersten christlichen Gelehrten, die Humor nicht auf Anhieb verurteilten und somit Aristoteles Überlegungen neu aufgriffen, Thomas von Aquin. Er meinte nämlich, dass Humor eine Art Erholung darstellte, bei der man kurz aus dem Alltagsleben ausbrechen und so neue Kraft sammeln konnte. Seine neue Sichtweise revolutionierte die bis dahin alt eingesessene Ansicht, dass mit Humor Feindseligkeit und Aggression gegenüber anderen einhergingen. Denn er kam zu dem Schluss, dass die Darstellung von Überlegenheitsgefühlen mittels Humor zwar existiert, sie jedoch gewiss nicht die einzige Art humoristischer Interaktion ist. Auch Morreall (2008:233) hält dies fest: „Feeling superior to other people occurs in some cases of humor, but there are many other cases of humor which lack such feelings, and many cases of feeling superior which are not instances of humor.”

Die Überlegenheitstheorie weist also viele Fehler auf und kann das Phänomen Humor nicht gänzlich erklären. Ihr Beitrag beschränkt sich lediglich darauf, einen Teilaspekt, nämlich aggressiven Humor, näher beleuchtet zu haben. Doch all jene Scherze, die keine Zielscheibe haben, werden von dieser Theorie ausgeklammert.

Mit der Zeit entwickelten sich neue Denkansätze, aus denen sich die Inkongruenztheorie entwickelte. Sie unterscheidet sich von der Überlegenheitstheorie vor allem darin, dass sie Humor nicht als etwas darstellt, dass der Gesellschaft schadet.

2.3 Die Inkongruenztheorie

Die Inkongruenztheorie wurde im 18. Jahrhundert entwickelt und ist heutzutage die dominierende Theorie in der Humorforschung (vgl. Morreall 2008:225). Laut Österreichischem Wörterbuch (1998³⁸:367) bedeutet inkongruent „nicht übereinstimmend, sich nicht deckend“. So wird auch das Humorerlebnis von dieser Theorie als die Nichterfüllung von Erwartungen erklärt. „Amusement arises when we are suddenly struck by the discrepancy between a concept and the perception of the same thing, and we enjoy the conceptual shock that discrepancy causes.” (Morreall 2008:226)

Hierbei ist das Hauptaugenmerk auf die Auslösung positiver Gefühle zu richten. Denn auch negative Gefühle wie etwa Ekel oder Wut können auftreten, wenn Erwartungen nicht bestätigt werden. Demnach heißt das Erlebnis von etwas Unerwartetem nicht immer, dass man zum Lachen gebracht wird (vgl. Morreall 2009:12f, Ruch 2008:25).

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie der Mensch als rationales Wesen an der Nichterfüllung seiner Erwartungen Gefallen finden kann.

As the enjoyment of something which does not fit our ordinary conceptual patterns, humor seems to involve a perverse kind of pleasure. Our conceptual patterns are the ways we process our experiences, understand and get along in the world. Something that clashes with our conceptual patterns shouldn't delight but puzzle us. (Morreall 2008:228)

Doch gerade die Freude an Inkongruenz bestätigt die Rationalität des Menschen. Denn Vernunft ermöglicht abstraktes Denken ungeachtet von Ort, Zeit oder der persönlicher Situation, in der man sich gerade befindet. Tiere dagegen reagieren bei der Wahrnehmung ihrer Umgebung immer mit praktisch orientiertem Verhalten, sie sind zu abstraktem Denken nicht fähig. Die Konfrontation mit Inkongruenz wirkt daher auf sie bedrohlich oder im besten Falle verwirrend. Auch der Mensch reagiert oft ähnlich auf Unerwartetes oder Unbekanntes, aber im Laufe der Evolution hat er einen weiteren Weg gefunden um mit Inkongruenz umzugehen. Er entwickelte Gefallen an Dingen, die mit seiner Erwartungshaltung nicht übereinstimmten, manche davon begann er als lustig einzustufen (vgl. Morreall 2008:236f).

Es ist anzumerken, dass auch durch Inkongruenz ausgelöste positive Gefühle nicht zwangsläufig als witzig eingestuft werden. Man nehme als Beispiel einen plötzlichen Wetterumschwung von starkem Regen zu strahlendem Sonnenschein. Diese unerwartete Veränderung löst zwar durchaus positive Gefühle und vielleicht sogar Lachen aus. Doch es wird dann aus Begeisterung und Freude gelacht und keineswegs, weil der Situation eine humoristische Komponente zugeordnet wird. Nichtsdestotrotz gilt Inkongruenz als wichtige Voraussetzung für Humor. „Despite some critics, [...] there is widespread agreement that incongruity is a necessary condition for humor.” (Ruch 2008:25)

2.4 Die Entspannungstheorie

Im 18. Jahrhundert entstand die Entspannungstheorie parallel zur Inkongruenztheorie. Ihr Schwerpunkt war das Lachen als körperliches Phänomen, vor allem seine Verbindung zum Nervensystem. Sie beschreibt Lachen und Humor als ein Mittel zur Freisetzung von als überschüssiger Energie.

Die Medizin war sich im 18. Jahrhundert bewusst, dass Nerven das Gehirn mit den Sinnesorganen und Muskeln verbinden. Jedoch wurde angenommen, dass sie keine elektrischen Impulse transportieren, sondern Gase und Flüssigkeiten, unter anderem Blut und Luft. Daher wurde in den ersten Versionen der Entspannungstheorie das Nervensystem als eine Ansammlung von Rohren dargestellt, in denen es durch die zu transportierenden Flüssigkeiten und Gase manchmal zu einem Druckaufbau kommt. Laut Entspannungstheorie dient das Lachen als Mittel zum Abbau dieses Drucks (vgl. Morreall 2009:15ff).

Der Druckaufbau wird von der Theorie durch zwei Szenarios erklärt. Eines besagt, dass sich Druck im Nervensystem aufgrund von unterdrückten Gefühlen und Wünschen anstaut. Beim zweiten wird davon ausgegangen, dass der Druckaufbau durch den humoristischen Reiz per se ausgelöst wird (vgl. Morreall 2008:222).

Zur Erläuterung des zweiten Szenarios wird das Gedicht *Tragedy* (allpoetry.com^k 2014) von Harry Graham herangezogen:

That morning, when my wife eloped
With James, our chauffeur, how I moped!
What tragedies in life there are!

I'm dashed if I can start the car.

Die LeserInnen fühlen mit dem Mann bis zum letzten Vers mit. Doch am Ende stellt sich heraus, dass jegliche Anteilnahme fehl am Platz ist. Denn der Mann trauert nicht um seine Frau, die ihn wegen des Chauffeurs verlassen hat, sondern ist besorgt, ob er ohne Hilfe seines Fahrers das Auto starten kann.

Beim Lesen des Gedichts durchlaufen die RezipientInnen verschiedene Gefühle. Zunächst wird Energie aufgewendet, um mit jemandem, der trauert, mitzufühlen. Doch nachdem erkannt wird, dass der Protagonist in Wahrheit gar nicht leidet, wird die Energie in Form von Lachen freigesetzt.

Was das erste Szenario betrifft, so war vor allem Freud (1925⁴) ein Vertreter der Meinung, dass Lachen ein Ventil für unterdrückte Gefühle und Wünsche ist. Durch die offene Darlegung von gesellschaftlichen Tabus in Witzen wird dieser Unterdrückung entgegen gewirkt und Druck abgebaut. „Dadurch wird [...] die Befriedigung der Tendenz ermöglicht, eine Unterdrückung und die mit ihr verbundene ‚psychische Stauung‘ vermieden;“ (Freud 1925⁴:101)

Morreall (2009:18) führt an, dass es nach Freud in den meisten lustigen Kommentaren und Witzen um Sex und Feindseligkeit geht, da die Unterdrückung dieser zwei Triebe von der Gesellschaft erwartet wird. Indem man einen sexuell konnotierten Witz oder einen Witz über eine Person oder eine Gruppe hört oder erzählt, setzt man sich über seine innere Zensur hinweg. Die Energie, die dazu verwendet wurde, diese Triebe zu unterdrücken, wird daher überflüssig und in Form von Lachen freigesetzt.

Nun besteht durchaus eine Verbindung zwischen Lachen und der Freisetzung von Energie. Denn durch herzhaftes Lachen werden verschiedene Hirnbereiche, das Nervensystem und viele Muskelgruppen aktiviert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Energie beim Lachen emotionale Energie oder Denke Energie ist, die angestaut und freigesetzt wird. Es gibt beispielsweise viele Comicbilder, in denen absurde Situationen dargestellt werden und zum Lachen anregen, ohne dass andere Emotionen zuvor empfunden wurden (vgl. Morreall 2009:19).

Auch Freuds Theorie, dass die freigesetzte Energie beim Lachen über Witze normalerweise jene Energie ist, die dazu aufgewendet wird, um feindselige und sexuelle Gefühle zu unterdrücken, wird in Frage gestellt. Denn dann sollten jene Personen, die am meisten über solche Witze lachen, auch diejenigen sein, die solche Gefühle unterdrücken. Doch Morreall (2009:21) führt an, dass Personen, die üblicherweise ihre feindseligen und sexuellen Gefühle nicht unterdrücken, aggressiven und sexuellen Humor am meisten genießen.

Daher steht fest, dass durch die Entspannungstheorie Humor nur unzureichend erklärt wird.

The Relief Theory is implausible for other reasons, most importantly, its hydraulic account of the build-up and release of energy in the nervous system. Many funny experiences occur in a few seconds,

which hardly seems long enough for nervous energy to build up, be seen to be superfluous, and then be vented. (Morreall 2008:233)

2.5 Theorie L von Robert Latta

Eine weitere Humortheorie, bei der Entspannung eine wichtige Rolle spielt, ist die Theorie L von Robert Latta (1998). Sie wird in drei Phasen unterteilt: Anfangsphase, mittlere Übergangsphase und Endphase.

Die Anfangsphase äußert sich in Form von Anspannung, sei es bei der Bewältigung einer Aufgabe, Fokussierung auf etwas Bestimmtes, etc.

To be at the initial stage [...] is simply to be in a state of unrelaxation due at least in part to a complex of variable cognitive factors – in the limiting case, a complex of one. But this calls for comment and elucidation. (Latta 1998:37)

Morreall (2009:25) erinnert Lattas „initial stage unrelaxation“ an Freuds Ansatz der angestauten emotionalen Energie, jedoch mit dem Unterschied, dass Emotionen in der Anfangsphase für die Theorie L nicht unbedingt eine Rolle spielen. Denn für Latta (1998:38) beinhalten schon alltägliche Situationen eine gewisse Dosis Angespanntheit, sogar vergleichsweise entspannte Handlungen wie die Teilnahme an Gesprächen oder das Lesen einfacher Literatur, da in solchen Situationen Aufmerksamkeit, Bereitschaft und Anstrengung -wenn auch nur in kleinen Mengen- benötigt werden. Daher befindet man sich im wachen Zustand beinahe immer in der Anfangsphase.

Die mittlere Übergangsphase wird durch eine kognitive Verschiebung gekennzeichnet, welche von einem äußeren Reiz ausgelöst wird und die vorangegangene Anspannung auflöst.

[A]n event or factor [...] prompts the subject to make a rapid or fairly rapid cognitive shift, that is to say, mental transition [...] and in consequence a new context suddenly comes into play, one within which some part or [...] the sum total of initial-stage unrelaxation lacks any, or a commensurate, object, point, ground or function. (Latta 1998:38f)

Jedoch ruft nicht jede kognitive Verschiebung Lachen hervor. Latta (1998:39f) nennt als Beispiel einen lernenden Medizinstudenten, der nach einer mentalen Anstrengung einen komplizierten Satz zu verstehen beginnt. Die Veränderung des Zustands vom Nicht Verstehen zum Verstehen ruft zwar eine kognitive Verschiebung hervor, trotzdem kommt es zu keiner mittleren Übergangsphase, der Student wird nichts Humoristisches an der Situation finden. Denn die vorangegangene Anspannung war begründet und wird durch die kognitive Verschiebung nicht relativiert. Um aber Lachen auszulösen, ist eine Relativierung der Initialphase unabdingbar. „In any given episode of humor, the primary cognitive shift leaves initial-stage unrelaxation objectless or pointless to a certain extent.“ (Latta 1998:42) Beispiele hierfür sind etwa „a certain presupposition and another quite different one [...]; a certain interpretation of

something, as for instance a linguistic expression [...] and a different interpretation of it; [...] a certain expectation and the recognition that it has come to nothing;” (Latta 1998:40) Hierbei ist anzumerken, dass Lattas Beispiele Ähnlichkeiten mit der Inkongruenztheorie (2.2.) aufweisen, die ebenfalls besagt, dass die Nichterfüllung von Erwartungen Lachen auslösen kann.

Die Endphase der Theorie L manifestiert sich schließlich in Form von Lachen. Hierbei ist festzuhalten, welche Rolle es innehat: „Final-stage laughter, moreover, is an avenue or means of relaxation. It is not a mere ‚expression of relief‘.“ (Latta 1998:42)

Die Idee, dass Lachen und Entspannung fest miteinander verbunden sind, ist weit verbreitet. Auch für Schmidt (2008) spielt diese Verbindung beim Humor eine wichtige Rolle. Allerdings erwähnt er auch die zeitliche Notwendigkeit, unmittelbar nach der humoristischen Aussage darauf zu reagieren.

Lachen entlastet von der kognitiven Aufmerksamkeitsanstrengung, die uns die Auflösung der Erwartungsenttäuschung in der komischen Konstellation abverlangt. Diese Auflösung muss rechtzeitig passieren, damit wir uns nicht durch zu spätes Lachen blamieren. (Schmidt 2008:290f)

Laut Morreall (2009:25) ist jedoch Lattas Annahme, dass Entspannung ein wichtiger Bestandteil von Humor ist, nicht überzeugend. Entspannung kann mit Humor einhergehen, dies ist aber nicht immer gegeben. In vielen Kulturen finden beispielsweise Wettbewerbe statt, bei denen man einander durch den Einsatz von Humor beleidigt. Dabei werden in einer halben Stunde bis zu 50 witzige Sprüche wie „Yo mama so fat, she have her own zip code“ (Morreall 2009:25) aufgesagt. Meistens lacht das Publikum vom ersten bis zum letzten Scherz durch, wobei es zu keinen Entspannungsphasen kommt. Die Aufmerksamkeit steigt, anstatt zu fallen. Es kommt zwar zu kognitiven Veränderungen, diese bewirken jedoch, dass sich die Aufmerksamkeit erhöht und dass man noch witzigere Sprüche, die einen noch mehr zum Lachen bringen, hören möchte.

Lattas Theorie L gewährt demnach zwar einen Einblick in einen bestimmten Situationsrahmen, in dem Humor eingebettet sein kann, sie erfasst aber nicht die Komplexität von Humor in all seinen Facetten. Denn wie schon Morreall angemerkt hat, geht Humor mit Entspannung nicht unbedingt immer Hand in Hand.

2.6 General Theory of Verbal Humour

Eine weitere Humorthorie ist die General Theory of Verbal Humour von Attardo und Raskin (1991). Ihre Grundlage bildet die von Raskin (1985) ausgearbeitete Semantische Skripttheorie von Humor, die in dieser Arbeit nicht vorgestellt wird, da die General Theory of Verbal Humour ohnehin die wichtigsten Elemente der Skripttheorie enthält und als erweiterte Version dieser gesehen werden kann. Denn während sich die Skripttheorie auf eine humoristische Interaktionsart, nämlich den Witz, konzentriert, kann die General Theory of Verbal Humour für alle humoristischen Aussagen herangezogen werden.

Überdies beschreibt sie im Unterschied zu den vorangegangenen Humorthorien, die beleuchtet haben, aus welchen Gründen gelacht wird und welche intellektuellen und körperlichen Prädispositionen dafür notwendig sind, zusätzlich, wie humoristische Äußerungen aufgebaut sind.

Die General Theory of Verbal Humour besagt, dass sich jeder Scherz aus sechs Wissensressourcen zusammensetzt: Sprache, Erzählform, Objekt, Situation, Logischer Mechanismus und Skriptopposition. Im Folgenden werden diese nach Attardo (1994) genauer erklärt.

2.6.1 Sprache

Dieser Punkt beinhaltet alle nötigen Informationen für die Verbalisierung eines Textes und ist für seine Formulierung zuständig. Paraphrasierung spielt hier eine wichtige Rolle. Denn genauso, wie man einen Satz auf viele verschiedene Arten sagen kann (beispielsweise durch die Verwendung von Synonymen), gibt es auch verschiedene Wege einen Witz zu erzählen, ohne dabei seinen semantischen Inhalt zu verändern (vgl. Attardo 1994:223).

Zur Veranschaulichung wird folgendes Beispiel herangezogen:

Als Alexander Bell das Telefon erfunden hatte, sah er zwei verpasste Anrufe von Chuck Norris.

Dieser Witz kann aber auch wie folgt wiedergegeben werden:

Nachdem Alexander Bell das Telefon erfand, sah er, dass er zwei verpasste Anrufe von Chuck Norris hatte.

Es ist zu erkennen, dass in der paraphrasierten Version des Witzes die Pointe nicht verloren geht. Eine Ausnahme bilden Wortspiele, da hierbei der exakte Wortlaut der Pointe von großer Bedeutung ist. Daher können diese nur schwer oder überhaupt nicht paraphrasiert werden.

Anhand des oben angeführten Beispiels sieht man, dass die Wissensressource Sprache die Stellung der Pointe, die sowohl wegen der funktionalen Organisation als auch wegen der Textinformation für den Witz von essentieller Bedeutung ist, bestimmt (vgl. Attardo 1994:223).

2.6.2 Erzählstrategie

Jeder Scherz ist durch eine Erzählstrategie organisiert. Dabei kann es sich um eine einfache Erzählung, einen Dialog (Frage und Antwort), ein (Pseudo)rätsel, etc. handeln (vgl. Attardo 1994:224).

2.6.3 Zielscheibe

Diese Wissensressource beinhaltet Gruppen oder Einzelpersonen, mit denen (humoristische) Stereotypen verbunden werden. Laut Kotthoff (1998:198) werden Witzcharaktere nicht nur mittels eines Merkmals dargestellt, sondern die Typisierung entsteht durch die Verwendung mehrerer Kennzeichen. Außerdem erwähnt Kotthoff das Element der Übertreibung bei der

Darstellung von ProtagonistInnen in Witzen: „Im Witz werden die Stilisierungen der Witzfiguren und ihrer Alltagswelten so zugespitzt und überzeichnet, dass Stereotypen entstehen.“ (Kotthoff 1998:198)

Witzen, in denen man sich über keine Gruppen, Einzelpersonen, Ideologien oder Institutionen lustig macht, fehlt logischerweise diese Wissensressource. Daher kann sie als optional gesehen werden. „Jokes that [...] do not ridicule someone or something [...] have an empty value for this parameter.“ (Attardo 1994:224) Daher ist sie vor allem im Falle von aggressivem Humor ein wichtiger Bestandteil der Erzählung.

2.6.4 Situation

Jeder Witz ist in eine bestimmte Situation eingebettet, er beschreibt einen Sachverhalt oder eine Handlung (beispielsweise das Wechseln einer Glühbirne, Überqueren der Straße, etc.). In jedem Witz kommt eine entsprechende Situation vor, wobei sie bei manchen Witzen eine wichtige Rolle spielt und bei anderen vernachlässigbar ist. Attardo (1994:225) erwähnt folgendes Beispiel: „Can you write shorthand? – Yes, but it takes me longer.“

„Write in shorthand“ ist die Situation, während die genauen Umstände ungeklärt bleiben. Der einzig bedeutsame Faktor ist die Schnelligkeit.

2.6.5 Logischer Mechanismus

Ursprünglich wurde der Logische Mechanismus von Attardo und Raskin (1991) nur durch Beispiele erklärt (vgl. Attardo 2002:179). Er verkörpert die Art und Weise, wie ein Witz aufgelöst wird, das heißt in welcher Form die Pointe präsentiert wird. Der Logische Mechanismus stellt eine verzerrte, scherzhafte Logik dar, die meistens nur innerhalb des Witzes funktioniert. „The LM parameter presupposes and embodies a ‘local’ logic, i.e, a distorted, playful logic, that does not hold outside the world of the joke.“ (Attardo 1994:226)

Er kann zum Beispiel in Form eines Vergleichs stattfinden:

Computer sind wie Frauen - Die Sprache, mit der sie sich untereinander verständigen, ist für niemanden sonst verständlich.

Oder indem die ZuhörerInnen oder LeserInnen auf eine falsche Spur geführt werden: „Maddonna does not have it, the Pope has it but doesn’t use it, Bush has it short, and Gorbachev long. What is it? Answer: A last name.“ (Attardo 2001:26)

Jedoch hat Humor nicht zwangsläufig die Auflösung einer Situation als Voraussetzung. Man denke hierbei etwa an absurden Humor. Daher ist der logische Mechanismus eine optionale Wissensressource (vgl. Attardo 2002:197).

2.6.6 Skriptopposition

Diese Wissensressource war schon ein wichtiger Bestandteil von Raskins (1985) Semantischen Skripttheorie und wurde in die General Theory of Verbal Humour integriert. Bevor

näher auf die Skriptopposition eingegangen werden kann, ist es aufgrund des Verständnisses wichtig der Frage nachzugehen, was Skripts überhaupt sind.

Laut Attardo (2001:2f) besteht ein Skript aus Informationen über eine bestimmte Einheit, dies kann ein (reales oder imaginäres) Objekt, ein Ereignis, eine Handlung, etc. sein. Demnach bietet es Aufschluss über die Struktur und Komponenten einer Entität, über die Abfolge einer Handlung, usw. Die Informationen, die in einem Skript enthalten sind, sind für die zu beschreibende Einheit prototypisch. Es handelt sich zum Beispiel um schon bekannte routinemäßige Abläufe oder um eine schon bewährte Art der Handlungsabwicklung.

Das Skript über AnwältInnen könnte etwa folgendermaßen ausschauen:
Das Subjekt ist ein erwachsener Mensch, der Rechtswissenschaften studiert hat. Er empfängt KlientInnen um sie vor Gericht zu vertreten. Das Subjekt arbeitet in einer Kanzlei.

Attardo (2001:6) hält fest, dass Skripts jederzeit veränderbar sind, denn sie können durch neue Informationen ständig erweitert werden. Wenn man etwa über Anwälte etwas Neues liest, kann diese neue Information Bestandteil des Skripts für Anwälte werden.

Die Wissensressource Skriptopposition bezeichnet die Gegensätzlichkeit zu dem, was vom Skript erwartet wird. Zur Veranschaulichung dieses Parameters hat Raskin (1985:117-127) folgenden Witz analysiert: „‘Is the doctor at home?’, the patient asked in his bronchial whisper. ‘No’, the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. ‘Come right in.’ ” Während des Lesens oder Hörens dieses Witzes werden ständig neue Schlussfolgerungen gezogen. Zunächst wird angenommen, dass ein erkrankter Patient einen Arzt zu Behandlungszwecken aufsucht. Als die Frau des Arztes ihm mitteilt, dass dieser nicht da sei, den Mann aber trotzdem hereinbittet, passt die Antwort mit unseren Erwartungen, folglich mit unserem schon zurechtgelegten Skript ‚Arzt‘ nicht mehr zusammen. Dadurch wird die Suche nach einem alternativen Skript ausgelöst, denn die Situation muss neu interpretiert werden. Nun werden die Beschreibung der Frau des Arztes und die Abwesenheit ihres Mannes mehr berücksichtigt. Dies führt zur Aktivierung des Skripts ‚Liebhaber‘, denn die Frau nutzt die Gelegenheit, in der ihr Mann weg ist, um sich heimlich mit seinem Patienten zu treffen. Schlussendlich ergibt die Antwort der Frau einen Sinn und bringt die RezipientInnen zum Lachen.

Es ist anzumerken, dass diese Wissensressource eine wichtige Voraussetzung für humoristische Texte und Äußerungen darstellt. „Any humorous text will present a SO; the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc. will vary according to the place and time of its production.” (Attardo 1994:226)

Die Skriptopposition weist starke Ähnlichkeiten mit der Inkongruenztheorie auf, denn beide erklären das Humorerlebnis durch die Nichterfüllung einer Erwartungshaltung und die Verbindung zweier entgegen gesetzter Ideen.

2.7 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde deutlich, dass Humor schon seit der Antike einen wichtigen Forschungsgegenstand darstellt. Man versuchte auf die Frage, warum der Mensch lacht, mittels

verschiedener Herangehensweisen eine Antwort zu finden. Daraus haben sich diverse Humorthorien entwickelt.

Als eine der ersten Humorthorien stellt die Überlegenheitstheorie Lachen als negativen Gemütszustand dar. Sie besagt, dass mittels Humor feindselige Gefühle gegenüber anderen offen ausgelebt werden. Dies mag zwar bei aggressivem Humor durchaus stimmen, jedoch gibt es auch Humor ohne Superioritätsgefühle, genauso wie es Superioritätsgefühle gegenüber anderen gibt, die kein Lachen auslösen. Daher wird durch die Überlegenheitstheorie nur ein Aspekt von Humor erklärt, aber nicht das Phänomen als Ganzes.

Später entwickelte sich die Inkongruenztheorie, die auch heutzutage auf dem Gebiet der Humorforschung vorherrschend ist. Laut ihr kommt es zu durch Humor ausgelöstem Lachen aufgrund der Nichterfüllung von Erwartungen. Dabei werden zwei entgegen gesetzte Ideen miteinander verbunden. Es ist anzumerken, dass die Nichterfüllung von Erwartungen allein nicht ausreicht, um ein Humorerlebnis zu erzeugen. Denn die Auslösung positiver Gefühle ist an dieser Stelle entscheidend. Schließlich können auch Gefühle wie Ekel oder Angst durch Unerwartetes hervorgerufen werden.

Auch die Entspannungstheorie versucht das Phänomen Humor zu erklären. Sie stellt Lachen als die Freisetzung überschüssiger Energie dar. Einer ihrer bekanntesten Vertreter war Freud, der meinte, dass Humor dazu verwendet werde, um unterdrückte Gefühle und Wünsche zu Tage zu fördern. Was jedoch klar gegen diese Theorie spricht, ist die Tatsache, dass sich Humor auch ohne vorangegangenen Druckaufbau oder verdrängte Gefühle entfalten kann.

Eine Humorthorie, die viele Gemeinsamkeiten sowohl mit der Inkongruenztheorie als auch mit der Entspannungstheorie aufweist, ist die Theorie L von Latta. Sie besagt, dass sich der Mensch beinahe immer in einem Zustand der Anspannung befindet und dass in bestimmten Situationen durch Lachen eine kurzweilige Entspannung eintritt. All jene Gegebenheiten, in denen Humor zwar stattfindet, aber trotzdem keine Entspannung mit sich bringt, werden von Latta ignoriert.

Die General Theory of Verbal Humor besagt, dass sich humoristische Aussagen aus sechs Wissensressourcen zusammensetzen, wobei einige abhängig von der humoristischen Interaktionsart optional sind. Die Wissensressource Skriptopposition weist große Parallelen zur Inkongruenztheorie auf.

Es wurde aufgezeigt, dass die meisten Humorthorien Humor nur von einer bestimmten Seite beleuchten. Dies führt zu einer einseitigen Darstellung des Themas und umfasst nicht all seine Facetten. Beispielsweise kann Humor dazu eingesetzt werden, um andere zu verspotten, jedoch gibt es genauso eine Reihe anderer Gründe für die humoristische Interaktion. Am plausibelsten erscheinen die Inkongruenztheorie und die General Theory of Humour, da sie das Phänomen per se erklären, also warum etwas als lustig empfunden wird, und sich nicht auf eine Erscheinungsform beschränken oder physiologische Vorbedingungen an das Humorerlebnis stellen.

3 Humor und Kultur

Es steht außer Frage, dass Humor in der zwischenmenschlichen Kommunikation ungeachtet seiner jeweiligen kulturellen Einbettung eine wichtige Rolle spielt. Schließlich werden Menschen in allen Kulturen dieser Welt gerne zum Lachen gebracht. Doch trotz dieser Gemeinsamkeit wird nicht überall auf der Welt über dieselben Dinge gelacht. Dieses Kapitel beschäftigt sich daher damit, inwiefern Humor von der Kultur, in der er stattfindet, beeinflusst wird und ob Humor über Grenzen hinweg überhaupt funktionieren kann.

Des Weiteren wird erörtert, wie Humor und Kultur einander widerspiegeln und ob globale humoristische Gemeinsamkeiten existieren. Wenn diese vorhanden sind, stellt sich die Frage, in welchen Bereichen sie vorkommen und wie sie sich manifestieren.

Der letzte Punkt dieses Kapitels geht auf lokale humoristische Unterschiede anhand der Beispiele des englischen und deutschen Humors ein, wobei diese zwei Lachkulturen dargestellt und miteinander verglichen werden. Diese Auseinandersetzung ist aufgrund des im letzten Kapitel stattfindenden Vergleichs des Humors aus dem britischen Film *Life of Brian* mit seiner deutschsprachigen Synchronfassung sehr wichtig.

Doch zunächst folgt ein Überblick über die in diesem Kapitel zu klärenden Begriffe, wobei der Kulturbegriff besonders genau erörtert wird, da er aufgrund seiner Komplexität nicht nur in einigen Worten zusammengefasst werden kann.

3.1 Begriffserklärungen

- global: „auf die ganze Erde bezüglich; weltumspannend“ (duden.de^h 2014) In Anlehnung an diese Definition beschreibt der Ausdruck ‚global‘ in der vorliegenden Arbeit etwas Vorkommendes oder Stattfindendes, das kulturübergreifend ist.
- lokal: „örtlich (beschränkt), für einen bestimmten Ort oder Bereich geltend“ (duden.deⁱ 2014) In diesem Sinne drückt ‚lokal‘ etwas nur innerhalb einer bestimmten Kultur Vorkommendes oder Stattfindendes aus.

Da der Kulturbegriff viel vielschichtiger als die vorangegangenen Begriffe ist, wird er im Folgenden genauer beleuchtet. Denn nichts scheint den Menschen und seine Art zu denken so sehr zu beeinflussen, wie die Kultur, in der er lebt. Gleichzeitig spiegeln seine Wertvorstellungen und Denkweisen seine Kultur wider. Dazu zählt auch das Humorverständnis.

Moebius (2009) ist der Ansicht, dass Kultur eine Art abstrakten Rahmen für die Beschreibung der zwischenmenschlichen Interaktion darstellt. Für ihn ist Kultur

[...] eine Kategorie zur Erfassung und Charakterisierung ganz unterschiedlicher Lebensbereiche, Praktiken und sozialer Beziehungen [...]. Jedoch handelt es sich um keinen beliebigen Begriff – vielmehr wird mit ‚Kultur‘ die symbolische Dimension der Dinge, Institutionen, Handlungen oder gesellschaftlichen Beziehungen zum Ausdruck gebracht und besonders hervorgehoben. (Moebius 2009:7)

Die UNESCO (1983) ist in ihrer Definition von Kultur spezifischer und sieht diese im Gegensatz zu Moebius nicht unbedingt als „eine Kategorie zur Erfassung und Charakterisierung“ verschiedener Bereiche des Lebens oder als etwas Abstraktes, sondern als etwas Konkretes, nämlich die gesamten Merkmale einer Gesellschaft:

Die Kultur kann in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen. (bak.admin.ch¹ 2014)

Während die Definition der UNESCO einen beschreibenden Charakter hat, versuchen Kutschker und Schmid (2002) zusätzlich zu erklären, weshalb Kulturen überhaupt entstehen. Ihrer Ansicht nach ist Kultur eine Reaktion auf Fragen, Probleme und Erwartungen, mit denen sich eine Gesellschaft auseinandersetzt. Sie beschreiben Kultur wie folgt:

Kultur ist die Gesamtheit der Grundannahmen, Werte, Normen, Einstellungen und Überzeugungen einer sozialen Einheit, die sich in einer Vielzahl von Verhaltensweisen und Artefakten ausdrückt und sich als Antwort auf die vielfältigen Anforderungen, die an diese soziale Einheit gestellt werden, im Laufe der Zeit herausgebildet hat. (Kutschker & Schmid 2002: 658)

Kadrić et al. (2007:24) sehen Kultur als „das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken.“ Indem sie den Faktor „Erfahrung“ in ihre Definition mit einfließen lassen, deuten sie etwas Ähnliches an wie Kutschker und Schmid an, wenn diese Kultur als „Antwort auf die vielfältigen Anforderungen, die an eine soziale Gesellschaft gestellt werden“, beschreiben.

