



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Humor in der Untertitelung
am Beispiel des Films *L'aile ou la cuisse*“

verfasst von / submitted by

Mag. Julia Reiter, Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 060 345 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Übersetzen

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Sibylle Pot d'or

I EINLEITUNG	6
II THEORETISCHER TEIL	8
1. Übersetzungstheoretische Grundlagen	8
1.1. Zum Begriff der Translation	8
1.2. Geschichtlicher Überblick des Übersetzens	8
1.3. Texttyp und Textsorte	10
1.3.1. Die verschiedenen Texttypen	10
1.3.2. Textsorten und Textsortenkonventionen	10
1.4. Textanalyse nach Nord	11
1.5. Kulturelle Aspekte beim Übersetzen	12
1.6. Moderne Übersetzungstheorien	13
1.6.1. Dokumentarische Übersetzungstypen	13
1.6.2. Instrumentelle Übersetzungstypen	14
1.6.3. Skopostheorie	15
1.6.4. Die Theorie des translatorischen Handelns	16
1.6.5. Scenes-and-Frames-Semantik	17
2. Untertitelung von audiovisuellen Texten	19
2.1. Die audiovisuelle Übersetzung	19
2.2. Definition von Untertitelung	21
2.2.1. Untertitelung – eine Form der Übersetzung	22
2.3. Untertitelung versus Synchronisation	23
2.4. Formen der Untertitelung	26
2.4.1. Inter- und intralinguale Untertitelung	26
2.4.2. Offene und geschlossene Untertitel	27
2.5. Untertitelerstellung	28
2.5.1. Untertitelung audiovisueller Medien	28
2.5.2. Linguistische Aspekte bei der Untertitelerstellung	30
2.5.3. Richtlinien zur Untertitelerstellung	32
2.5.4. Spezielle Probleme bei der intralingualen Untertitelerstellung	35
3. Humor	38
3.1. Definition von Humor	38

3.2. Literarische Erscheinungsformen von Humor	40
3.3. Moderne Humortheorien	41
3.4. Klassifizierung von Humor in multimedialen Texten	42
3.5. Linguistischer Humor	44
3.5.1. Phonologie	44
3.5.2. Grammatik	45
3.5.3. Semantik	45
3.5.4. Sprachregister	46
3.6. Verbaler, nichtlinguistischer Humor	46
3.6.1. Tabus	46
3.6.2. Humor auf Kosten von sozial Stärkeren bzw. Schwächeren	47
3.6.3. Ethnischer Humor	48
3.6.4. Strukturell bedingter Humor	49
3.7. Nonverbaler Humor	50
3.8. Kulturspezifische und soziale Einflussfaktoren	51
3.9. Humor und Medien	52
3.9.1. (Un)übersetzbarkeit von multimedialen Humor	52
3.9.2. Die Beeinflussung des Humors durch Untertitelung	54
III PRAKTISCHER TEIL	56
1. Filmanalyse von <i>L'aile ou la cuisse</i>	56
1.1. Über den Film <i>L'aile ou la cuisse</i>	56
1.2. Textanalyse des Films	58
1.2.1. Ausgangstextanalyse	58
1.2.2. Analyse des Untertitelungs-Auftrags	59
2. Humoranalyse	66
2.1. Literarische Erscheinungsformen des Humors im Film	66
2.2. Verbaler und nonverbaler Humor	67
2.2.1. Quantitative Auswertung	67
2.2.2. Beispiele für verschiedene Humorformen im Film	70
3. Analyse der Untertitelung	74
3.1. Intralinguale Untertitelung: Originalton mit französischen Untertiteln	74

3.1.1. Merkmale der intralingualen Untertitelung auf der DVD	74
3.1.2. Auswirkungen auf den nonverbalen Humor	76
3.1.3. Auswirkungen auf den verbalen Humor	77
3.2. Interlinguale Untertitelung: Originalton mit deutschen Untertiteln	82
3.2.1. Merkmale der interlingualen Untertitelung auf der DVD	82
3.2.2. Auswirkungen auf den nonverbalen Humor	83
3.2.3. Auswirkungen auf den nichtlinguistischen Humor	85
3.2.4. Auswirkungen auf den linguistischen Humor	88
3.2.5. Zusätzliche humorvolle Passagen	94
IV RESUMEE	98
BIBLIOGRAPHIE	102
Primärliteratur	102
Sekundärliteratur	102
Anhang	110

I EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untertitelung des Humors im Französischen und Deutschen. Untertitel sind ein Medium, das längst Einzug in unseren Alltag gefunden hat, sei es am Arbeitsplatz, in der Schule und Universität, in öffentlichen Verkehrsmitteln oder in der Freizeit. Zu den audiovisuellen Botschaftsträgern, durch die Untertitel vermittelt werden können, zählen Computer, Infoscreens, Fernseher oder Handys. Wie bei allen Formen der Kommunikation ist Sprache das wichtigste Mittel, damit Kommunikation überhaupt zustande kommen kann. Audiovisuelle Untertitelung hat jedoch mit Sprache auf verschiedenen Kanälen zu tun – einerseits mit den gesprochenen Dialogen, andererseits mit dem Schriftbild der Untertitel. Dazu kommt der visuelle Kanal des Bildes, durch den nonverbale Kommunikation ausgedrückt wird. Dieser wird zwar nicht im eigentlichen Sinne untertitelt, darf aber bei der Erstellung von Untertiteln keinesfalls außer Acht gelassen werden, da das Bild für die Rezipienten audiovisueller Texte immer dominant ist.

Durch Massenmedien wie Fernsehen und Internet werden audiovisuelle Produktionen auf der ganzen Welt verbreitet und spielen daher eine nicht unwesentliche Rolle in der Verbreitung von kulturellem Wissen zwischen verschiedenen Völkern. Voraussetzung dafür ist nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine kulturelle Adaptation, um die Inhalte einem anderen Publikum zugänglich zu machen. Um all diesen Anforderungen gerecht zu werden, benötigen Untertitler eine Fülle von Kompetenzen. Laut Gottlieb muss ein erfolgreicher Untertitler

„nicht nur ein guter Übersetzer sein [...], sondern auch das musikalische Ohr eines Dolmetschers, die nüchterne Urteilsfähigkeit eines Nachrichtenredakteurs und den Sinn eines Designers für Ästhetik [...], die sichere Hand eines Chirurgen und das Zeitgefühl eines Schlagzeugers [haben].“ (Gottlieb 2002: 211)

Thematisch widmet sich die audiovisuelle Untertitelung in dieser Arbeit dem Humor und den Überlegungen, ob und wie Humor auch in einer anderen Sprache und über ein anderes Medium – nämlich das der Schrift – erfolgreich übertragen werden kann. Durch das Zusammenspiel von auditiven und visuellen Eigenschaften ist dieser Bereich der Medienübersetzung ein äußerst prekärer, vor dem auch Wissenschaftler großen Respekt haben. Whitman-Linsen (1992: 147) bezeichnet das Übersetzen von Humor in der Untertitelung als höchst schwieriges Unerfängen: „[...] the translating of visually-linked humor tops the hierarchy of supreme difficulties.“

Humor ist ein sehr kulturspezifisches und subjektives Phänomen. Um eine humorvolle Szene lustig zu finden, muss das Publikum den Humor zunächst einmal verstehen. Ist das Verständnis des Humors gesichert, muss das nicht unbedingt zu einem Erfolg des Humors führen. Ob über die Szene gelacht werden kann, liegt immer auch

am persönlichen Empfinden des Einzelnen, denn die Gradwanderung zwischen humorvoll und geschmackslos ist oft sehr dünn und wird von jedem anders interpretiert.

Ziel dieser Arbeit ist es zu erforschen, wie sich Untertitel auf den Humor eines Filmes auswirken können. Als Materialgrundlage dient die französische Komödie *L'aile ou la cuisse* von Claude Zidi aus dem Jahr 1976. Die französischen und deutschen Untertitel des Filmes werden im Hinblick auf den Humor analysiert.

Die Arbeit ist in zwei große Bereiche gegliedert – einen theoretischen und einen praktischen. Im theoretischen Teil geht es im Kapitel ‚Übersetzungstheoretische Grundlagen‘ zunächst darum, einen allgemeinen translationswissenschaftlichen Ansatz aufzuzeigen, bevor sich das zweite Kapitel eingehend mit der intra- und interlingualen Unteritelung als Form der audiovisuellen Übersetzung beschäftigt. Das dritte Kapitel des theoretischen Teils setzt sich mit Humor aus historischer, literarischer, kognitiver, sozialer, psychoanalytischer, linguistischer und kultureller Sicht auseinander. Im Hinblick auf das multimediale Genre wird eine Klassifizierung des Humors erarbeitet, anhand der die humorvollen Passagen von *L'aile ou la cuisse* im praktischen Teil analysiert werden.

Im praktischen Teil werden die im Theorieteil erarbeiteten Informationen in der Untertitelanalyse angewandt. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Filmanalyse. Es beinhaltet einige Informationen zum Film, eine kurze Inhaltsangabe und eine ausführliche Ausgangs- und Zieltextanalyse zur Erforschung der Anforderungen an die unterschiedlichen Untertitelfassungen. Im zweiten Kapitel wird der Humor des Filmes nach den im Theorieteil erarbeiteten Parametern klassifiziert und in je einem Beispiel veranschaulicht.¹ Das dritte Kapitel erforscht schließlich die französischen und deutschen Untertitel und zeigt auf, welche Auswirkungen diese auf den Humor des Filmes haben.

In einem gesonderten Schlusskapitel werden die Erkenntnisse aus den theoretischen Ansätzen und die Ergebnisse der praktischen Analysen der verschiedenen Untertitelversionen zusammengefasst.