Aus den Definitionen geht hervor, dass sich Kultur aus verschiedenen Elementen zusammensetzt und dass der Kulturbegriff in seiner Komplexität nur schwer zu erfassen ist. Erschwerend kommt hinzu, dass das Verständnis von Kultur geschichtlich stark variiert, der Begriff hat daher nicht immer dieselbe Bedeutung. Aufgrund dessen hält Moebius (2009) fest, dass das, was durch den Ausdruck ‚Kultur‘ beschrieben wird, „in seiner (begriffs-) historischen Entstehung zu betrachten ist.“ (Moebius 2009:14)

3.2 Humor als kulturelles Phänomen

Humor wird zweifellos in allen Kulturen dieser Welt täglich aus den verschiedensten Gründen eingesetzt. Er ist aus dem Alltagsleben kaum wegzudenken und daher fester Bestandteil der zwischenmenschlichen Kommunikation jeder Gesellschaft. „Humor is a central feature of popular culture and everyday life in virtually every society in the world, past, present, and no doubt future.“ (Mintz 2008:281)

Eben durch diese kulturelle Einbettung wird das Humorverständnis aber auch stark beeinflusst, weshalb Unger (1995) den Ausdruck „Lachkultur“ gebraucht. Er meint, dass die Lachkultur durchaus als eine Teilkultur gesehen werden kann, ähnlich wie andere kulturelle

Teilbereiche des Lebens, wie etwa die Ess- oder Trauerkultur. Sie kann sozial, regional oder national integriert sein. Daraus lässt sich schließen, dass es auch „gewisse soziale, regionale, nationale oder historische Vorlieben für bestimmte komisierende Verfahrensweisen“ (Unger 1995:13) gibt. Denn es werden auch gewissen Ländern bestimmte Arten von Humor zugeschrieben. Der englische Humor ist beispielsweise bekannt für seine Schwärze.

Die Frage, wodurch Humor beeinflusst wird, geht sehr weit zurück. Bereits Flögel (1976 [1784]) setzte sich mit der Thematik auseinander und stellte fest, dass „Religion, Staatsverfassung, Erziehung, Sitten, Gebräuche, Gelehrsamkeit und Geschmack tausend Schattierungen“ (Flögel 1976 [1784]:133) des Humorverständnisses bilden. Auch Wende (2008) ist der Ansicht, dass die Entscheidung, was als komisch empfunden wird und was nicht, durch die Kultur stark geprägt wird.

Kulturelle Rahmungen – sozial wie auch historisch variable Norm- und Wertorientierungen, emotionale und intellektuelle Dispositionen, Lebensauffassungen und Erwartungshaltungen, verfügbare Wissensbestände und konventionalisierte Deutungsmuster etc. – haben einen enormen Einfluss darauf, ob ein bestimmtes Phänomen für einen Menschen zu einem Lach-Anlass wird. (Wende 2008:12)

Driessen (1999) ist der Auffassung, dass das Humorverständnis viel über die Kultur, in die es eingebettet ist, aussagt: „Oft spiegelt Humor tiefere kulturelle Vorstellungen wider und bietet uns ein mächtiges Werkzeug zum Verständnis kulturell geformter Denkweisen und Gefühle.“ (Driessen 1999:167)

Koch (2008) teilt diese Ansicht:

Wer die Witze einer Kommunikationsgemeinschaft analysiert, kann daher viel über ihre grundlegenden Kategorien der Welterschließung und die Art und Weise erfahren, wie sie das Geschlechterverhältnis denkt, welche moralischen Ansichten sie akzeptiert und in welchen sozialen Mischungsverhältnissen ihr Miteinander organisiert ist. (Koch 2008:208)

Auch Schäfer (1996) ist dieser Meinung und betont die kulturellen Unterschiede in der Beurteilung humoristischer Aussagen:

Auf synchronischer Ebene fallen die unterschiedlichen Ausformungen und Auffassungen des Komischen zwischen Kulturen, Nationalitäten, ethnischen, regionalen und sozialen Gruppen auf. Was binnenkulturell eindeutig und wie selbstverständlich als komisch verstehbar ist, ist es auf interkultureller Ebene plötzlich nicht mehr. (Schäfer 1996:35)

Für Schmidt (2008) ist die Wechselbeziehung zwischen Kultur und Humor für das jeweilige Verständnis, was als komisch erachtet wird und was nicht, ebenfalls von großer Bedeutung.

„Es dürfte auf der Hand liegen, dass diese Selektivität von/für Komik-Konstellationen ein wichtiger Indikator für das Kulturprogramm einer Gesellschaft ist.“ (Schmidt 2008:286) Mit dem Ausdruck „Kulturprogramm“ sind all jene Normen, Werte und Handlungspraktiken ge-

meint, die in einer Gesellschaft vorzufinden sind. Außerdem hält Schmidt fest, dass die Entscheidung darüber, wie humoristische Aussagen „emotional und moralisch bewertet werden“ (Schmidt 2008:288) stark von der jeweiligen Kultur abhängt. Überdies kann die Nichteinhaltung dieser kulturellen Normen Konsequenzen hervorrufen. „In der hochgradigen Selektivität zulässiger Komik-Konstellationen liegt das normative Moment von Komik, das Zuwiderhandlungen gesellschaftlich sanktioniert.“ (Schmidt 2008:286)

Dies führt zur Annahme, dass die Art und Weise, wie gewisse humoristische Aussagen aufgefasst werden, beziehungsweise ob sie als lustig erachtet werden oder nicht, stark kulturell geprägt ist. Worüber in einer Kultur gelacht wird, kann in der anderen Gleichgültigkeit nach sich ziehen oder gar negative Reaktionen auslösen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der englische Humor, der in dieser Arbeit näher untersucht wird. Seine manchmal sehr grausamen und makabren Züge sorgen im deutschen Kulturraum oft für Kopfschütteln. Koch (2008) vertritt beispielsweise die Meinung, dass es für Humor schwer, wenn nicht sogar unmöglich ist, auch auf globaler Ebene Erfolg zu haben. Eine Erklärung hierfür sieht er in den Normen, die sich von Gesellschaft zu Gesellschaft stark unterscheiden können.

Allgemeinverbindlichen Konsens darüber herzustellen, was als witzig oder amüsant angesehen wird, ist ein schwieriges, vielleicht sogar aussichtsloses Unterfangen. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass alle an der Kommunikation beteiligten Individuen ein gewisses Maß an Weltwissen aufbringen und eine basale Gemeinsamkeit normativer Überzeugungen teilen müssen, um eine Pointe als lustig oder gelungen bewerten zu können. (Koch 2008:208)

Daher ist es laut Koch (2008:208) für das Gelingen humoristischer Aussagen unabdingbar, dass die Teilnehmenden „semantisch und kulturell auf einer mehr oder weniger genau definierten Wellenlänge liegen“.

Doch heißt das, dass Humor nur innerhalb gewisser staatlicher und gesellschaftlicher Grenzen funktioniert? Existiert nichts Globales oder Universelles im Humorverständnis der Menschen? Schon allein die Tatsache, dass es viele humoristische Film- und Serienformate gibt, die auch außerhalb der Länder, in denen sie produziert wurden, Erfolg haben, beweist das Gegenteil. Man amüsiert sich in verschiedenen Ländern und sogar auf verschiedenen Kontinenten über dieselben Späße.

Auch Flögel (1976 [1784]:133) stellte fest, dass Humor durchaus auch Universalien aufweist und nannte sie „das allgemeine Komische“. Als Beispiel führte er an, dass über „gewisse bauerhafte Thorheiten“ unabhängig von zeitlichen oder räumlichen Gegebenheiten gelacht wird.

Apte (1985) ist ebenfalls der Ansicht, dass Humor verschiedene universelle Züge aufweist.

Humor too has both universal and culture- specific attributes. The techniques used in humor are universal, although they may not be as extensively defined as the numerous structural processes in language. Mimicry, exaggeration, reversal, mockery, punning, and nicknaming, however, are probably used in all

Auch Unger (1995:11-15) geht von einer globalen Lachkultur aus.

3.3 Globale Aspekte des Humors

Wenn also anzunehmen ist, dass Humor viele globale Aspekte verinnerlicht, stellt sich die Frage, welche universellen Gemeinsamkeiten er aufweist. Schäfer (1996:49-55) teilt diese kulturübergreifenden Merkmale des Humors in „Universalien der sozialen Beziehungen“, „Strukturelle Universalien“, „Situative Universalien“ und „Thematische Universalien“. Im Folgenden wird darauf näher eingegangen.

3.3.1 Soziale Gemeinsamkeiten

Schäfer (1996:49) ist der Ansicht, dass Humor aufgrund von zwei Tatsachen in allen Kulturen soziale Gemeinsamkeiten aufweist. Erstens hat der Mensch ungeachtet von der Kultur, in der er lebt, ein Grundbedürfnis danach, Teil einer Gruppe zu sein. Diesem Bedürfnis wird auf verschiedenste Weisen nachgegangen, unter anderem durch den Einsatz von Humor. Denn wie schon im ersten Kapitel erwähnt wurde, hat Humor eine Reihe von sozialen Funktionen, beispielsweise die soziale Kontrolle. Diese wirkt „gruppenstärkend, indem das Komische hier Normen setzt und Abweichungen, oft durch Auslachen, sanktioniert“ (Schäfer 1996:49). Darüber hinaus hat Humor eine „Konfliktfunktion“ (Schäfer 1996:49), das heißt, dass er gezielt eingesetzt wird, um sich von anderen Gruppen abzuheben, sie auszuschließen oder gar offensiv gegen sie vorzugehen.

Zweitens werden durch Humor gesellschaftliche Tabus aufgegriffen. Schäfer (1996:50) führt Freud an, der meinte, dass es gewisse Triebe gibt, die höchstwahrscheinlich in jeder Gesellschaft tabuisiert und verdrängt werden. Humor dient als Ventil, dieser Unterdrückung der Triebe gelegentlich zu entkommen.

Es kann festgehalten werden, dass Humor kulturübergreifend zur Gruppenstärkung beiträgt, aber dass er genauso eine ausgrenzende Wirkung haben kann. Außerdem dienen unterdrückte Triebe wohl in jeder Kultur als ein Anlass für humoristische Aussagen. Natürlich variiert es von Kultur zu Kultur, wie sehr eine Gemeinschaft durch Humor gestärkt werden kann und welche Tabus in einer Gesellschaft überhaupt existieren. Jedoch steht fest, dass die eben genannten sozialen Funktionen von Humor auch in Anbetracht der jeweiligen kulturellen Präferenzen und Unterschiede universell sind.

3.3.2 Strukturelle Gemeinsamkeiten

Humor besitzt eine sehr große Bandbreite an Erscheinungsformen, daher können RezipientInnen durch unterschiedlichste humoristische Mittel wie etwa Untertreibung zum Lachen gebracht werden. Nun stellt sich die Frage, ob in diesem Bereich transkulturelle strukturelle Gemeinsamkeiten existieren. Schäfer (1996) ist durchaus dieser Ansicht und meint, dass vor allem „in der anschaulichen Komik und der Handlungs- bzw. Situationskomik“ (Schäfer 1996:50) globale Merkmale zu erkennen sind. Als Beispiel führt sie an, dass Gegensätze wie

„übermäßig groß/dick gegenüber übermäßig klein/dünn“ (Schäfer 1996:50) anscheinend in den meisten Kulturen ein Lachanlass sind. Man erinnere sich nur an den weltweiten Erfolg des Filmklassikers *Dick und Doof*.

Als weiteres globales strukturelles Merkmal von Humor erwähnt Schäfer Sprachspiele.

Jede Sprache hat auf linguistischer Ebene ihre spezifischen Möglichkeiten der komischen Praxis. Die Komik, die auf syntaktischen, lexikalischen und phonetischen Mehrdeutigkeiten aufbaut, dürfte in jeder Sprache zu finden sein. (Schäfer 1996:51)

Allerdings sei auch hier angemerkt, dass Wortspiele zwar in jeder Kultur einen festen Platz haben, ihre Häufigkeit und Beliebtheit jedoch kulturell schwankt. Als Beispiel zieht Schäfer (1996) die chinesische Sprache heran, welche aufgrund ihrer Vielzahl an Homophonen prädisponiert ist, um Lacher durch „phonetische Mehrdeutigkeit“ (Schäfer 1996:51) zu erzielen. Dies ist gewiss nicht bei allen Sprachen der Fall und kann demnach als lokale Ausprägung einer globalen Gemeinsamkeit gesehen werden.

Auch Apte (1985:179ff, 211) kommt zu dem Schluss, dass Wortspiele ein universelles Phänomen sind, deren Popularität von Gesellschaft zu Gesellschaft variiert und die stark davon abhängt, in welcher Beziehung sich Kultur und Sprache befinden. Denn der humoristische Einsatz von Wortspielen ist vor allem in jenen Gemeinschaften beliebt, in denen viel Wert auf Sprachgewandtheit gelegt wird. Im Bereich der übrigen humoristischen Erscheinungsformen ist es ähnlich: Einerseits sind sie global und andererseits ist ihre jeweilige Beliebtheit und die Häufigkeit ihres Einsatzes kulturell geprägt.

Das tendenziell universelle *Wie* des komischen Phänomens scheint dagegen kulturell zu divergieren, was den Grad der Übertreibung, die kognitive Komplexheit und die Intensität der Spanne zwischen zwei inkongruenten oder kontrastierenden Elementen betrifft. (Schäfer 1996:51f)

Daraus kann abgeleitet werden, dass humoristische Elemente wie Übertreibung, Untertreibung, Inkongruenzen, das Aufzeigen von Gegensätzen, etc. in allen Kulturen vertreten sind, ihre Ausprägungen jedoch stark von jenen Kulturen abhängen, in die sie eingebettet sind. Der jeweilige soziokulturelle Rahmen bestimmt demnach, welche humoristischen Mittel in einer Gesellschaft beliebt bzw. weniger beliebt sind.

3.3.3 Situative Gemeinsamkeiten

Situative Gemeinsamkeiten stellen all jene Gegebenheiten dar, in denen Humor global zum Einsatz kommt. Schäfer (1996) sieht bei diesen Gemeinsamkeiten, also bei der Frage „nach dem *Wo* des Komischen“ (Schäfer 1996:52), größere kulturelle Divergenzen als bei den vorangegangenen zwei Punkten. Zwar sind Universalien immer noch vorhanden, es sind aber auch gehäuft Unterschiede zu erkennen. Was die Gemeinsamkeiten angeht, so wird vor allem in Situationen mit Streit- oder Konfliktpotential Humor global eingesetzt.

Grundsätzliche Ähnlichkeiten stellen sich insofern heraus, als sich – wie bereits oben ausgeführt – in noch so verschiedenen Gruppen die spezifische Konflikt- und Kontrollfunktion des Komischen feststellen lassen. (Schäfer 1996:52)

Die Unterschiede betreffend ist vor allem festzuhalten, wie unterschiedlich der Einsatz von Humor in den Medien gehandhabt wird. Schäfer (1996:52) führt Ziv (1988) an, der anmerkt, dass in Radio- und Fernsehshows in den USA, aber auch bei öffentlichen Reden, Humor ein viel häufigeres rhetorisches Mittel ist, als in Europa. In der australischen und israelischen Medienwelt erfreut er sich ebenfalls großer Beliebtheit. Ziv führt dies auf die Tatsache zurück, dass Humor in diesen Ländern einen höheren kulturellen Status hat und daher auch im öffentlichen Raum vermehrt eingesetzt wird. Schäfer (1996:52) erklärt diesen Umstand damit, dass es sich hierbei um Kulturen handelt, die während der stärksten Einwanderungsphasen Humor unter anderem als Mittel herangezogen haben, um zwischenmenschliche Beziehungen zu festigen. Dies mündete in einer „extensiveren Pflege des Lachens und des komischen Codes“. (Schäfer 1996:52) An dieser Stelle sei angemerkt, dass Humor – wie schon öfters erwähnt – in wohl allen Kulturen zur Pflege sozialer Beziehungen genutzt wird. Jedoch wurde er in den genannten Ländern im Vergleich verstärkt eingesetzt. Außerdem ist Zivs Verallgemeinerung von dem Begriff ‚Europa‘ etwas problematisch. Denn der Kontinent besteht bekannterweise aus vielen verschiedenen Ländern, die – je nach kultureller Ausprägung – sehr unterschiedliche Auffassungen von Humor haben und ihn daher auch unterschiedlich oft bzw. selten in den Medien einsetzen.

Ein weiterer situativer Unterschied, den Schäfer (1996:53) nennt, ist die Verwendung von Humor beim Unterrichten. Es hängt nämlich stark von der jeweiligen Kultur ab, in welchem Ausmaß Humor zur Verbesserung der Klassenatmosphäre eingesetzt wird. Vor allem in jenen Gesellschaften, in denen großer Wert auf hierarchische Strukturen gelegt wird, sind scherzhafte Äußerungen seitens der Lehrenden in Schulen oder Universitäten eher selten. Dies hängt mit der kulturell beeinflussten Ansicht zusammen, „daß einer Lehrkraft und der Institution Schule/Universität nur der nötige Respekt gezollt werde, wenn der Unterricht vom ‚ernsthaften‘ Diskurs dominiert wird.“ (Schäfer 1996:53) Trotzdem zeichnet sich immer mehr die Tendenz ab, dass LehrerInnen und ProfessorInnen beim Unterrichten in zunehmendem Maß auf Humor zurückgreifen. Denn dadurch wird die Atmosphäre im Klassenzimmer aufgelockert, die Aufmerksamkeit der SchülerInnen wird geweckt und das kreative Denken gefördert. Der Einsatz von Humor beim Unterrichten findet vor allem in jenen Kulturen vermehrt statt, in denen kritisches Denken und Individualität eine wichtige Rolle spielen (vgl. Morreall 2008:472f).

3.3.4 Thematische Gemeinsamkeiten

Obwohl die verschiedenen humoristischen Themen natürlich sehr stark vom jeweiligen Kulturkreis abhängen, können auch hier globale Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Als Beispiel dient „das Motiv der Dummheit“ (Schäfer 1996:53), das in wohl allen Gesellschaften für Lacher sorgt. Es ist kulturell weit verbreitet, dass man sich über Menschen lustig macht, denen man sich intellektuell überlegen fühlt. Als Auslöser dient oft die Herkunft der verspotteten Personen. „Jokes about stupidity have always been pinned on peoples of, or from, a particular village, town, region or nation.“ (Davies 1998:11) Dies wird auf die Tatsache zurückgeführt, dass durch solche Scherze die positive Selbstwahrnehmung innerhalb der eigenen lokalen Gemeinschaft bestätigt wird. Denn indem man einer anderen Gruppe eine negative Eigenschaft zuordnet, geht man gleichzeitig davon aus, dass die eigene Gruppe dieses Merkmal nicht besitzt. Demnach definiert man sich über das, was man nicht ist. In der Vergangenheit waren Scherze über die Dummheit der BewohnerInnen einer Stadt oder eines Dorfes innerhalb der eigenen Landesgrenzen sehr beliebt. Doch als sich die Menschen immer mehr mit dem Nationenbegriff identifizierten und die Zugehörigkeit zu einer lokalen Gemeinschaft für den Identitätsbegriff unwichtiger wurde, wurden Witze über andere Völker populärer (vgl. Davies 1998:12ff). Solche ethnischen Witze basieren größtenteils auf Stereotypen, was den Inhalt des Witzes leichter verständlich macht. Dies wiederum erhöht den Unterhaltungsfaktor. Denn Humor, den man nur mit Mühe verstehen kann, ist uninteressant. Daraus lässt sich schließen, dass nicht nur ethnische Witze universell sind, sondern auch Stereotypen über andere Nationen.

Stereotypes are crucial to ethnic humor and its appreciation. Because they are widely accepted by members of individual cultures, they constitute a shared set of assumptions necessary for ethnic humor. [...] In order for ethnic humor to have the desired effect, it needs readymade and popular conceptualizations of the target group(s). Stereotypes fulfill this requirement admirably, and therein lies their significance in the development of ethnic humor. (Apte 1985:114)

Es ist festzuhalten, dass Witze über andere Völker vor allem dort entstehen, wo verschiedene Kulturen miteinander interagieren. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Nationen, mit denen man kaum oder gar keinen Kontakt hat, selten zu Zielscheiben von Scherzen werden. Denn wenn man im eigenen Kulturraum über eine andere Gesellschaft nichts weiß und keine Erfahrungen mit ihr gemacht hat, gibt es keine Erkenntnisse, die man mit den Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft teilen könnte. Daher ist vor allem jener ethnische Humor besonders beliebt, der die Nachbarländer als Zielscheibe hat (vgl. Apte 1985:133). Aber auch in Gesellschaften, in denen viele verschiedene Kulturen zusammenleben, treten ethnische Witze häufig auf. „Ethnic humor is less likely to occur in highly homogeneous, small-scale societies than in heterogeneous, large-scale, and complex ones.“ (Apte 1985:148) Tallafuss (2008) untersuchte ethnische Witze innerhalb der kanadischen Witzkultur und kam zu dem Schluss, dass sich vor allem Witze über ethnische Minderheiten globaler Beliebtheit erfreuen.

Augenfällig ist, dass allen nationalen Witz-Kulturen als analoges Modell der Humorbewirtschaftung die gemeinsame Struktur von spottender Mehrheit und verspotteter Minderheit zugrunde liegt: Als Witz-Figuren müssen in Kanada z.B. oftmals die in Nova Scotia lebenden Landsleute herhalten. (Tallafuss 2008:89)

Dass nationale Minoritäten als Anlass zum Spott dienen, ist ein kulturell weit verbreitetes Phänomen. Als Beispiel für den österreichischen Kulturkreis können Witze über diverse MigrantInnengruppen herangezogen werden, wobei Witze über Menschen mit türkischem Migrationshintergrund besonders beliebt sind. Grund solcher Witze ist die Verarbeitung „latenter Überfremdungsgefühle“ (Tallafuss 2008:91). Jedoch ist festzuhalten, dass ethnische Witze in erster Linie gemacht werden, um die RezipientInnen zu unterhalten. Es ist äußerst selten, dass die im Scherz enthaltenen Stereotypen als realistisch wahrgenommen werden.

Individuals and groups who narrate ethnic jokes do not necessarily accept the negative or pejorative stereotypes of the target groups. Rather, ethnic humor serves merely to amuse. (Apte 1985:141)

Die RezipientInnen lassen sich zwar auf den Witz ein und akzeptieren damit das Gesagte um zum Lachen gebracht zu werden, dieser Zustand wird aber mit der Beendigung des Witzes sofort wieder aufgehoben (vgl. Apte 1985:145). Denn wenn der Inhalt des Witzes schon von vornherein kritisiert werden würde, würde die Pointe darunter leiden und der Unterhaltungsfaktor wäre nicht mehr vorhanden.

Die „Unzulänglichkeit einer Autorität“ (Schäfer 1996:53) ist ein weiteres humoristisches Motiv, das sich in den meisten Kulturen großer Beliebtheit erfreut. Auch Apte (1985:157) hält dies fest: „Individuals with status often become the butt of caricature, pantomime, parody and burlesque and are ridiculed especially if they have overused their authority and power.“ Als Beispiel für den asiatischen Raum nennt Schäfer (1996:53) jene Kyôgen¹-Stücke, in denen Fürsten als dumm dargestellt werden und Anlass zum Spott bieten. Als weiteres Beispiel führt Schäfer (1996:54) Till Eulenspiegel an, der sich gegen reiche und mächtige Autoritäten mit Hilfe von bissigem Humor und Beredsamkeit auflehnt. Aber nicht nur Autorität in Form einer Person ist ein beliebtes thematisches Motiv, auch Religionen bieten eine beliebte Angriffsfläche für Scherzangriffe. „In the history of humor, however, making fun of religious leaders, scriptures and even gods is commonplace.“ (Morreall 2008:230) Hier ist auch der in dieser Arbeit zu analysierende Film *Life of Brian* zu erwähnen, der sich gegen die kritiklose Befolgung religiöser Dogmen ausspricht, zu erwähnen. Der Grad der Involviertheit von Witzen über geistliche WürdenträgerInnen und Institutionen in die jeweilige Witzkultur hängt zu einem hohen Maße davon ab, wie sehr sich die Bevölkerung mit der jeweiligen Reli-

¹ „Kyôgen ist eine traditionelle Form des ursprünglichen japanischen Theaters und hat sich zusammen mit dem Nô-Theater Mitte des 14. Jahrhunderts entwickelt. Der heitere, meist satirische Grundcharakter der Kyôgen-Stücke steht in bewusstem Gegensatz zu Nô-Dramen mit ihren ernsten und idealisierenden Themen.“ (<http://www.de.emb-japan.go.jp> 2013)

gion identifiziert und welchen gesellschaftlichen Stellenwert diese hat. Beispielsweise sind Jesuskarikaturen in Westeuropa ein fester Bestandteil der Karikaturenlandschaft, während Mohammed-Karikaturen im mittleren Osten undenkbar sind.

Der „Dummschlaue“ (Schäfer 1996:54) wird als weiteres universelles humoristisches Motiv angeführt. Dieses Thema kann von unterschiedlichen Charakteren verkörpert werden.

Er kann Diener, Narr, Clown oder Hanswurst sein; ob er sich nur dumm stellt, eigentlich aber gerissen ist, oder ob er nur aus einer glücklichen Begebenheit heraus schlaue handelt, hängt von den einzelnen Figuren ab. (Schäfer 1996:54)

Ein bekanntes Beispiel für den europäischen Raum ist die bunte bäuerliche Figur des Hanswurst. Als asiatisches Gegenstück gilt eine Gestalt aus den schon erwähnten Kyôgen-Stücken. Es handelt sich um den Diener Tarô Kaya, der dem Alkohol zugeneigt ist, Arbeit scheut und sich respektlos gegenüber seinem Herrn benimmt (vgl. Schäfer 1996:54).

Der humoristische Verstoß gegen gesellschaftliche Normen ist noch eine thematische Universalie. Humor wird nämlich oft eingesetzt, um über Tabus Späße zu machen. Der Grund dafür liegt darin, dass das Lachen über solche Themen ein Ventil ist um sich von angestauten Hemmungen und unterdrückten Gefühlen zu befreien (vgl. Freud 1925⁴). Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass durch das humoristische Aufbegehren gegen gesellschaftliche Regeln ein Einblick in geltende Normen innerhalb einer Kultur gegeben werden kann.

Das Komische ist also ein – wenn auch verzerrter – Spiegel dessen, was wir kulturell bedingt verdrängen, ausblenden und tabuisieren (wie z.B. Komik, die Erotik, Ausscheidungen oder der Tod thematisiert). (Schäfer 1996:143)

In westlichen Kulturen wird beispielsweise der tabuisierte Bereich der Sexualität oft als humoristisches Motiv herangezogen. Die Entscheidung, welche Tabus in Späßen thematisiert werden und wie stark diese Art zu scherzen in die Witzkultur integriert ist, ist zweifellos sehr stark von der jeweiligen kulturellen Einbettung abhängig. Jedoch steht außer Frage, dass der Verstoß gegen gesellschaftliche Tabus und Normen als humoristisches Thema eine Universalie darstellt.

3.5 Englischer und deutscher Humor – ein Vergleich

Um nun auf lokale Unterschiede und Besonderheiten im Humorverständnis einzugehen, werden der englische und der deutsche Humor gegenübergestellt, da diese zwei Lachkulturen auch für die spätere Analyse des Films *Life of Brian* im letzten Kapitel von Bedeutung sind. Es werden zunächst die jeweiligen humoristischen charakteristischen Wesenszüge per se erläutert, wobei auch darauf eingegangen wird, wie diese von Mitgliedern anderer Kulturen rezipiert werden.

3.5.1 Englischer Humor

Auf die Frage, was als ‚typisch englisch‘ gesehen wird, gibt es eine Reihe von Antworten. Eine der häufigsten Assoziationen, die von Außenstehenden mit England verbunden wird, ist aber ohne Zweifel das englische Humorverständnis. Krewani etwa führt an, dass „Humor weltweit als herausragendes Kennzeichen der britischen Nation“ (Krewani 2005:56) angesehen wird. Fox (2005:61ff) geht noch einen Schritt weiter und meint, dass Humor einen essenziellen Bestandteil des Alltagslebens der EngländerInnen darstellt und in der englischen Gesellschaft allgegenwärtig ist. Bourke (1965) ist ebenfalls der Meinung, dass Humor im Leben der EngländerInnen einen festen Platz hat. „Humor als Grundeinstellung zur Umwelt und zum Leben [...] ist bei uns [den EngländerInnen] etwas so Tiefliegendes und Selbstverständliches, daß wir uns deßen oft nicht einmal bewußt sind.“ (Bourke 1965:72)

Auch Bremmer und Roodenburg (1999:9) erwähnen die Tatsache, dass sogar der Ausdruck ‚Humor‘ von den EngländerInnen sehr stark geprägt wurde. Als Beispiel wird angeführt, dass sich bereits Victor Hugo (1862) darauf mit den Worten „jene englische Sache, die man Humor nennt“ (Hugo 1862:800) bezogen hat.

Doch bevor der Frage nachgegangen werden kann, wodurch sich englischer Humor überhaupt kennzeichnet, soll erläutert werden, was unter diesem Ausdruck eigentlich verstanden wird. Außenstehende setzen ‚englisch‘ oft mit ‚britisch‘ gleich und meinen damit fälschlicherweise alle Bewohner Großbritanniens, also auch SchottInnen und WaliserInnen, sogar NordirInnen, welche nicht einmal zu den BritInnen gezählt werden (vgl. Gelfert 2007:31). Sie lassen die Tatsache außer Acht, dass es sich um vier verschiedene Völker handelt. Demnach gibt es im Vereinigten Königreich von Großbritannien und Nordirland auch vier verschiedene Kulturen mit ihren spezifischen Merkmalen und Unterschieden, also auch mit verschiedenen Ausprägungen des Humors. Dies gerät jedoch oft in Vergessenheit. Einer der Gründe dafür ist sicherlich die Tatsache, die die englische Kultur für viele Jahrhunderte vorherrschend war. Sie ist

die dominante Kultur des zahlenmäßig größten der vier Völker; und da sie jahrhundertlang die dominante war, hat sie die anderen Teilkulturen so sehr überformt, dass sich der politische Gesamtstaat kulturell nach außen als ‚englisch‘ darstellt. (Gelfert 2007:31)

Jedoch würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wenn auf alle vier Teilkulturen und ihr Humorverständnis eingegangen werden würde. Daher wird es „nur um den englischen Humor im engeren Sinn gehen“ (Gelfert 2007:31), folglich um jene humoristischen Ausprägungen, die von der Kultur Englands beeinflusst sind und die von den EngländerInnen als Teil ihrer Kultur gesehen werden².

Es ist zu erwähnen, dass sich der englische Humor natürlich nicht nur aus den Charakteristika zusammensetzt, die im Folgenden beschrieben werden. Diese Merkmale machen ihn

² Um mehr über den schottischen und irischen Humor zu erfahren, kann Bourke (1965) herangezogen werden.

zwar zu etwas Spezifischem, jedoch handelt es sich hierbei nur um einen kleinen Ausschnitt „der gesamten Humoräußerungen des englischen Volkes.“ (Gelfert 2007:30) Außerdem ist festzuhalten, dass die folgenden humoristischen Wesenszüge auch in anderen Kulturen vorkommen, sie sind daher nicht ausschließlich dem englischen Humor vorbehalten. Jedoch sind sie in der englischen Kultur viel ausgeprägter als in anderen Kulturen und sind „als Ausdruck des Volkscharakters“ (Bourke 1965:8) zu verstehen.

3.5.1.1 *Bathos*

Das Bathos ist seit Anfang des 18. Jahrhunderts ein Wesenszug des englischen Humors. Der Ausdruck stammt aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie Tiefe. Es kann als Gegenteil zum Pathos gesehen werden, das für Erhabenheit, Festlichkeit, Überschwang und festliches Ergriffensein steht. Das Bathos als humoristisches Stilmittel macht sich über eben solche bewegten Gefühlsausbrüche lustig und wird herangezogen, um Kritik an falschem Pathos zu üben (vgl. Gelfert 2007:32f). Der Ausdruck wurde von Alexander Pope in die englische Sprache eingeführt und ist seitdem ein fester Bestandteil dieser. Pope wählte diesen Terminus, um einen Gegenbegriff zum Pathos zu schaffen. Im deutschsprachigen Raum ist das Wort weitgehend unbekannt, beispielsweise fehlt es in vielen Wörterbüchern.