¹ Eine vollständige Humoranalyse des Ausgangstextes befindet sich im Anhang.

II THEORETISCHER TEIL

1. Übersetzungstheoretische Grundlagen

1.1. Zum Begriff der Translation

Der Begriff ‚Translation‘ stammt aus dem lateinischen ‚translatio‘, das ‚Versetzen‘ oder ‚Übersetzung‘ bedeutet (vgl. Brockhaus 2006: 672). In der Translationswissenschaft ist er der Oberbegriff für das Übersetzen und Dolmetschen. Die allgemein sprachliche Begriffsabgrenzung zwischen den beiden Praktiken (Übersetzen sei die schriftliche Form der Translation, Dolmetschen die mündliche) definiert Kade (1968) genauer und unterteilt die beiden nicht in eine schriftliche und eine mündliche Tätigkeit, sondern unterscheidet sie je nachdem, ob sie einmalig oder wiederholbar ist. Demnach beschreibt er Übersetzen als „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) Dolmetschen hingegen bezieht er auf weniger kontrollierbare, meist mündliche Texte: „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)

Analog dazu nennt Kade (1968: 33) das Produkt der Translation ‚Translat‘ und die Person, die die Translation durchführt ‚Translator‘. Im Sinne einer gendergerechten Sprache wird heute ebenfalls die weibliche Form ‚Translatorin‘ gebraucht. Für die Verben ‚übersetzen‘ und ‚dolmetschen‘ gibt es keinen derartigen Überbegriff. Die vorliegende Arbeit wird sich im Folgenden nur dem Übersetzen widmen, da die Untertitelung eine Form des Übersetzens ist.

1.2. Geschichtlicher Überblick des Übersetzens

Obwohl die Tätigkeit des Übersetzens eine lange Geschichte hat – ihre Anfänge fand sie mit der Erfindung der Schrift – ist die Übersetzungswissenschaft eine relativ junge Disziplin, die erst seit den 1980er Jahren einen festen Platz in der Wissenschaft einnimmt. Das spiegelt unter anderem den Stellenwert der Übersetzer wider, deren Arbeit von der Bevölkerung lange Zeit nicht wahrgenommen und nicht genügend wertgeschätzt wurde. Der folgende kurze Rückblick auf die Geschichte des Übersetzens bezieht sich auf die Zusammenfassung von Woodsworth (1999: 39-43).

Im Altertum waren Übersetzer hauptsächlich die großen Dichter und Philosophen Cicero, Horaz oder Vergil. Sie ermöglichten es, dem römischen Reich die sehr geschätzte griechische Literatur und das damit verbundene Wissen nahe zu bringen. Auch die Übersetzung der Bibel durch Hieronymus prägte die jüngste Übersetzungsge-

schichte. Er übersetzte das Alte Testament aus dem Griechischen und Hebräischen ins Lateinische und das Neue Testament aus dem Griechischen ins Lateinische.

Im Mittelalter taten sich zahlreiche Übersetzungszentren hervor, wie etwa die ägyptische Stadt Alexandria, die um 300 v. Chr. als „Ort des Austauschs zwischen Europa, dem Mittleren Osten und Indien“ (Woodsworth 1999: 40) galt. Im 9. und 10. Jahrhundert spielte Bagdad die Hauptrolle bei der übersetzerischen Tätigkeit, wo griechische Texte ins Arabische übersetzt wurden; im 12. Jahrhundert wurden diese arabischen Übersetzungen in Toledo ins Lateinische übersetzt und im 13. Jahrhundert dann schließlich in die spanische Vernakularsprache. Die sogenannte ‚Schule von Toledo‘ spielte eine entscheidende Rolle bei der Wissensvermittlung im Europa des 13. Jahrhunderts, das zuvor nur zu wenigen wissenschaftlichen und philosophischen Werken Zugang hatte.

Mit der Renaissance begann sowohl ein Zeitalter der Rückbesinnung auf die Antike als auch eine Zeit wichtiger Erfindungen. Die für die Translationswissenschaft wohl wichtigste dieser Erfindungen war Gutenbergs Druckerpresse, mit deren Hilfe Wissen nicht mehr nur unter den Gelehrten verbreitet wurde. Die Wiedergeburt der Antike hatte zur Folge, dass man sich wieder für die Sprachen und Werke der Klassik interessierte und diese neu übersetzte. Martin Luther hatte außerordentlich großen Einfluss auf die deutsche Sprache und Übersetzung, da er als erster die Bibel direkt aus den Originalsprachen in eine Vernakularsprache übersetzte.

Seitdem stieg die Bedeutung der Übersetzung immer weiter an. In der Romantik stellten Dichter und Philosophen wie Schlegel, Schleiermacher und Humboldt theoretische Überlegungen zum Übersetzen an. In der Nachkriegszeit entwickelten sich technische Kommunikationsmittel und mit ihnen internationale Beziehungen zwischen Staaten, so dass immer mehr und immer unterschiedlichere Texte zur Übersetzung kamen, nicht mehr – wie in der Vergangenheit – hauptsächlich religiöse und philosophische Schriften. Damit verbunden war ein rapider Anstieg am Bedarf professioneller Übersetzer, für die auch Lehrbücher und didaktische Methoden entwickelt wurden und Ausbildungsstätten gegründet wurden (vgl. Woodsworth 1999: 39-43).

Durch den Fortschritt neuer Kommunikationsmittel und die Herausbildung von Massenmedien ist die Tätigkeit des Übersetzens heute breit gefächert und beschränkt sich nicht mehr auf rein schriftliche Texte. Mit dem kommerziellen Aufkommen des Films im 20. Jahrhundert erhielt die Übersetzungswissenschaft ein neues Betätigungsfeld – die Synchronisation und Untertitelung von audiomedialen Texten. Diese Masterarbeit wird im Folgenden auf diesen Texttyp genauer eingehen und im praktischen Teil die Untertitelung einer französischen Komödie analysieren.

1.3. Texttyp und Textsorte

1.3.1. Die verschiedenen Texttypen

Die heute übliche Texttypologie geht auf Bühlers Sprachzeichenmodell (1934: 28) zurück, das besagt, dass Sprache drei Hauptfunktionen habe, nämlich Ausdruck, Appell und Darstellung. Daraus entwickelten Reiß und Vermeer (1991: 205) drei kommunikative Texttypen: den ‚informativen‘ Texttyp (mit der Grundfunktion Darstellung), den ‚expressiven‘ Texttyp (mit der Grundfunktion Ausdruck) und den ‚operativen‘ Texttyp (mit der Grundfunktion Appell). Diese Texttypen werden je nach Kommunikationsintention eingesetzt und haben entscheidenden Einfluss auf das Zustandekommen einer erfolgreichen Kommunikation.

Geht es den Autoren darum, mit ihrem Text Inhalte weiter zu geben – die Leser also zu informieren – ist der Texttyp informativ. Beispiele dafür sind Gebrauchsanweisungen oder Sachbücher. Der expressive Texttyp dient hingegen dazu, künstlerisch ästhetische Texte wieder zu geben, wie zum Beispiel Gedichte. Mit dem operativen Texttyp wollen Autoren Aufmerksamkeit erregen und das Publikum zum Handeln auffordern. Als Beispiel dienen hier Werbetexte oder Propagandaschriften. Die meisten Texte sind aber nicht rein einem Texttyp zuzuordnen; Sie weisen zwar primär Merkmale eines bestimmten Texttyps auf, können aber auch Merkmale anderer Texttypen beinhalten. Ein satirischer Roman gehört zwar primär dem expressiven Texttyp an, weist aber auch appellative Züge auf, da die Leser in diesem Fall von den Ansichten der Autoren überzeugt werden sollen. Zusätzlich gibt es auch Mischformen, die zwei oder mehr Funktionen gleichrangig aufweisen (vgl. Reiß *et al.* 1991: 205-207).

Zu den drei bestehenden Texttypen formulierten Reiß/Vermeer (S. 211) einen vierten Texttyp, der eine Sonderstellung einnimmt. Dieser bezieht sich nicht allein auf die schriftliche Sprache als Kommunikationsmittel, sondern auch auf Stimme, Mimik und Gestik, die mit dem Text mitgeliefert werden. Unter diesen ‚multi-medialen‘ Texttyp fallen alle Schrifttexte, die über das Medium der gesprochenen Sprache vorgelesen werden, zum Beispiel Bühnentexte, Reden, Radio- und Songtexte – oder Texte in Film und Fernsehen. Die Sonderstellung erhält dieser Texttyp deshalb, weil alle drei Grundtypen, d.h. informativer, expressiver und operativer Typ als multimedialer Texttyp auftreten können. Die heute produzierten Texte gehören beinahe alle diesem Texttyp an, da über das Internet verbreitete Texte die Rezipienten durch mehrere Kommunikationskanäle ansprechen.

1.3.2. Textsorten und Textsortenkonventionen

Während Texttypen über die kommunikative (Grund-)Funktion des Textes Aufschluss geben, können die Eigenheiten der einzelnen Texte durch sogenannte Textsorten weiter differenziert werden. Texte einer Textsorte (z.B. Wetterbericht, Kochrezept, Märchen usw.) besitzen gemeinsame Merkmale, die sie von anderen Textsorten unterscheiden.