Laut Gelfert (2007:37) kannte die englische Literatur durchaus auch das Erhabenheitspathos, das ein wichtiges Merkmal des deutschen Sturm und Drangs war. Viele englische AutorInnen setzten es in ihren Werken ein, jedoch konnte sich die Bevölkerung damit nicht identifizieren und ein Erfolg, wie er in Deutschland verzeichnet wurde, blieb aus. Man tendierte sogar dazu, sich durch den Einsatz von Bathos über solche Motive lustig zu machen. Gelfert führt das ins Deutsche übersetzte Gedicht *Sorrows of Werther* von William Makepeace Thackeray an, in dem sich der Poet über die „Wertherbegeisterung“ (Gelfert 2007:37) der Deutschen amüsiert:

Die Leiden des jungen Werthers

Werther liebte heiß Charlotte,
inniger als seine Mutter.
Wie sie ihm zuerst erschienen?
Sie schnitt grade Brot und Butter.

Lotte war schon fest gebunden,
und moralisch war Herr Werther.
Nicht für allen Reichtum Indiens
hätt ihr Glück zerstört er.

Und er seufzte, stöhnte, glubschte,
seine Liebe kochte über,
darauf schoss er sich das Hirn aus,
und kurierte so sein Fieber.

Lotte sah den Leichnam liegen,
dachte ans Familienfutter,
und als wohlherzogene Hausfrau
schnitt sie weiter Brot und Butter.

Anhand dieses Beispiels ist deutlich zu erkennen, wie das Bathos eingesetzt wird, um vermeintlich Erhabenes wie die Liebe oder die Moral lächerlich zu machen. Thackeray macht sich sowohl über die scheinbar makellose und unbefleckte Liebe zwischen dem jungen Werther und Charlotte lustig, als auch über den tragischen Ausgang ihrer Romanze, nämlich den Selbstmord Werthers, der ohne Charlotte nicht leben kann. Der Dichter amüsiert sich über die Rührseligkeit und Theatralik, die in Goethes Werk zum Tragen kommen.

Doch Bathos kommt nicht nur dort zum Einsatz, wo man sich über Erhabenes lustig macht, sondern es wird auch verwendet um „die Erwartung von etwas Gewichtigem zu wecken, um sie gleich darauf mit etwas Banalem zu enttäuschen.“ (Gelfert 2007:39)

3.5.1.2 Respektlosigkeit

Respektlosigkeit ist ein wichtiges Merkmal des englischen Humors. Es werden über Autoritäten und Werte, die anderswo einen nahezu heiligen Status haben, ohne Umschweife Witze gemacht. Schon im 18. Jahrhundert wurden wichtige Persönlichkeiten verspottet. Nicht selten stoßen die respektlosen humoristischen Kommentare außerhalb der Grenzen Englands auf Unverständnis. Gelfert (2007:41) erwähnt als Beispiel Prinzessin Dianas Tod und die darauf folgende in den Augen der Öffentlichkeit außerhalb Englands taktlose Berichterstattung der Medien, welche in anderen Ländern große Empörung auslöste und dazu führte, dass man das englische Verständnis von Redlichkeit und Ehrenhaftigkeit in Frage stellte.

Der Grund für die Respektlosigkeit im englischen Humor ist in der Herabwürdigung von Respektspersonen zu suchen.

Wenn sie eine Person oder einen Wertanspruch dem Gelächter aussetzen, scheint sich darin nicht so sehr moralisierende Verachtung, sondern eher amoralische Missachtung auszudrücken. Statt Verwerfliches zu bekämpfen, wird ein Befreiungsakt dargestellt. Dies führt dazu, dass die Sympathie nicht selten auf der Seite des Unmoralischen liegt. (Gelfert 2007:44)

Die Verspottung von Autoritäten und Institutionen ist zwar auch wie in 3.3.4 dargestellt eine thematische humoristische Universalie, jedoch sind solche Scherze in der englischen Scherzkultur allgegenwärtiger als in anderen Ländern.

3.5.1.3 Understatement

Durch den Einsatz von Understatement werden Geschehnisse abgeschwächt dargestellt.

Es handelt sich um die Tendenz, weniger zu sagen als gemeint ist; eher knapp gedämpft und farblos zu formulieren als überschwänglich und mit Hilfe von Superlativen Gefühle auszudrücken oder Sachverhalte zu beschreiben. (Bourke 1965:37)

Vor allem in Situationen, die sehr prekär und wichtig erscheinen und die nach einer ebensolchen Beschreibung verlangen würden, kommt Understatement sehr gut zum Tragen. Der englische Ausdruck wird auch im Deutschen gebraucht. Er sollte jedoch laut Bourke (1965:37) und Gelfert (2007:44f) nicht mit dem Wort ‚Untertreibung‘ verwechselt werden. Denn diese nimmt lediglich Bezug auf eine bestimmte Formulierung, während das Understatement eine Haltung beschreibt. Es ist demnach eine soziale Grundeinstellung. Auch Krewani (2008:57) ist dieser Auffassung. Denn im Unterschied zum deutschen Kulturraum, in dem Sachverhalte gerne aus allen Blickwinkeln beleuchtet, auf einzelne Merkmale hin untersucht und zergliedert werden, werden Geschehnisse durch das englische Understatement abgemildert, indem sie ins Banale gezogen werden. Folglich kommt Understatement nicht nur in humoristischen Äußerungen zum Einsatz. Es ist viel mehr „ein Zeichen der Zurückhaltung, der Vorsicht, des nüchternen Denkens“ (Bourke 1965:37). Aber eben dadurch, dass mitunter sogar über tragischste Vorfälle oder Ereignisse von großer Bedeutung kühl und zurückhaltend berichtet wird, bietet Understatement die Möglichkeit für eine belustigende Widersprüchlichkeit. Fox (2005:67) führt einige Beispiele an, die diese Annahme bestätigen. Demnach wird eine grausame und bösartige Person als „not very friendly“ bezeichnet oder ein unvergesslich schönes Erlebnis mit „not bad“ beschrieben.

Gelfert (2007:46) ist der Frage nachgegangen, warum das Understatement gerade für England so bezeichnend ist und meint, dass es sich unter anderem aus Angst vor dem Bathos herausgebildet hat. Wie schon erwähnt, ist dieses in England ein beliebtes Mittel um Autoritäten und falsch eingesetzten Pathos zu verspotten. Um sich davor zu schützen, wurde auf das Understatement zurückgegriffen. Denn wer sich selbst und seine Erlebnisse nicht zu wichtig nimmt, läuft weniger Gefahr, ausgelacht zu werden.

3.5.1.4 Selbstironie

Die Abneigung, sich selbst allzu ernst zu nehmen oder sich gar auf ein Podest zu stellen, führt zu einem weiteren typischen Wesenszug des englischen Humors. Denn dort, wo auf „Zurückhaltung und Selbstdistanz“ (Krewani 2008:57) Wert gelegt wird, entsteht die Neigung zur Selbstironie. Dazu zählt sowohl der Spott, den die EngländerInnen individuell über sich selbst äußern, als auch Häme gegen die eigene Nation (vgl. Gelfert 2007:49).

Der Hang zur Selbstironie bedeutet jedoch nicht, dass die Verspottung durch andere Personen ebenfalls als witzig eingestuft wird. Gelfert (2007:49) führt als Grund dafür an, dass das Gespött anderer als Tadel wahrgenommen wird, während Selbstironie ein Zeichen dafür ist, dass man genug Selbstsicherheit besitzt, um über sich lachen zu können. Die Selbstverspottung ist ebenfalls eng mit dem Bathos verbunden:

Für die Selbstironie gilt das gleiche, was über das Understatement gesagt wurde. Auch sie ist eine Strategie, der Herabsetzung durch das Bathos zuvorzukommen und dadurch den Gesichtsverlust zu vermeiden. (Gelfert 2007:50)

3.5.1.5 Grausamkeit

Der englische Humor ist beinahe immer leicht aggressiv. In manchen Fällen kann er gemeine Bösartigkeiten zum Inhalt haben, was Außenstehende vielleicht nicht einmal mehr als Humor bezeichnen würden (vgl. Gelfert 2007:52). Hier kommen die kulturell-geschichtlichen Unterschiede zwischen den Völkern besonders stark zur Geltung.

Laut Gelfert (2007:53) hat Humor beispielsweise für die Deutschen viel mit Gemütlichkeit und Entspannung zu tun. Das hängt damit zusammen, dass die deutsche Gesellschaft jahrhundertlang mit Gefahren von außen und Konflikten von innen zu kämpfen hatte. Daraus entsprang eine Sehnsucht nach Sicherheit und Stabilität innerhalb der Gemeinschaft, die auch im Humorverständnis widerspiegelt wird. In England jedoch wurde das Schutzbedürfnis erfüllt. Daher war seine Kompensation im Alltag durch unbedenkliche und entspannende humoristische Äußerungen nicht mehr notwendig. Es fand sogar eine entgegengesetzte Entwicklung statt, denn es entstand der Wunsch „auf gewaltlose Weise die Ellenbogen auszufahren“ (Gelfert 2007:53). Grausamkeit im Humor bot dafür eine gute Möglichkeit.

3.5.1.6 Nonsens

Laut Duden.de bedeutet ‚Nonsens‘ so viel wie Unfug oder Unsinn. Schon allein die Tatsache, dass dieser Ausdruck seinen Weg in die deutschen Wörterbücher gefunden hat und nicht übersetzt wurde, zeigt, wie stark er mit der englischen Kultur verbunden wird.

Bourke (1965:25) zufolge wird bei Nonsens durch den absichtlichen Verstoß gegen geltende Gesetzmäßigkeiten die Realität ignoriert. Vor allem das Aufbegehren gegen Logik und Nachvollziehbarkeit von Handlungen und Denkstrukturen ist für den Nonsens bezeichnend. Auch für Nicolson (1956) ist die Aufhebung der Wirklichkeit ein wichtiges Charakteristikum des Nonsens. „Nonsense is in its essence the rebellion against the authority of orderly thinking; it is a war of liberation waged against conceptual logic“. (Nicolson 1956:45) Daran sieht man deutlich, dass auch durch diesen Wesenszug des englischen Humors gegen Autorität rebelliert wird. In diesem Fall ist es aber keine Person oder Institution, sondern das tiefverwurzelte Bedürfnis des Menschen Sachverhalte, Handlungen oder Ereignisse verstehen zu wollen. Diese absichtliche Übergehung des Wunsches nach Nachvollziehbarkeit löst Freude und Amusement aus. Auch Gelfert (2007:72) ist der Ansicht, dass Nonsens ein Aufbegehren gegen gesellschaftliche Zwänge und Regeln, wie sie etwa die Nachvollziehbarkeit zwischenmenschlicher Kommunikation darstellt, ist.

Jedoch ist festzuhalten, dass der Nonsens fast nie nur Unsinn oder Unfug darstellt. Es bedarf schließlich einer genauen Analyse der Realität sowie der Wesenszüge des logischen Denkens, um etwas zu erschaffen, das in seiner Gegensätzlichkeit eben jene Wirklichkeit widerspiegelt. Daher folgt auch der Nonsens einem bestimmten logischen Muster (vgl. Bourke 1965:26, 35). Nicht selten ist dieser Wesenszug des englischen Humors Grund für tiefgründige Reflexionen. „Oft verbirgt sich dahinter eine satirische Spitze, eine parodistische Anspielung oder eine überdrehte Form von Realitätsdarstellung.“ (Gelfert 2007:71)

Als Beispiel für Nonsens führt Bourke (1965:28) das Gedicht *There was a young Lady* von Edward Lear (1952) an:

There was a young lady, whose chin
Resembled the point of a pin;
So she had it made sharp,
And purchased a harp,
And played several tunes with her chin. (...)

Dieses Beispiel ist eine gute Veranschaulichung des Wechselspiels zwischen Logik und Fantasie. Bourke meint sogar, sie stehen „in zähem Kampf miteinander“ (Bourke 1965:28). Einerseits ist es vollkommen realistisch, dass eine Frau ein spitzes Kinn hat und musikbegeistert ist. Andererseits kommt natürlich die Frage auf, warum sie sich dazu entscheidet, mit ihrem Kinn Harfe zu spielen. Dieser unlogische Entschluss der Frau lässt die RezipientInnen verbüfft zurück.

3.5.1.7 Schwarzer Humor

Schwarzer Humor ist dadurch gekennzeichnet, dass er gegen das allgemeine Moralempfinden verstößt, indem ethische Grundsätze ignoriert werden. Es wird so getan, als würde Moral gar nicht existieren. Etwas Gesagtes oder Geschriebenes, das schwarzen Humor enthält, ist frei von ethischen Normen. Die einzige moralische Komponente sind die Wertvorstellungen der ZuhörerInnen und LeserInnen (vgl. Gelfert 2007:75f).

Laut Bourke (1965:40) kommen Elemente des Understatements beim schwarzen Humor zum Tragen. Denn das Leid anderer wird auf eine sachliche und emotionslose Art und Weise präsentiert.

Schwarzer Humor ist vor allem dort stark verbreitet, wo man Autoritäten gegenüber kritisch gesinnt ist und Individualität in der Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt. Außerdem tritt er vermehrt in Kulturen auf, in denen das Gesellschaftssystem mit seinen Normen und Regeln so stabil ist, dass dagegen aufbegehrt werden kann. In England war dies früher gegeben als in Deutschland, wo lange Zeit politische Instabilität herrschte. Noch bis zum 20. Jahrhundert galt dort der Staat als der größte Behüter der ethischen Wertmaßstäbe, die für die Stillung des Sicherheitsbedürfnisses von großer Bedeutung waren. Andererseits kann sich schwarzer Humor auch dort gut entfalten, wo man nicht einmal von staatlichen Institutionen Sicherheit erwarten kann. Er äußert sich dann in Form von schwarzem Galgenhumor (vgl. Gelfert 2007:76). Dieser ist demnach in jenen Ländern stark verbreitet, in denen die Bevölkerung jegliches Vertrauen in den Staat und seine Institutionen verloren hat.

In England ist eine der beliebtesten Zielscheiben für schwarzen Humor Lady Diana. Insbesondere ihr Tod und dessen Umstände sind ein sehr häufiges Thema von Witzen. Über den Geschmack dieser Witze lässt sich natürlich streiten. Es folgen einige Beispiele, durch die veranschaulicht wird, wie schwarzer Humor mit Tabubrüchen spielt:

(1) What does a bee have in common with a Mercedes?-They both make Royal Jelly.

(2) Did you see the wall Di drove into?-Neither did she.

(3) What's the difference between Lady Di and the East Germans?-The East Germans survived the wall.

Anhand dieser Beispiele sieht man deutlich, wie schwarzer Humor gegen allseits bekannte moralische Normen verstößt, wie etwa Respekt vor einem verstorbenen Menschen. Darüber hinaus dient eine Person als Anlass zum Spott, die in der Gesellschaft einen hohen Status genoss und sich in der Öffentlichkeit großer Beliebtheit erfreute. Dadurch werden sämtliche moralische Kodizes ad acta gelegt.

Doch wenn solche Witze als grausam und geschmacklos wahrgenommen werden, warum wird über sie dann trotzdem gelacht? Bourke meint, dass nicht etwa das tragische Menschenschicksal per se amüsiert, wohl aber die Widersprüchlichkeit, die durch schwarzen Humor verkörpert wird.

[D]enn wir lachen ja nicht über die Grausamkeit, die Traurigkeit und die Unwürdigkeit an sich, wir empfinden auch keine Schadenfreude. Komisch und lachenerregend finden wir nur die Diskrepanz zwischen der jeweils beschriebenen Sachlage und den damit verknüpften Gedanken. (Bourke 1965:41)

3.5.1.8 Sexuelles Witzeln

Sexualität gehört in beinahe allen Gesellschaften zu den am meisten tabuisierten Themen. Daher ist sie als Motiv für Witze besonders beliebt und bietet vor allem im englischen Humor einen Grund für Lachanlässe.

Gelfert (2007:80) ist der Ansicht, dass EngländerInnen sexuell konnotierten Humor oft ironisch und verspielt darstellen anstatt ihn mit anrühigen sexuellen Äußerungen zu belegen. Der Tabubruch und die damit ausgelösten unangenehmen Gefühle werden dadurch entschärft. Als Beispiel führt er das um 1928 verfasste Gedicht *Lines On a Book Borrowed From the Ship's Doctor* von Sir Alan P. Herbert an, das dieser während einer Schiffsreise schrieb, als er sich die Bücher des Schiffsarztes durchlas.

The portions of a woman that appeal to man's depravity
Are constructed with considerable care
And what at first appears to be a simple little cavity
Is in fact a most elaborate affair.

Physicians of distinction have examined these phenomena
In numerous experimental dames
They have tabulated carefully the feminine abdomena
And given them some fascinating names.

There's the vulva, the vagina, and the jolly perineum
And the hymen in the case of many brides

And lots of other little things you'd like if you could see 'em
The clitoris and many more besides.

So isn't it a pity when the common people chatter
Of these mysteries to which I have referred
That they use for such a delicate and complicated matter
Such a very short and ordinary word?

Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie der Einsatz von Ironie die Thematik der Sexualität verspielt wirken lässt und ihr so die Schärfe nimmt. Der Autor präsentiert sich als jemand, dem der weibliche Unterleib vor dem Lesen des Anatomiebuches überhaupt nicht bekannt war und der vom neu erworbenen Wissen fasziniert ist. Durch diese überspitzte Schilderung seines Staunens wird die sexuelle Konnotation entschärft.

Verspielte Ironie ist aber als Stilmittel nicht immer passend. Gelfert (2007:82) führt an, dass in Situationen, bei denen auf ein derberes Sprachregister zurückgegriffen wird, das sexuelle Witzeln „durch groteske Übertreibung bis hin zu obszöner Geschmacklosigkeit“ (Gelfert 2007:83) abgemildert wird. Dadurch bekommt die humoristische Äußerung etwas derartig Unrealistisches, dass die Verletzung des Schamgefühls aufgehoben wird.

3.5.1.9 Bottom up- Humor

Bottom up-Humor ist dadurch gekennzeichnet, dass immer mit der Seite sympathisiert wird, die sich etwas zu Schulden hat kommen lassen, beispielsweise durch das Brechen moralischer Normen. Es wird daher auf der Seite jener ProtagonistInnen gelacht, die gegen eine Ordnung verstoßen. Während der englische Humor also von unten nach oben gerichtet ist, funktioniert der deutsche Humor nach dem Schema top down. Das heißt, dass er mehr der Einhaltung von Regeln und dem Gefühl der Behaglichkeit zugewandt ist. In diesem Fall bevorzugt man die Ordnung und der Humor ist gegen jene gerichtet, die diese stören (vgl. Gelfert 2007:85).

3.5.2 Deutscher Humor

Was die Beziehung der Deutschen zum Humor angeht, so herrscht ein weit verbreitetes Vorurteil, das diese gar nicht existiert. Deutsche gelten im Ausland zwar als fleißig, anständig, pünktlich, genau, etc., jedoch wird in dieser Auflistung nie ein gutes Humorverständnis genannt. Auch Gelfert (1998:29) führt an, dass die deutsche „Humorlosigkeit [...] von fast allen ausländischen Beobachtern als Tatsache angesehen“ wird. Für Hein und Witte (2013) ist einer der Gründe dafür in der immer ernsten Darstellung Deutschlands als ‚das Land der Dichter und Denker‘ zu suchen, welche ihren Ursprung im frühen 19. Jahrhundert hat.

Das internationale Vorurteil, dass der Deutsche über keinen Humor verfüge, liegt wohl nicht zuletzt in dieser Zeit der beginnenden allgemeinen Verklärung nationaler Geistesgröße, kultureller Überlegenheit und militärischer Machtbedeutung begründet. (Hein & Witte 2013:65)

Doch Humor ist ein zu wichtiger Bestandteil menschlichen Daseins als dass er einer ganzen Nation abgesprochen werden könnte. Fest steht, dass sich deutscher Humor von englischem in einer Vielzahl von Punkten, die im Folgenden erörtert werden, unterscheidet.

Es ist anzumerken, dass es sich lediglich um eine Auswahl charakteristischer Merkmale des deutschen Humors handelt und keineswegs um die Darstellung des ganzheitlichen deutschen Humorverständnisses, denn dieses setzt sich (wie der englische Humor) aus weit mehr Merkmalen zusammen.

3.5.2.1 Aufrechterhaltung der Ordnung

Laut Gelfert (1998:49) ist eines der bekanntesten Werke aus der deutschen Literatur, das gleichzeitig ein gutes Beispiel für die regulative Seite des deutschen Humors darstellt, der Mitte des 19. Jahrhunderts verfasste *Struwwelpeter*. Durch sein zerzaustes Haar und seine viel zu langen Nägel begehrt er „gegen die Norm der Erwachsenen“ (Gelfert 1998:49) auf. Einen ähnlichen Inhalt haben auch die Geschichten über den unruhigen Zappelphilipp oder den unternehmungslustigen fliegenden Robert. Diese Charaktere sind nicht nur äußerst exzentrisch, sondern verstoßen auch bewusst gegen sie auferlegte Regeln. Die Geschichten verlaufen alle nach einem ähnlichen Prinzip: Am Ende hat das Benehmen der Kinder harte Strafen zur Folge (vgl. Gelfert 1998:47).

Der Ausgang dieser Erzählungen spiegelt sehr gut einen Teil des deutschen Humors wider, denn er „kennt den Exzentriker vorwiegend als Zielscheibe des Spotts.“ (Gelfert 1998:49) Verhalten, das gegen Normen und Regeln verstößt, wird durch seine Verspottung sanktioniert. Beim englischen Humor ist das Gegenteil der Fall: Gerade das Bestreben danach, alles richtig zu machen und gegen keine Regeln zu verstoßen, bietet eine beliebte humoristische Zielscheibe.

3.5.2.2 Gemütlichkeit

Im deutschen Humor kommt es oft zur Vermeidung unangenehmer Themen, die Spannungen erzeugen könnten. Wo der englische Humor frech ist und keine Tabus kennt, baut der deutsche Humor auf Gemütlichkeit und repräsentiert dadurch sehr gut den deutschen „Traum von der spannungslosen Idylle“. (Gelfert 1998:52) Man möchte „mit stachellosem Humor spannungsfreie Gemeinschaft stiften“. (Gelfert 1998:71) Zur Unterstreichung dieses humoristischen Wesenszugs führt Gelfert (1998:50f) das 1874 veröffentlichte Gedicht *Es wird mit Recht ein guter Braten* von Wilhelm Busch an:

Es wird mit Recht ein guter Braten
Gerechnet zu den guten Taten;
Und daß man ihn gehörig mache,
ist weibliche Charaktersache.
Ein braves Mädchen braucht dazu
Mal erstens reine Seelenruh,
daß bei Verwendung der Gewürze

Sie sich nicht hastig überstürze.
Dann zweitens braucht sie Sinnigkeit,
ja, sozusagen Innigkeit,
damit sie alles appetitlich
Bald so, bald so und recht gemütlich
Begießen, drehn und wenden könne,
Daß an der Sache nichts verbrenne.

In Summa braucht sie Herzensgüte,
Ein sanftes Sorgen im Gemüte,
Fast etwas Liebe insofern
Für all die hübschen, edlen Herrn,
Die diesen Braten essen sollen
Und immer gern was Gutes wollen.
Ich weiß, daß hier ein jeder spricht:
Ein böses Mädchen kann es nicht.
Drum hab' ich mir auch stets gedacht
Zu Haus und anderwärts:
Wer einen guten Braten macht,
Hat auch ein gutes Herz.

Dieses Gedicht zeigt deutlich, wie im deutschen Humor Themen aufgegriffen werden, die nicht provozieren oder anecken. Im Mittelpunkt des Poems steht die Zubereitung eines Bratens, was in den LeserInnen heimelige Gefühle weckt. Es ist auch eine moralisierende Komponente zu erkennen, denn laut dem Gedicht ist „ein böses Mädchen“ nicht imstande einen guten Braten zu machen. Nur Frauen, die „ein gutes Herz“ besitzen, wird diese Fähigkeit zugesprochen.

3.5.2.3 Tiefsinn

Dieser Wesenszug des deutschen Humors beschreibt die Vorliebe „Unsinn in Tiefsinn“ (Gelfert 1998:54) zu verwandeln. Zur Illustration dieses Merkmals wird von Gelfert (1998:54) das Gedicht *Das Lied vom blonden Korken* von Christan Morgenstern angeführt:

Ein blonder Korker spiegelt sich
in einem Lacktablett –
allein er sah sich dennoch nicht,
selbst wenn er Augen hätt!

Das macht, dieweil er senkrecht steigt
zu seinem Spiegelbild!
Wenn man ihn freilich seitwärts neigt,
zerfällt, was oben gilt.

O Mensch, gesetzt, du spiegelst dich
im, sagen wir, im All!

Und senkrecht! – wärest du dann nich
ganz in demselben Fall?

Laut Gelfert erweckt das Gedicht anfänglich den Anschein eines Nonsens-Gedichts. Dies ändert sich jedoch in der dritten Strophe, als „das scheinbar so banale Bild in ein Gleichnis für ein metaphysisches Problem“ (Gelfert 1998:54) verwandelt wird. Solch ein Umstand verleiht dem Gedicht sogar schon etwas Philosophisches. Dieser Aspekt des deutschen Humors erfreut sich großer Beliebtheit. „Weder das herzhaftere Lachen über die Clownerien eines Schelms noch der beißende Spott über das satirisch bloßgestellte Laster genießen in der deutschen Literatur so hohes Ansehen wie der weise Humor [...]“.“ (Gelfert 1998:55)

Im Gegensatz dazu dienen im englischen Humor tiefgründige Gefühle als beliebte humoristische Zielscheibe und werden oft verspottet (siehe 3.4.1).

3.5.2.4 Top down

Während im englischen Humor mit Regelbrüchen sympathisiert wird (3.4.9), transportiert deutscher Humor sehr oft einen „moralischen Appell“ (Gelfert 1998:68), das heißt, dass er auf der Seite der Moral steht. Er findet von oben nach unten statt. Verstöße gegen Normen oder Regeln dienen daher nicht selten als Auslöser für herabsetzendes Lachen, was die Lachenden in „die Position des Richters“ (Gelfert 1998:71) bringt. Dadurch kann deutscher Humor schnell rechthaberisch wirken.

3.5.2.5 Overstatement

Im Falle von Overstatement werden unwichtige Ereignisse und Sachverhalte ausgeschmückt und übertrieben dargestellt. Dadurch wird der „Unernst des Gesagten“ (Gelfert 1998:139) zum Ausdruck gebracht. Das Understatement des englischen Humors verkörpert das Gegenteil.

3.5.3 Englischer versus deutscher Humor

Um die unterschiedlichen Wesenszüge dieser beiden Lachkulturen festzuhalten, werden sie von Gelfert noch einmal zusammengefasst:

Dem deutschen Humor steht ein englischer gegenüber, dessen hervorstechendstes Merkmal der Hang zum skurrilen Spiel und zu spöttischer Respektlosigkeit gegenüber jeglicher Normierung ist. Engländer lachen mit dem Exzentriker, Deutsche über ihn. [...] Engländer lieben den Nonsens um seiner selbst willen, Deutsche erwarten, daß ihnen ein dahinter verborgener Tiefsinn aufgeht. Engländer stoßen mit makabren Scherzen die Moral vom Sockel, Deutsche amüsieren sich, wenn den Unmoralischen eine makabre Strafe ereilt. Respektloses Bathos, [...] Nonsens und schwarzer Humor haben das eine miteinander gemein, daß sie gegen Normen verstoßen: gegen die Autorität schlechthin sowie gegen die Normen der Umgangsformen, [...] des Sinns und der Moral. Statt des Rückzugs in ein entspanntes, konfliktfreies, also ‚gemütliches‘ Zusammenleben der Individuen will der englische Humor den Freiraum des Individuums durch Entfaltung im skurrilen Spiel und durch aggressiven Spott gegenüber jeder Art von Autorität behaupten. Während der deutsche Humor zur Submissionsseite neigt, scheint der engli-

sche ebenso auffällig zur Dominanzseite zu tendieren, die statt nach Sicherheit nach Status und Freiheit strebt. (Gelfert 1998:168)

3.6 Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat gezeigt, dass Kultur einen großen Einfluss auf das Humorverständnis hat und dass dieses wiederum einen Aufschluss über die Kultur, in die es eingebettet ist, gibt. Denn Normen, Werte, Religion und Weltanschauung bestimmen zu einem großen Teil, wann und worüber gelacht wird. Andererseits beweist die Unterhaltungsindustrie, dass Humor trotz seiner starken kulturellen Prägung auch über Grenzen hinweg sehr gut funktionieren kann. Schließlich gibt es eine Reihe von Film- und Fernsehformaten, die ihre RezipientInnen überall auf der Welt zum Lachen bringen. Globale humoristische Gemeinsamkeiten existieren beispielsweise bei der Themenwahl, denn man macht sich auf unterschiedlichen Kontinenten oft über dieselben Motive lustig. Auch gibt es viele globale situative Gemeinsamkeiten: Humor dient kulturübergreifend zur Pflege und Festigung sozialer Beziehungen, zur Entschärfung angespannter Situationen, etc. Überdies sind universelle strukturelle Merkmale beim Humor zu erkennen, denn die humoristischen Mittel (Übertreibung, Untertreibung, Inkongruenzen, usw.), mit denen versucht wird, die RezipientInnen zu amüsieren, sind in den meisten Kulturen gleich.

Die lokale Ebene des Humors kommt wiederum bei den jeweiligen kulturellen Präferenzen der genannten Universalien zum Vorschein. Denn obwohl beispielsweise strukturelle humoristische Gemeinsamkeiten in einer Vielzahl von Kulturen auftreten, variiert es von Kultur zu Kultur, welche humoristischen Mittel vermehrt eingesetzt werden. Um dies zu veranschaulichen, wurden der englische und der deutsche Humor miteinander verglichen.

Dabei konnte eine große Anzahl an Unterschieden festgestellt werden, wobei die größte Diskrepanz in der Gemütlichkeit und der Moralisierung des deutschen Humors und der Schwärze und Respektlosigkeit des englischen Humors gefunden wurde.

4 Übersetzen

Dieses Kapitel soll einen Einblick in das Übersetzen geben, da eine allgemeine Übersicht über grundlegende das Übersetzungsverfahren beeinflussende Faktoren und damit verbundene translatorische Überlegungen maßgebend für das Verständnis der Übersetzung von Humor in Filmen als Spezialfall ist. Dafür wird zunächst der Begriff ‚Übersetzen‘ erläutert und die wichtigsten Unterschiede zwischen dem Dolmetschen und dem Übersetzen aufgezeigt.

Des Weiteren wird auf die Geschichte des Übersetzens eingegangen und seine Entwicklung durch die Jahrhunderte hindurch festgehalten, wobei erörtert wird, ob es übersetzerische Fragen gibt, die TranslatorInnen schon seit jeher beschäftigt haben.

Im vierten Punkt werden die gängigsten Übersetzungstypen dargestellt. Hierbei werden zum einen ihre größten Unterschiede hervorgehoben und zum anderen soll verdeutlicht werden, dass jeder Übersetzungstyp eine Existenzberechtigung hat und dass sein Einsatz vom

jeweiligen Zweck abhängt. Deshalb werden auch die jeweiligen Funktionen, die von den verschiedenen Übersetzungstypen erfüllt werden, erörtert. Darüber hinaus wird untersucht, welcher Übersetzungstyp sich am besten für die Translation humoristischer Texte eignen würde.

In diesem Kapitel wird außerdem der Einfluss des Texttyps und der Textsorte auf das Textverständnis beleuchtet und es wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich die Texttypen und Textsorten auf translatorische Entscheidungen auswirken. Des Weiteren wird sowohl auf die Textsortenklassen als auch auf die Textsortenkonventionen und deren Relevanz für die Translation Bezug genommen. Hierbei werden die Zuordnung humoristischer Texte zu einem Texttyp und die damit verbundenen Textsortenkonventionen besprochen.

Im letzten Punkt dieses Kapitels erfolgt eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Übersetzen, wobei die allgemeine Translationstheorie, die Skopostheorie und die Translation als Expertenhandeln vorgestellt werden und erörtert wird, warum Theorien für die Translation überhaupt von Belang sind.