Unter Textsortenkonventionen versteht man die gemeinsamen Merkmale auf der sprachlich-strukturellen Ebene des Textes. Durch diese Gemeinsamkeiten wird die Kommunikation erleichtert, da durch die der Textsorte eigentümlichen Struktur-, Inhalts- und Funktionsmerkmale sehr schnell kombiniert werden kann, worum es in dem Text geht. Textsortenkonventionen können sowohl die Makroebene des Textes (z.B. Textaufbau, Layout usw.), als auch die Mikroebene (z.B. Lexik, Grammatik, Stil, Interpunktion) betreffen. Bei manchen Texten genügt ein kleiner Ausschnitt, um die Textsorte bestimmen zu können und damit bestimmte Erwartungen an den Text zu haben: ‚Es war einmal‘ lässt beispielsweise den Beginn eines Märchens erkennen. Andere Textsorten unterliegen nicht solch starken Konventionen, werden aber durch Kontext und Inhalt ebenfalls als eine Textsorte identifiziert, wie zum Beispiel Kommentare, Berichte oder Romane (vgl. Kadrić *et al.* 2010: 108-112).

Die Textsortenkonventionen sind teilweise, aber nicht zwingend, kulturübergreifend. Für Translatoren bedeutet das, dass sie sowohl in ihrer Muttersprache, als auch in ihren Fremdsprachen auf diese Konventionen sensibilisiert sein müssen. Werden Textsortenkonventionen richtig erkannt, geben sie wichtige Richtlinien für die inhaltliche, strukturelle und idiomatische Übersetzung in der Zielsprache (vgl. Kadrić *et al.* 2010: 109).

„Translatorinnen benötigen differenziertes Textwissen. Je genauer der typische Aufbau, die sprachlichen und gestalterischen Charakteristika, die Funktion und die Verwendungssituation von Textsorten in den Arbeitssprachen und Arbeitskulturen bekannt sind, desto einfacher ist es, einen Zieltext herzustellen, der dem Kommunikationsziel und den Erwartungen der Adressatinnen entspricht.“ (Kadrić *et al.* 2010: 110)

1.4. Textanalyse nach Nord

Bevor Translatoren mit dem Übersetzen eines Textes beginnen, ist eine sorgfältige Rezeption und umfassende Analyse des Ausgangstextes unumgänglich. Nords Textanalyse (2009) wird von einer Reihe von Faktoren beeinflusst, die sich zum einen auf die kommunikative Einbettung des Textes beziehen (textexterne Faktoren), und zum anderen auf den Text selbst (textinterne Faktoren). Dabei spielen die kommunikativen, textexternen Faktoren eine weitaus wichtigere Rolle als der Text selbst: Ein sprachlich defekter Text, etwa von Nicht-Muttersprachlern verfasst, wird trotz grammatikalischer Fehler als Text aufgefasst, wenn seine kommunikative Funktion erfüllt wird. (vgl. S. 39-157)

Nord (S. 40) betont daher, dass die textexternen Elemente für die Textanalyse von entscheidender Bedeutung sind. Diese beziehen sich nicht auf den Inhalt des Gesagten, sondern auf das Umfeld des Textes und befassen sich mit Textproduzent und Textrezipient, Medium, Ort, Zeit und Anlass der Textproduktion. Daraus lässt sich die Funktion des Textes ableiten. Textinterne Faktoren hingegen beschäftigen sich mit dem Text selbst und beinhalten Thema, Inhalt, Präsuppositionen, formalen Textaufbau, nonverba-

le Elemente, Lexik, Syntax und Ton. Das Zusammenwirken von textexternen und text-internen Elementen führt schließlich zur Gesamtwirkung des Textes.

Als erweiterte Lasswell-Formel² schlägt Nord vor, diese Faktoren in folgender Formel zur Analyse des Ausgangstextes zusammen zu fassen:

„ Wer übermittelt	Worüber sagt er/sie
wem	was
wozu	(was nicht)
über welches Medium	in welcher Reihenfolge
wo	unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente
wann	in welchen Worten
warum einen Text	in was für Sätzen
mit welcher Funktion	in welchem Ton
mit welcher Wirkung? “ (Nord 2009: 40)	

Nach der Ausgangstextanalyse muss auch der Übersetzungsauftrag analysiert werden. Nord lehnt ihre Übersetzungsanalyse an das Modell ihrer Ausgangstextanalyse. Nords Formeln geben bereits einen ersten Einblick in die so wichtige Intention, mit Hilfe einer eingehenden Analyse des Übersetzungszwecks und der Zieltextrezipienten eine gelungene kommunikative Handlung zu setzen.

„ Wer soll	Worüber soll er/sie
wem	was
wozu	(was nicht)
über welches Medium	in welcher Reihenfolge
wo	mit welchen nonverbalen Elementen
wann	in welchen Worten
warum einen Text	in was für Sätzen
mit welcher Funktion	in welchem Ton
übermitteln?	sagen –
und mit welcher Wirkung? “ (Nord 2009: 163)	

1.5. Kulturelle Aspekte beim Übersetzen

Im heutigen Sprachgebrauch denken die meisten Menschen an Literatur, Musik und bildnerische und darstellende Kunst, wenn sie mit dem Begriff ‚Kultur‘ konfrontiert werden. Wissenschaftlich betrachtet beinhaltet der Begriff jedoch sehr viel mehr, denn er bezieht sich auf die gesamten Normen und Konventionen, die einer Gesellschaft eigen sind: „Kultur ist das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken.“ (Kadrić *et al.* 2010: 27)

Der Terminus „Kultur“ wurde von Edward Burnett Tylor (1832-1917), dem Begründer der modernen Ethnologie, geprägt, der den komplexen Kulturbegriff folgendermaßen definiert: „CULTURE or Civilization [...] is that complex whole which in-

² Lasswell-Formel: Wer sagt was in welchem Kanal zu wem mit welchem Effekt?

cludes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“ (Tylor 1871: 1)

Da Sprache ein Medium zum Ausdruck dieser kulturellen Eigenheiten ist, ist sie somit ein äußerst kulturspezifisches Phänomen. Bei der Translation werden wiederum nicht nur Sprache, sondern immer auch kulturelle Konventionen übertragen. Diese einer Kulturgemeinschaft eigenen Konventionen werden von Angehörigen aus dem jeweiligen Kulturkreis intuitiv befolgt. Die meisten Menschen sind sich nicht bewusst, dass es in anderen Kulturen andere Verhaltensnormen gibt. Translatoren müssen sich der Kulturspezifität hingegen immer bewusst sein und im Zuge der Translationstätigkeit die kulturellen Unterschiede zwischen zwei Sprachkreisen kritisch miteinander vergleichen (vgl. Kadrić *et al.* 2010: 41-43). „Der Translationsprozess ist der Ort, wo Sprache als Kultur sichtbar wird.“ (Kadrić *et al.* 2010: 42)

In diesem Sinne darf auch Text nicht als ein von der Kultur isoliertes Konzept verstanden werden, denn erst die Gesamtheit der einzelnen Textstellen ergibt einen Gesamttext, der seinerseits wieder im Kontext einer Situation steht und diese Situation Teil einer bestimmten Kultur ist. Diese Interdependenz von Text und Kultur ist in Abbildung 1 dargestellt. Bei der Translation müssen die Übersetzer vom innersten Kreis ausgehen und zunächst die Textstelle mit dem Gesamttext in Verbindung setzen. Erst dann gilt es zu analysieren, welche Funktion der Text in der bestimmten Kommunikationssituation erfüllt und wie diese Situation von der Kultur beeinflusst wird (vgl. Kußmaul 1994: 209).

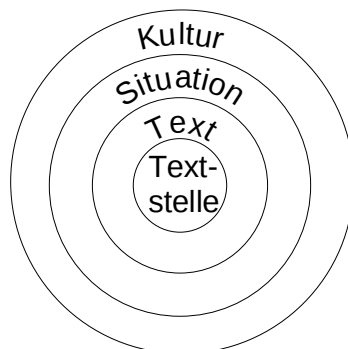


Abb. 1: Interdependenz von Kultur und Text (Kußmaul 1994: 209)

1.6. Moderne Übersetzungstheorien

1.6.1. Dokumentarische Übersetzungstypen

Um den Werdegang von modernen Übersetzungstheorien nachvollziehen zu können ist es sinnvoll einen Blick auf die ersten systematischen Übersetzungsstrategien zu werfen, die in Reiß (2000: 20-22) zusammengefasst sind. So galt zu Beginn der Übersetzungs-

wissenschaftlichen Überlegungen Text als lineare Abfolge von Wörtern. Aus den beiden Bezeichnungen für diesen ersten Übersetzungstyp (‘Interlinearversion‘ und ‘Wort-für-Wort-Übersetzung‘) lässt sich die Auffassung herauslesen, dass bei der Übersetzung einzelne Wörter in eine andere Sprache übertragen werden. Diese Strategie wurde u.a. bei der Bibelübersetzung praktiziert, bei der es wichtig war, die heiligen Texte trotz Übertrag in eine andere Sprache so wenig wie möglich zu verändern. Der nächste Übersetzungstyp, die ‘wörtliche Übersetzung‘ bzw. ‘Grammar Translation‘ sah Text immer noch als lineare Abfolge, aber nicht mehr als Abfolge von Wörtern, sondern von Sätzen. Die Syntax der Zielsprache wurde hier zwar berücksichtigt, die Bedeutung des Gesamttextes und der Texttypen aber noch nicht erkannt. Die pragmatische Dimension kam schließlich in der ‘dokumentarischen‘ bzw. ‘philologischen‘ oder ‘gelehrten Übersetzung‘ hinzu. Diese informierte die zielsprachigen Leser nicht nur darüber, was Autoren ihrem Publikum mitteilen, sondern auch wie sie mit dem Publikum kommunizieren. Dieser Übersetzungstyp erfüllte lexikalische, syntaktische und pragmatische Ansprüche, obwohl er immer noch ausgangstextorientiert war.