4.1 Was ist Übersetzen?

Die genaue Definition des Begriffs ‚Übersetzen‘ stellt eine wichtige Voraussetzung für die weitere Auseinandersetzung mit diesem Themenabschnitt dar.

Das Illustrated Oxford Dictionary (2001²:884) erklärt beispielsweise „translate“ unter anderem wie folgt: „express the sense of (a word, speech, etc.) in another language.“ Wenn ein genauer Blick auf die Definition geworfen wird, fällt auf, dass die Übertragung des Sinns erwähnt wird, was darauf schließen lässt, dass es sich beim Übersetzen nicht nur um die Übertragung einzelner Wörter in eine andere Sprache, sondern auch um die Wiedergabe des Gemeinten handelt.

Kade (1968) beschreibt Übersetzen folgendermaßen:

Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache. (Kade 1968:35)

Salevsky (2002) erwähnt in ihrer Definition zusätzlich den Einfluss des jeweiligen Mediums auf die Übersetzung.

Als Übersetzen kann die Translationsart bezeichnet werden, bei der von dem/der Ausführenden der AT in vollständiger und fixierter Form rezipiert werden kann. Der Prozeß ist zeitlich nicht an die Situation der Produktion bzw. Präsentation des AT gebunden, unterliegt keinen prozeßinternen Restriktionen und ist wiederholbar. Die Prozeßstruktur wird von der Medialität des Textes bestimmt. Bei unomedialer Übertragung dominiert das Textgenre, bei duo-bzw. multimedialer Übertragung das Textgenre im Verbund mit den beteiligten Medien. (Salevsky 2002:100)

Kades und Salevskys Definitionen des Übersetzungsbegriffs sind für diese Arbeit am relevantesten, da sie alle wichtigen Merkmale, aus der sich das Übersetzen zusammensetzt, enthalten.

4.2 Unterscheidung zwischen Dolmetschen und Übersetzen

Die Meinung, dass der Unterschied zwischen Dolmetschen und Übersetzen dadurch ausreichend erklärt ist, dass es sich beim ersteren um eine mündliche und beim zweiten um eine schriftliche Textproduktion handelt, ist weit verbreitet (vgl. Salevsky 2002:93). Jedoch unterscheiden sie sich durch eine Vielzahl zusätzlicher wichtiger Merkmale. Kade versuchte 1968 die zwei Begriffe aus translationswissenschaftlicher Sicht voneinander zu unterscheiden. Er betonte vor allem den Zeitdruck beim Dolmetschen und die damit verbundene mangelnde Gelegenheit für Ausbesserungen.

Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache. (Kade 1968:35)

Salevsky (2002:97) hält folgende Merkmale zur Differenzierung zwischen dem Dolmetschen und Übersetzen fest: „Rezeptionsmöglichkeit des AT; zeitliche Bindung des Translationsprozesses an die Produktion bzw. Präsentation des AT und dementsprechende prozeßinterne zeitliche Restriktionen; Dominanten der Prozeßstruktur und dementsprechende Restriktionen.“

Demnach definiert sie Dolmetschen als

die Translationsart [...], bei der von dem/der Ausführenden der AT in unvollständiger und nichtfixierter Form rezipiert werden muss. Der Prozeß ist zeitlich an die Situation der Produktion bzw. Präsentation des AT gebunden, unterliegt prozeßinternen Restriktionen und ist nicht wiederholbar. Die Prozeßstruktur wird vom Verfahren (konsekutiv bzw. simultan) bestimmt, das durch den Grad der Parallelität der einzelnen Handlungen, die für die Ausführung zur Verfügung stehende Zeit und den Grad der Vollständigkeit der jeweiligen Textsegmente für die Rezeption des AT sowie die Produktion und Präsentation des ZT dominiert wird. (Salevsky 2002:100)

Durch den Vergleich dieser Definition mit Salevskys Definition des Übersetzens (4.1) werden die Unterschiede zwischen dem Dolmetschen und Übersetzen deutlich. Beim Zweiten handelt es sich nämlich um die schriftlich niedergelegte gänzliche Erfassung eines Ausgangstextes, während die Rezeption beim Ersten unvollständig ist und schriftlich nicht festgehalten wird. Des Weiteren trägt der Faktor Zeit einen wichtigen Teil zur Unterscheidung der beiden Translationsarten bei. Denn der Dolmetschprozess ist zeitlich an die Darbietung des Ausgangstextes gekoppelt und daher nicht wiederholbar. Beim Übersetzen ist das Gegenteil der Fall: Der Prozess ist zeitlich nicht an die Darbietung des Ausgangstextes gefesselt und kann daher wiederholt werden. Dies führt zur Schlussfolgerung, dass beim Übersetzen aufgrund seiner Wiederholbarkeit Fehler leichter korrigiert werden können als beim Dolmetschen.

Dieser Vergleich zeigt deutlich, dass die Unterschiede zwischen dem Dolmetschen und Übersetzen äußerst vielschichtig sind und dass sie keinesfalls nur darauf zu reduzieren sind, ob der Zieltext mündlich oder schriftlich produziert wird.

4.3 Die Geschichte des Übersetzens

Seit Jahrtausenden dienen Übersetzungen als Hilfe zur Verständigung zwischen verschiedenen Völkern und Kulturen.

Es ist unbestritten, dass das Dolmetschen und das Übersetzen zu den ältesten schriftlich belegten Tätigkeiten der Menschheit gehören. Überall dort, wo Menschen verschiedener Kulturen und Sprachen sich begegneten, ergaben sich das Problem der Sprachbarrieren und damit meistens auch die Notwendigkeit der Sprachmittlung. (Snell- Hornby 2008 [1990]:33)

Daher ist es verblüffend, dass es „noch keine Gesamtgeschichte des Übersetzens“ (Stolze 1997:16) gibt. Denn die gesellschaftliche Bedeutsamkeit von Übersetzungen steht außer Frage.

Dennoch sind Übersetzungen von allergrößter Wichtigkeit gewesen für die Erfindung der Schriften, die Entwicklung der Nationalsprachen und das Entstehen nationaler Literaturen, für die Verbreitung von Wissen und die Ausbreitung politischer Macht, bei der Weitergabe der Religionen und der Übertragung kultureller Werte, beim Verfassen von Wörterbüchern seit der Antike und nicht zuletzt als Dolmetscher in diplomatischer Mission. (Stolze 1997:17)

Die ältesten dem Menschen bekannten Übersetzungen haben ihren Ursprung bereits im 3.Jahrtausend v.u.Z. (vgl. Stolze 1997:15), was einen weiteren Beweis für die Wichtigkeit des Übersetzens als Kommunikationsform darstellt. Viele Jahrhunderte später steht die Antike für „die erste historisch greifbare Übersetzungsepoche.“ (Stolze 1997:17) Ihr wichtigster Vertreter war Cicero. Einige Denkansätze und Konzepte zum Thema Übersetzen aus dieser Zeit spielen auch heute noch in der Translationswissenschaft eine wichtige Rolle, wie etwa die Lösung vom Ausgangstext.

Die antiken Übersetzer wetteiferten mit ihren Originalen, amplifizierten oder reduzierten sie, modifizierten die Semantik des Ausgangstextes, wenn dies im eigenen Sinn oder im Interesse ihrer Leser lag. (Stolze 1997:18)

In der Spätantike wurde die Grundidee der sinngemäßen Wiedergabe von Texten um einen wichtigen Gedanken ergänzt. Es fand eine Unterscheidung von zu übersetzenden Schriften nach ihrer „Autorität“ (Stolze 1997:19) statt. Die höchste Autorität genoss die Bibel, die daher jahrhundertlang ausschließlich wörtlich in andere Sprachen übertragen wurde. Sogar ihre Wortstellung galt als „ein (unantastbares) Mysterium“ (Stolze 1997:19), in das nicht eingegriffen werden sollte. Diese Übersetzungsmethode setzte sich auch in anderen Bereichen durch.

Nachdem nämlich die Übersetzer biblischer Schriften durch ihr gewissenhaftes Bemühen um adäquate Nachbildung der Originale das sprachliche Instrumentarium geschaffen hatten, konnten auch die Übersetzer weltlicher Schriften sich um ausgangssprachlich genaues Übersetzen bemühen. (Stolze 1997:19)

Schließlich schaffte Martin Luther im 16. Jahrhundert einen Meilenstein in der Übersetzungsgeschichte, denn er entschied sich für eine sinngemäße und damit gegen eine wörtliche Übersetzung der Bibel. Für ihn war entscheidend, dass die LeserInnen den übersetzten Text verstanden und einen Bezug dazu aufbauen konnten (vgl. Stolze 1997:20).

Eine solche Übersetzung ist sinngemäß ‚frei‘. Natürlich kann eine solche Einstellung immer auch zu Fehlleistungen führen [...]. Dagegen wirkt eine Übersetzung, die sich wort‚getreu‘ an der Form der Vorlage orientiert, ‚verfremdend‘, weil sie für den zielsprachlichen Leser befremdlich, fremdartig wirkt. Es ist nicht seine ‚Sprechweise‘. (Stolze 1997:21)

Seitdem ist die Frage nach dem richtigen Übersetzungstyp ein Anlass für Diskussionen in der Übersetzungswissenschaft. Auch Snell-Hornby (2008:35) hält fest, dass sich die Frage nach der „Dichotomie von Wort und Sinn“ durch die Übersetzungsgeschichte zieht.

Ein weiterer roter Faden, der sehr weit zurückreicht, ist die Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen, die ÜbersetzerInnen für ihre Tätigkeit mitzubringen haben. Hierbei wurde die Wichtigkeit einiger Komponenten durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder betont und hat auch heutzutage noch Gültigkeit.

Die alte Kunst des Übersetzens in der abendländischen Kultur kann also, so gesehen, auf einige, sich stets wiederholende Grundkomponenten reduziert werden: Sachkenntnisse, Sprachbeherrschung, Empathie mit dem Autor und stilistisches Fingerspitzengefühl – neben der manchmal verhängnisvollen Wahl zwischen Wort und Sinn. (Snell- Hornby 2008:37)

Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden wichtige Veränderungen in der Übersetzungsgeschichte statt. Als Antwort auf den wachsenden Wunsch nach wissenschaftlicher Genauigkeit und Strenge im Bereich des Übersetzens entstand die Übersetzungswissenschaft, die als Teilgebiet der Angewandten Sprachwissenschaft galt. Kulturelle und soziale Gesichtspunkte wurden jedoch in den Anfängen der Übersetzungswissenschaft weitestgehend ausgeklammert. Dies änderte sich in 1970-er Jahren, als ein Umdenken stattfand. Sprachliche und gesellschaftliche Aspekte wurden nicht mehr als zwei völlig voneinander getrennte Bereiche angesehen. Während dieser pragmatischen Wende in der Sprachwissenschaft entwickelten sich auch in der Übersetzungswissenschaft neue Denkansätze. Im Mittelpunkt dieser steht die Erkenntnis, dass Sprache nicht getrennt von der Außenwelt stattfindet, sondern immer in eine bestimmte Kultur und Situation eingebettet ist (vgl. Snell- Hornby 2008:37ff). An diesem Ansatz hat sich bis heute nichts geändert und er bildet die Grundlage für die in diesem Kapitel beschriebenen Translationstheorien.

4.4 Übersetzungstypen

Im Laufe der Übersetzungsgeschichte entwickelten sich verschiedene Herangehensweisen bezüglich der Frage wie Texte zu übersetzen sind. Diese Ansätze wurden hauptsächlich „von der jeweils herrschenden Textauffassung“ (Reiß 1995:21) und „den unterschiedlichen Zwe-

cken, die mit einer jeweiligen Übersetzung verfolgt wurden“ (Reiß 1995:21) beeinflusst. Die gängigsten Übersetzungstypen werden im Folgenden erläutert.

4.4.1 Die Interlinearversion (Wort-für-Wort-Übersetzung)

Hinter der Interlinearversion steht die Ansicht, dass ein Text ausschließlich „eine lineare Abfolge einzelner Wörter“ (Reiß 1995:21) darstellt. Auf diesen Übersetzungstyp wurde früher vermehrt von BibelübersetzerInnen zurückgegriffen, da man der Meinung war, dass sogar die „Wortstellung und die morphologischen Strukturen der heiligen Texte [...] unantastbar“ (Reiß 1995:21) seien. Heutzutage wird die Wort-für-Wort-Übersetzung hauptsächlich im Bereich der Sprachforschung eingesetzt, beispielsweise um auf der Grundlage einer Sprache Erkenntnisse über eine noch nicht erschlossene Sprache zu gewinnen.

Bei der Interlinearversion wird nicht auf die sprachlichen Regeln der Zielsprache geachtet. Daher ist die Übersetzung in den meisten Fällen nur in Verbindung mit dem Ausgangstext verständlich (vgl. Reiß 1995:21).

4.4.2 Die wörtliche Übersetzung

Dieser Übersetzungstyp hängt mit der Meinung zusammen, „daß ein Text eine lineare Abfolge einzelner Sätze sei“. (Reiß 1995:21) Sowohl der Texttyp als auch die Textsorte sind für die wörtliche Übersetzung zwar nicht von Belang, jedoch wird im Gegensatz zur Interlinearversion auf die sprachlichen Regeln der Zielsprache Rücksicht genommen. Daher ist die Übersetzung für die zielsprachlichen RezipientInnen auch dann verständlich, wenn sie die Ausgangssprache nicht beherrschen. Verständnisschwierigkeiten sind dort zu erwarten, wo es um „Status, Sinn und Funktion des Gesamttextes“ (Reiß 1995:21) geht. Denn hierzu benötigen die RezipientInnen Kenntnisse über die Ausgangskultur, da der Text nicht an die zielsprachliche Kultur angepasst wurde.

Die wörtliche Übersetzung kommt oft im Fremdsprachenunterricht zum Einsatz um zu überprüfen, ob die Lernenden Lexik und Grammatik der Fremdsprache verstanden haben (vgl. Reiß 1995:21).

4.4.3 Die dokumentarische/philologische/ ‚gelehrte‘ Übersetzung

Bei der dokumentarischen Übersetzung wird ein Text als ganze Einheit wahrgenommen, anstatt als die Abfolge einzelner Wörter oder Sätze. Dieser Übersetzungstyp hat die Funktion, seinen RezipientInnen über die Art und Weise der Kommunikation der ausgangssprachlichen AutorInnen mit ihren RezipientInnen Aufschluss zu geben. Dies hat zur Folge, dass die lexikalischen und grammatikalischen Regeln der Ausgangssprache wichtiger sind als die der Zielsprache. „Die syntaktische, semantische und pragmatische Dimension der ausgangssprachlichen Zeichen – bis hin zur völligen Verfremdung der Zielsprache – wird dominant gesetzt.“ (Reiß 1995:22) Laut Nord (1993) ist der Ausgangstext bei diesem Übersetzungstyp ein

„Dokument“, das ausgangssprachlichen [sic!] Kommunikationshandlung (als Ganzes oder unter [...] Hervorhebung bestimmter Aspekte) für den Zielempfänger abbildet, [...] ihn selbst in diese Kommuni-

kationshandlung jedoch nicht einbezieht, sondern ihm gewissermaßen die Rolle eines außenstehenden Beobachters zuweist. (Nord 1993:24f)

Auf diesen Übersetzungstyp wird vor allem bei philosophischen Texten sowie bei der Übersetzung von Dokumenten zurückgegriffen (vgl. Reiß 1995:22).

4.4.4 Die kommunikative Übersetzung

Heutzutage steht die kommunikative Übersetzung im Fokus der Aufmerksamkeit. Dies ist zu einem großen Teil auf die Schlussfolgerungen der Textlinguistik und Kommunikationswissenschaft zurückzuführen, laut derer man nicht durch einzelne Wörter oder Sätze in Kommunikation tritt, sondern durch Texte (vgl. Reiß 1995:22). Bei diesem Übersetzungstyp spielen einerseits der Zweck des Ausgangssprachlichen Textes und andererseits die kulturelle Einbettung des Zieltextes eine wichtige Rolle.

Dieser Übersetzungstyp strebt Funktionskonstanz bei Ausgangs- und Zieltext an und kann als Imitation des Kommunikationsangebots in einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache unter Berücksichtigung des situationellen und soziokulturellen Kontextes der Zielgemeinschaft beschrieben werden. (Reiß 1995:22)

Ziel der kommunikativen Übersetzung ist die Produktion eines Textes, der an die zielsprachlichen Elemente so gut angepasst ist, dass er nicht als Translat erkannt wird. Solch eine Übersetzung kann „in der Zielgemeinschaft [...] der alltäglichen, der literarischen, der künstlerisch-ästhetischen und der persuasiven Kommunikation dienen.“ (Reiß 1995:22)

Nord (1993) wählt in diesem Fall den Ausdruck „instrumentelle Übersetzung“ und beschreibt den Ausgangstext „als eigenständiges ‚Instrument‘ in einer neuen, zielsprachlichen Kommunikationshandlung, das in bezug auf bestimmte Merkmale am Vorbild des Ausgangssprachlichen Kommunikationsinstruments orientiert ist“. (Nord 1993:25) Im deutschen Kulturkreis wird vor allem beim Übersetzen von Gebrauchsanweisungen und Fachtexten nach diesem Übersetzungstyp vorgegangen (vgl. Nord 1993:25).

4.4.5 Die bearbeitende Übersetzung

Da die Bearbeitung eines Textes Teil eines jeden Translationsprozesses ist, erklärt Reiß die bearbeitende Übersetzung als eigenständigen Übersetzungstyp wie folgt:

Wenn ich einen Typ ‚bearbeitende Übersetzung‘ eigens herausstelle, so meine ich damit all jene Übersetzungen, die – aus welchen Gründen auch immer – den Ausgangstext in der sprachlichen Gestaltung, vor allem aber inhaltlich und/oder in der Mitteilungsintention nicht aus übersetzungstechnisch notwendigen Erfordernissen, sondern bewußt zu einem bestimmten Zweck verändern. (Reiß 1995:22)

Verglichen mit den anderen Übersetzungstypen spielt der Ausgangstext bei der bearbeitenden Übersetzung eine weniger wichtige Rolle. Er dient mehr oder weniger nur als „Rohmaterial“ (Reiß 1995:22) für die Textproduktion in der Zielsprache. Bei diesem Übersetzungstyp hat

der zielsprachliche Text oft andere AdressatInnen als der Ausgangstext oder er erfüllt einen anderen Zweck, beispielsweise „Erwachsenenliteratur für Kinder, Fachliteratur für ein Laienpublikum, Inhaltsangaben oder Nachrichtenauswertung für Weiterverwendung in einem anderen Zusammenhang“. (Reiß 1995:22)

4.4.6 Entscheidung für den passenden Übersetzungstyp

Der Übersetzungsprozess ist auch gleichzeitig ein Entscheidungsprozess, wobei es bei einer der ersten Entscheidungen darum geht, welcher Übersetzungstyp sich für die jeweilige Übersetzung am besten eignen würde. Ein Prospekt für Werbezwecke könnte beispielsweise seine Funktion nie erfüllen, wenn er nach dem philologischen Übersetzungstyp übersetzt worden wäre. Die Wahl des Übersetzungstyps liegt zum einen bei den TranslatorInnen und zum anderen bei den AuftraggeberInnen (vgl. Reiß 1995:23).

Zwei Fragen, die bei der Entscheidungsfindung zweifellos eine große Hilfe darstellen, sind laut Reiß (1995:23): „Für wen wird übersetzt (potentieller bzw. bekannter Leserkreis)?“ und „Zu welchem Zweck wird übersetzt? (Welches kommunikative Ziel wird mit der Übersetzung verfolgt?) Soll der Zieltext einem Leser(kreis) verstehbar sein, der mit dem Ausgangstext nicht angesprochen werden sollte (z.B. Fachtext für ein Laienpublikum [...])?“ Wenn es sich etwa um die Übersetzung einer Gebrauchsanweisung handelt, bei der es um die richtige Benützung eines Gegenstands geht, wird kein Übersetzungstyp passender sein als die kommunikative Übersetzung (vgl. Reiß 1995:24). Wenn man aber im Gegensatz dazu in der Zielsprache darüber informieren möchte, wie ausgangssprachliche AutorInnen mit ihrem Publikum kommunizieren, ist der dokumentarische Übersetzungstyp am besten geeignet.

Es ist anzumerken, dass sich für die Übersetzung von Humor die kommunikative Übersetzung am besten eignet, da der Zweck jeder humoristischen Aussage in der Belustigung der RezipientInnen liegt. Wenn diese Funktion im Zieltext beibehalten werden soll, ist auf zielsprachliche humoristische Kulturspezifika wie etwa lokale Unterschiede in der Humorerzeugung Rücksicht zu nehmen.

Fest steht, dass jeder Übersetzungstyp seine Daseinsberechtigung hat (vgl. Reiß 1995:23), dass aber auch bei jedem Übersetzungsauftrag abzuwägen gilt, welche Art des Übersetzens für diesen bestimmten Auftrag am passendsten wäre. Hierbei sind sowohl die zielsprachlichen LeserInnen als auch der gewünschte Zweck des zu übersetzenden Textes zu beachten.

4.5 Texttyp und Übersetzen

Im Hinblick auf die große Fülle an unterschiedlichen zu übersetzenden Texten, mit denen ÜbersetzerInnen in ihrem Berufsalltag zu tun haben, ist eine „Klassifikation innerhalb des Textkosmos“ (Reiß & Vermeer 1984:204) sehr wichtig. Diese Klassifikation hat auf einer Seite den Zweck, das auf Intuition beruhende Übersetzungsverhalten von TranslatorInnen in Anbetracht der verschiedenen Texte zu beleuchten und auf der anderen Seite dient sie als the-

oretische Grundlage für die verschiedenen Übersetzungsmethoden, die je nach Texttyp angewendet werden (vgl. Reiß & Vermeer 1984:204).

An dieser Stelle ist anzumerken, dass die translatologische Auseinandersetzung mit den Texttypen andere Sachverhalte im Fokus hat als die Textlinguistik. Denn während diese ihre Aufmerksamkeit „auf die Erforschung von Eigenheiten, Beschreibungsmöglichkeiten und -modalitäten von Textsorten“ (vgl. Reiß & Vermeer 1984:204) richtet,

ist für die Translatologie, deren Gegenstand u.a. die Erforschung der Bedingungen und Möglichkeiten der Übersetzung ist, eine der Textsortenklassifikation vorgeschaltete, gröbere und abstraktere Differenzierung von Texten im Blick auf ein generelles translatorisches Verhalten von Texten von Interesse: die Klassifikation nach Texttypen. (Reiß & Vermeer 1984:204)

4.5.1 Texttypen

Die Erstellung eines Textes hängt zu einem hohen Grade von seinem Zweck ab. Je nachdem, ob seine Hauptfunktion darin besteht zu informieren, sich künstlerischen Ausdruck zu verschaffen oder seine RezipientInnen zu bestimmten Handlungen zu bewegen, wird zwischen den drei gängigsten Texttypen unterschieden. Ein Texttyp ist demnach „eine Klassifikation nach der Zahl und Art der Ebenen, auf denen ein Text ‚kodiert‘ ist“. (Reiß 1995:93) Diese Kodierung lässt „sich als universales Phänomen darstellen“ (Reiß 1995:82), da sie höchstwahrscheinlich in allen Kulturen vertreten sind.

Es ist zu erwähnen, dass es selten Texte gibt, die ausschließlich nur einem Texttyp zuzuordnen sind, denn meistens erfüllen sie mehrere Funktionen. Jedoch lässt sich auch „in der Regel [...] eine Hauptfunktion für einen Text oder Textabschnitt feststellen“. (Kadrić et al. 2007²:93)

Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Texttypen ist für diese Arbeit insofern relevant, als dadurch ein Einblick in die Zuordnung humoristischer Texte zu einem bestimmten Texttyp gewährt wird und infolgedessen auch Aufschluss über die damit verbundenen Textsortenkonventionen gegeben werden kann.

4.5.1.1 Informativer Texttyp

Beim informativen Texttyp steht die Weitergabe von „Nachrichten, [...] Ansichten, Wissen usw.“ (Reiß 1995:8) im Vordergrund. Der Text dient hauptsächlich dazu, seine LeserInnen über verschiedenste Themen und Ereignisse in Kenntnis zu setzen und aufzuklären. Dabei wird von der „Darstellungsfunktion der Sprache“ (Reiß 1995:83) Gebrauch gemacht.

Eine Gebrauchsanweisung dient als gutes Beispiel für den informativen Texttyp, denn sie besteht größtenteils aus Informationen, die die LeserInnen dazu befähigen, einen Gegenstand ordnungsgemäß zu benutzen (vgl. Reiß 1995:83).

4.5.1.2 Expressiver Texttyp

Von einem expressiven Texttyp wird dann gesprochen, wenn ein Textinhalt künstlerischen Zwecken dient und er daher den Gesetzen der Ästhetik entsprechend formuliert wird. Hierbei

werden mit dem „Informationsangebot künstlerisch organisierte Inhalte“ (Reiß 1995:83) präsentiert. Daher kann dieser Texttyp der „Ausdrucksfunktion der Sprache“ (Reiß 1995:83) zugeordnet werden.

Ein Gedicht zählt beispielsweise zum expressiven Texttyp, da sich der durch transportierte Inhalt nicht nur aus den „einzelnen Sprachzeichen“ (Reiß 1995:84) zusammensetzt, sondern vielmehr aus der künstlerischen Interpretation dieser Sprachzeichen (vgl. Reiß 1995:84). Äußerungen humoristischen Inhalts können diesem Texttyp ebenfalls zugeordnet werden, da ihr Hauptziel in der Unterhaltung der RezipientInnen liegt.

4.5.1.3 Operativer Texttyp

Wenn die Funktion eines Textes darin besteht, bei den RezipientInnen eine bestimmte Handlung auszulösen oder ihre Meinung zu beeinflussen, folglich „mit seinem Informationsangebot persuasiv gestaltete Inhalte“ (Reiß 1995:83) wiedergegeben werden, ist vom operativen Texttyp die Rede. Dieser nutzt die „Appellfunktion der Sprache“. (Reiß 1995:83)

Die RezipientInnen einer Propagandaschrift etwa sollen so handeln und denken, wie diese es vorsieht. „Das ist im allgemeinen weder durch nüchterne, objektive Information, noch durch künstlerisch gestaltete Mitteilung allein zu erreichen, sondern vor allem durch persuasive Textgestaltung.“ (Reiß 1995:84)

4.5.1.4 Erweiterung der Typologie

Reiß (1995:87) spricht sich für eine Ergänzung der Texttypen aus, da Texte nicht nur in schriftlicher Form vorliegen, sondern mittels verschiedener Medien transportiert werden. Hierbei werden Texte für Reden erwähnt, bei deren Übersetzung vor allem auf die Sprechbarkeit zu achten ist um eine einwandfreie mündliche Präsentation zu gewährleisten. Des Weiteren wird auf schriftliche Texte wie etwa Comics aufmerksam gemacht, die durch zusätzliche Darstellungen bildlicher oder graphischer Natur unterstützt werden. Informationen werden den RezipientInnen folglich nicht nur mittels Worten übermittelt. Reiß (1995:87) spricht an dieser Stelle von „multimedialen Varianten der drei Grundtypen“, das heißt, dass informative, expressive und operative Texte auch in multimedialer Form vermittelt werden können. Beispielsweise ist eine humoristische Äußerung in einem Film die multimediale Variante des expressiven Texttyps.

4.5.2. Translatorische Wichtigkeit der Texttypen

Die Texttypen sind aus zwei Gründen für den Übersetzungsprozess von Bedeutung. Zunächst beeinflusst die Zuordnung zum jeweiligen Texttyp das Übersetzungsverhalten gegenüber den Textelementen. Zur Veranschaulichung wählt Reiß (1995:89) ein Zitat des Königs Franz I., wobei davon ausgegangen wird, dass der Zieltext in diesem Fall demselben Texttyp entsprechen soll wie der Ausgangstext: „Souvent femme varie, bien fol est qui s’y fie.“ Nun ist die Art und Weise der Übersetzung an den jeweiligen Texttyp gekoppelt. Wenn das Zitat beispielsweise in einem informativen Text wie etwa einem Geschichtsbericht angeführt wird, steht die korrekte Wiedergabe des Inhalts bei der Übersetzung im Vordergrund. Laut Reiß

(1995:89) könnte der Spruch dann wie folgt übersetzt werden: „Frauen sind wankelmütig. Ein Narr ist, wer ihnen traut.“ Wie sich nun die Übersetzung desselben Textelements abhängig vom Texttyp ändern kann, zeigt Reiß (1995:89) durch die Translation desselben Satzes im Kontext des expressiven Texttyps. Es handelt es sich um Victor Hugos Werk *Maria Tudor*, welches von Georg Büchner 1835 übersetzt wurde. Die Übersetzung des Zitats lautet hier: „Ein Weib ändert sich jeden Tag; ein Narr ist, wer ihr trauen mag.“ Dieses Beispiel unterstreicht die Wichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks beim expressiven Texttyp und zeigt auf, dass die künstlerische Gestaltung bei diesem Texttyp von größerer Relevanz ist als die Informationsvermittlung. In diesem Fall ist es wichtig, dass sich die Übersetzung reimt. Daher werden Komponenten wie „jeden Tag“ und „trauen mag“ zwecks der Reimbildung ergänzt, obwohl sie nicht im Ausgangstext stehen. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass der Texttyp einen wesentlichen Aufschluss darüber gibt, wie die einzelnen Textelemente zu übersetzen sind.

Für die kommunikative Übersetzung gilt demnach: Bei Texten des informativen Typs ist in erster Linie auf die Vermittlung von Inhalten Wert zu legen; bei Texten des expressiven Typs geht es in erster Linie darum, die Inhalte in analoger künstlerischer Organisation zu vermitteln [...]; bei Texten des operativen Texttyps liegt das Hauptgewicht auf der Bewahrung der Appellwirkung, der Persuasionsstrategien, die auf die Zielkultur und die Mentalität des Zielleseers abzustimmen sind. (Reiß 1995:90)

Die Tatsache, dass bei der Übersetzung des expressiven Texttyps die Vermittlung der „Inhalte in analoger künstlerischer Organisation“ vorrangig ist, führt zu der Schlussfolgerung, dass bei der Translation von Humor der Erhalt des humoristischen Effekts, der als Teil der künstlerischen Organisation gesehen werden kann, äußerst wichtig ist.

Der Zweck einer Übersetzung kann sich aber auch durchaus von dem des Ausgangstextes unterscheiden, was entweder den gesamten Text oder einzelne Textabschnitte betreffen kann. Daher ist das Übersetzungsverhalten an die jeweilige Funktionsänderung anzupassen (vgl. Reiß 1995:90).

4.6 Textsorten-Textsortenklassen-Textsortenkonventionen

Die Texttypen bieten den TranslatorInnen zwar eine erste Orientierungshilfe bezüglich des Übersetzungsvorgangs, jedoch ist diese noch sehr allgemein gehalten. Die Einordnung des zu übersetzenden Textes in eine Textsorte bzw. Textsortenklasse und die damit verbundene Untersuchung und Einhaltung der jeweiligen Textsortenkonventionen stellen einen zusätzlichen und spezifischeren Anhaltspunkt für Übersetzungsentscheidungen dar.

4.6.1 Textsorten

Texte lassen sich auch nach der Zuordnung zu einem bestimmten Texttyp weiter klassifizieren, und zwar in Textsorten. Das heißt, dass zwei Texte trotz ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Texttyp, dennoch unterschiedlichen Textsorten angehören können.

Kadrić et. al (2007²:102) erklären den Begriff wie folgt:

Textsorten sind kommunikative Handlungen, die gemeinsame situative, funktionale, sprachlich- struk- turelle und inhaltliche Merkmale besitzen. Die konventionell geltenden Muster einer Textsorte sind kulturspezi- fisch.

Vor allem das Wissen über die Kulturspezifik der jeweiligen Textsorten ist für die Translato- rInnen für die Produktion eines funktionalen Textes von Bedeutung. Denn wenn beispiels- weise eine Heiratsanzeige in dem Kulturkreis des Ausgangstextes andere Erkennungsmerk- male aufweist als in dem Kulturkreis der Zielsprache, so ist das Translat an die neuen Erken- nungsmerkmale anzupassen um eine funktionale Übersetzung zu gewährleisten. Dasselbe kann auch auf die Übersetzung von Humor übertragen werden: Wenn eine Aussage in der Ausgangssprache als witzig eingestuft wird, so bedeutet das nicht, dass die Übersetzung der- selben Aussage auch in der Zielsprache als lustig empfunden wird. Denn auch hier sind kul- turspezifische Unterschiede zu beachten.

Reiß (1995:95) hält fest, dass es bestimmte Merkmale gibt, nach denen Texte in be- stimmte Textsorten eingeordnet werden. Dazu gehören „die Vorstellung von Sprach(verwendungs)mustern; Kommunikationsschemata; festgewordenen Formen; Regeln des Sprachgebrauchs, die [...] kompetentiell anerkannt sind.“ Daraus lässt sich ableiten, dass eine einwandfreie Verständigung nicht nur grammatikalischer und lexikalischer Kenntnisse bedarf, sondern auch des Wissens über „Textsortenregularitäten“ (Reiß 1995:95), weshalb Textsortenkenntnisse auch für TranslatorInnen von großer Wichtigkeit sind.

4.6.2 Textsortenklassen

Nun findet neben der Unterteilung in Texttypen und –sorten, auch eine Unterscheidung zwi- schen Textsortenklassen statt. Dies hat aus translatologischer Sicht den Zweck, dass Regeln, die für bestimmte Texte gelten, nicht bei Texten im Allgemeinen angewendet werden und vice versa (vgl. Reiß 1995:98).

Reiß (1995:98f) erklärt die Textsortenklassen, indem sie als Beispiele die Anzeige und das Protokoll heranzieht. Diese stehen für eine Textsortenklasse, in der etwas Bestimmtes verkündet bzw. aufgezeigt werden soll. Abhängig davon, auf welchen Gegenstand aufmerk- sam gemacht wird, wird die Textsortenklasse Anzeige in verschiedene Textsorten wie etwa eine Heiratsanzeige oder eine Todesanzeige unterteilt. Diese Textsorten erfüllen einerseits Konventionen, die allgemein für Anzeigen gelten und andererseits haben sie zusätzliche spe- zielle Regeln „in der Sprach- und Textgestaltung“ (Reiß 1995:98), die nur auf die jeweilige Textsorte anzuwenden und nicht auf andere Textsorten übertragbar sind. Auch das Protokoll erfüllt als Textsortenklasse zunächst Konventionen, die allgemeiner Natur sind, wie bei- spielsweise exakte zeitliche und örtliche Angaben und die Nennung von beteiligten Personen und deren Äußerungen und Erklärungen. Hingegen sind „konventionelle Sprachmuster“ (Reiß 1995:99) von der jeweiligen Textsorte abhängig. Sie variieren je nachdem, ob es sich um ein „Unfallprotokoll, Verhandlungsprotokoll“ (Reiß 1995:99) etc. handelt.

4.6.3 Textsortenkonventionen

Wie schon erwähnt wurde, erfolgt die Zuordnung von Texten zu Textsorten(klassen) anhand ihrer gemeinsamen Kennzeichen. Folglich stehen Textsortenkonventionen für jene Kennzeichen, mittels derer Texte in Textsorten(klassen) eingeteilt werden können. Demnach sind sie „stillschweigende, ungeschriebene Regeln [...], die sich in unserem Zusammenhang als gemeinsame Merkmale in Textvorkommen äußern“. (Reiß 1995:98) Sie sind „nicht unabänderlich“ (Reiß 1995:98), sondern können im Laufe der Zeit durchaus Veränderungen durchlaufen.

Die Textsorten unterscheiden sich aber nicht nur anhand der Art ihrer Konventionen, sondern auch durch die Anzahl dieser und wie hoch ihr Stellenwert als Merkmal einer bestimmten Textsorte ist. Vor allem Textsorten des informativen Texttyps wie zum Beispiel Dienstanweisungen besitzen viele Konventionen, die „festgeworden“ (Reiß 1995:99) sind, folglich als äußerst wichtige Merkmale dieser Textsorte angesehen werden. Reiß (1995:99) spricht an dieser Stelle sogar von „Stereotypen“. Andererseits existieren Textsorten, die von ihren Konventionen weniger stark geprägt werden. Dies sind hauptsächlich Texte, die zum expressiven bzw. operativen Texttyp gehören. Man nehme etwa Romane als Beispiel.

Bei ihnen fungieren die texttypologischen stärker als die textsortenspezifischen Merkmale für den Übersetzer als Steuerungssignale für übersetzerische Entscheidungen, denn die jeweiligen Texte sind stärker durch den individuellen Autor (bzw. die erwünschte tätige Reaktion des intendierten Lesers) als durch die Zugehörigkeit zu einer Textsorte geprägt. Innovation und Kreativität spielen in diesen Fällen zu meist eine größere Rolle als Konventionen in der Sprachverwendung und Textgestaltung, die andererseits aber auch bei ihnen nicht ganz fehlen. (Reiß 1995:99f)

Da humoristische Texte und Aussagen dem expressiven Texttyp zugeordnet werden, haben auch diese keine starren Textsortenkonventionen. An dieser Stelle kann eine Pointe als wichtigste Konvention angesehen werden, wobei es auch durchaus Humor gibt, bei dem keine Auflösung stattfindet wie es bei absurdem Humor der Fall ist.

Des Weiteren dienen Textsortenkonventionen als Orientierungshilfe für die LeserInnen. Laut Reiß (1995:100) fungieren die Textsortenkonventionen erstens als „Erkennungssignale“ für die Textsorten(klassen), zweitens lösen sie damit automatisch „Erwartungshaltungen“ bei den RezipientInnen aus und drittens sind sie „Steuersignale für das Textverstehen“. Diese drei Funktionen sind auch von TranslatorInnen beim übersetzerischen Vorgehen zu beachten und werden im Folgenden näher erläutert.

4.6.3.1 Textsortenkonventionen als Erkennungssignal

Viele Textsorten(klassen) tragen bestimmte sprachliche Merkmale, wodurch sie auf Anhieb klassifiziert werden können. Beispielsweise beginnen Urteilsverkündungen mit den Worten „Im Namen des Volkes...“ (Reiß 1995:100) oder Märchen mit dem Satz „Es war einmal...“. ÜbersetzerInnen sollten mit den jeweiligen zielsprachlichen Textsortenkonventionen vertraut

sein, damit der übersetzte Text von den RezipientInnen zu jener Textsorte(nklasse) zugeordnet wird, die er darstellen soll.

4.6.3.2 Textsortenkonventionen als Auslöser von Erwartungshaltungen

Nachdem die RezipientInnen anhand von Erkennungssignalen den Text zu einer bestimmten Textsorte(nklasse) zuordnen konnten, werden automatisch Erwartungshaltungen an den Text geweckt. Dies beinhaltet „die Einhaltung gewisser Stileigenheiten, also etwa bestimmte funktionalistische Merkmale bei Gebrauchstexten; fachlichen Stil in naturwissenschaftlich-technischen Fachtexten, bildreich-farbigen Stil bei Reportagen [...] usw.“ (Reiß 1995: 100f)

Wenn die Erwartungen der LeserInnen vom Text nicht erfüllt werden, kann dies drei mögliche Auswirkungen auf eine Übersetzung haben. Eine Möglichkeit ist, dass der Text von den RezipientInnen als fehlerhaft eingestuft wird. Um dem entgegenzuwirken, wird der zu übersetzende Text von den TranslatorInnen üblicherweise an die jeweiligen Konventionen angepasst. Als Beispiel wählt Reiß (1995:101) den Vergleich zwischen einem deutschen Referat, das auf eine sachliche und wissenschaftliche Art und Weise vorgetragen wird, und einem englischen Referat, dessen Präsentation lockerer ausfällt.

Eine zweite mögliche Reaktion der LeserInnen ist die Suche nach einem Grund für den Einsatz von nicht angemessenen Textsortenkonventionen. Dadurch ergeben sich „für den ganzen Text oder einzelne Textteile neue Interpretationsmöglichkeiten“. (Reiß 1995:101) In diesem Fall werden die Unterschiede zu den erwarteten Textsortenkonventionen von den TranslatorInnen auch in der Zielsprache beibehalten, da sie als beabsichtigt erkannt werden (vgl. Reiß 1995:101). Ein Beispiel hierfür wäre der typische Schlusssatz für Märchen ‚Und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute‘ am Ende eines Kommentars.

Beim dritten möglichen Szenario handelt es sich um die Ablehnung des Textes seitens der LeserInnen, da „die mit dem Text intendierte Kommunikation“ (Reiß 1995:101) komplett misslingt. In diesem Fall kann der Text nicht adäquat übersetzt werden.

4.6.3.3 Textsortenkonventionen als Steuersignal für das Textverstehen

Die Erwartungshaltung der RezipientInnen hängt eng mit der Interpretation eines Textes zusammen. Dies bezieht sich sowohl auf den Text als Ganzes als auch auf einzelne Textteile (vgl. Reiß 1995:101). Als Beispiel führt Reiß die Beurteilung eines Films an. Wenn nämlich in einem Text zu lesen ist, dass ein bestimmter Film zu den besten jemals gedrehten Filmen gehört, ist die jeweilige Textsorte darüber entscheidend, wie dieser Satz aufgefasst wird. Je nachdem, ob er Teil einer Filmkritik ist, oder ob er in einem Werbetext veröffentlicht wird, werden in den LeserInnen unterschiedliche Assoziationen geweckt. Bei der Filmkritik, die als Rezension zum informativen Texttyp gehört, wird der Satz als objektive Angabe zum Film aufgefasst, während der Werbetext, der zum operativen Texttyp gezählt wird, als persuasiv wahrgenommen wird. Auch humoristische Texte machen sich diese Tatsache zunutze. Vor allem bei aggressivem Humor werden oft teilweise sehr boshafte Bemerkungen gemacht, die

aber entschärft wahrgenommen werden, da sie als Teil einer humoristischen und daher als nicht ernst gemeint interpretierten Aussage gesehen werden.

Anhand der erläuterten Funktionen der Textsortenkonventionen steht ihre Wichtigkeit für die Produktion von Texten und deren Übersetzung außer Frage. Sie

können bei der Übersetzung also in verschiedener Weise und unterschiedlichem Ausmaß das Verhalten des Übersetzers beeinflussen und seine translatorischen Entscheidungen mitbestimmen. (Reiß 1995:102)

Daher stellen die Textsortenkonventionen einen bedeutsamen den Übersetzungsprozess beeinflussenden Faktor dar.

4.7 Theoretische Erörterung des Übersetzens

Da der Translationsprozess auch ein von vielen Umständen abhängiger, komplizierter Entscheidungsprozess ist, der von Übersetzung zu Übersetzung mitunter sehr stark variieren kann, wurde seitens der Übersetzungswissenschaft der Versuch unternommen, die Translation von einer theoretischen Seite zu beleuchten und so ihre wichtigsten Kernpunkte festzuhalten und zu beschreiben.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass sich die hier beschriebenen Theorien auf die funktionale Translation beziehen, da die kulturelle Erforschung des Humors und seine Übersetzung einen Schwerpunkt dieser Arbeit darstellen und der funktionale Ansatz sowohl die kulturelle Einbettung des Ausgangs- bzw. Ziteltextes berücksichtigt als auch deren Zweck, auch Skopos genannt (im Falle des Einsatzes von Humor besteht der Zweck namentlich in der Belustigung des Publikums). Die funktionale Translation wird von Stolze (1997²) wie folgt beschrieben:

Die funktionale Translation stellt sich als interkulturelle Kommunikation dar, wobei der Skopos der Translation entscheidend ist. Praktisch gesehen ist Translation eine professionelle Expertenhandlung im Rahmen eines translatorischen Handlungsgefüges zwischen Initiator, Bedarfsträger und Translator. (Stolze 1997²:198)

4.7.1 Wozu eine Übersetzungswissenschaft?

Bevor auf verschiedene Translationstheorien eingegangen werden kann, ist es wichtig, die Relevanz der Übersetzungswissenschaft für die Translation zu beschreiben, da heutzutage von vielen Seiten behauptet wird, eine Tätigkeit wie das Übersetzen brauche keine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Ihr Hauptargument ist, dass das Übersetzen „ein Handwerk (so meist die Fachtextübersetzer), oder [...] eine Kunst (so meist die Literaturübersetzer)“ (Reiß 1995:9) sei, also keine Wissenschaft. Hier liegt auch der Trugschluss. Mit dem Begriff Übersetzungswissenschaft ist nämlich „die wissenschaftliche Erforschung der Übersetzung als Prozeß und Produkt“ (Reiß 1995:9) gemeint. Die Übersetzungswissenschaft beschreibt und

untersucht demnach Übersetzungsprobleme, Übersetzungsmethoden, die „Grenzen des Übersetzens“ (Reiß 1995:9), etc. Dies ist insofern wichtig, als dadurch ein Einblick in diese vielschichtige Tätigkeit gewonnen werden kann und die wichtigsten Frage- sowie Problemstellungen, Lösungsansätze usw. festgehalten und erforscht werden.

Der Begriff Übersetzungswissenschaft umfasst sowohl Theorien des schriftlichen als auch des mündlichen Übersetzens. Schließlich wurde er Anfang der 90-er Jahre des letzten Jahrhunderts vom von Kade schon 1970 empfohlenen Begriff ‚Translationswissenschaft‘ abgelöst (vgl. Salevsky 2002:57). Denn der Begriff ‚Translation‘ beschreibt sowohl das Übersetzen als auch das Dolmetschen. Kade definierte ihn wie folgt:

Unter Translation verstehen wir den Prozess (Vorgang), der mit der (akustisch-phonetischen oder optisch-graphischen) Aufnahme des AS-Textes beginnt und mit der (motorisch-phonetischen oder graphischen) Wiedergabe des ZS-Textes endet und dessen wichtigster Bestandteil der Kodierungswechsel, d.h. die Umschlüsselung eines gegebenen Textes aus dem Kodes AS in den Kodes ZS, bildet. (Kade 1968:33)

4.7.2 Allgemeine Translationstheorie

Rahmengebend für die allgemeine Translationstheorie ist die Handlungstheorie, welche kurz beleuchtet wird. Sie stammt aus der Soziologie und untersucht unterschiedliche Handlungen innerhalb einer bestimmten Gegebenheit.

Die Handlungstheorie geht von einer gegebenen Situation aus; diese wird von einem Menschen in bestimmter Weise eingeschätzt; daraufhin handelt der Mensch so, daß seine Handlung mit seiner Einschätzung begründet werden kann. (Reiß/Vermeer 1984:95)

Ob und inwiefern eine Handlung als sinnvoll erachtet wird, entscheiden die jeweiligen kulturellen Normen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:96).

Die erstmals von Vermeer 1978 präsentierte allgemeine Translationstheorie beschreibt als Sonderform der Handlungstheorie das Übersetzen und Dolmetschen als „Sondersorte des kommunikativen Handelns, welches kulturspezifisch ist“. (Stolze 1997:189)

Eine Translationstheorie als spezielle Handlungstheorie geht von einer Situation aus, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als ‚Primärhandlung‘ vorhanden ist; die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt (übersetzt/gedolmetscht) werden soll. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Translationstheorie also eine komplexe Handlungstheorie. (Reiß/Vermeer 1984:95)

Sowohl bei der Handlungstheorie als auch bei der Translationstheorie spielen folglich die jeweiligen kulturellen Normen eine tragende Rolle. In der Translationstheorie wird davon ausgegangen, dass Sprache und Kultur in gegenseitiger Abhängigkeit zueinander stehen. Jede Aussage findet in einer bestimmten Situation statt und kann nicht in beliebig viele andere Si-

tuationen übertragen werden. Auch die TextproduzentInnen und -rezipientInnen stellen einen Teil dieser Situation dar, welche sich wiederum in einer kulturellen Einbettung befindet (vgl. Stolze 1997:190). Daraus lässt sich schließen, dass die kulturspezifische Anpassung des Zieltextes an seine AdressatInnen eine für den Erfolg einer Übersetzung tragende Rolle spielt.

Überdies entscheidet bei der Handlungstheorie der Handlungszweck auf welche Art gehandelt wird: „Das ‚Wozu‘ bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:100) Für die Translationstheorie gilt derselbe Grundsatz: „Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:100) Der Zweck oder Skopos einer Translation ist daher anderen Faktoren übergeordnet. Beispielsweise hängt die Art und Weise einer Bibelübersetzung von ihrer Funktion ab. Wenn sie als „ästhetischer Text“ (Reiß/Vermeer 1984:100) übersetzt wird, ist es entscheidender, „daß die Ästhetik gemäß den Erwartungen der Zielkultur (!) erreicht wird, als daß der Wortlaut erhalten bleibt.“ (Reiß/Vermeer 1984:100) Im Falle einer Bibelübersetzung als „informativer Text“ (Reiß/Vermeer 1984:100) jedoch liegt das Hauptaugenmerk auf dem Verständnis des Textsinns, wobei hier zwischen verschiedenen AdressatInnengruppen unterschieden wird. Eine Übersetzung für TheologInnen würde zum Beispiel anders ausfallen als eine Übersetzung für Laien (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100f). Dies führt zu folgender Feststellung: „Es gibt also nicht die Übersetzung(sform) des Textes; die Translate variieren in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi.“ (Reiß/Vermeer 1984:101) Dieser Ansatz kann auch auf die Übersetzung von Humor übertragen werden. Da der Zweck einer humoristischen Äußerung in der Belustigung der RezipientInnen liegt, ist bei der Übertragung dieser Äußerung in eine andere Sprache auf die zielsprachliche kulturelle Einbettung zu achten um zu gewährleisten, dass auch das Zielpublikum zum Lachen gebracht wird. Dies gilt natürlich nur dann, wenn sich der Zweck des Zieltextes von dem des Ausgangstextes nicht unterscheidet.

Es kann festgehalten werden, dass die allgemeine „Translationstheorie [...] also zunächst einmal die allgemeinen Bedingungen und Regeln [...], unter denen die Translationshandlung abläuft“ (Stolze 1997:191), beschreibt.

Hierbei ist auch eine terminologische Veränderung zu erwähnen.

Analysiert werden soll Translation als Prozeß und dessen Produkt, das Translat, eine Benennungsweise, mit der die Doppeldeutigkeit von ‚Übersetzung‘ als Produkt und als Prozeß im Deutschen überwunden wird. Der Handelnde ist der Translator. Die Wissenschaft vom Dolmetschen und Übersetzen heißt Translatologie, die Praxis Translatorik. (Stolze 1997:190)

4.7.3 Die Skopostheorie

Die Skopostheorie stellt einen Teil der Allgemeinen Translationstheorie dar (vgl. Nord 2009⁴:26) und besagt, dass Texte aus einem bestimmten Grund heraus entstehen und demzufolge ein bestimmtes Ziel haben. Demnach können sie ebenfalls als Handlungen angesehen werden, denn „[e]ine Handlung bezweckt die Erreichung eines Ziels und damit die Änderung

eines bestehenden Zustandes.“ (Reiß/Vermeer 1984:95) Der Zweck dieser Handlungen besteht darin, dass „man mit anderen in Interaktion, in Kommunikation“ (Stolze 1997:1991) tritt.

Doch bei der Übertragung eines Textes in eine andere Sprache ändern sich automatisch die KommunikationspartnerInnen. Auch wenn die EmpfängerInnen des Zieltextes im gleichen Alter wären, denselben Bildungsgrad hätten, aus derselben sozialen Schicht stammten, etc. wie die RezipientInnen des Ausgangstextes, so würden sie dennoch kulturelle Unterschiede zu ihnen aufweisen (vgl. Nord 2009⁴:26). Diese kulturellen Divergenzen sind bei der Translation zu berücksichtigen um eine einwandfreie Erfüllung des Translatzwecks zu gewährleisten, der „[d]ie Dominante aller Translation“ (Reiß & Vermeer 1984:96) ist.

Der Skopos ist bei Ziel- und Ausgangstext aber nicht immer identisch. Des Weiteren ist die Similarität zwischen Translat und Ausgangstext der Erfüllung des Zwecks nachgestellt.

Der Skopos eines Translats kann auch von dem des Ausgangstextes abweichen (Funktionsänderung). Schließlich sollte ein Translat auch Ähnlichkeit mit dem Ausgangstext aufweisen (intertextuelle Kohärenz), doch ist diese Regel den anderen nachgeordnet. Von einem Translat kann nur verlangt werden, dass es möglichst nahe an den Ausgangstext herankommt. (Stolze 1997:192)

Inwiefern der erwünschte Skopos des Zieltextes mit dem Ausgangstext vereinbar ist, wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst.

Die Kompatibilität der geforderten ZT-Funktion mit dem AT hängt davon ab, ob alle Elemente des Soll-Zustandes des ZT im Ist-Zustand des AT vorgegeben bzw. ob etwaige Informationslücken des AT durch das Weltwissen und die translatorische Kompetenz des Translators zu kompensieren sind. (Nord 2009⁴:28)

Die allgemeine Translationstheorie und die Skopostheorie beschreiben das Dolmetschen und Übersetzen folglich nicht nur als rein sprachlichen, von äußeren Faktoren isolierten, Akt, sondern konzentrieren sich vielmehr auf die kulturelle und situative Einbettung des Ausgangs- bzw. Zieltextes. Dies führte zu neuen Sichtweisen in der Translationsforschung.

4.7.4 Translatorisches Handeln

Da TranslatorInnen einen wichtigen Bestandteil des Translationsprozesses darstellen, ist es nicht verwunderlich, dass ihr Handeln zum Schwerpunkt einer Theorie wurde. Holz-Mänttari (1984, 1986) analysiert und beschreibt in ihrer Theorie des translatorischen Handelns die Integration der TranslatorInnen „in ein soziales Handlungsgefüge [...] und die Bedingungen [...], unter denen das translatorische Handeln erfolgt.“ (Stolze 1997:202) Ziel dieser Theorie ist es rahmengebend für Übersetzungsentscheidungen zu sein, damit diese „funktionsbezogen begründbar“ (Holz Mänttari 1986:352) werden, was eine wichtige Bedingung für ein professionelles Vorgehen ist.

Texte werden von Holz-Mänttari (1986:351) „als Botschaftsträger in Funktionssituationen“ gesehen. Sie ist der Auffassung, dass sie ein Produkt darstellen, welches bezüglich seines Einsatzes und Gebrauchs in einer bestimmten Gegebenheit untersucht wird, wobei „Spezifikationen [...] Teil der Textbestellung und damit Bestandteil des Vertrags zwischen Bedarfsträger und Produzent“ (Holz-Mänttari 1986:351f) sind. In diesem Gebilde stellen TranslatorInnen Fachleute dar, die eine aktive und wichtige Rolle einnehmen und keineswegs nur Bindeglieder zwischen den einzelnen Stufen einer Kommunikationshandlung sind.

Als Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern zur Steuerung von Kooperation eingesetzt werden können, wird der Translator nicht als Mittler im Verlauf eines [...] Kommunikationsprozesses gesehen, sondern als eigenständig und eigenverantwortlich handelnder Experte in einem Gefüge über-, neben- und untergeordneter Handlungen. (Holz-Mänttari 1986:354)

Außerdem wird die Bedeutung der Zusammenarbeit der an einer Übersetzung beteiligten EntscheidungsträgerInnen von Holz-Mänttari hervorgehoben. Denn durch genaue Absprachen zwischen TranslatorInnen und anderen Beteiligten, wie etwa den EntwicklungsingenieurInnen in einem Unternehmen, wird die Textfunktion festgelegt und somit das translatorische Handeln „funktionsbezogen beschreibbar und dadurch nachvollziehbar und diskutierbar.“ (Holz-Mänttari 1986:354)

Übersetzen als Expertenhandlung wird in einem Modell zusammengefasst, dessen wichtigste Punkte unter anderem der Vergleich des aktuellen mit dem intendierten Zustand sowie die Gegenüberstellung der potentiellen Handlungspläne zur Erreichung des gewünschten Zustands sind. Nach der Entscheidung für einen Handlungsplan kommt es schließlich zur Handlungsausführung, wobei diese wiederum aus diversen Subhandlungen zur Anpassung an den jeweiligen Kulturraum besteht (vgl. Holz-Mänttari 1986:353).

In dieser Theorie hängt die Relevanz des Ausgangstextes für die Zieltextproduktion von seiner Funktion ab, d.h. inwiefern sich die Funktion des Ausgangstextes von der des Zieltextes unterscheidet. Um dies herauszufinden, ist eine genaue Analyse vorzunehmen.

Der Ausgangstext wird in der Theorie über translatorisches Handeln als Bestandteil des Ausgangsmaterials aufgefaßt, aufgrund dessen sein Funktionsfeld, die Konstellationen derjenigen Rezeptionssituation erschlossen werden kann, für die er von wem wann und wo warum/wozu usw. konzipiert wurde. [...] Wie weit die durch Ausgangstextanalyse gewonnenen Daten für die Zieltextproduktion relevant sind, hängt vom Zweck der neuen Kooperationssituation ab. (Holz-Mänttari 1986:362)

Die Theorie über translatorisches Handeln weist viele Parallelen mit der in 4.7.2 erörterten allgemeinen Translationstheorie auf, da diese ebenfalls für eine gelungene Zieltextproduktion die Lösung vom Ausgangstext und die Anpassung an die jeweilige Zielkultur vorsieht. Jedoch stehen in Holz-Mänttaris Theorie ÜbersetzerInnen als ExpertInnen und Entscheidungsbefugte zweifellos mehr im Mittelpunkt.

4.8 Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat zunächst gezeigt, dass sich das Dolmetschen und Übersetzen durch eine Reihe von Faktoren wie etwa den Faktor Zeit oder den Grad der Vollständigkeit voneinander unterscheiden und dass sich ihre Unterscheidung nicht nur auf die mündliche oder schriftliche Darbietung des Zieltextes reduzieren lässt.

Überdies wurde die Geschichte des Übersetzens festgehalten, wobei festgestellt wurde, dass schon seit dem dritten Jahrtausend vor unserer Zeit Schriften in andere Sprachen übertragen wurden. Außerdem blieben einige übersetzerische Fragen durch die Jahrhunderte hindurch aktuell. Dazu gehört unter anderem die Debatte, wie weit sich eine Übersetzung vom Originaltext entfernen darf, aber auch welche Kompetenzen TranslatorInnen besitzen müssen um ihren Beruf erfolgreich ausüben zu können.

Des Weiteren wurden in diesem Kapitel die Übersetzungstypen vorgestellt und es wurde erläutert, dass es nicht einen richtigen Übersetzungstyp gibt, sondern dass ihre Anwendung von der Funktion der jeweiligen Übersetzung abhängt. Hierbei hilft die Beantwortung der Fragen, für welches Publikum übersetzt wird und welches kommunikative Ziel damit verfolgt wird. Es wurde festgestellt, dass sich der kommunikative Übersetzungstyp am besten für die Translation von Humor eignet.

Der fünfte Punkt setzte sich mit den Texttypen auseinander, wobei festgehalten wurde, dass diese einen großen Einfluss auf die Übersetzung eines Textes oder Textelements haben. Denn abhängig von der jeweiligen Zugehörigkeit zu einem Texttyp kann die Übersetzung ein- und desselben Satzes ganz unterschiedlich ausfallen. Dies ist beim Translationsprozess zu berücksichtigen. Die Erscheinung der Texttypen findet nicht nur in schriftlicher, sondern auch in multimedialer Form statt. Dann spricht man von multimedialen Varianten der Texttypen. Humoristische Aussagen in Filmen ordnet man demnach der multimedialen Variante des expressiven Texttyps zu.

Um jedoch einen spezifischeren Anhaltspunkt für die Zuordnung von Texten und damit eine noch fundiertere Hilfestellung für translatorische Entscheidungen zu erhalten, wurde im sechsten Punkt auf Textsorten, Textsortenklassen und Textsortenkonventionen eingegangen. Dabei wurde festgehalten, dass Textsorten und Textsortenklassen nach der Zuordnung zu einem Texttyp eine weitere Klassifizierungsstufe darstellen. Die Einteilung in eine bestimmte Textsorte beruht auf gemeinsamen Situations-, Funktions-, Sprach- und Strukturkennzeichen, wobei Textsorten, die zwar nicht identisch sind, jedoch viele Gemeinsamkeiten aufweisen, zu Textsortenklassen zusammengefasst werden können. Zur Veranschaulichung wurde die Textsortenklasse Anzeige als Beispiel herangezogen. Diese erfüllt den Zweck etwas Bestimmtes zu verkünden, jedoch weist sie je nach Anlass der Verkündigung spezifische Merkmale auf, wodurch sie in verschiedenen Textsorten wie etwa Heirats- oder Todesanzeige unterteilt werden kann. Die Kennzeichen der jeweiligen Textsorten können unter dem Begriff ‚Textsortenkonventionen‘ zusammengefasst werden. Sie wecken in den LeserInnen bestimmte Erwartungen an den Text. Ein Märchen erkennt man beispielsweise am Anfangssatz ‚Es war einmal‘. Diese

Konventionen sind kulturspezifisch und an die Zielkultur anzupassen, damit die Übersetzung die von ihr erwartete Funktion erfüllt. Humoristische Texte weisen keine strengen Konventionen auf, ihr wichtigstes Merkmal ist die Pointe – vorausgesetzt es handelt sich nicht um absurden Humor.

Im letzten Punkt dieses Kapitels wurde auf die Relevanz der Übersetzungswissenschaft für die translatorische Praxis und auf verschiedene Übersetzungstheorien eingegangen. Hierbei wurde festgestellt, dass die theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema insofern für die Translation wichtig ist, als dadurch bedeutende Erkenntnisse über Probleme und Lösungsstrategien beim Übersetzen festgehalten werden. Bezüglich der Übersetzungstheorien wurden die allgemeine Translationstheorie, die Skopostheorie und die Theorie über das translatorische Handeln erörtert. Sowohl die allgemeine Translationstheorie als auch die Skopostheorie betonen die Wichtigkeit der Anpassung des Zieltextes an die Kultur des Zielpublikums. Darüber hinaus teilen sie der Erfüllung des Übersetzungszwecks die höchste Priorität zu. Die Theorie über das translatorische Handeln beschäftigt sich mit TranslatorInnen als ExpertInnen in einem Handlungsgefüge. Ihr Ziel ist es Rahmenbedingungen für translatorische Entscheidungen zu liefern, um diese funktionsbezogen begründbar zu machen und so Professionalität zu gewährleisten. Auch diese Theorie betont die Wichtigkeit der Anpassung des Zieltextes an die jeweilige Kultur.

5 Audiovisuelle Übersetzung

Dieses Kapitel nähert sich dem Übersetzen aus einem anderen Blickwinkel. Es untersucht nämlich die Translation audiovisueller Texte und geht der Frage nach, wie Humor in Filmen übersetzt werden kann. Dies dient als Grundlage für die Analyse des Films *Life of Brian* im darauffolgenden Kapitel.

Es wird zunächst erklärt, was unter dem Begriff ‚audiovisuelle Übersetzung‘ verstanden wird, und wodurch sich diese Form der Translation von der nicht-audiovisuellen Übersetzung unterscheidet.

Zwecks eines spezifischeren Einblicks in die audiovisuelle Translation beschäftigt sich dieses Kapitel außerdem mit verschiedenen Formen der Filmbearbeitung, wobei die Filmsynchronisation einen Schwerpunkt darstellt. Daher findet eingangs eine Definition des Begriffs ‚Synchronisation‘ statt und der Verlauf eines Synchronisationsprozesses wird beschrieben. Im darauffolgenden Punkt wird auf verschiedene Herausforderungen, die sich bei der Übereinstimmung zwischen Bild und Ton ergeben, eingegangen und mögliche Lösungsstrategien werden besprochen. Hierbei richtet sich das Augenmerk sowohl auf das kinesische Verhalten der SchauspielerInnen als auch auf Isochronie und Lippensynchronität.

Auf diese allgemeinen, den Synchronisationsprozess begleitenden Schwierigkeiten folgt eine spezifische Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Humor bei der Filmsynchronisation. Dabei wird der Frage nachgegangen, welche Prioritäten es bei der Translation von Humor in Filmen zu beachten gilt und welche Einschränkungen den Übersetzungsprozess

erschweren. Des Weiteren wird eine übersetzungsrelevante Klassifizierung humoristischer Äußerungen in Filmen vorgenommen. Dies soll den Blick dafür schärfen, dass der Schwierigkeitsgrad der Übersetzung eines Scherzes nicht selten davon abhängt, zu welcher Scherzgruppe dieser zugeordnet wird.