Im Sinne Schleiermachers führen alle bisher erwähnten Übersetzungsstrategien den Leser zum Text. Sie bemühen sich darum, bei Form und Inhalt möglichst nahe am Ausgangstext zu bleiben. Folglich ist es am Zieltext erkennbar, dass es sich dabei um eine Übersetzung handelt. Kadrić *et al.* (2010: 120) nennen diese Art der Übersetzung zusammenfassend ‘dokumentarische Übersetzung‘, da der Ausgangstext als Dokument gesehen wird, über den im Zieltext berichtet wird. Obwohl diese Übersetzungstypen am Beginn der translatorischen Überlegungen standen, wird diese Art der Übersetzung noch immer verwendet, wenn die Struktur des Ausgangstextes erschließbar sein soll, wie zum Beispiel beim Übersetzen von Urkunden. Kadrić *et al.* (S. 123) betonen aber, dass dieser Übersetzungstyp nicht als eigenständige Übersetzung zu sehen ist, sondern immer im Bezug auf das Originaldokument, dem die Übersetzung als Verständnishilfe dient.

1.6.2. Instrumentelle Übersetzungstypen

Bei allen anderen Texten misst man heute der ‘kommunikativen Übersetzung‘ größte Bedeutung zu, die den Text zum Leser führt. Dieser Übersetzungstyp berücksichtigt nicht nur sprachliche Dimensionen, sondern auch soziokulturelle Gegebenheiten des Zielpublikums und die situative Einbettung in einen Kontext. Durch Einhaltung von Normen und Regeln der Zielsprache und Zielkultur merken die Leser hier nicht, dass es sich dabei um ein Translat handelt. (vgl. Reiß 2000: 22) Kadrić *et al.* (2010: 123-124) nennen diese Herangehensweise ‘instrumentelle Übersetzung‘, weil der Zieltext das Instrument für eine erfolgreiche Kommunikation in der Zielkultur darstellt. Da die Konventionen der Zielkultur eingehalten werden, kann die Übersetzung formell und auch inhaltlich vom Ausgangstext abweichen. Situationsbedingt können Translatoren Texte oder Textstellen paraphrasieren, adaptieren oder sogar auslassen.

Snell-Hornby (1990: 81-82) stellt bei den modernen Übersetzungstheorien allgemein folgende wichtigen Änderungen gegenüber der dokumentarischen Übersetzung fest, die gemeinsam zu einem holistischen Ansatz der Translationswissenschaft führten:

- 1) Moderne Übersetzungstheorien orientieren sich eher an der kulturellen als an der linguistischen Dimension des Übersetzens.
- 2) Sie definieren Übersetzen als Kommunikationsakt im Gegensatz zu der früher vorherrschenden Meinung, Übersetzen sei ein Transkodierungsprozess.
- 3) Sie orientieren sich an der Funktion des Zieltextes, nicht mehr nur an den Vorgaben des Ausgangstextes.
- 4) Sie berücksichtigen, dass Text nicht allein aus Sprache besteht, sondern Teil einer Situation, und im weiteren Sinne ein Teil der Welt ist.

Die in den folgenden Unterkapiteln vorgestellten modernen Translationstheorien gehören dem Typ der kommunikativen, funktionalen Übersetzung an. Sie entstanden alle Mitte der 1980er-Jahre und brachten ein neues Bewusstsein in die Translationswissenschaft: Indem sie sich nicht mehr starr an den Ausgangstext klammerten, und sowohl Zielkultur als auch Zielpublikum und Zieltextsituation berücksichtigten, führten sie zu einem Gesamtverständnis der Translation und definierten nicht zuletzt die Rolle der Translatoren als Experten neu. Die kommunikative Herangehensweise steht damit im Einklang zu Kußmaul's Modell und bringt den Text in Zusammenhang mit der jeweiligen Situation und der Kultur.

1.6.3. Skopostheorie

Die Skopostheorie geht auf Reiß/Vermeer (1991: 95-104) zurück und erhielt ihren Namen aus dem griechischen Wort ‚Skopos‘, das ‚Zweck‘ oder ‚Ziel‘ bedeutet. Translation wird dabei als Sonderform der Kommunikation gesehen, die – wie jede Form der Kommunikation – einen Zweck hat. Beim Translationsvorgang soll demnach vor allem auf den Zweck der Übersetzung geachtet werden: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß *et al.* 1991: 96) Die Skopostheorie gibt keine allgemein gültige Vorgehensweise für die Übersetzung vor. „Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“ (Reiß *et al.* 1991: 100)

Um den Zweck einer Übersetzung zu eruieren, sind die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit von zentraler Bedeutung. Äquivalenz bedeutet in der Translationstheorie „eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können).“ (Reiß *et al.* 1991: 139-40) Traditionell verstand man darunter, dass Ausgangs- und Zieltext sowohl inhaltlich dasselbe sagen, als auch dieselbe Wirkung auf die Zieltextrezipienten haben müssen, was aber praktisch nicht möglich ist, da der Inhalt in unterschiedli-

chen Kulturen verschiedene Reaktionen beim Publikum hervorrufen kann und man umgekehrt mit Abweichungen auf der Inhaltsebene eine äquivalente Wirkung auf den Zieltextrezipienten erzielen kann (vgl. S. 124-127). Adäquatheit geht einen Schritt weiter und bezieht den bei der Skopostheorie entscheidenden Zweck mit ein. Unter Adäquatheit versteht man „die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“ (Reiß *et al.* 1991: 139) Der Ausgangstext ist somit nicht mehr die wichtigste Komponente beim Übersetzen – er kann je nach Kommunikationsziel verändert, ergänzt oder sogar gekürzt werden, um zu einem adäquaten Zieltext zu gelangen (vgl. S.103).

Wie im Kapitel 1.5. (Kulturelle Aspekte beim Übersetzen) und insbesondere in Kußmauls Modell deutlich wurde, ist die häufig von Auftraggebern verlangte Äquivalenzwahrung eines Textes in der Translationspraxis schon alleine deshalb nicht durchführbar, weil ein geglücktes Translat nicht nur sprachlich korrekte, sondern auch kulturell passende Ausdrucksweisen erfordert. Eine wichtige Überlegung die damit einhergeht ist die Orientierung des Translats an die Rezipienten. Translatoren müssen wissen, für wen sie übersetzen, denn nur so können sie einen Skopos festlegen (vgl. S.102). Die Übersetzung ein und derselben Textsorte bzw. ein und desselben Texttyps kann sehr unterschiedlich ausfallen, je nachdem, ob der Text Laien oder Fachleute, Kinder oder Erwachsene ansprechen soll. Da die Adressaten immer Teil einer Kultur sind, ist der Skopos von kulturellen Gegebenheiten abhängig. „Die Funktion eines Textes ergibt sich aus dieser Einbettung in einen bestimmten soziokulturellen Kontext.“ (Kadrić *et al.* 2010: 79)

1.6.4. Die Theorie des translatorischen Handelns

Die Theorie des translatorischen Handelns geht auf Holz-Mänttari (1984) zurück und beschäftigt sich mit Translation „[i]m Rahmen gesamtmenschlichen kommunikativen Handelns.“ (Holz-Mänttari 1984: 84) Auch Holz-Mänttari geht von einem funktionalen Ansatz aus und nennt, so wie die Skopostheorie, die Zieltextfunktion als einen der Hauptbestandteile ihrer Theorie. Neben dem kommunikativen Aspekt wird hier besonders auf den Handlungsaspekt eingegangen: Wie es der Name schon sagt, beschäftigt sich diese Theorie mit der Frage, wie Translatoren handeln. Translation wird dabei in ihrem Gesamtgefüge wahrgenommen, an dem nicht nur Translatoren beteiligt sind: Beim translatorischen Handeln werden Botschaftsträger (meist Texte) in Kooperation von Experten erstellt, die einen bestimmten Zweck erfüllen (vgl. S. 162-163).

Die Kooperation geschieht in Form einer Arbeitsteilung, vergleichbar mit der Arbeitsteilung von Gemeinschaften oder Gesellschaften. Durch eine Zusammenarbeit lassen sich die besten Resultate erzielen, da jedes Individuum gemäß seinem Expertenwissen handelt. Bei der Kooperation des translatorischen Handelns gibt es folgende sechs Schlüsselrollen, die nicht immer von sechs unterschiedlichen Personen durchge-

führt werden müssen. Zwei oder mehrere Rollen können auch in einer Person vereint sein (vgl. S. 109, 163).

„– der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
– der Besteller	bestellt einen Text
– der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
– der Translator	produziert einen (Ziel-)Text
– der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
– der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text“
(Holz-Mänttari 1984: 109)	

Als Grundvoraussetzung gilt, dass die Translation nur von kompetenten und qualifizierten Personen, d.h. Experten, durchgeführt wird. Da der Beruf der Übersetzer nicht geschützt ist, werden in der Praxis oft Übersetzungsaufträge an Native Speaker erteilt, auch wenn diese nicht das nötige translationswissenschaftliche Hintergrundwissen besitzen (vgl. S. 43). Jedoch ist der Unterschied zwischen Experten- und Laienhandlungen enorm: Laien gehen bei der Problemlösung von feststehenden Regeln aus. Sie haben etwa die Meinung, Fachwörter müssten immer mit Fachwörtern übersetzt werden. In der Translation kann man jedoch nicht von feststehenden Regeln ausgehen, da jeder Text einen soziokulturellen Kontext besitzt und immer auf die Funktion des Textes Rücksicht genommen werden muss. Expertenhandlung setzt voraus, dass der Ausgangstext analysiert und situationsgerecht im Hinblick auf die Zieltextfunktion übersetzt werden muss (vgl. Kadrić *et al.* 2010: 82-83).