Der letzte Punkt dieses Kapitels beschäftigt sich mit weiteren Bearbeitungsformen von Filmen, wobei diese kurz erörtert werden.

Es ist anzumerken, dass andere Arten der audiovisuellen Translation, wie etwa die Übersetzung von Videospielen, in dieser Arbeit nicht behandelt werden, da sie für das Thema keine Relevanz haben.

5.1 Audiovisuelle Übersetzung als Sonderform der Translation

Die audiovisuelle Übersetzung stellt eine Sonderform des Übersetzens dar. Sie nahm ihren Anfang in den 1950-er Jahren und erlebte Ende des 20. Jahrhunderts einen großen Anstieg des Interesses seitens der Übersetzungswissenschaft, welches bis heute andauert (vgl. Díaz Cintas 2008:1, 2009:1).

Unter ‚audiovisuell‘ wird eine Kombination aus verbalen, auditiven und visuellen Elementen verstanden (vgl. Zabalbeasco 2008:24). Demnach benötigen die RezipientInnen bei audiovisuellen Texten sowohl ihren Seh- als auch ihren Gehörsinn.

It is the kind of communication where the text users use their eyesight (to look, to watch and to read) and their ears (to listen to speech and other sounds) throughout the viewing of the AV text. (Zabalbeascoa 2008:24)

Informationen werden folglich gleichzeitig von verschiedenen Kanälen bezogen.

In films [...] many essential elements co-occur and are perceived in parallel by sight and by hearing: spoken words, written texts, [...], patterns, [...] and, of course, the cinema picture, not forgetting the sound effects and the musical background. At the same time, the spectator perceives all of these aspects interacting in a very complex way and the sense of the intended communication resulting from such interactions. (Tomaszkiewicz 2009:21)

Daher definiert Tomasziewicz (2009:22) die audiovisuelle Translation als „a specific kind of translation combining the elements of classic interlingual translation and intersemiotic translation, the latter of which Jacobson also called transmutation.“ ÜbersetzerInnen haben demzufolge ihre Aufmerksamkeit nicht ‚nur‘ auf die Übertragung des Textes in eine andere Sprache zu richten, sondern auch auf die Übereinstimmung von Bild und Ton. Dies stellt oft ein kompliziertes Unterfangen dar.

In brief [...] translators must pay intricate attention to language in the first instance, however, in order to ensure a successful triangular marriage between words, acoustic and kinetic information, they must

undertake a very precise examination of the audiovisual situation, of the relationships established between images, character interaction and individual verbal strategies. (Díaz Cintas 2009:9)

Für die Produktion einer geglückten Übersetzung haben sich TranslatorInnen deshalb in erster Linie der Bedeutung und Funktion der im Film vorkommenden Wörter, Bilder und Geräusche bewusst zu sein, um funktionsorientierte und audiovisuell kohärente Übersetzungsentscheidungen für den zu bearbeitenden Film treffen zu können (vgl. Zabalbeascoa 2008:33f).

5.2 Synchronisation

Eine einwandfreie Auseinandersetzung mit dem Thema Synchronisation verlangt nach einer Definition des Begriffs, um ihn von anderen Formen der Filmbearbeitung abzugrenzen. Hier kann auf Díaz Cintas (2009) Definition zurückgegriffen werden:

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronized, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas 2009:4f)

Die Synchronisation unterscheidet sich von anderen Bearbeitungsformen unter anderem in dem Ziel, die ZuschauerInnen möglichst vergessen zu lassen, dass es sich beim gesehenen Film um eine Übersetzung handelt (vgl. Chaume 2008:130). Sie ist neben der Untertitelung die verbreitetste Form der Filmbearbeitung (vgl. Díaz Cintas 2008:7). Zur Darstellung ihrer Komplexität wird auf die verschiedenen Arbeitsschritte des Synchronisationsprozess eingegangen.

5.2.1 Der Ablauf eines Synchronisationsprozesses

Beim Synchronisationsprozess entscheiden viele Faktoren über Erfolg bzw. Misserfolg einer Produktion. Zunächst ist die Zusammenarbeit zwischen „inhaltlichen und technischen Gestaltern“ (Pahlke 2009:35) zu erwähnen, ohne deren Teamarbeit jeder Synchronisationsprozess scheitern würde. Des Weiteren ist der Faktor Zeit zu berücksichtigen, denn gewöhnlich haben die Synchronstudios für die Bearbeitung der Filme nur wenige Wochen Zeit, weshalb das Treffen von Entscheidungen schnell und präzise ablaufen hat. Überdies stellt die Übertragung einer in eine bestimmte Kultur eingebettete Sprache in eine andere eine große Herausforderung dar, zumal bei der Übersetzung von Filmen auch die rezipierten Bilder eine wichtige Rolle spielen (vgl. Pahlke 2009:35-40).

5.2.1.1 Auftrag, Rohübersetzung und Dialogbuch

Der erste Schritt im Synchronisationsprozess ist die Ausschreibung eines Auftrages für eine Filmsynchronisation seitens eines Filmverleihers oder Fernsehsenders und der Vergleich der jeweiligen Angebote verschiedener Synchronisationsstudios (vgl. Pahlke 2009:40).

Nachdem die Entscheidung für eine Synchronfirma getroffen wurde, wird die Rohübersetzung angefertigt. Den Auftrag dafür bekommen in der Regel freie MitarbeiterInnen,

die beim weiteren Arbeitsablauf im Studio nicht anwesend sind und den zu übersetzenden Film nicht sehen oder hören, sondern die Dialoge in Schriftform bekommen und übersetzen (vgl. Pruys 1997:85). Der Erhalt der Dialoge in ausschließlich schriftlicher Form ist für die Erstellung der Übersetzung zweifellos nicht immer ideal. Denn laut Remael (2008:59) kommt es durchaus vor, dass einige Szenen im Film kürzer als die verschriftlichten Dialoge sind oder dass Namen und kulturelle Referenzen falsch geschrieben werden.

Die Rohübersetzung ist möglichst wörtlich zu halten, sie stellt sozusagen eine grobe Übersetzung der Filmdialoge dar. Aufgrund dessen wird in dieser Phase weder auf sprachliche Stilfragen noch auf die Übereinstimmung zwischen Ton und Lippenbewegung geachtet. Trotzdem sollte eine Rohübersetzung „auf Wortspiele, Anspielungen oder Redewendungen [...], die einen speziellen kulturellen oder historischen Hintergrund haben“ (Pahlke 2009:40) aufmerksam machen und Lösungsstrategien anbieten. Denn dies vereinfacht die Arbeit der Synchronautorin/des Synchronautors, die/der das Dialogbuch – auch Synchronbuch genannt – für die Synchronisation im Studio erstellt. Da das Synchronbuch „unterschiedlichen Kriterien auf ganz verschiedenen Ebenen“ (Pahlke 2009:41) gerecht zu werden hat, ist auf viele Faktoren zu achten.

Der Synchronautor/-regisseur versucht bei seiner Arbeit am Text [...], die Dialoge synchron zu den Lippen- und Körperbewegungen der Schauspieler zu schreiben. Entscheidend für die angestrebte Unauffälligkeit der Bearbeitung ist nämlich nicht nur die Lippensynchronität, sondern auch die zeitliche Entsprechung der Körperbewegungen und Sprachcharakteristika, also der Aktion eines Sprechers mit seinen Äußerungen. Eine heftige Armbewegung, ein Kopfnicken, eine Veränderung der Lautstärke erfordert oft eine genaue Anpassung des deutschen Dialogs an die im Bild sichtbaren Schauspieler. (Pruys 1997:86f)

Jedoch stellt nicht nur die Übereinstimmung der synchronisierten Dialoge mit Mimik und Gestik eine Herausforderung dar, sondern auch die Übersetzung des Films in die jeweilige Zielsprache. Laut Pruys (1997:88) werden die SynchronautorInnen dabei „mit kulturspezifischen Anspielungen, Slang, Wortspielen und Komik“, aber „auch mit verschiedenen Sprachgewohnheiten bestimmter Kulturen konfrontiert.“ Die Übertragung dieser Elemente in eine neue Sprache und Kultur bedeutet eine schwierige Aufgabe. Darüber hinaus sollen sich die Dialoge in der Zielsprache realistisch und natürlich anhören, folglich sollen sie dem zielsprachlichen mündlichen Sprachregister entsprechen (vgl. Marzà Ibañez & Chaume Varela 2009:33). Die Erfüllung dieser Aufgaben wird durch die für die ZuschauerInnen meistens sichtbaren Lippenbewegungen zusätzlich erschwert (vgl. Pruys 1997:89).

Die SynchronautorInnen sind außerdem dafür verantwortlich, dass im Dialogbuch sowohl Sprechpausen als auch der Kamerablickwinkel, aus dem die jeweils sprechenden SchauspielerInnen aufgenommen wurden, angeführt werden (vgl. Pahlke 2009:41f). Diese Informationen sind für die Arbeit der SynchronsprecherInnen eine wichtige Hilfe, da dadurch ein schnelleres Vorankommen der Aufnahmen gewährleistet wird.

Im Anschluss an die Fertigstellung des Synchronbuches – oder manchmal bereits nach Erstellung der Rohübersetzung – wird der Film in Abschnitte geteilt. Nach diesen zwei bis zehn Sekunden langen Takes richtet sich auch die Dauer der einzelnen Sprachaufnahmen im Studio. Die Unterteilung des Films in Takes und deren Nummerierung obliegt den CutterInnen (vgl. Pahlke 2009:42).

5.2.1.2 Aufnahmen im Studio

Schließlich finden die Sprachaufnahmen im Synchronisationsstudio statt. Bei Spielfilmen mit einer Länge zwischen 90 und 120 Minuten dauert die Aufnahme drei bis sieben Tage. Das Studioteam bilden der/die Regisseur/in, der/die Tonmeister/in, der/die Cutter/in und die SprecherInnen (vgl. Pahlke 2009:43f).

Oft wird während der Studioaufnahmen zwischen dem Originalfilm und dem zu synchronisierenden Gegenstück gewechselt um „Ausdruck, Stimmung oder Tempo“ (Pahlke 2009:44) der beiden Versionen zu vergleichen. Für die Überprüfung der Lippensynchronität sind die CutterInnen zuständig, die die Tonspuren bei geringen Abweichungen nachträglich schneiden können „um [...] Asynchronitäten auszugleichen.“ (Pahlke 2009:44) Aber auch während der Aufnahmen ist es die Aufgabe der CutterInnen die SprecherInnen auf Asynchronitäten aufmerksam zu machen.

Die TonmeisterInnen sind wiederum für den Ton im Film verantwortlich. Sie haben darauf zu achten, dass die Dialoge mit einem ausreichenden Maß an Deutlichkeit gesprochen werden, da sie später mit den anderen im Film vorkommenden Tonaufnahmen zusammengeführt werden (vgl. Pahlke 2009:45f).

Die RegisseurInnen treffen im Studio die künstlerischen Entscheidungen. Darunter fällt beispielsweise das Abwägen zwischen einer guten Übersetzung und der Lippensynchronität, folglich ob Abweichungen zwischen Bild und Ton um einer schönen Formulierung willen hingenommen werden können. Des Weiteren weisen SynchronregisseurInnen die SprecherInnen mittels Briefings in ihre Rollen ein, denn SynchronschauspielerInnen erfahren ihren Text erst unmittelbar vor Beginn der Studioaufnahmen und haben auch sonst keine Vorbereitungsmöglichkeiten (vgl. Pahlke 2009:46f).

Es werden täglich im Durchschnitt 200 Takes aufgezeichnet. Bei diesem Tempo ist es nicht verwunderlich, dass Planänderungen schnell zu passieren haben, um die Erfüllung des Zeitplans nicht zu gefährden. Dieser wird von den AufnahmeleiterInnen kontrolliert (vgl. Pahlke 2009:48f).

Schließlich erfolgt nach der Fertigstellung der Synchronisation die Übergabe an die Kundin/den Kunden (vgl. Pahlke 2009:50) und der Synchronisationsprozess kann damit als abgeschlossen angesehen werden.

5.2.2 Herausforderungen in der Filmsynchronisation

Da bei der Translation eines Filmes sowohl auf auditive als auch auf visuelle Elemente zu achten ist, ergeben sich während des Übersetzungsprozesses eine Reihe von Problemen, zu

deren Lösung verschiedene Strategien angewendet werden können. Im Folgenden wird auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Übereinstimmung der Körper-, Mund- und Lippenbewegungen mit dem zielsprachlichen Text ergeben, eingegangen, und die dazugehörigen Lösungsansätze werden beleuchtet.

5.2.2.1 Kinesisches Verhalten

Unter kinesischem Verhalten wird in diesem Fall die Art und Weise der Körperbewegungen der SchauspielerInnen verstanden, wozu Mimik, Gestik und Körpersprache zählen. Sie können zweifellos den Übersetzungsprozess eines Films erschweren und finden entweder wortlos oder von Worten begleitet statt. Im ersten Fall ist von den TranslatorInnen abzuwägen, ob aufgrund von kulturellen Unterschieden eine Form der Erklärung der Bewegungen für die Zielsprache benötigt wird, während im zweiten Fall das Gesagte zu übersetzen ist (vgl. Chaume 2008:132). Es wird von Chaume jedoch nicht näher darauf eingegangen, inwiefern dem Zielpublikum nicht geläufige Bewegungen erklärt werden können, denn durch die gleichzeitige Einblendung von Bild und Ton und die Unmöglichkeit der Einfügung von Fußnoten erscheint der translatorische Handlungsspielraum diesbezüglich sehr begrenzt.

Die Übersetzung betreffend gibt es mehrere Möglichkeiten, zu deren Veranschaulichung Chaume (2008:133) unter anderem das Beispiel einer Aussage, die von einem Kopfschütteln begleitet wird, heranzieht. Wenn der ausgangssprachliche Satzbau (Konjunktionen, Pronomen, etc.) in der Zielsprache nicht beibehalten werden kann, so ist er durch einen anderen zu ersetzen, der aber denselben semantischen Inhalt hat, um Gehörtes und Gesehenes ineinander schlüssig wirken zu lassen.

5.2.2.2 Isochronie

Die Isochronie steht ursprünglich für einen bestimmten Sprechrhythmus, in der Filmsynchronisation aber beschreibt der Ausdruck die Länge von Äußerungen und die damit verbundenen Mundbewegungen:

In dubbing, isochrony means equal duration of utterances, i.e. the translated dialogue must fit exactly in the time between the instant screen actors open their mouth – to utter the ST dialogue exchanges – and the instant in which they close their mouth. (Chaume 2008:134)

Bei Isochronie handelt es sich folglich um die Übereinstimmung des Öffnens bzw. Schließens des Mundes der Sprecherin/des Sprechers und dem Beginn bzw. dem Ende der von ihr/ihm gemachten Äußerung.

Da Abweichungen in der Isochronie von den ZuschauerInnen leicht bemerkt werden, gründet die meiste Kritik an synchronisierten Filmen auf Isochronie-Unterschieden. Daher ist auf die Übereinstimmung der Länge der Übersetzung mit der Länge des Ausgangstextes zu achten. In der Regel ist es die Aufgabe der SynchronautorInnen das Translat so zu verlängern oder zu verkürzen, dass Isochronie hergestellt wird. Bezüglich der Verlängerung einer Übersetzung zur Herstellung von Isochronie gibt es eine Reihe von Methoden. Beispiele hierfür

sind der Einsatz von Wiederholungen, Periphrasen, Paraphrasen, Synonymen oder Antonymen. Oft führt eine solche Veränderung der Übersetzung auch dazu, dass dem Text eine zusätzliche mündliche Note verliehen wird, was ohnehin ein wichtiges Ziel der Synchronisierung eines Films ist. Wenn die Notwendigkeit der Verkürzung einer Übersetzung besteht, kann diese durch die Auslassung von Modalverben, Interjektionen oder höflichen Floskeln wie Begrüßungen erreicht werden. Des Weiteren können kürzere Synonyme, Antonyme, Metaphern, etc. verwendet werden (vgl. Chaume 2008:134f).

5.2.2.3 Lippensynchronität

Lippensynchronität und Isochronie werden oft gleichgesetzt, jedoch stehen sie für zwei unterschiedliche Vorgänge. Chaume (2008:135) hält fest, dass es bei der Isochronie um die Anpassung der Länge der Übersetzung an die Länge des Ausgangssprachlichen Textes geht, während die Lippensynchronität die Nachahmung bestimmter im Ausgangstext vorkommender Phoneme in der Übersetzung beschreibt. Es ist anzumerken, dass man vor allem dann um Lippensynchronität bemüht ist, wenn die sprechenden SchauspielerInnen in einer Nahaufnahme gezeigt werden, da hier Abweichungen zwischen dem Gehörten und den Lippenbewegungen für die ZuschauerInnen am deutlichsten zu erkennen sind.

Für die Herstellung von Lippensynchronität sind die SynchronautorInnen zuständig. Sie gleichen die Phoneme der Übersetzung – wenn notwendig – an die Phoneme des Ausgangssprachlichen Textes an. Hierbei ist darauf zu achten, dass die Synchronfassung offene Vokale oder Phoneme, die mit beiden Lippen gebildet werden, an jenen Stellen enthalten sollte, an denen sie auch im Ausgangstext vorkommen. Die Verwendung der exakt gleichen Phoneme in Ausgangs- und Zieltext ist zwar wünschenswert, jedoch keinesfalls obligatorisch. Beispielsweise kann ein /æ/ im Ausgangstext durch ein /e/ im Zieltext ersetzt werden. Auch bezüglich der Konsonanten ist eine Übersetzung, die genau dieselben Mitlaute wie das Ausgangssprachliche Wort enthält, nicht notwendig. Ein /p/ kann etwa durch ein /m/, /b/ oder sogar ein /f/ ersetzt werden (vgl. Chaume 2008:136).

Eine gelungene Lippensynchronität lässt die ZuschauerInnen vergessen, dass es sich beim gesehenen Film um eine Übersetzung handelt. Dieser Faktor der Vermittlung von Realität ist vielen anderen Faktoren übergeordnet.

It is noticeable how in these cases, phonetic equivalence substitutes semantic or even pragmatic equivalence, since finding a word with a bilabial consonant is much more important than finding a synonym or a similar word in the TL. [...] Translators must bear in mind that the function of the translation is to keep the impression of reality [...], matching open vowels and bilabials where screen characters in close-ups visibly open or close their mouths. (Chaume 2008:136f)

Es gibt verschiedene Möglichkeiten für das Ersetzen der Ausgangssprachlichen Phoneme durch ähnliche Zieltextsprachliche Laute. Chaume (2008:137) geht auf diese unterschiedlichen Techniken zur Erzeugung von Lippensynchronität ein und nennt als einen möglichen Lösungsweg die Wiederholung des Ausgangssprachlichen Wortes in der Zielsprache, wenn die

zwei Wörter einander sehr ähnlich sind. Beispielsweise kann „morning“ auf Englisch mit „Morgen“ auf Deutsch ersetzt werden.

Die Veränderung der Wortstellung ist ebenfalls eine beliebte Technik zur Übereinstimmung von Ton und Lippenbewegungen. Hierbei wird ein zielsprachliches Wort in einem Satz so positioniert, dass es an derselben Stelle vorkommt wie das gleiche oder ähnliche Phoneme enthaltende ausgangssprachliche Wort. Chaume (2008:137) führt als Beispiel den englischen Satz an „the parson had a house which belonged to...“, der übersetzt ins Französische lauten könnte „la maison du clergé appartenait à...“ („The house of the clergyman belonged to...“). So kommt einerseits der Konsonant /m/ von „maison“ an dieselbe Stelle wie der Mitlaut /p/ von „parson“ und andererseits wird der Konsonant /p/ von „appartenait“ an jener Stelle ausgesprochen, an der der Mitlaut /b/ von „belonged“ vorkommt.

Überdies kann Lippensynchronität auch durch den Ersatz des ursprünglichen zielsprachlichen Wortes mit Synonymen, Unter- oder Oberbegriffen oder sonstigen die Bedeutung des Ausgangstextes nicht verändernden stilistischen Mitteln erreicht werden, aber auch durch die Verkürzung oder Verlängerung eines Wortes, Satzes oder einer Phrase. Außerdem können Wörter oder Sätze in der Synchronfassung weggelassen oder neue Elemente hinzugefügt werden.

Es ist festzuhalten, dass die Lippensynchronität eine der größten Herausforderungen bei der Produktion eines synchronisierten Films darstellt und gleichzeitig als wichtiger Maßstab für die Qualität einer Synchronfassung gilt (vgl. Chaume 2008:140).

5.3 Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen

Ein wichtiger Aspekt, der alltäglichen Humor von Humor in Filmen unterscheidet, ist die Tatsache, dass Alltagshumor in der Regel aus dem Augenblick heraus entsteht, während Humor in Filmen geplant wurde. Die Art und Weise, wie das Publikum zum Lachen gebracht wird, kann hierbei stark variieren. Es können beispielsweise witzige Alltagssituationen dargestellt werden oder die Eigentümlichkeiten der Charaktere können humoristische Züge enthalten. Meistens jedoch handelt es sich um eine Mischung verschiedener Komponenten (vgl. Belz 2008:86). Die Übersetzung dieser Elemente stellt jedes Mal eine Schwierigkeit dar und setzt die translatorischen Fähigkeiten der ÜbersetzerInnen immer wieder aufs Neue auf die Probe.

The translation of humorous elements is one of the most demanding tasks that translators must face, since humour tends to resort to the use of puns, plays on words, and sharp and witty comments that in many occasions might have a visual counterpart [...]. (Muñoz Gil 2009:152)

Laut Jiménez Carra (2009:134) stellt vor allem auf Wortspielen aufgebauter und kulturelle Referenzen enthaltender Humor eine große Herausforderung für TranslatorInnen dar. Besonders durch Bilder transportierte Kulturspezifika, die eine humoristische Äußerung begleiten, erweisen sich für ÜbersetzerInnen als ein Problem, da sie aufgrund von technischen Einschränkungen an die jeweilige Zielkultur nicht angepasst werden können (vgl. Belz 2008:87).

5.3.1 Prioritäten und Einschränkungen

In Anlehnung an die Übersetzungsschwierigkeiten von Humor in Filmen hat Zabalbeascoa (1996) zur Verbesserung der Lösungsstrategien ein Modell aus Prioritäten und Einschränkungen erstellt. Die Prioritäten stellen hierbei all jene Ziele dar, die durch die Übersetzung erreicht werden sollen, während die Einschränkungen jene Probleme sind, die als Begründung für die Prioritätenwahl dienen (vgl. Zabalbeascoa 1996:243). Es ist festzuhalten, dass die Beachtung der jeweiligen Prioritäten und Einschränkungen bei jedem Übersetzungsprozess eine wichtige Rolle einnimmt, jedoch wird in dieser Arbeit ausschließlich auf jene Punkte näher eingegangen, die für die Filmsynchronisation von Belang sind.

Bei der Übersetzung von Humor ist darauf zu achten, welche Punkte wichtiger bzw. unwichtiger sind als die Erzeugung eines humoristischen Effekts. Beispielsweise nimmt dieser bei der Übersetzung einer Komödie einen höheren Stellenwert ein als bei der Translation eines Liebesfilms (vgl. Zabalbeascoa 1996:243f). Verglichen mit dem zweiten ist man im Falle des ersten etwa eher bereit auf Kosten der Lippsynchronität beim Publikum ein Lachen auszulösen.

Allerdings können solche Entscheidungsfindungen nicht verallgemeinert werden, da sie nicht selten eine Gratwanderung bedeuten. Denn obwohl der Einsatz von Humor für einen Film als Ganzes nicht relevant sein mag, so kann er doch in einer bestimmten Szene eine tragende Rolle spielen und sollte in diesem Fall in der Synchronfassung nicht verloren gehen.

Humour is not a top priority on a global level (i.e. for the whole text), although it may be used as an effective rhetorical device locally [...] for the purpose of building a particular image for the speaker, illustrating a point, providing an entertaining style, [...] etc. (Zabalbeascoa 1996:244)

Es liegt im Ermessen des Synchronisationsteams jede Entscheidung gut abzuwägen und sowohl auf die Wirkung des ganzheitlichen Films als auch auf den intendierten Effekt einzelner Szenen Rücksicht zu nehmen.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der nicht nur die Übersetzung von Humor beeinflusst, ist die Frage nach Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext, wobei diese von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet und definiert werden kann (vgl. Nord 2009⁴:24f). Die für diese Arbeit relevante Interpretation des Äquivalenzbegriffs ist mit „Wirkungskonstanz“ (Nord 2009⁴:25) des Ausgangs- und Zieltextes gleichzusetzen, da davon ausgegangen wird, dass die zu übersetzenden humoristischen Originaldialoge auch das Zielpublikum der Synchronfassung zum Lachen bringen sollen. „What matters in this case is the perception of the source text’s humour as a basis for the decision to make the translation a humorous text.“ (Zabalbeascoa 1996:247) Zabalbeascoa nennt den Humor des Ausgangstexts wahrscheinlich deshalb lediglich eine „Basis“ für den Zieltext, da die Übersetzung nach dem Grad ihrer eigenen Witzigkeit bewertet werden sollte.

The translation can then be judged according to exactly how funny it is on its own right. From this perspective, there is little point in comparing source and target texts in terms of the exact amount and type of humour they contain; if anything, it would be desirable for the translation to be even funnier than the source text. (Zabalbeascoa 1996:247)

Dies bedeutet, dass zwecks der Erhaltung eines humoristischen Effekts auch geringe inhaltliche Abweichungen vom Original in Kauf genommen werden können. Wenn beispielsweise im Originalfilm ein kulturspezifischer Scherz gemacht wird, sollte versucht werden, diesen an die Zielkultur möglichst gut anzupassen um auch die RezipientInnen der Synchronfassung zum Lachen zu bringen. Es gilt jedoch immer genau abzuwägen, wie sehr die Originalaussage verändert werden darf, folglich wie bedeutsam die zu ersetzenden sprachlichen Einheiten für den Verlauf des ganzheitlichen Film sind. „As for manipulation of the ST [source text], it is very important to evaluate how relevant the item is if replacement is being considered.” (Sanderson 2009:128)

Fest steht, dass bei der Bewertung des Humors eines synchronisierten Films darauf eingegangen werden sollte, wie gut bzw. schlecht sein humoristischer Effekt auf das Zielpublikum ist, anstatt einen direkten Vergleich mit dem Humor der Originalfassung als Maßstab für die Beurteilung der Übersetzung heranzuziehen. Denn die oberste Priorität bei der Übersetzung von Humor ist die Auslösung von Lachen bei den RezipientInnen der synchronisierten Filmfassung, wobei oft auf andere Strategien zur Humorerzeugung zurückgegriffen wird als in der Originalfassung. „Humour can be translated and the best way of doing it successfully seems to be activating strategies that use terms and expressions different to the ones employed in the source text.“ (Jiménez Carra 2009:141) Dies bestätigt auch Sanderson (2009:132), der verschiedene Wortspiele aus englischen Filmen und Serien mit ihren spanischen Synchronfassungen verglichen hat: „But if there is a norm that can be deduced from this analysis, it is that not once has the original punning strategy been used in the TT [target text].“ Demnach nahm für die ÜbersetzerInnen das Funktionieren des Humors in der Synchronfassung einen höheren Stellenwert ein als die exakte Übertragung des Inhalts. Solche inhaltlichen Abweichungen können laut Sanderson (2009:132) jedoch nur dann gemacht werden, wenn die die ZuschauerInnen zum Lachen bringenden Textelemente lediglich als phonologisches Werkzeug dienen und für die Abwicklung der Filmhandlung nicht relevant sind.

Eine mögliche Prioritätenfolge könnte daher laut Zabalbeascoa wie folgt aussehen:

[D]o well in popularity ratings, be funny, aim for immediate response in the form of entertainment and laughter, integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text, or use language and textual structures deemed appropriate to the channel of communication. (Zabalbeascoa 1996:245)

Nach der Festlegung der wichtigsten Prioritäten stehen die TranslatorInnen vor der Aufgabe, den Humor in eine andere Sprache zu übertragen. An dieser Stelle kommen zahlreiche Einschränkungen zutage, die es von den ÜbersetzerInnen zu überwinden gilt.

Recurrent restrictions facing the translators of [...] comedy may include differences in the background knowledge of the original and prospective audiences; differences in cultural and moral values, customs and traditions; differences in [...] techniques of joke-telling; [...] timing and lip synchronization; verbal humour depending strictly on features of the source language and/or on the visual context which defies manipulation and so on. (Zabalbeascoa 1996:249)

Es ist anzumerken, dass die Art und das Maß der jeweiligen Einschränkung stark variieren können. Daher existiert für die Übersetzung von Humor in Filmen auch kein ‚Patentrezept‘, vielmehr sind die translatorischen Entscheidungen individuell abgestimmt auf den jeweiligen Filmdialog zu treffen. Nichtsdestotrotz macht Zabalbeascoa (1996:248ff) einige Vorschläge, die zur Vereinfachung des Übersetzungsprozesses und zur Qualitätssteigerung der Übersetzungen von Humor in Filmen beitragen können. Dazu zählt unter anderem eine bessere Spezialisierung von TranslatorInnen. Dies beinhaltet sowohl einen umfangreichen Erfahrungsschatz im Bereich des Filmübersetzens als auch ein fundiertes Wissen über Scherzmechanismen, ihre Klassifizierung und Adaptierung an die jeweiligen Verwendungszwecke und ihre Einbettung in einen neuen kulturellen Kontext. Darüber hinaus spricht sich Zabalbeascoa für eine höhere gesellschaftliche Anerkennung von ÜbersetzerInnen aus. Denn ihre Arbeit ist einer kritischen Beurteilung von unterschiedlichen Seiten wie etwa den AuftraggeberInnen, dem Synchronisationsteam oder dem Zielpublikum ausgesetzt. TranslatorInnen wählen daher oft bei der Übersetzung von Humor Lösungen, die sich sehr stark an dem Originaldialog orientieren, da sie als Begründung immer anführen können, dass die Übersetzung dem entspricht, was auch im Ausgangstext gesagt wurde. Lösungen, die vom Originaldialog stark abweichen, werden daher trotz ihres höheren humoristischen Unterhaltungswertes nicht selten vermieden, da sie eine größere Angriffsfläche für Kritik darstellen. Außerdem haben TranslatorInnen beim Synchronisationsprozess eines Films ohnehin nicht das letzte Wort. Vielmehr sind das die SynchronautorInnen und –regisseurInnen, was auch in 6.2 deutlich gemacht wurde. Diese Tatsache unterstreicht auch Muñoz Gil, die sich mit der spanischen Synchronfassung der *Simpsons* auseinandergesetzt hat:

According to the information provided by the translator of the series, it is clear that when dealing with audiovisual programs translators do not always have ultimate control over the final script and that their translations are often used only as a first draft. (Muñoz Gil 2009:157)

Hier würde ein größeres Mitspracherecht zweifellos zur Qualitätssteigerung beitragen. „On a different level, the quality of dubbed versions may be improved if translators are allowed to be present and to provide their expert opinion in all stages of the dubbing process.” (Zabalbeascoa 1996:250) Ein Grund dafür liegt darin, dass vor allem die kulturellen Unterschiede zwischen den ausgangs- und zielsprachlichen RezipientInnen den ÜbersetzerInnen in der Regel besser bewusst sind als dem Rest des Synchronisationsteams.

Laut Veiga (2009:175) sieht man sich bei der Übersetzung von Humor in Filmen mit drei Herausforderungen konfrontiert. Die erste besteht darin, die humoristische Aussage als solche zu erkennen, was Veiga als „Humour awareness“ bezeichnet. Die zweite liegt im Vergleich der Bedeutung dieser Aussage in der Ausgangssprache mit ihrer Bedeutung in der Zielsprache. Veiga nennt dies „humour competence“. Die dritte und zugleich umfangreichste Herausforderung liegt in der translatorischen Entscheidungsfindung unter der Berücksichtigung verschiedener Faktoren:

decision-making according to language (relevance; recontextualisation; priorities and restrictions), culture (cultural encyclopedia in both languages) and technical boundaries (imposed by medium constraints) so that the prelocutionary equivalence and force can be achieved (audiovisual translation competence). (Veiga 2009:175)

Dies zeigt, dass die Übersetzung von Humor in Filmen ein vielschichtiger Prozess ist, bei dem es gilt, auf viele Faktoren Rücksicht zu nehmen.

5.3.2 Klassifizierung humoristischer Äußerungen aus translatologischer Sicht

Die Einteilung von Scherzen in bestimmte für die Übersetzung relevante Gruppen kann aus translatorischer Sicht äußerst hilfreich sein, da solch eine Klassifizierung bei der Entscheidung für die jeweiligen übersetzerischen Lösungswege von Nutzen ist. Daher hat Zabalbeascoa (1996: 251-255) humoristischer Äußerungen in sechs Gruppen eingeteilt.

Eine Gruppe besteht aus Scherzaussagen, die international verständlich sind. Sie beruhen weder auf ausgangssprachlichen Wortspielen noch auf kulturellen Referenzen. Jedoch wendet Zabalbeascoa (1996:251) bei dieser Art der Scherzaussage ein, dass eine humoristische Äußerung zwar von einer bestimmten Zielkultur als international eingestuft werden kann, während sie für eine andere Übersetzungsschwierigkeiten mit sich bringt. Daher empfiehlt er den Ausdruck „binationale“. Als Beispiel für diese Scherzgruppe führt er einen Kommentar aus *The Challenge* an:

A Minister with two ideas. I can't remember when we last had one of those.

Diese humoristische Äußerung kann problemlos in viele verschiedene Zielsprachen und -kulturen übertragen werden, da die Pointe weder von kulturellen noch von ausgangssprachlichen Faktoren abhängt. Darüber hinaus dienen PolitikerInnen in vielen Kulturen als beliebte humoristische Zielscheibe.

Eine weitere Art der humoristischen Äußerung klassifiziert Zabalbeascoa (1996:252) als jene Scherze, die kulturelle oder institutionelle Referenzen zum Inhalt haben. In diesem Fall sind zur Beibehaltung des humoristischen Effekts nationale oder kulturelle Anspielungen an die Zielkultur anzupassen. Zur Veranschaulichung wählt Zabalbeascoa (1996:237) eine Szene aus der Serie *Yes, Minister*, in der ein Journalist (J) ein Radiointerview mit einem Politiker (P) führt. Dieser fühlt sich durch eine Bemerkung des Journalisten geschmeichelt. Der

Journalist gibt ihm aber zu verstehen, dass seine Aussage keineswegs als Kompliment gemeint war.

P: Well, it's very flattering of you to put it that way.

J: It wasn't me who put it that way, Mr. Hacker, it was *The Daily Mirror*.

The Daily Mirror ist eine britische Boulevardzeitung und bekannt für ihre Berichterstattung über Skandale, in die PolitikerInnen und andere prominente Personen verwickelt sind. Durch die Bezugnahme auf diese Zeitung wird dem Publikum vermittelt, dass die vorangegangene Aussage des Journalisten keinesfalls als Lob, sondern als Kritik gemeint war (vgl. Zabalbeascoa 1996:241). Während britische ZuschauerInnen hierbei keine Verständnisprobleme haben, ist es für andere Zielkulturen zweifellos schwieriger, die Bemerkung des Journalisten vollends zu verstehen. Denn auch wenn ihnen der *Daily Mirror* ein Begriff ist, müssten sie eine genaue Vorstellung von der Art und Weise der Berichterstattung dieser Zeitung haben, um den humoristischen Seitenhieb zu erkennen. Zabalbeascoa (1996:252) ist der Meinung, dass solch ein Hintergrundwissen von der Zielkultur der Synchronfassung nicht erwartet werden kann und schlägt daher eine inhaltliche Veränderung vor um den humoristischen Effekt in der Synchronversion nicht zu verlieren. Für die katalanischen RezipientInnen nennt er folgende mögliche Lösung:

J: L'expressió no és meva sinó del líder de l'oposició.

(Der Satz stammt nicht von mir, sondern vom Anführer der Opposition.)

Hier wird den ZuschauerInnen der tatsächliche Hintergrund des vermeintlichen Kompliments offenbart, wodurch der humoristische Effekt erhalten bleibt.

Die dritte Scherzkategorie bilden humoristische Äußerungen, die sich in einigen Ländern größerer Beliebtheit erfreuen als in anderen und schon eine Art Tradition in bestimmten Kulturen haben. Zabalbeascoa (1996:252) nennt diese Gruppe „national-sense-of-humour joke“. Ein Beispiel hierfür sind die in 3.5.1 und 3.5.2 erläuterten unterschiedlichen Wesenszüge des englischen und deutschen Humors. Inwieweit diese Kategorie Einfluss auf translatologische Entscheidungen hat, erklärt Zabalbeascoa (1996:253) mit der Serie *Fawlty Towers*. In der Originalversion wird ein tollpatschiger Charakter, der für Lachanlässe sorgt, ständig damit entschuldigt, dass er aus Barcelona stammt. Da die meisten KatalanInnen aber zum einen ein starkes kollektives Bewusstsein und eine sehr hohe, positive Meinung von sich als Gemeinschaft haben, und zum anderen nicht zu Scherzen auf ihre Kosten tendieren, wurde der Geburtsort des Charakters in der katalanischen Übersetzung nach Mexiko verlegt.

Humoristische Äußerungen, deren Pointen an die Ausgangssprache gebunden sind, stellen die vierte Scherzkategorie dar. Solch ein auf Wortspielen aufgebauter Humor kann sich in Form von Polysemie (ein Wort steht für mehrere Begriffe, zum Beispiel das Pferd als Tier und Turngerät), Homonymie (Wörter klingen gleich, werden aber verschieden geschrie-

ben und bedeuten nicht dasselbe, wie etwa malen und mahlen) oder Zeugma (ein Wort kann in Verbindung mit zwei oder mehr Wörtern verwendet werden und wird dadurch anders verstanden, beispielsweise das Verb ‚gehen‘: Sie ging in die Staaten und bankrott.) manifestieren. Nicht selten geht bei der Translation von Wortspielen der humoristische Effekt verloren (vgl. Zabalbeascoa 1996:253).

Zur Veranschaulichung wählt Zabalbeascoa (1996:253) eine Szene aus *Yes, Minister*, in der der Minister erklärt, warum sich Menschen für eine politische Laufbahn entscheiden:

M: ... the other half are in it for what they can get out of it.

In der katalanischen Übersetzung lautet der Satz wie folgt:

M: ... i els altres només procuren omplir-se les butxaques.

(... und die anderen wollen so nur ihre Taschen füllen.)

Der Sinn des ausgangssprachlichen Wortspiels bleibt im Zieltext zwar erhalten, jedoch ist der humoristische Effekt verschwunden. Denn durch die Bildung der Aussage „be in“ (in der Politik sein) und „get“ (Nutzen ziehen) „out of“ (aus einer politischen Karriere), deren Grundlage die gegensätzlichen Präpositionen in/out bilden, wird im Ausgangstext eine humoristische Wirkung erzielt. Im Gegensatz dazu ähnelt der Zieltext einer humorlosen Kritik (vgl. Zabalbeascoa 1996:253). Solche auf Wortspielen aufgebaute Pointen sind für TranslatorInnen eine große Herausforderung, da sie nur in den seltensten Fällen auch in die Zielsprache übertragen werden können ohne dabei ihren humoristischen Effekt zu verlieren.

Visueller Humor bildet die fünfte Scherzkategorie. Zabalbeascoa (1996:253) unterscheidet hierbei zwischen Humor, der ausschließlich auf dem, was man sieht, aufgebaut ist, und Humor, der auf den ersten Blick nur aus visuellen Komponenten besteht, bei genauerer Betrachtung aber ein visuell kodierter, auf Sprache basierender Scherz ist. Als Beispiel für den englischsprachigen Raum wird das Bild eines Knopfes (engl. button) angeführt, welches nicht den Gegenstand an sich repräsentieren soll, sondern die Redewendung „button (up) your lip“, also dass man den Mund halten soll. Wenn sich Humor aus verbalen und non-verbalen Mitteln zusammensetzt, ist der Handlungsspielraum von TranslatorInnen oft sehr begrenzt, da die vermittelten Bilder nicht verändert werden können. Jedoch besteht die Möglichkeit, dass fremdsprachige Filme in absehbarer Zukunft nicht nur durch ihre Übersetzung an ein anderes Zielpublikum angepasst werden, sondern auch durch die digitale Manipulation von Bildern, wodurch adaptierte visuelle Kontexte zur Beibehaltung des humoristischen Effekts entstehen können (vgl. Zabalbeascoa 1996:254). Inwiefern sich jedoch solch eine Bildbeeinflussung auf den ganzheitlichen Inhalt des Films auswirken könnte und welche urheberrechtlichen Schritte damit verbunden wären, wird von Zabalbeascoa nicht erörtert.

Die letzte Scherzgruppe bilden komplexe humoristische Äußerungen. Sie sind deshalb komplex, weil sie zwei oder mehr Scherzkategorien enthalten. Als Beispiel wählt Zabalbeas-

coa (1996:254) einen Witz, der sowohl auf kulturspezifischen als auch auf sprachspezifischen Faktoren aufgebaut ist:

They call him ‚Pilgrim‘, because every time he takes her out he makes a little progress.

Zabalbeascoas katalanische Übersetzung enthält einen anderen Vergleich:

Li duen ‚Tirantlo‘ perquè quan es lliga una noia sempre dóna en el Blanch.

(Sie nennen ihn ‚Tirantlo‘, denn jedes Mal, wenn er ein Mädchen anspricht, landet er einen Volltreffer.)

Beim englischen Beispiel wird auf *The Pilgrim's Progress* von John Bunyan angespielt, eine äußerst berühmte im siebzehnten Jahrhundert verfasste christliche Allegorie. Zabalbeascoa hat sich jedoch in der Übersetzung gegen diesen Vergleich entschieden, da das katalanische Publikum die eingebaute Anspielung auf Bunyans Werk nicht verstehen würde, und die Pointe auf sprachspezifischen Elementen aufgebaut ist. Stattdessen hat er eine im fünfzehnten Jahrhundert verfasste Geschichte namens *Tirant lo Blanch* gewählt, in der es um die Abenteuer eines Ritters geht. Der Titel bedeutet übersetzt ‚Tirant, der Weiße‘, wobei die katalanische Pointe auf der Ähnlichkeit zwischen ‚Blanch‘ (weiß) und ‚blanc‘ (Volltreffer) beruht. Obwohl dadurch sowohl die Pointe verändert als auch eine neue Anspielung gemacht wird, enthält das Translat wichtige Charakteristika des Ausgangstextes. So wird der humoristische Effekt durch eine kurze witzige Bemerkung erzielt, das Sprachspiel gründet auf dem Titel eines bekannten, mehrere Jahrhunderte alten literarischen Werks und es wird über einen Mann erzählt, dessen Verhältnis zu Frauen die Grundlage für seinen Spitznamen darstellt (vgl. Zabalbeascoa 1996:254).

5.4 Sonstige Bearbeitungsformen von Filmen

Die Synchronisation stellt zwar im deutschsprachigen Raum die beim Publikum beliebteste Bearbeitungsform von Filmen dar (vgl. Pruys 1997:76), jedoch gibt es noch eine Reihe anderer Möglichkeiten für ihre Übersetzung. Auf diese wird im Folgenden kurz eingegangen.

5.4.1 Voice-over

Beim Voice-over bleiben die Originalstimmen auch in der bearbeiteten Fassung zu hören, wobei der zielsprachliche Text zeitlich versetzt über das Original gesprochen wird.

Voice over involves reducing the volume of the original soundtrack to a minimal auditory level, in order to ensure that the translation, which is orally overlapped on to the original soundtrack, can be heard by the target audience. (Díaz Cintas 2009:5)

Diese Bearbeitungsform findet heutzutage in Dokumentationen oder den Nachrichten ihren Einsatz, während sie in Spielfilmen immer weniger anzutreffen ist (vgl. Pruys 1997:76).

5.4.2 Kommentarfassungen

Kommentarfassungen werden bei Stummfilmen eingesetzt. Hierbei werden durch eine OFF-Stimme „nicht nur den Zwischentiteln nachempfundene Dialogpartien, sondern [...] auch das Geschehen“ (Pruys 1997:77) kommentiert.

Heutzutage werden Kommentarfassungen aber auch vermehrt für akustische Bildbeschreibungen für Menschen mit keinem oder nur geringem Sehvermögen erstellt. „Ein Erzähler aus dem OFF ‚übersetzt‘ dabei wichtige visuelle Informationen eines Films in verbale Beschreibungen.“ (Pruys 1997:77)

5.4.3 Untertitelfassungen

Bei dieser Bearbeitungsform werden Filmdialoge, aber auch schriftliche Texte, durch darunter eingefügte Textzeilen für die ZuschauerInnen übersetzt.

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, [...]) or of the soundtrack (songs [...]). (Díaz Cintas 2009:5)

Untertitelfassungen sind zwar kostengünstiger als Synchronfassungen, jedoch wird darauf im deutschsprachigen Raum viel seltener zurückgegriffen, da sie beim Publikum nur wenig Anklang finden. In anderen Ländern wie etwa Dänemark oder den Niederlanden sind sie wiederum beliebter als Synchronfassungen (vgl. Pruys 1997:77).

Da die ZuschauerInnen bei dieser Art der Filmübersetzung den ständigen Vergleich zwischen Original und Übersetzung haben, und vor allem bei englischsprachigen Produktionen davon auszugehen ist, dass die Mehrheit des Publikums den Ausgangstext zumindest teilweise versteht, haben die TranslatorInnen weniger Freiheiten sich vom Original zu entfernen als es bei Synchronfassungen der Fall ist (vgl. Sanderson 2009:125f). Denn wenn in der Übersetzung bestimmte Wörter, die die ZuschauerInnen erwarten, nicht vorkommen, wird oft angenommen, das Translat sei falsch. De Marco (2009) führt diese Tatsache ebenfalls an:

Even though it may be assumed that viewers do not know the source language of a film, they are often familiar with some words or expressions, which means that if they do not see a word-for-word correspondence between what they hear and what they read they conclude that the translation is flawed. (De Marco 2009:193)

Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass eine Übersetzungslösung, die beispielsweise zwecks des Erhalts eines humoristischen Effekts den Originaldialog verändert wiedergibt, von den RezipientInnen nicht negativ aufgenommen wird. Schließlich ist davon auszugehen, dass der Unterhaltungsfaktor bei den ZuschauerInnen eine wichtigere Rolle einnimmt als die exakte Reproduktion des Inhalts des Ausgangstextes.

Pruys (1997:77) erwähnt als einen Nachteil von Untertiteln „quantitative Textverluste“, denn aus Platzgründen werden Dialoge verkürzt wiedergegeben. Des Weiteren wird die teilweise überstrapazierte Leseleistung der ZuschauerInnen angeführt. Diese „erschließt sich [...] durch die Frequenz der Untertitel“ (Pruys 1997:78), wobei die Anzahl der hintereinander eingeblendeten Untertitel oft so hoch ist, dass die ZuschauerInnen mit ihrer Leseleistung teilweise nur schwer oder sogar gar nicht nachkommen. Jedoch lässt sich nicht leugnen, dass es auch in Synchronfassungen zu Textverlusten kommen kann, beispielsweise um Lippensynchronität herzustellen.

BefürworterInnen von Untertiteln führen an, dass der Film durch den Erhalt der Originalstimmen auf die ZuschauerInnen authentischer wirke als das synchronisierte Pendant. Des Weiteren haben Gehörlose bzw. Menschen mit schlechtem Hörvermögen durch Untertitel die Möglichkeit, Filme verfolgen und verstehen zu können. Bei dieser Form der Untertitelung werden auch Geräusche mit Untertiteln versehen (vgl. Pruys 1997:79).

5.4.4 Kooperationsfassungen

Der Begriff ‚Kooperationsfassung‘ beschreibt „ein Film- oder Fernsehprogramm [...], das nur zum Teil ausländisches Material beinhaltet.“ (Pruys 1997:80) Pruys führt an dieser Stelle das Beispiel der *Sesamstraße* an, die sich zum Teil aus original deutschsprachigen Dialogen und zum Teil aus synchronisierten Szenen aus dem Englischen zusammensetzt.

In diese Kategorie fallen auch synchronisierte Filme, die in einigen Szenen Untertitel enthalten (vgl. Pruys 1997:80). Das ist oft der Fall, wenn in einem Film mehr als eine Sprache gesprochen wird. Man nehme etwa einen für den deutschen Markt zu bearbeitenden englischsprachigen Film mit einigen Szenen auf Arabisch. Die englischsprachigen Dialoge werden ins Deutsche synchronisiert, während die arabischsprachigen Szenen auf Deutsch untertitelt werden.

Auf welche Bearbeitungsform zurückgegriffen wird, ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Hier spielen einerseits die Vorlieben der ZuseherInnen und andererseits die Wünsche der Fernsehsender eine tragende Rolle. Beispielsweise sind die im Videotext angebotenen Untertitel mancher Fernsehsender eher auf den „Serviceanspruch der Sender“ (Pruys 1997:81) als auf die große Nachfrage der ZuschauerInnen zurückzuführen. Außerdem ist immer auf die jeweilige Zielgruppe des Films oder Programms Rücksicht zu nehmen. Fremdsprachige Kinderprogramme werden daher auch in Ländern, in denen sonst eine große Präferenz für Untertitelung herrscht, synchronisiert, da Kinder noch nicht im Stande sind, die Untertitel zu lesen (vgl. Pruys 1997:82). Was jedoch nur wenig Einfluss auf die Entscheidung für eine Bearbeitungsform hat, ist die Kostenfrage. Dies bestätigt wiederum die Wichtigkeit der ZuschauerInnenvorlieben. „In über 90% der Fälle entscheidet man sich in Deutschland für die teuerste Lösung. Die Erwartungshaltungen der Zuschauer sind einfach zu stark.“ (Pruys 1997:82) Anhand dessen wird deutlich, dass die Gewohnheiten der ZuseherInnen vielleicht sogar den größten Einfluss auf die Wahl der jeweiligen Bearbeitungsform haben.

5.5 Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat einerseits einen Überblick über die audiovisuelle Übersetzung als Sonderform der Translation gegeben und andererseits die Übersetzung von Humor in Filmen als spezifisches Problem dieser Translationsform beleuchtet.

Es wurde eingangs aufgezeigt, dass die Translation von Texten, die sowohl auditive als auch visuelle Elemente enthalten, oft eine Herausforderung darstellt, da der Zieltext mit den eingeblendeten Bildern übereinzustimmen hat. Diese Tatsache wurde durch das gesamte Kapitel hindurch immer wieder bestätigt, unter anderem durch die Auseinandersetzung mit der Filmsynchronisation als einer oft gewählten Bearbeitungsform von Filmen. Zur Darstellung ihrer Vielschichtigkeit wurde der Ablauf eines Synchronisationsprozesses aufgezeigt, wobei festgestellt wurde, dass die reibungslose Zusammenarbeit von ExpertInnen aus verschiedenen Bereichen für die erfolgreiche Synchronisierung eines Films genauso wichtig ist wie eine schnelle Entscheidungsfindung und Problemlösung, da ständig unter großem Zeitdruck gearbeitet wird. Des Weiteren wurde auf mögliche Schwierigkeiten bei der Filmsynchronisation eingegangen. Diese ergeben sich meistens durch die gleichzeitige Einblendung von Bild und Ton, denn der übersetzte Text soll mit den gezeigten Bildern sowie den Körper-, Mund- und Lippenbewegungen der SchauspielerInnen harmonieren. Mögliche Strategien zur Lösung solcher Probleme sind unter anderem der Einsatz von Synonymen, die Veränderung der Wortstellung oder die Wahl eines ähnlichen Wortes in der Zielsprache.

Ein weiterer Schwerpunkt dieses Kapitels war die Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen. Hierbei konnte festgestellt werden, dass die oberste Priorität dem Erhalt des humoristischen Effekts gilt. Daher ist dieser bis zu einem bestimmten Grad auch inhaltlichen Faktoren übergeordnet. Dies wird auch durch die Tatsache bestätigt, dass bei der Übersetzung humoristischer Äußerungen in Filmen oft andere Strategien zur Humorzerzeugung angewendet werden als in den Originalversionen. Das heißt, dass zwecks des Erhalts des ausgangssprachlichen humoristischen Effekts durchaus inhaltliche Abweichungen von der Originalversion des zu übersetzenden Films gemacht werden dürfen. Dies gilt jedoch unter der Voraussetzung, dass sich solche Veränderungen nicht auf die ganzheitliche Filmhandlung auswirken. Des Weiteren wurde eine Klassifizierung humoristischer Aussagen aus translatologischer Sicht vorgenommen. Dabei wurde festgehalten, dass vor allem Wortspiele und humoristische Aussagen mit kulturellen Referenzen für ÜbersetzerInnen eine Herausforderung darstellen und dass bei der Übersetzung solcher Texte im Großteil der Fälle inhaltliche Veränderungen zum Erhalt des humoristischen Effekts vorzunehmen sind.

6 Probleme und Lösungsstrategien bei der Übersetzung des Humors im Film *Life of Brian*

Das folgende Kapitel hat als Schwerpunkt die Analyse der Humorstrategien, die in der Originalversion und der Synchronfassung des Films *Life of Brian* angewendet wurden. Hierbei

wird überprüft, ob und inwieweit sich die Strategien zur Humorerzeugung im Original und dem Translat voneinander unterscheiden und es werden mögliche Gründe dafür genannt. Dies soll einen Anhaltspunkt für mögliche Vorgehensweisen bei der Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen geben. Dazu wird der Humor ausgewählter Szenen, die die Problematik der Übersetzung von Humor in Filmen am besten widerspiegeln, beleuchtet. Hier handelt es sich Großteils um Szenen, die Wortspiele oder witzige Namen enthalten. Dabei soll gezeigt werden, dass die bloße Übersetzung des Inhalts oft den Verlust des humoristischen Effekts nach sich zieht.

Die ersten beiden Punkte dieses Kapitels behandeln den Inhalt des Films und einige Fakten zu der Komikergruppe ‚Monty Python‘, von deren Mitgliedern das Drehbuch stammt.

6.1 Inhalt des Films

Life of Brian (deutsch *Das Leben des Brian*) ist eine Komödie aus dem Jahr 1979 und wurde von der britischen Komikergruppe Monty Python verfasst. Sie spielt in der Zeit Jesu und handelt von Brian, der aufgrund einer Verkettung von Zufällen fälschlicherweise für den Messias gehalten wird, sich aber gegen diese ihm zugeschriebene Rolle auflehnt.

Brian wird ähnlich wie Jesus in einem Stall geboren. Er wird von seiner alleinerziehenden Mutter Mandy großgezogen. Diese ist äußerst herrisch und bestimmt das Leben ihres Sohnes. Mit Brians Eintritt in die jüdische Widerstandsgruppe ‚Volksfront von Judäa‘, die gegen das römische Regime kämpft, beginnt eine Aneinanderreihung von Missverständnissen, die dazu führt, dass er für den Messias gehalten wird. Beispielsweise predigt er vor einer Menschenmenge um römischen Soldaten zu entkommen. Dabei werden seine sinnlosen Sätze von der Menschenmenge als etwas Besonderes interpretiert. Trotz Brians Bemühungen, seinen Gefolgsleuten klar zu machen, dass er nicht der Messias ist, wächst die Zahl seiner Anhängerschaft. Schließlich wird er von römischen Soldaten gefangen genommen und gekreuzigt.

Der Film thematisiert die kritiklose Akzeptanz religiöser und politischer Dogmen und spricht sich für selbstständiges Denken und die Hinterfragung jeglicher Doktrin aus. Er hat weltweit für große Empörung seitens christlicher und jüdischer Glaubensgemeinschaften gesorgt. *Life of Brian* ist ein gutes Beispiel dafür, dass Humor als Instrument für gesellschaftliche Kritik dienen kann und dass die Art und Weise seines Einsatzes der Auslöser vieler Kontroversen sein kann.

Im Film wurden mehrere Rollen von jeweils einem ‚Monty Python‘-Schauspieler besetzt. So spielt etwa Graham Chapman sowohl Brian als auch einen König aus dem Morgenland. Die deutsche Synchronfassung wurde vom Studio Berliner Synchron erstellt.

6.2 Monty Python

Monty Python ist eine Komikergruppe aus Großbritannien, die 1969 gegründet wurde. Sie bestand ursprünglich aus John Cleese, Terry Gilliam, Terry Jones, Eric Idle, Michael Palin und Graham Chapman. Jedoch verstarb Chapman 1989. 1983 löste sich die Gruppe zunächst auf und die Mitglieder widmeten sich individuell verschiedenen Projekten. Im Juli dieses Jah-

res wollen die verbliebenen fünf Mitglieder in einer gemeinsamen Show in London auftreten. Dieser Auftritt wird auch in einigen österreichischen Kinos zu sehen sein, was den grenzüberschreitenden Unterhaltungswert von Humor unterstreicht.

Das Markenzeichen dieser Komikertruppe ist ihr schwarzer und satirischer, teilweise absurder Humor. Auch wird sehr oft mit Tabubrüchen gespielt, was in ihren Filmen und Serien allgegenwärtig ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist *Life of Brian*, wo etwa Kreuzigungen ins Lächerliche gezogen werden. Vor allem diese Szene hatte weltweit für Empörung gesorgt. Ihre bekanntesten Filme und Serien sind unter anderem *Monty Pythons fliegender Zirkus*, *die Ritter der Kokosnuß* und *Das Leben des Brian*.

6.3 Vergleich und Analyse der Strategien zur Humorerzeugung aus *Life of Brian* mit seiner deutschen Synchronfassung anhand von ausgewählten Szenen

1. Beispiel (0:02:15):

Am Anfang des Films liegt Brian als Neugeborenes in einer Krippe im Stall und die Heiligen Drei Könige kommen um ihn zu huldigen. Sie halten ihn fälschlicherweise für Jesus, der im Stall neben Brians liegt. Der Besuch der Heiligen Drei Könige ist jedoch Brians skeptischer Mutter Mandy nicht recht:

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
ERSTER KÖNIG: We were led by a star! MUTTER: Or led by a bottle , more like. Go on... Out!	ERSTER KÖNIG: Wir folgten einem Stern! MUTTER: Sternhagelvoll seid ihr! Verpisst euch!

In der Originalversion des Films spielt die Mutter in dieser Szene darauf an, dass die Heiligen drei Könige betrunken sind, indem sie dem ersten König entgegnet, sie seien keinem Stern, sondern einer Flasche gefolgt. Im Gegensatz dazu wird in der deutschen Fassung nicht auf dieses Wortspiel zurückgegriffen, sondern es wird das Kompositum „sternhagelvoll“ gebildet, welches ebenfalls eine Anspielung auf den Alkoholspiegel der Könige darstellt und dem deutschen Publikum als Adjektiv sehr bekannt ist.

Sowohl in der englischen als auch in der deutschen Version wird demnach von der Mutter zum Ausdruck gebracht, die Könige seien betrunken, indem sie der vorangegangenen Aussage eines der Könige ein Wort entnimmt und es in ein Wortspiel einbaut, wodurch ein humoristischer Effekt erzielt wird. Die Strategie zur Humorerzeugung im Original wurde daher auch in der Synchronfassung beibehalten. Jedoch wurde in der Originalversion das Wort „led“ aus dem vorherigen Satz aufgegriffen, während man sich in der Synchronfassung für den „Stern“ entschied. Wahrscheinlich hätte auch eine dem Original ähnlichere Übersetzung

wie etwa ‚Einer Flasche folget ihr‘ das deutsche Publikum zum Lachen gebracht, jedoch ist „sternhagelvoll“ zweifellos eine bessere Lösung, da dieser Ausdruck dem deutschsprachigen Publikum geläufig ist und den mutmaßlichen betrunkenen Zustand der Könige mehr hervorhebt, was den humoristischen Effekt erhöht.

Außerdem gebraucht die Mutter in der Synchronfassung eine derbere Sprache. Während sie nämlich in der Originalversion lediglich „Go on. Out!“ sagt, meint sie in der deutschen Version, die Könige sollen sich „verpissen“. Diese unnötige Schärfe und Rüpelhaftigkeit der Mutter sorgt daher in der deutschen Fassung wahrscheinlich sogar für mehr Lacher als in der Originalversion.

2. Beispiel (0:03:31):

Nachdem die Mutter den Königen doch erlaubt hat, sich das Kind anzuschauen, verlassen diese den Stall und überlassen ihr ihre Geschenke, unter anderem Myrrhe, wobei die Mutter nicht genau weiß, was Myrrhe eigentlich ist.

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
MUTTER: Um, well, um, if you're dropping by again, do pop in. Heh. And thanks a lot for the gold and frankincense, hmm, but don't worry too much about the myrrh next time. All right? Heh. Thank you! Good bye! Well, weren't they nice? Hmm. Out of their bloody minds, but still.	MUTTER: Na gut. Wenn Sie mal wieder hier in der Gegend sind, können sie ja aufn Sprung vorbeikommen. Und vielen Dank für das Gold und den Weihrauch, ja? Aber dieses Myrrhe- Zeug, das könnt ihr euch das nächste Mal in die Haare schmieren. Also Shalom dann. Tschüss. Servus. Ciao. Wer sagt's denn? Die waren doch ganz nett, die Jungs. Total bescheuert, aber naja... trotzdem.

Dieses Beispiel unterstreicht deutlich, dass Synchronfassungen bei der Erzeugung eines humoristischen Effekts nicht nur bloße Kopien des Originalfilms sind. In diesem Fall enthält die deutsche Fassung humoristische Elemente, die bei weitem nicht so subtil sind wie jene in der englischen Version und in dieser teilweise gar nicht vorkommen.

Die Mutter gibt den Drei Königen in der Originalfassung zu verstehen, dass sie sich bei ihrem nächsten Besuch keine allzu großen Gedanken um Myrrhe machen müssen. Dadurch wird impliziert, dass sie keine Myrrhe mehr wünscht, da sie wahrscheinlich immer noch nicht genau weiß, was das ist. In der Synchronfassung jedoch drückt sie sich viel forscher und unhöflicher aus, indem sie meint, die Könige könnten sich die Myrrhe „das nächste Mal in die Haare schmieren“. Der humoristische Effekt der englischen Version liegt in der Subtilität der Aussage und in der daraus folgenden Erkenntnis des Publikums, dass die Mutter immer noch nicht weiß, was Myrrhe ist und daher diesen hochwertigen Balsam auch nicht mehr ge-

schenkt bekommen möchte. In der Synchronfassung kommt das deutschsprachige Publikum zur selben Schlussfolgerung, jedoch liegt die Strategie zur Humorerzeugung eben nicht in der Subtilität der Aussage, sondern im Gegenteil: einer sehr forschenden Bemerkung, die sogar als Affront ausgelegt werden könnte. Dadurch werden auch die unterschiedlichen kulturellen Präferenzen bei den humoristischen Stilmitteln deutlich. Denn wie in 3.5.1.3 und 3.5.2.5 bereits festgehalten, tendieren die EngländerInnen zum Understatement, während die Deutschen das Overstatement bevorzugen.

Des Weiteren verabschiedet sich Mandy von den Königen in der deutschen Version in mehreren Sprachen, beispielsweise sagt sie „Shalom“ und „Ciao“. Diese Art und Weise der Verabschiedung birgt in sich eine humoristische Wirkung, da sie vom Publikum nicht erwartet wird und unpassend erscheint. In der Originalversion sagt sie jedoch zum Abschied lediglich „Good bye!“, was keine humoristischen Elemente enthält.

3. Beispiel (0:08:47):

In dieser Szene hält Jesus eine Predigt und wird von einer großen Menge angehört. Die Menschen, die in der Menge hinten stehen, verstehen ihn nur sehr schlecht. Dies führt zu Mutmaßungen über den Inhalt seiner Predigt:

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
MANN: I think it was “Blessed are the cheesemakers.”	MANN: Ich glaube, er sagte „Gepriesen sind die Skifahrer.“
MRS. GREGORY: Oh, what's so special about the cheesemakers?	MRS. GREGORY: Was um alles in der Welt ist so besonders an Skifahrern?
GREGORY: Well, obviously, this is not meant to be taken literally. It refers to any manufacturers of dairy products.	GREGORY: Ich glaube, es ist mehr als Gleichnis zu sehen. Weißt du meine Liebe, es bezieht sich auf die ganze Wintersport-industrie.

Auch bei diesem Beispiel ist die Strategie zur Humorerzeugung zwischen Originalversion und Synchronfassung identisch: In beiden Versionen wird beim Publikum Lachen durch die Tatsache ausgelöst, dass Jesu Worte missverstanden werden und seine Preisungen dadurch lächerlich wirken. Original und Übersetzung unterscheiden sich aber darin, welche Worte irrtümlicherweise verstanden werden.