In letzter Zeit werden Übersetzungen immer öfter auch durch Crowdsourcing angefertigt, wobei Internetnutzer (meist keine professionellen Übersetzer) aufgerufen werden, bestimmte Inhalte zu übersetzen. Die übersetzerische Tätigkeit wird schnell, effizient und kostenlos von Freiwilligen erledigt. Diese Form der Übersetzung wurde bisher in der Übersetzungswissenschaft noch wenig diskutiert. (vgl. O'Hagan 2011: 14-16). Entgegen der unter Experten gängigen Meinung, nur ausgebildete Übersetzer können eine professionelle Übersetzung erstellen, funktioniert Crowdsourcing in der Praxis erstaunlicherweise recht gut, um zum Beispiel Inhalte aus dem Internet einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Es birgt aber auch Gefahren, denen man sich bei der Nutzung von Crowdsourcing bewusst sein muss, wie die Fédération Internationale des Traducteurs in ihrem Positionspapier (vgl. Fédération Internationale des Traducteurs 2015) aufzeigt. Demnach ist Crowdsourcing nur dann sinnvoll, wenn die Qualität der Übersetzung auch geprüft wird, was wiederum zeitintensiv und kostspielig sein kann.

1.6.5. Scenes-and-Frames-Semantik

Auch Vannerem *et al.* (1994: 184) machen darauf aufmerksam, dass der Prozess der Textproduktion bei der Erstellung eines Zieltextes ein wesentliches Element der Translation darstellt. Sie greifen das 1977 von Charles Fillmore entwickelte Konzept der

„Scenes“ und „Frames“ auf. Fillmore kritisierte die damaligen Translationspraktiken, die sich nur auf die Übersetzung von linguistischem Material konzentrierten und dabei den außersprachlichen Kontext nicht berücksichtigten. Für die Translation ist es jedoch wichtig, beide Elemente miteinander in Verbindung zu setzen, um einen Text in seinem Gesamtzusammenhang zu verstehen. Die Scenes bilden dafür den außersprachlichen Kontext, die Frames die linguistische Kodierung.

Der Kommunikationsprozess läuft laut Scenes-and-Frames-Semantik nun so ab, dass man durch Text mit sprachlichen Frames konfrontiert wird, die durch die Welterfahrung in den Zusammenhang einer kontextuellen Scene gestellt werden. Da alle Rezipienten sehr persönliche Scenes erstellen, ist es auch unumgänglich, dass ein Text auf unterschiedliche Weise interpretiert wird. Das Zusammenspiel von Scenes und Frames ergibt eine Dynamik, bei der die beiden jeweils gegenseitig Assoziationen erwecken. Für das Versehen des Textes fügen sich die kontextuellen und linguistischen Assoziationen zu einem Ganzen zusammen, durch das der Text seine Kohärenz erfährt (vgl. Vannerem *et al.* 1994: 185-186).

Bei der Übersetzung geht man von einem vorgegebenen Frame, also dem Ausgangstext, aus. Hier ist zu berücksichtigen, dass die Autoren bei der Erstellung des Ausgangstextes von ihren eigenen Scenes, also den eigenen Erfahrungen, geleitet wurden. Beim Rezipieren dieses Ausgangstextes werden beim Leser wiederum bestimmte persönliche und prototypische Scenes ausgelöst. Übersetzer müssen sich dieser Subjektivität bewusst sein und sich für das Textverständnis immer wieder auf die linguistische Ebene des Ausgangstextes zurückbeziehen. Wurden die Scenes einmal verstanden, können die Translatoren den Text unter Berücksichtigung der Textfunktion in die Zielsprache übertragen (vgl. Vannerem *et al.* 1994: 189-90).³

„Ausgehend von den erfaßten *scenes* muß [der Translator / die Translatorin] nach passenden *frames* in der [Zielsprache] suchen, welche die gewünschten *scenes* beim Adressaten der Übersetzung hervorrufen. [...] Er/[Sie] muß sich vergewissern, daß die von den *scenes* aufgerufenen *frames* auch wirklich adäquat sind für die *scenes*, die sie aufrufen sollen.“ (Vannerem *et al.* 1994: 191)

Da Scenes und Frames sich aber ständig gegenseitig aktivieren, lösen Frames nicht immer nur Scenes aus, sondern sie können ebenfalls andere Frames aktivieren. Für Übersetzer ist es wichtig, dass sie diese automatisierten Frames nicht ungeprüft in ihre Übersetzung aufnehmen, sondern diese dahingehend untersuchen, ob durch sie auch die gewünschten Scenes beim Zielpublikum ausgelöst werden (vgl. Vannerem *et al.* 1994: 191).

³ Hier ist anzumerken, dass Scenes großteils unbewusst sind. Nicht nur der Leser, auch der Übersetzer hat seine eigenen Scenes, weshalb man nie von völliger Objektivität sprechen kann.

2. Untertitelung von audiovisuellen Texten

2.1. Die audiovisuelle Übersetzung

Audiovisuelle Texte werden über Ton und Bild übertragen. Einen Hauptteil des audiovisuellen Übersetzens nimmt die Filmübersetzung ein, doch auch andere Medien wie z.B. Computerspiele, zählen zu den audiovisuellen Texten. Der Bedarf an audiovisueller Übersetzung erlebte in den letzten Jahren einen starken Aufschwung, der vor allem auf die Synchronisation und Untertitelung von DVDs zurückzuführen ist (vgl. Jüngst 2010: 1-2). Es wurde damit „ein neues Bewusstsein für die Existenz der audiovisuellen Übersetzung geschaffen.“ (Jüngst 2010: 2)

Aus technischer Sicht können sich auf einer einzigen DVD neben der Originalfassung bis zu acht Synchronfassungen und bis zu 32 untertitelte Fassungen befinden. Ton- und Untertitelspuren lassen sich auch beliebig miteinander verknüpfen (vgl. Gottlieb 2002: 198). Im Vergleich zu ihrem Vorgängermodell – der Videokassette – ergaben sich hier neue Möglichkeiten sowohl für Rezipienten als auch für Übersetzer. Das Publikum hat es nun einfacher, im eigenen Kulturraum einen Film im Originalton anzusehen oder je nach Sprachkompetenz Untertitel einzublenden. Translatoren bietet diese Revolution eine abwechslungsreichere Tätigkeit als noch vor dem Zeitalter der DVDs. Heute sind die Programme zur Erstellung von Untertiteln einfach zu bedienen und man benötigt nicht mehr für jeden Schritt einen spezialisierten Techniker. Das Tätigkeitsfeld der Medienuntertitelung hat sich auch deshalb etwas vergrößert, weil viele alte Filme und Serien nun auf DVD erscheinen und erst jetzt erstmals untertitelt werden. (vgl. Jüngst 2010: 8, 30).

Das attraktive Tätigkeitsfeld der Medienübersetzung soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Form der Translation ein breitgefächertes Können benötigt. Audiovisuelle Texte sind durch ihr Bildmaterial oft stärker von kulturellen Übertragungsschwierigkeiten geprägt, als rein schriftliches Textmaterial. Nedergaard-Larsen (1993: 209-211) unterscheidet bei den kulturspezifischen Problemen im Film zwischen sprachlichen und außersprachlichen Problemen. Bei den sprachlichen Herausforderungen muss sich der Medienübersetzer nicht nur mit den gleichen Problemen beschäftigen, wie bei schriftlich fixierten Texten, sondern auch mit Schwierigkeiten, die sich aus der gleichzeitigen Präsentation von Bild und Ton ergeben, wie zum Beispiel die Lippensynchronität. Zu den außersprachlichen Übersetzungsschwierigkeiten zählen alle Eigenheiten einer Kultur – von geographischen Bezeichnungen über soziale Organisationen bis hin zu Freizeitaktivitäten.

Bei einer Übertragung eines Filmes in eine andere Sprache – egal ob es sich dabei um eine Untertitelung oder eine Synchronisation handelt – ist auf die kulturellen Gegebenheiten im Hinblick auf den Gesamttext zu achten. Kulturbedingte Veränderungen sind zwar unumgänglich, müssen sich aber auf bewusste Entscheidungen seitens der Translatoren berufen können. Hinzu kommt, dass die Werte einer Kultur durch das

Massenmedium leicht in andere Kulturen verbreitet werden. Translatoren übernehmen in diesem Zusammenhang die Rolle eines Informationsregulators („gatekeeper“), der bestimmt, welche Werte auf welche Weise in eine andere Kultur gelangen (vgl. Delabastita 1990: 98): „Film translation is therefore not just the matter of language conversion, and the actual reality of film translation is conditioned to a large extent by the functional needs of the receiving culture and not, or not just, by the demands made by the source films.“ (Delabastita 1990: 99)

Chaume (1997) betont zudem den Stellenwert der nonverbalen Elemente, die beim Film gleichzeitig mit dem Dialog präsentiert werden und kritisiert in diesem Zusammenhang die Übersetzungswissenschaft, da diese den nonverbalen Informationen lange Zeit nicht genügend Beachtung schenkte.

„Audiovisual texts constitute one of the genres in which non-verbal information plays a relevant role. Movements, sounds, gestures, objects, color, etc., are as important as verbal utterances, and their meaning cannot be ignored. Furthermore, it is precisely the interplay between verbal and non-verbal information, i.e. the interaction between the verbal subtext and the visual subtext that mark audiovisual texts as an independent genre, as different sorts of texts, since the notion of text can be applied to both verbal signs sequences and non-verbal signs sequences (or a combination of both).“ (Chaume 1997: 315)

Eine eigene Übersetzungstheorie für audiovisuelle Texte sei laut Chaume jedoch nicht nötig, da sie eine Form der allgemeinen Übersetzung sei. Wichtig ist es jedoch, beide Kommunikationskanäle in die Übersetzung einzubeziehen und das Zusammenspiel zwischen Wort und Bild zu übertragen.

„The translator of audiovisual texts does not need to invent different translation strategies. Translators need to be conscious of the texture of their texts, the fact that the message reaches the receiver through a double medium and turns audiovisual texts into a distinct genre [...]. Translators are commonly used to simple modes of discourse; therefore, their attention is mainly paid to the verbal message in itself. The training of translators of audiovisual texts must be centered on developing the ability to understand the text as a whole, to analyze the interaction between the information relayed by both modes of discourse and to be aware of the influence of the visual narration on the verbal narration.“ (Chaume 1997: 316)

Die vordergründige Rolle des Gesamttextes und der gegenseitigen Wirkung von verbalen und nonverbalen Elementen könnte zu dem Schluss führen, dass der übersetzte Film die gleiche Wirkung haben sollte wie das Original. Manhart betont jedoch, dass diese Forderung weder bei einem Roman, noch bei einem Film realisierbar ist, „da es keine einheitliche Wirkung *eines* Films auf *ein* Publikum gibt, ebensowenig wie die Wirkung *eines* Buches auf *eine* Leserschaft.“ (Manhart, 1999: 264) Jedes Publikum interpretiert ein Werk aufgrund von Welterfahrung, sozialer Stellung und persönlichen Werten auf seine eigene Weise. Diese höchst individuelle Interpretation ergibt sich schon alleine daraus, dass das menschliche Auge nicht jede Einzelheit des Filmbildes erfassen kann

und daher die Zuseher hauptsächlich die für sie wichtigen Teile des Filmes heranziehen, um dem Film zu folgen. Eine allgemein gültige Übersetzungstheorie für das Medium Film kann somit nicht aufgestellt werden (vgl. Manhart 1999: 264). Dies ist schon alleine deshalb nicht sinnvoll, weil das Genre Film keine einheitlichen Merkmale aufweist, aufgrund derer eine Übersetzungstheorie formuliert werden kann. Spiel- und Dokumentarfilme haben einen unterschiedlichen Skopos, der auch innerhalb ihrer Subgenres (Kurzfilm, Komödie, Musikfilm, ...) variiert.

Die Übersetzung audiovisueller Texte hängt zum Teil vom Genre ab. Die folgenden drei Genres audiovisueller Produktionen unterscheiden sich durch Skopos, Zielpublikum und nicht zuletzt auch durch den Stellenwert der Sprache. Sie geben erste Hinweise in Bezug auf die Übersetzungsentscheidungen und machen deutlich, dass die unterschiedlichen Genres individuelle Übersetzungsstrategien erfordern.

- Genre, in dem Sprache im Vordergrund steht, z.B. Satire, Komödie;
- Genre, in dem die Personen im Vordergrund stehen, z.B. Portraitfilme, Dramen;
- Genre, in dem die Handlung im Vordergrund steht, z.B. Nachrichten, Dokumentationen (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 221).

Der im praktischen Teil auf die Untertitelung hin analysierte Film gehört dem Genre an, dessen Hauptaugenmerk auf der Sprache liegt. Da Komödien generell diesem Genre angehören, kann angenommen werden, dass Humor stark von sprachlichen Strukturen abhängt. Kapitel 3 wird sich ausführlich dem Humor und den Übersetzungsstrategien von Humor widmen.

2.2. Definition von Untertitelung

Untertitel entwickelten sich aus den Zwischentiteln des Stummfilms, die erstmals 1903 im Film *Uncle Tom's Cabin* unter der Regie von Edwin S. Porter auftauchten. Es handelte sich dabei um gefilmte Textkarten, deren Schrift die gesamte Leinwand ausfüllte (vgl. Gottlieb 2002: 195). Im heutigen Film versteht man darunter die Verschriftlichung des Filmdialoges, wobei es sich dabei technisch bedingt um eine gekürzte Fassung des Dialogs handelt. Die Untertitel werden synchron mit dem Gesprochenen eingeblendet (vgl. Hurt/Widler 1999²: 261).

Díaz Cintas (2008: 27-28) bezieht in seiner Definition der Untertitel nicht nur den Dialog, sondern alle sprachlichen Filmelemente mit ein, egal ob diese visuell oder auditiv präsentiert werden. Untertitel geben somit einerseits den Dialog wieder, andererseits aber auch visuelle Textstellen aus Briefen, Bildschirmen, Graffiti usw. und verbale Tonelemente aus Songtexten, Radio- oder Fernsehgeräten, die im Film vorkommen:

„Le sous-titrage peut être défini comme une pratique de traduction qui consiste à présenter, en général sur la partie inférieure de l'écran, [...] un texte écrit qui s'attache à restituer :

1. le dialogue original des locuteurs, qu'ils soient ou non à l'écran
2. les éléments discursifs qui apparaissent à l'image (les lettres, les insertions, les graffiti, les pancartes, les écrans d'ordinateurs et tout ce qui est du même ordre)
3. d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son, comme les chansons, les voix émanant de postes de télévision, de radios ou d'ordinateurs, etc.“

Was aber auch in der Definition von Díaz Cintas nicht berücksichtigt wird, ist die Untertitelung akustischer Filmelemente, die paraverbal (z.B. Schreie) oder auditiv (z.B. instrumentale Musik oder das Zuschlagen einer Tür) um Ausdruck kommen. Eine Untertitelung dieser und ähnlicher Geräusche kann für das Verständnis mancher Zuseher (z.B. Gehörloser) nötig sein, wenn diese Elemente nicht aus dem Bildmaterial hervorgehen.

2.2.1. Untertitelung – eine Form der Übersetzung

Obwohl Untertitel auf den ersten Blick von einem mündlichen Medium (dem Dialog) ausgehen, liegt diesem Dialog dennoch ein schriftlich aufbereiteter Text zugrunde. Es handelt sich dabei um Dialoglisten, die das Ausgangsmaterial der audiovisuellen Übersetzung bilden. Untertitel sind demnach eine Form der Übersetzung, bei der der Dialog im Zuge der Untertitelerstellung adaptiert wird.

Da die Untertitelung für Gehörlose keine Übertragung von einer Sprache in eine andere Sprache ist, sondern die Untertitel in der gleichen Sprache wie die Tonspur wiedergibt, ist sie laut Díaz Cintas (2008: 29) immer wieder Gegenstand der Diskussion, ob es sich dabei um Übersetzung handelt. Dass diese Form der Untertitelung dennoch zur audiovisuellen Übersetzung gezählt wird, erklärt er mit dem gemeinsamen Ziel aller Formen der Übersetzung, nämlich den Text einem Publikum zugänglich zu machen, das ihn in der Originalversion nicht verstehen würde. „Ainsi, la notion d'accessibilité est devenue progressivement le principal dénominateur commun à base de ces pratiques.“

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Untertitelung als Sonderform der Übersetzung bezeichnet werden kann. Es bleibt nicht nur die Originalversion für das Zielpublikum neben der Übersetzung (den Untertiteln) erhalten – die Untertitelung ist auch gezwungen, ihr Übertragungsmedium von gesprochener Sprache auf Schriftsprache zu ändern, ohne dabei die Illusion der mündlichen Sprache zu verlieren, die u.a. durch Versprecher, Pausen oder ungrammatikalische Sätze gekennzeichnet ist. Der Wechsel zur Schriftsprache erfordert des Weiteren eine Reduktion und Adaptierung des Originaldialogs.

2.3. Untertitelung versus Synchronisation

Im Gegensatz zur Untertitelung gibt die Synchronisation die ausgangssprachlichen Dialoge nicht schriftlich und verkürzt, sondern mündlich und zur Gänze wieder. Die Originaltonspur wird durch eine (möglichst) lippensynchrone Tonspur in der Zielsprache ersetzt. Die Rezeption des Zieltextes der beiden Techniken unterscheidet sich bedingt durch die Art des Mediums: bei der Synchronisation wird er gehört, bei der Untertitelung gelesen. Die beiden Formen der Übersetzung können auch miteinander vereint werden, wenn zum Beispiel ein in eine andere Sprache synchronisierter Film mit Untertiteln angeschaut wird, um etwa im privaten Gebrauch die verschiedenen Bedürfnisse von internationalen Zusehern zu befriedigen.

Welche Methode bevorzugt wird ist sehr länderspezifisch und hängt vor allem von der Zahl der Zuseher ab, denn die Filmsynchronisation ist um ein Vielfaches teurer als die Untertitelung. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die großen europäischen Sprachgebiete (deutsch-, französisch-, spanisch- und italienischsprachige Länder) zu den Synchronisationsländern gehören. Untertitelte Filme bilden in diesen Ländern eine Ausnahme und sind nur bei kulturell hochwertigen Fernsehsendern (z.B. Arte) oder im Zuge von Filmfestivals vorzufinden. Zu den Untertitelungsländern gehören kleinere Sprachgemeinschaften wie die skandinavischen Länder und Benelux, wo nur Produktionen für sehr junge Kinder synchronisiert werden, da diese noch nicht lesen können (vgl. Jüngst 2010: 4).