In der Originalfassung versteht ein Mann, Jesus würde Käsemacher preisen. Dies erscheint in Anbetracht der weit verbreiteten Annahme, dass sich Jesus für Schwache, Kranke, Verstoßene usw. eingesetzt hat, als so unerwartet und fehl am Platz, dass bei den RezipientInnen Lachen ausgelöst wird. In der deutschen Synchronfassung entschied man sich jedoch ge-

gen Käsemacher und wählte Skifahrer, was noch absurder in Anbetracht der Tatsache erscheint, dass der Film in der Zeit Jesu in Judäa spielt.

Des Weiteren wird in diesem Dialog auf die in der Bibel und in Jesu Reden vorkommenden Gleichnisse und Metaphern angespielt. Denn bei der Interpretation der Preisung meint Gregory, dass Jesu Worte nicht wörtlich genommen werden sollten. Daher wird in den ZuschauerInnen die Vermutung geweckt, dass die Huldigung von Käsemachern bzw. Skifahrer vielleicht doch logisch erklärt werden kann. Diese Erwartungshaltung wird durch Gregorys Erklärung, die Preisung beziehe sich auf alle ProduzentInnen von Milchprodukten bzw. „auf die ganze Wintersportindustrie“ nicht erfüllt und löst beim Publikum erneut Lachen aus.

Eine mögliche Erklärung für die Entscheidung des Synchronstudios gegen die Käsemacher und für die Skifahrer liegt darin, dass die SynchronautorInnen durch die höhere Absurdität ihrer Lösung den Dialog noch witziger gestalten wollten, was ihnen höchstwahrscheinlich auch gelungen ist. Außerdem werden durch die Ersetzung der „cheesemakers“ mit „Skifahrer“ Isochronie und Lippensynchronität hergestellt.

4. Beispiel (0:17:19):

In diesem Beispiel äußert sich Brian abfällig über die RömerInnen, woraufhin ihm seine Mutter gesteht, dass sein Vater ein Römer ist:

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
MUTTER: Nortius Maximus his name was. Hmm. Promised me the known world, he did. I was to be taken to Rome, House by the Forum. Slaves. Asses' milk. As much gold as I could eat. Then, he, having his way with me had... Woom! Like a rat out of an aqueduct.	MUTTER: Nixus Minimax war sein Name. Hmm. Er versprach mir die ganze bekannte Welt. Er wollte mich mitnehmen nach Rom. Ein Haus am Forum, Sklaven, Eselsmilch. Soviel Gold, wie ich nur essen könnte. Und dann, nachdem er es mit mir getrieben hatte: Wumm! Wie eine Ratte aus einem Aquädukt.

In der englischen Fassung heißt Brians Vater „Nortius Maximus“. Ausgesprochen klingt der Name wie ‚Naughtius Maximus‘. Dadurch werden beim englischsprachigen Publikum bestimmte Assoziationen geweckt, denn ‚naughty‘ bedeutet ungezogen. Der humoristische Effekt liegt folglich im sexuell konnotierten Namen des Vaters.

Für die deutschsprachige Version wurde der Name nicht übernommen, da man nicht voraussetzen konnte, dass die ZuschauerInnen die im Namen enthaltene Anspielung verstehen. Außerdem hat man sich gegen eine Übersetzung des Namens entschieden. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass die Namen ‚Ungezogenus Maximus‘ oder ‚Unarticus Maximus‘ einerseits zu lang sind, weshalb keine Isochronie hergestellt werden könnte und andererseits liegt die Pointe im Englischen auch teilweise darin, dass der Name des Vaters zwar anders geschrieben, aber als Naughtius ausgesprochen wird. Dieser Punkt würde bei einer Übersetzung ins Deutsche verloren gehen. Vermutlich fiel die Entscheidung deshalb auf

die Kreation eines neuen Namens. „Nixus Minimax“ bringt die ZuschauerInnen nicht aufgrund einer versteckten sexuellen Konnotation zum Lachen, sondern aus zwei anderen Gründen. Erstens bringt man mit „Nixus“ unweigerlich das Wort ‚nichts‘ in Verbindung. Die Vorstellung, dass der Vater also auf Deutsch ‚Nichts‘ oder ‚Nichtsus‘ mit Vornamen heißt, ist so abwegig und unlogisch, dass dadurch das Publikum zum Lachen gebracht wird. Zweitens vereint der Nachname „Minimax“ zwei Gegensätze, was ebenfalls als witzig rezipiert wird. Auch hier spielen kulturelle Unterschiede eine Rolle. Denn wie in 3.5.1.8 festgestellt, sind sexuell konnotierte Scherze in der englischen Witzkultur äußerst beliebt, während sie in der deutschen einen niedrigeren Stellenwert haben. Überdies werden mit dieser Lösung sowohl Isochronie als auch Lippensynchronität hergestellt.

In beiden Versionen wird durch den Namen des Vaters beim Publikum Lachen ausgelöst, wobei man sich in der Übersetzung zwecks des Erhalts eines humoristischen Effekts für einen anderen Namen entschieden hat als im Original.

5. Beispiel (0:38:18):

Brian wird von römischen Soldaten gefangen genommen und zu Pontius Pilatus gebracht, welcher aufgrund eines Sprachfehlers sehr undeutlich spricht.

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
PONTIUS PILATUS: ...Make one large living awea ... Ah.	PONTIUS PILATUS: Du nimmst diese große Figur herunter und dann von da unten...
ZENTURIO: Hail Caesar.	ZENTURIO: Heil Cäsar.
PONTIUS PILATUS: Hail.	PONTIUS PILATUS: Heil.
ZENTURIO: Only one survivor, sir.	ZENTURIO: Nur ein Überlebender.
PONTIUS PILATUS: Ah. Thwow him to the floor.	PONTIUS PILATUS: Oh. Wirf ihn auf den Fußboden .
ZENTURIO: What, sir?	ZENTURIO: Äh. Wie bitte?
PONTIUS PILATUS: Thwow him to the floor.	PONTIUS PILATUS: Wirf ihn auf den Poden .
ZENTURIO: Ah.	ZENTURIO: Ahh.
PONTIUS PILATUS: Hmm. Now, what is	PONTIUS PILATUS: Also, wie ist dein

your name, Jew?	Name, Jude?
BRIAN: Brian, sir.	BRIAN: Brian, Herr.
PONTIUS PILATUS: Bwian , eh?	PONTIUS PILATUS: Prian , aha.
BRIAN: No, no. Brian.	BRIAN: Nein nein. Brian! Au!
PONTIUS PILATUS: Hoo hoo hoo. The little wascal has spiwit.	PONTIUS PILATUS: Hm hm hm. Der kleine Chelm ist ein Widerporst.
ZENTURIO: Has what, sir?	ZENTURIO: Wie bidde?
PONTIUS PILATUS: Spiwit.	PONTIUS PILATUS: Ein Widerporst.
ZENTURIO: Yes. He did, sir.	ZENTURIO: Ja. Natürlich.
PONTIUS PILATUS: No, no. Spiwit, siw. Um, bwavado. A touch of dewwing-do.	PILATUS: Weißt du, solche Purchen chei-nen hier unperechenpar prutal vorzuge-hen. Plutberaucht.
ZENTURIO: Oh. Ah, about eleven, sir.	ZENTURIO: Oh, äh. Ich glaube geraucht hat er auch.
PONTIUS PILATUS: So, you dare to waid us.	PILATUS: Also, tu pist ein Defitist.
BRIAN: To what, sir?	BRIAN: Ich pisse was?
PONTIUS PILATUS: Stwike him, Centuwion, vewy woughly!	PILATUS: Aaah. Prügel ihn, Zenturio, für diese Unverchämtheit.

In beiden Versionen dienen Pilatus' Sprachfehler und die daraus resultierenden Verständigungsprobleme zur Belustigung der RezipientInnen. Während er aber in der englischen Fassung den Buchstaben ‚R‘ nicht aussprechen kann, entschied man sich in der deutschsprachigen Version für den ‚B‘- und ‚Sch‘-Laut, wobei er manchmal auch das ‚D‘ nicht aussprechen kann. Die Entscheidung fiel in der Synchronfassung wahrscheinlich deshalb auf andere Laute als in der Originalversion, da die Aussprache des ‚R‘ im Deutschen für die Verständigung eine unwichtigere Rolle einnimmt und sich Schwierigkeiten bei der Aussprache des ‚R‘ folglich auch nicht so witzig anhören wie ein Sprachfehler, der den ‚B‘- und ‚Sch‘- Laut betrifft.

Ein weiterer Unterschied liegt auch wieder im derberen Sprachregister der Synchronfassung. Denn während Brian aufgrund von Verständigungsproblemen in der Originalversion bei Pilatus lediglich nachfragt, was dieser gesagt hat, versteht er in der deutschsprachigen Fassung er „pisse“ etwas.

6. Beispiel (1:04:19)

Vor Brians Haus steht eine große Menschenmenge und ruft ihn, während seine Mutter versucht die Leute zu vertreiben.

Englische Originalfassung	Deutsche Synchronfassung
MENGE: The Messiah! The Messiah! Show us the Messiah!	MENGE: Der Messias! Der Messias! Zeig uns den Messias!
MUTTER: The who?	MUTTER: Wen soll ich euch zeigen?
MENGE: The Messiah!	MENGE: Den Messias!
MUTTER: There's no Messiah in here. There's a mess, all right, but no Messiah. Now, go away!	MUTTER: Hier ist kein Messias. Kein einziger! Mist und Staub ist hier drin, aber kein Messias! Und nun: Buenos Dias!

Dieses Beispiel verdeutlicht die Problematik der Übersetzung von Wortspielen. Während das Publikum in der Originalfassung nämlich durch die ähnlich klingenden Wörter ‚mess‘ und ‚Messiah‘ zum Lachen gebracht wird, ist dieses Wortspiel in der deutschen Sprache nicht möglich. Hätte man den englischen Satz übersetzt, wäre der humoristische Effekt verloren gegangen und es wäre daraus nur eine einfache humorlose Bemerkung geworden. Daher entschied man sich für eine andere Strategie zur Humorerzeugung und wählte einen Reim, der aus ‚Messias‘ und ‚Buenos Dias‘ besteht. Dies ist einerseits witzig, weil das Publikum den Reim nicht erwartet und andererseits, weil sich die Mutter auf Spanisch verabschiedet. Überdies wird ‚Buenos Dias‘ nur zur Begrüßung und nicht zum Abschied verwendet, was der Szene eine zusätzliche humoristische Note verleiht.

Obwohl in dieser Szene also zwei verschiedene Strategien zur Humorerzeugung verfolgt wurden, sich der Humor folglich dadurch auch auf globaler Ebene unterscheidet, weicht der Inhalt der Synchronfassung nur minimal von der Originalversion ab. Dies beweist, dass die Übersetzung von Humor nicht zwangsläufig eine Entscheidung zwischen dem Erhalt des humoristischen Effekts und der korrekten Wiedergabe des Inhalts zu sein braucht.

6.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden sechs Szenen aus dem Film *Life of Brian* mit ihrer deutschen Synchronfassung verglichen. Dabei wurde festgestellt, dass sich die Strategien zur Humorerzeugung

gung zwar in den meisten Fällen nicht voneinander unterscheiden, aber auch dass durch die bloße Übertragung des ausgangssprachlichen Inhalts in die Zielsprache der humoristische Effekt in der Synchronfassung verloren gegangen wäre. Daher wurde bei der Synchronisation des Films vor allem auf sprachenspezifische Faktoren des Deutschen geachtet um auch das Publikum der Synchronfassung zum Lachen zu bringen.

Durch die Anwendung der gleichen Strategien zur Humorerzeugung wurde die globale Ebene von Humor bestätigt, da beim deutschen Publikum durch Sprachfehler, absurde Namen oder Wortspiele genauso Lachen ausgelöst wurde wie bei den englischsprachigen RezipientInnen. Unterschiede sind jedoch auf der lokalen Ebene vorzufinden, also beim genauen Aufbau der jeweiligen Humorstrategie. Beispielsweise handelt es sich in der Übersetzung um ein anderes Wortspiel als in der Originalfassung.

7 Schluss

In dieser Arbeit wurde zunächst die Vielschichtigkeit von Humor aufgezeigt. Auf den ersten Blick mag er zwar ‚nur‘ ein beliebtes Unterhaltungsmittel sein, doch dahinter steht ein komplizierter Mechanismus sozialer Funktionen. Diese reichen von der Entschärfung unangenehmer Situationen über die Demonstrierung der eigenen Intelligenz bis hin zur Kontrolle einer Gruppe, was sich beispielsweise auch im Ausschluss eines Gruppenmitglieds manifestieren kann. Humor scheint so komplex zu sein, dass es keiner der zahlreichen Humorthorien gelungen ist, widerspruchslös erklären zu können, durch welche humoristischen Mechanismen der Mensch zum Lachen gebracht wird. Hierbei scheinen die Inkongruenztheorie und die General Theory of Humour noch am plausibelsten zu sein. Sie erklären Humor als Reaktion auf die Nichterfüllung einer Erwartung.

Des Weiteren wurde Humor als kulturelles Phänomen beleuchtet, wobei die Hypothese bewiesen werden konnte, dass er auch viele globale Wesenszüge besitzt. Dazu zählen unter anderem thematische Gemeinsamkeiten wie etwa die Verspottung von Autoritäten oder der humoristische Verstoß gegen Tabus. Auch dient Humor kulturübergreifend zum Abbau von Spannungen und zur Stärkung sozialer Beziehungen. Es konnten außerdem diverse humoristische strukturelle Universalien ermittelt werden. Darunter fallen beispielsweise humoristische Formen wie Übertreibung oder der Einsatz von Wortspielen. Die lokale Ebene des Humors manifestiert sich wiederum in der Beliebtheit der einzelnen humoristischen Themen, Strukturen, etc. innerhalb einer Kultur, was auch anhand des Vergleichs der englischen und deutschen Lachkultur deutlich geworden ist. Denn während der englische Humor etwa die Übertreibung bevorzugt, tendiert man im deutschen Humor zum Gegenteil, nämlich der Übertreibung.

Überdies hat sich diese Arbeit mit der Tätigkeit des Übersetzens und den Übersetzungsvorgang beeinflussenden Faktoren auseinandergesetzt. Dabei wurde festgehalten, dass humoristische Äußerungen in Filmen der multimedialen Variante des expressiven Texttyps zugeordnet werden können. Folglich besitzen humoristische Texte keine strengen Textsorten-

konventionen. Ihr wichtigstes Erkennungsmerkmal ist das Vorhandensein einer Pointe. Dies ist bei der Übersetzung humoristischer Äußerungen zu beachten, damit sie als solche überhaupt erkannt werden und ihre Funktion der Belustigung der RezipientInnen erfüllen können. Absurder Humor ist eine Ausnahme, da es in diesem Fall zu keiner Auflösung kommt.

Im fünften Kapitel wurde aufgezeigt, dass die oberste Priorität bei der Übersetzung humoristischer Aussagen dem Erhalt des humoristischen Effekts dient. Dies gilt nicht selten auch auf Kosten kleiner inhaltlicher Veränderungen, wobei sich diese nicht auf die ganzheitliche Filmhandlung auswirken sollten. Des Weiteren wurde festgestellt, dass vor allem auf Wortspielen aufgebauter Humor und Humor, der kulturelle Referenzen enthält, für TranslatorInnen ein schwieriges Unterfangen darstellen. Zur Lösung solcher Übersetzungsschwierigkeiten sollte entweder eine andere Strategie zur Humorerzeugung herangezogen werden oder es sollten in der Zielsprache neue Wortspiele oder kulturelle Referenzen gemacht werden. Fest steht, dass ‚nur‘ die Übersetzung des ausgangssprachlichen Inhalts in solchen Fällen meistens den Verlust des humoristischen Effekts nach sich zieht. Überdies wurde in diesem Kapitel beleuchtet, welche Einschränkungen und Prioritäten bei der Übersetzung von Humor in Filmen zum Tragen kommen. Hierbei handelt es sich unter anderem um die Übereinstimmung von Bild und Ton.

Schließlich konnte im sechsten Kapitel die Hypothese dieser Arbeit, dass sich Humor aus einer globalen und einer lokalen Ebene zusammensetzt, erneut bewiesen werden. Es wurde nämlich bei der Analyse der im Film *Life of Brian* angewendeten Humorstrategien deutlich gemacht, dass die meisten Humorstrategien auch in der deutschsprachigen Synchronfassung beibehalten wurden. Vorgenommene Veränderungen wurden auf lokaler Ebene durchgeführt. Beispielsweise wurde in beiden Fällen zur Humorerzeugung ein lustig klingender Name herangezogen, jedoch entschied man sich in der deutschsprachigen Version für einen anderen Namen als in der Originalfassung, da ansonsten der humoristische Effekt verloren gegangen wäre. Des Weiteren konnten bei einigen Szenen auch die jeweiligen unterschiedlichen kulturellen Präferenzen bei der Humorerzeugung festgestellt werden, wodurch die Annahme, dass das Humorverständnis auch stark kulturell geprägt ist, bestätigt wird.

Es kann festgehalten werden, dass TranslatorInnen bei der Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen mit einer Reihe von Einschränkungen und Schwierigkeiten konfrontiert werden. Diese Hürden bestimmen schlussendlich auch, welche Strategie zur Humorerzeugung herangezogen wird, wobei nicht zuletzt anhand der Analyse des Films *Life of Brian* gezeigt wurde, dass in den meisten Fällen in der Übersetzung dieselbe Strategie zur Humorerzeugung eingesetzt wurde wie im Original. Veränderungen waren zum Erhalt des humoristischen Effekts Großteils auf lokaler Ebene notwendig. Dies beweist, dass Humor aus einer globalen und einer lokalen Ebene besteht. Denn wenn das nicht der Fall wäre, müssten bei der Übersetzung einer humoristischen Äußerung jedes Mal andere Humorstrategien herangezogen werden als im Original, da die ausgangssprachliche Strategie beim zielsprachlichen Publikum kein Lachen auslösen könnte.

Zum Schluss ist anzumerken, dass die Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen ein breites und durchwachsenes Forschungsgebiet darstellt und eine der größten Herausforderungen im Tätigkeitsfeld des Übersetzens ist. Eine frühe Spezialisierung der TranslatorInnen, mehr Anerkennung, aber auch mehr Handlungsspielraum beim Übersetzen würden zu einer Qualitätssteigerung von Humor in synchronisierten Filmen beitragen. Im Großen und Ganzen gibt es auf dem Gebiet des Übersetzens humoristischer Äußerungen in Filmen noch viel Forschungsbedarf, wobei durch diese Arbeit versucht wurde, einen kleinen Beitrag dazu zu leisten.

Bibliographie

Primärliteratur:

Jones, Terry. 1979. *Das Leben des Brian*. DVD. Vereinigtes Königreich, 94 Min.

^k<http://allpoetry.com/poem/8613621-Tragedy-by-Harry-Graham>, Stand 02.05. 2014.

Sekundärliteratur:

Apte, Mahadev. 1985. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. Ithaca/ London: Cornell University Press.

Attardo, Salvatore & Raskin, Victor. 1991. Script Theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor* 4:3-4, 293-347.

Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic theories of humor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Attardo, Salvatore. 2008. A primer for linguistics of humor. In: Raskin, Victor (Hg.), 101-156.

Attardo, Salvatore. 2001. *Humorous Texts: A semantic and pragmatic Analysis*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Belz, Anke. 2008. *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten: Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom "The Office"*. Hamburg: Dr. Kovač.

Bourke, John. 1965. *Englischer Humor*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman (Hg.). 1999. *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Darmstadt: Primus Verlag.

Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman. 1999. Humor und Geschichte: Eine Einführung. In: Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman (Hg.), 9-17.

Chaume, Frederic. 2008. Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 129-141.

Coser, Rose. 1960. Laughter among colleagues: A study of the social functions of humor among the staff of a mental hospital. *Psychiatry* 23:1, 81-95.

Davies, Christie. 2008. Undertaking the comparative study of humor. In: Raskin, Victor (Hg.), 157- 182.

Davies, Christie. 1998. *Jokes and their Relation to Society*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter.

Davis, Dineh. 2008. Communication and humor. In: Raskin, Victor (Hg.), 543-568.

De Marco, Marcella. 2009. Gender Potrayal in Dubbed and Subtitled Comedies. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 176-194.

- Díaz Cintas, Jorge (Hg.). 2008. Introduction: The didactics of audiovisual translation. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 1-18.
- Díaz Cintas, Jorge (Hg.). 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Díaz Cintas, Jorge (Hg.). 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 1-18.
- Driessen, Henk. 1999. Humor, Lachen und die Feldforschung: Betrachtungen aus dem Blickwinkel der Ethnologie. In: Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman (Hg.), 167-183.
- Flögel, Karl. 1766 (1784). *Geschichte der komischen Litteratur*. Hildesheim/ New York: Georg Olms Verlag.
- Fox, Kate. 2005. *Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*. London: Hodder and Stoughton.
- Fraenger, Wilhelm. 1979. *Deutscher Humors aus fünf Jahrhunderten*. Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft.
- Freddi, Maria & Pavesi, Maria (Hg.). 2009. *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb.
- Freud, Sigmund. 1925⁴. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig/Wien: Franz Deuticke.
- Gelfert, Hans-Dieter. 1998. *Max und Monty: kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. München: Beck.
- Gelfert, Hans-Dieter. 2007. *Madam I'm Adam: Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. München: Verlag C.H. Beck.
- Hein, Jakob & Witte, Jürgen. 2013. *Deutsche und Humor: Geschichte einer Feindschaft*. Köln: Galiani Berlin.
- Holz Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.
- Hugo, Victor. 1862. *Les Misérables*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & Ce.
- Illustrated Oxford Dictionary*. 2001². Ellis, Michael (Hg.) Zürich: Olms.
- Isen, Alice. 2004. Some Perspectives on Positive Feelings and Emotions: Positive Affect Facilitates Thinking and Problem Solving. In: Manstead, Anthony et al. (Hg.) *Feelings and Emotions: The Amsterdam Symposium*. New York: Cambridge University Press, 263- 281.
- Jiménez Carra, Nieves. 2009. Translating Humour: The Dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 133-141.
- Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Enzyklopädie.
- Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michèle 2007². *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

- Koch, Lars. 2008. Das Lachen der Subalternen: Die Ethno- Comedy in Deutschland. In: Wende, Waltraud (Hg.), 208- 223.
- Kotthoff, Helga. 1986. Scherzen und Lachen in Gesprächen von Frauen und Männern. *Der Deutschunterricht: Beiträge zu Seiner Praxis und Wissenschaftlichen Grundlegung* 38:3, 16-28.
- Kotthoff, Helga. 1998. *Spaß verstehen: Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kotthoff, Helga. 2008. Humor, Geschlechterformation, Late Night Talk. In: Wende, Waltraud (Hg.), 304- 319.
- Krewani, Angela. 2008. Die Absurdität der Normalität: Englischer Humor. In: Wende, Waltraud (Hg.), 56- 68.
- Kuipers, Giseline. 2008. The sociology of humor. In: Raskin, Victor (Hg.), 361-398.
- Latta, Robert. 1998. *The Basic Humor Process: A Cognitive- Shift Theory and the Case against Incongruity*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Long, Debra & Graesser, Arthur. 1988. Wit and humor in discourse processing. *Discourse Processes*. 11:1, 35-60.
- Marzà Ibañez, Anna & Chaume Varela, Frederic. 2009. The language of dubbing: present facts and future perspectives. In: Freddi, Maria & Pavesi, Maria (Hg.), 31-39.
- Mintz, Lawrence. 2008. Humor and popular culture. In: Raskin, Victor (Hg.), 281-302.
- Moebius, Stephan. 2009. *Kultur*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Morreall, John. 2008. Applications of humor: Health, the workplace and education. In: Raskin, Victor (Hg.), 449-478.
- Morreall, John. 2008. Philosophy and religion. In: Raskin, Victor (Hg.), 21-242.
- Morreall, John. 2009. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Mulkay, Micheal. 1988. *On Humor. Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Blackwell.
- Muñoz Gil, Marta. 2009. Dubbing the Simpsons in Spain: A Case Study. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 142-157.
- Nicolson, Harold. 1956. *The English Sense of Humour and other Essays*. London: Constable.
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Basel/Tübingen: Francke.
- Nord, Christiane. 2009⁴. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1974. *Le comique du discours*. Brüssel: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Oring, Elliot. 2008. Humor in anthropology and folklore. In: Raskin, Victor (Hg.), 183-210.

- Österreichisches Wörterbuch. 1998³⁸. Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (Hg.). Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag.
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation: von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.
- Pruys, Marc Guido. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Raskin, Victor (Hg.). 2008. *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Raskin, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht/Boston/Lancaster: D. Reidel.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*. Hg. von Mary Snell-Hornby & Mira Kadrić. Wien: WUV-Verlag.
- Remael, Aline. 2008. Screenwriting, scripted and unscripted language: What do subtitlers need to know? In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 57-67.
- Röhrich, Lutz. 1977. *Der Witz: Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: Metzler.
- Ruch, Willibald. 2008. Psychology of humor. In: Raskin, Victor (Hg.), 17-100.
- Salevsky, Heide. 2002. *Translationswissenschaft: ein Kompendium*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang.
- Sanderson, John. 2009. Strategies for the Dubbing of Puns with One Visual Semantic Layer. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 123-131.
- Schäfer, Susanne. 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium-Verlag.
- Schmidt, Siegfried. 2008. Komik und Humor- oder: Die unfreiwillige Komik der Komikforschung. In: Wende, Waltraud (Hg.), 282- 303.
- Snell- Hornby, Mary. 2008. *Translationswissenschaft in Wendezeiten: ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Hg. von Mira Kadrić & Jürgen F. Schopp. Tübingen: Stauffenberg.
- Stolze, Radegundis. 1997². *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Tallafuss, Petra. 2008. „A Torontonion, an American and a Newfie watch a Hockey Game...“: Reflexe nationaler Identitätskonstrukte in kanadischen Witzen. In: Wende, Waltraud (Hg.), 87-107.
- Tomaszkiewicz, Teresa. 2009. Linguistic and semiotic approaches to audiovisual translation. In: Freddi, Maria & Pavesi, Maria (Hg.), 19-29.
- Unger, Thomas. 1995. Different Lachkulturen – Eine Einleitung. In: Unger, Thomas (Hg.), *Differente Lachkulturen?: fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr, 9-30.
- Veiga, Maria José. 2009. The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 158-194.
- Wahrig - deutsches Wörterbuch : mit einem Lexikon der Sprachlehre. 2011⁹. Gütersloh (u.a.) : Wissenmedia.
- Wende, Waltraud (Hg.). 2008. *Wie die Welt lacht*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wende, Waltraud. 2008. Wie die Welt lacht: Vorbemerkungen der Herausgeberin. In: Wende, Waltraud (Hg.), 10- 13.

Zabalbeascoa, Patrick. 1996. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator – Studies in Intercultural Communication* 2:2, 235-257.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 21-37.

Ziv, Avner. 1988. Using Humor to Develop Creative Thinking. *Journal of Children in Contemporary Society* 20:1-2, 99-116.

Internetquellen:

^a<http://www.duden.de/rechtschreibung/Witz>, Stand: 20.01.2014.

^b<http://www.duden.de/rechtschreibung/necken>, Stand: 21.01.2014.

^c<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/humoristisch>, Stand: 23.01.2014.

^d<http://www.duden.de/rechtschreibung/lustig>, Stand: 23.01.2014.

^ehttp://www.duden.de/rechtschreibung/Scherz_Spasz_Neckerei_Witz, Stand: 23.01.2014.

^f<http://www.duden.de/rechtschreibung/spaszig>, Stand: 28.01.2014.

^ghttp://www.duden.de/rechtschreibung/uebersetzen_dolmetschen_uebertragen, Stand: 20.02.2014.

^h<http://www.duden.de/rechtschreibung/global>, Stand: 27.02. 2014.

ⁱ<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/lokal>, Stand: 27.02.2014.

^j<http://www.bak.admin.ch/themen/04117/index.html>, Stand 02.04. 2014.

Abstract

Diese Arbeit setzt sich mit der Problematik der Übersetzung von Humor als Kulturspezifikum in synchronisierten Filmen auseinander und geht der Frage nach, ob und inwiefern Humor globale bzw. lokale Züge enthält. Überdies soll sie Aufschluss darüber geben, ob zur Humorerzeugung in synchronisierten Filmen dieselben Strategien herangezogen werden wie im Original. Aus diesem Grund wird im ersten Kapitel zunächst ein Überblick darüber gegeben, auf welche Art und Weise Humor zwischenmenschliche Beziehungen beeinflussen kann. Des Weiteren werden einige Formen der humoristischen Interaktion erläutert. Das zweite Kapitel setzt sich mit verschiedenen Humorthorien auseinander, während das dritte Humor als kulturelles Phänomen beleuchtet und demnach auf kulturelle humoristische Gemeinsamkeiten und Unterschiede eingeht. Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit dem Übersetzen und das Übersetzen beeinflussenden Faktoren. Schwerpunkt des fünften Kapitels ist die audiovisuelle Translation und damit zusammenhängende Einschränkungen und Prioritäten bei der Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen. Außerdem werden hierbei auch mögliche Übersetzungsstrategien erörtert. Schließlich findet im letzten Kapitel eine Analyse der Übersetzung des Humors aus dem Film *Life of Brian* statt. Dazu wird die deutsche Synchronfassung herangezogen. Hierbei wird untersucht, welche Strategien zur Humorerzeugung im Original und der Übersetzung herangezogen wurden und ob bzw. inwiefern sie sich voneinander unterscheiden.

Durch diese Arbeit wird gezeigt, dass die Übersetzung von Humor in synchronisierten Filmen für TranslatorInnen eine große Herausforderung darstellt und aus vielen Einschränkungen besteht. Bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext gilt die oberste Priorität bei der Übersetzung humoristischer Aussagen dem Erhalt des humoristischen Effekts. Des Weiteren wurde in dieser Arbeit bewiesen, dass Humor aus einer lokalen und einer globalen Ebene besteht. Denn es existieren humoristische Universalien, die transkulturell sind. Daher werden oft zu übersetzende Humorstrategien im Zieltext beibehalten ohne ihre Funktion zu verlieren, die in der Belustigung des Publikums liegt.

Diese Arbeit gibt einen Einblick in die Humorforschung und die Übersetzung humoristischer Äußerungen. Hierbei steht fest, dass dies zwei sehr umfangreiche und vielschichtige Themengebiete sind, die auch in Zukunft einen interessanten Forschungsgegenstand für verschiedene Disziplinen darstellen werden.

This master thesis gives an insight into the cultural specificity of humor and the difficulties of its translation in synchronized films. Furthermore, it follows the question whether and to what extent humor contains global and local characteristics. It shall show whether the same strategies for humor production are pursued in synchronized films and in the original.

The first chapter explains how humor influences human relations and illustrates some forms of humorous interaction, whereas the second chapter deals with different humor theories. The third chapter examines humor as a cultural phenomenon and therefore analyses cul-

tural humorous differences and commonalities while the fourth chapter addresses translating and factors influencing the translation process. Main emphasis of the fifth chapter is the audio-visual translation. Moreover, it provides an overview of restrictions and priorities translators are faced with when they translate humor in synchronized films. Therefore possible translation strategies are discussed. The last chapter analyzes the translation of the humor from the film *Life of Brian*. It compares humor strategies of the original film with its German translation and examines whether or to what extent they are different from each other.

This paper shows that the translation of humor in synchronized films represents a great challenge for translators and that it consists of many restrictions. If the source and the target text have the same function, the highest priority is the preservation of the humorous effect in the translation. The master thesis proves that humor has local and global aspects because there are humorous universals which are transcultural. Hence humor strategies from the original text often don't have to be changed in the target text to make the audience laugh.

This scientific paper gives an insight into humor research and the translation of humor. It is certain that these are two very extensive and multilayered subject areas which will also represent an interesting object of research for different disciplines in future.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Geburtsdatum: 22.03.1987

Geburtsort: Vinkovci (Kroatien)

Staatsbürgerschaft: Kroatien

Familienstand: ledig

Ausbildung

1994-1998: Volksschule Groß-Enzersdorf

1998-2006: Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf

2006-2010: Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation

2010-2014: Masterstudium Übersetzen Deutsch-Bosnisch/Kroatisch/Serbisch-Englisch
(Schwerpunkt Fachübersetzen)

Hobbys:

Tanzen, Lesen, Schwimmen, Rad fahren, Reisen