Es lassen sich aber nicht alle Länder so einfach in Untertitelungs- oder Synchronisationsländer einteilen. Eine Ausnahme bilden die englischsprachigen Länder, die nicht eindeutig als Synchronisations- oder Untertitelungsländer zuzuordnen sind. Das ist mit der enormen Anzahl und Popularität der englischsprachigen Filme zu begründen. Die wenigen fremdsprachigen Produktionen, die in einen englischsprachigen Kulturkreis gelangen, werden normalerweise untertitelt. Damit ein fremdsprachiger Film im englischsprachigen Raum aber wirklich erfolgreich wird, ist es nach wie vor nötig, den Film als Hollywood-Produktion neu zu verfilmen (vgl. Jüngst 2010: 5). Eine weitere Ausnahme bilden Voice-over-Länder. Voice-over ist neben Untertitelung und Synchronisation eine weitere Möglichkeit, wie Filme einem fremdsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden können. Dabei wird eine Sprecherstimme über den Originalton gelegt, die den Zuseher erzählt, was im Film passiert. Der Originalton läuft dabei in reduzierter Lautstärke im Hintergrund. Diese Methode ist in Russland, Polen und den baltischen Staaten die gebräuchlichste. In den restlichen Ländern wird Voice over bei Dokumentationen (z.B. Interviews) verwendet (vgl. Döring 2006: 21). Da diese Technik für Spielfilme weder im deutsch-, noch im französischsprachigen Raum zur Anwendung kommt, werden im Folgenden nur die Vor- und Nachteile von Synchronisation und Untertitelung behandelt.

Obwohl die Wahl zwischen Untertitelung und Synchronisation hauptsächlich von der Sprecherzahl abhängt⁴, ist die jeweilige Präferenz trotzdem eher eine Gewöhnungssache als eine rationale Entscheidung. Im deutschsprachigen Raum und überall dort, wo die Zuseher normalerweise die Synchronfassung sehen, werden Untertitel als unästhetisch und mühsam empfunden. Die Nachteile der Synchronisation, dass z.B. die Schauspieler eine andere Stimme bekommen, werden meist nicht einmal wahrgenommen. Im skandinavischen Raum hingegen, wo Untertitel die Norm sind, scheint sich das Publikum nicht bewusst zu sein, dass es beim Fernsehen liest – vorausgesetzt natürlich, die Untertitel sind von guter Qualität (vgl. Ivarsson *et al.* 1998: 37). Dennoch gibt es Faktoren, die die Präferenz der Zuseher beeinflussen können, nämlich Alter, Bildung und soziale Stellung. Eine im Jahre 1986/87 erstellte Studie zeigt, dass sowohl in typischen Untertitelungs- als auch in typischen Synchronisationsländern die Bereitschaft, Filme mit Untertiteln anzusehen, im Alter abnimmt. Je höher die Bildung und die soziale Stellung, umso wahrscheinlicher ist es hingegen, dass die Untertitelversion gewählt wird (vgl. Luyken 1991: 111-118).

Die Vor- und Nachteile der beiden Varianten können in folgender Grafik zusammengefasst werden. Auf den ersten Blick erscheint die Untertitelung zwar mehr Nachteile, aber auch mehr Vorteile als die Synchronisation zu haben. Die Wahl hängt nicht zuletzt von der individuellen Motivation ab, warum man sich einen Film ansieht. Ein und dieselbe Person kann sich den einen Film lieber in der Synchronfassung ansehen, weil sie sich entspannen möchte und den anderen Film mit Untertiteln, weil sie ihre Sprachkenntnisse testen will. Somit ist auch die Wahl zwischen Untertitel und Synchronisation abhängig vom persönlichen Skopos, den der Film für die Zuseher erfüllen soll.

Synchronisation		Untertitelung	
Vorteile	Nachteile	Vorteile	Nachteile
• keine Ablenkung vom Bild	• Verlust an Authentizität • Verlust an Glaubwürdigkeit • kostspielig	• Wahrung der Authentizität • Bild und Ton sind eine Einheit • Sprachlernerfolg • Sensibilisierung auf kulturelle Unterschiede • weniger kostspielig	• Ablenkung vom Bild • Übergang vom Verbalen zum Schriftlichen • Veränderung des Dialogs • Unklarheit darüber, wer spricht • Lesekompetenz erforderlich

⁴ Erst ab einer Sprecherzahl von mehr als 25 Millionen rentiert es sich, fremdsprachige Filme zu synchronisieren (vgl. Gottlieb 2002: 185).

Die Synchronisation hat den Vorteil, dass das Zielpublikum – genauso wie das Ausgangspublikum – seine gesamte Konzentration auf Bild und Ton lenken kann und den Film genießen kann, ohne gleichzeitig mitlesen zu müssen. Dennoch ist die Synchronfassung nicht mit dem Original gleichzusetzen: Die Schauspieler haben eine neue Stimme und mit ihr eine andere Stimmlage, Intonation und Lautstärke, was zu einem Verlust an Authentizität führt. Damit verbunden ist auch ein Verlust an Glaubwürdigkeit, bedingt durch fehlende oder mangelhafte Synchronität auf mehreren Ebenen: Eine perfekte Lippsynchronität wird selten erreicht. Die Gestensynchronität nonverbaler Elemente wie Augenbrauenhochziehen, Kopf- und Handbewegungen ist ebenfalls nicht immer gewährleistet. Besonders dann, wenn Ausgangs- und Zielkultur sehr unterschiedlich sind, kann es unglaublich wirken, dass ein Schauspieler zwar die vertraute Sprache spricht, aber fremde Gesten artikuliert (vgl. Döring 2006: 24-25, 27-29). Auch die Nukleussynchronität ist schwer herzustellen. Da Mimik und Gestik das Gesprochene betonen sollen, korrelieren sie in der Originalfassung auch mit dem Nukleus des Satzes. Diese Korrelation fällt in der Synchronfassung oft weg, was dazu führt, dass Gesten zu sehen sind, die keinen Nukleus haben, oder aber, dass eine starke Artikulation nicht mit einer Geste akzentuiert wird. All diese Faktoren tragen dazu bei, dass die Synchronfassung befremdlich wirkt (vgl. Herbst 1994: 50-52).

Die Untertitelung hingegen hat weder mit Problemen der Authentizität, noch mit denen der Glaubwürdigkeit zu kämpfen: Der Originaldialog mit Originalstimmen ist vorhanden, auch Ton und Bild bilden eine Einheit, denn das nonverbale Verhalten der Schauspieler widerspricht nicht ihren verbalen Äußerungen. Pädagogen und Sprachinteressierte loben zudem, dass das Filmschauen mit Untertiteln einen positiven Nebeneffekt für den Spracherwerb hat. Beherrscht man die Sprache des Originals einigermaßen, wird somit das Hörverständnis geschult. Die Untertitel unterstützen in diesem Fall das Verstehen des Films. Außerdem erhält man Informationen über kulturelle Eigenheiten anderer Kulturen (z.B. Gesten, Kleidungsstil, usw.), was zu einer größeren Toleranz und Verständnis über fremde Sitten und Gebräuche führen kann (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 15).

Untertitel lenken andererseits das Publikum aber auch vom Bild ab, denn ein nicht unbeträchtlicher Teil des Filmes wird mit Lesen verbracht. Das gleichzeitige Sehen des Filmes und Lesen der Untertitel verlangt dem Publikum auch mehr Konzentration ab. Da Verbales in den Untertiteln schriftlich ausgedrückt wird, wird die Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache deutlich. Diese Verschriftlichung hat fast immer den Effekt, dass aufgrund von Platz- und Zeitmangel der Dialog verkürzt, und manchmal auch verändert werden muss. Außerdem können Untertitel bei sprachlichen Überlappungen oder schnellem Sprecherwechsel schwierig zu markieren sein, was beim Publikum Unklarheit bezüglich der Sprecher hervorrufen kann (vgl. Döring 2006: 24-26). Ein weiterer Nachteil der bisher kaum Eingang in die Literatur und das Be-

wusstsein der Übersetzer und Filmemacher hatte, ist die erforderliche Lesekompetenz, die eine Grundvoraussetzung zum Verstehen der Untertitel darstellt. Synchronisierte Filme sind hingegen auch Analphabeten oder Menschen mit schlechter Lesekompetenz zugänglich (vgl. Becquemont 1996: 148).

2.4. Formen der Untertitelung

2.4.1. Inter- und intralinguale Untertitelung

Díaz Cintas (2008: 30-34) unterscheidet drei Formen der Untertitelung: intralinguale, interlinguale und bilinguale Untertitelung. Das Hauptunterscheidungskriterium für diese Einteilung ist die Wahl der Zielsprache und richtet sich nach den Bedürfnissen des Zielpublikums. Intralinguale Untertitel geben den Filmdialog in der gleichen Sprache wieder wie das Original, interlinguale Untertitel in einer anderen Sprache und bilinguale Untertitel in zwei Sprachen. Da sich die bilingualen Untertitel dem Gegenstand dieser Arbeit entziehen, sei hier nur erwähnt, dass diese für geografische Gebiete erstellt werden, in denen zwei Sprachen gesprochen werden, zum Beispiel Brüssel. Von den zweizeiligen Untertiteln ist eine Zeile für die eine Sprache und die zweite Zeile für die andere Sprache bestimmt.

Bei den intralingualen Untertiteln nennt Díaz Cintas (S. 30) je nach Zielgruppe folgende fünf Untertypen: intralinguale Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige, für Sprachenlernende, für Karaoke, für Dialekte der gleichen Sprache und für Mitteilungen und Ankündigungen. Intralinguale Untertitel für Gehörlose unterscheiden sich grundsätzlich von allen anderen Arten der (intralingualen) Untertitelung, da hier nicht nur der Dialog verschriftlicht werden muss, sondern auch paralinguistische und akustische Informationen, die für die Handlung und Stimmung des Films wichtig sind. Darunter fallen zum Beispiel Schreie, musikalische Untermalung oder andere Geräusche, aber auch Informationen über die Gefühlsstimmung von Charakteren, die andernfalls nur das hörende Publikum über die Stimme der Schauspieler erfahren würden. Dieser spezielle Bedarf Gehörloser und Hörbeeinträchtigter wurde lange bei der audiovisuellen Übersetzung vernachlässigt. Heute beinhalten viele DVDs eine eigene Untertitelversion für Gehörlose. Kampagnen jüngster Vergangenheit – z.B. das *Europäische Jahr der Menschen mit Behinderungen* von 2003 – machten auch auf das Thema aufmerksam, was zur Folge hatte, dass viele Fernsehsender die Zahl der intralingual untertitelten Sendungen erhöhten (vgl. Díaz Cintas 2008: 30). Im Mai 2008 verkündete die BBC (British Broadcasting Corporation), sie habe ihr Ziel erreicht, 100% des Programms mit intralingualen Untertiteln zu versehen (vgl. Hassell 2008).

Dass intralinguale Untertitel nicht nur von Gehörlosen konsumiert werden, wird selbst von Experten manchmal vergessen, wie es in folgendem Zitat von Șerban (2008: 85) zu lesen ist: „À l’exception des sous-titres intralinguistiques pour les sourds et les malentendants, le sous-titrage implique normalement un passage d’une langue à une

autre [...].“ In der Tat haben intralinguale Untertitel auch ein hörendes Publikum, vor allem Sprachenlernende, die die Sprache (noch) nicht ausreichend beherrschen. Aus pädagogischer Sicht unterstützt das Sehen untertitelter Filme das Erlernen von Sprache und Aussprache, und vermittelt dabei auch kulturelles Wissen über die Ausgangskultur. Intralinguale Untertitel für Hörende richten sich nicht nur an Studierende einer Fremdsprache, sondern auch an Immigranten und an Kinder, denen geholfen werden soll, ihre Muttersprache zu verbessern. *TV5 monde* strahlt aus pädagogischen Gründen einige Sendungen mit intralingualen Untertiteln aus. Auf DVDs finden sich oft zwei Untertitelspuren, eine für Gehörlose und eine zweite für pädagogische Zwecke. Allerdings ist eine doppelte Untertitelung dieser Art bislang nur im Englischen gebräuchlich (vgl. Díaz Cintas 2008: 31-32).

Die drei weiteren Arten der intralingualen Untertitelung sind weniger gut dokumentiert. Untertitel für Karaoke oder Musicals erlauben es dem Publikum, mit den Sängern mitzusingen. Intralinguale Untertitel für Akzente oder Dialekte der gleichen Sprache sichern das Verständnis in Sprachgebieten, in denen es große regionale oder soziale Unterschiede in der Sprache der Bevölkerung gibt. Die letzte Gruppe intralingualer Untertitelung teilt dem Publikum Informationen mit, z.B. auf Monitoren in öffentlichen Verkehrsmitteln. Auch Schrifteinblendungen für Werbezwecke zählen zu den intralingualen Untertiteln für Mitteilungen und Ankündigungen (vgl. Díaz Cintas 2008: 32-33).

Interlinguale Untertitel richten sich in den meisten Fällen an Personen, die einen Film in der Originalfassung sehen wollen, ohne die Originalsprache (ausreichend) zu beherrschen und daher während dem Film Untertitel in ihrer Muttersprache lesen. Die klassische Einteilung in intralinguale Untertitel (für Gehörlose) und interlinguale Untertitel (für Hörende) lässt leicht vergessen, dass sich die interlingualen Untertitel nicht nur an Hörende, sondern auch an Gehörlose richten können, wenn diese eine Fremdsprache erlernen. Gehörlose, die in einem Untertitelungsland, z.B. Portugal oder Griechenland leben, haben hier den Vorteil, die gleichen Untertitel benutzen zu können, die für Hörende produziert wurden, auch wenn diese ihrem Bedarf an paralinguistischer Übersetzung nicht gerecht werden. In Synchronisationsländern kommt es oft darauf an, wie sehr sich Interessensgruppen für die Erstellung von interlingualen Untertiteln für Gehörlose durchsetzen können (vgl. Díaz Cintas 2008: 33-34).

2.4.2. Offene und geschlossene Untertitel

Aus technischer Sicht unterscheidet man zwischen offenen und geschlossenen Untertiteln, je nachdem ob das Publikum wählen kann, die Untertitel ein- oder auszublenden, oder ob sie permanent eingeblendet sind. Bei den offenen Untertiteln sind die Untertitel untrennbar mit dem Bildmaterial verbunden und lassen sich nicht ausblenden. Anders bei den geschlossenen Untertiteln, die es dem Publikum frei stellen, den Film mit oder ohne Untertitel zu sehen. Bis zum Aufkommen der DVD handelte es sich bei interlingualen Untertiteln im Fernsehen, Kino und auf den Videokassetten immer um offene

Untertitel. Intralinguale Untertitel im Fernsehen waren hingegen geschlossene Untertitel und mussten via Teletext eingeblendet werden. Heute sind die meisten Untertitel auf DVD geschlossene Untertitel, doch auch auf DVDs finden sich mitunter noch offene, nicht ausblendbare Untertitel (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 22).

Für das Publikum scheinen geschlossene Untertitel besser geeignet zu sein, weil sie sich individuell ein- oder ausblenden lassen. Einen Film ohne Untertitel zu sehen, hat den Vorteil, dass das originale Bildmaterial gesehen wird, denn Untertitel sind immer ein Eingriff in das Bildmaterial des Filmes. Außerdem erfolgt das Lesen der Untertitel – egal ob man den Film in der Originalsprache versteht oder nicht – automatisch. Damit ist zwangsläufig eine Ablenkung vom Bild und ein gewisser Informationsverlust unumgänglich (vgl. Lavour 2008: 117).

2.5. Untertitelerstellung

2.5.1. Untertitelung audiovisueller Medien

Da durch die moderne Technik Untertitel relativ einfach zu erstellen sind, gehört diese Tätigkeit heute zum Arbeitsbereich der Translatoren, während sie früher von Technikern und Übersetzern gemeinsam in mehreren Schritten durchgeführt wurde. Translatoren sind durch die multimediale Präsentation einer Reihe von Herausforderungen gegenüber gestellt. Zum einen hat man es nicht mit einem schriftlichen Text zu tun, sondern mit optischen und akustischen Ausdrucksformen, die zuvor schriftlich fixiert wurden. Durch das Format Film werden die Untertitelersteller vor unveränderbare technische Tatsachen gestellt: Das Bildes schränkt einerseits den Raum ein, in dem der Untertitel stehen kann; Untertitel sind darüber hinaus auch zeitlich begrenzt, da sie synchron mit Bild und Sprecherstimmen stehen (vgl. Hurt/Widler 1999²: 261).

Das gleichzeitige Auftreten von optischen und akustischen Elementen stellt die größte Herausforderung für Untertitelersteller und auch für das Publikum dar. Das Medium Film ist durch Bild und Ton ohnehin schon reich an optischen und auditiven Reizen; durch die Untertitelung wird dieses Gefüge noch komplexer und verlangt auch mehr kognitive Fertigkeiten. Zu Bild und Ton kommt noch eine dritte Informationsquelle hinzu – der schriftliche Text in Form von Untertiteln.

„Si nous considérons que, sur un plan cognitif, regarder un film est déjà en soi une situation complexe car notre attention est constamment partagée entre les informations visuelles et auditives, alors les sous-titres sont des éléments qui ajoutent une complication à une situation déjà très riche en terme de traitement. Le spectateur doit nécessairement analyser une troisième source d'information qui prend la forme d'un texte dont le défilement et le rythme échappent à son contrôle.“ (Lavour 2008: 115)

Auch Gottlieb (2002: 188-189) betont die Komplexität dieser Kunstform, die nicht nur – wie beispielsweise ein Roman – aus einem einzigen Kanal (bei einem Roman ist die-

ser Kanal die Schrift) ausgedrückt wird. Gottlieb nennt insgesamt vier Kanäle im Film, die teils verbal und teils nonverbal zum Ausdruck kommen:

- verbaler akustischer Kanal (Dialog)
- nonverbaler akustischer Kanal (Musik und Geräuscheffekte)
- verbaler visueller Kanal (Schrift)
- nonverbaler visueller Kanal (Bild)

Mit Schrift als verbalen visuellen Kanal sind hier nicht Untertitel im eigentlichen Sinn gemeint, sondern vor allem Inserts⁵ und Einblendungen⁶. Nur in einigen Fällen, in denen die Untertitel schon im Originalfilm enthalten sind, fallen diese unter den visuellen verbalen Kanal. Das kann zum Beispiel der Fall sein, wenn die Untertitel den Zuseher vermitteln, was eine Leinwandfigur denkt (wie z.B. in Woody Allens Film *Annie Hall*). Untertitel, wie sie in dieser Arbeit behandelt werden, stellen einen zusätzlichen Kanal dar, der über den kompletten Film gestülpt wird, was zu einer gegenseitigen Beeinflussung zwischen Untertiteln und den Kanälen kommen kann (vgl. Gottlieb 2002: 188-189). Auch Luyken 1991 (153-154) merkt an, dass im Zuge der Untertitelung der Originalfilm als Gesamtkunstwerk erhalten bleibt. Es wird kein Bestandteil durch einen anderen ersetzt, sondern durch Einblendung der Untertitel erweitert. Zwar nehmen die Untertitel einen Teil des Bildes ein, sie ersetzen den Dialog aber nicht, sondern ergänzen ihn.

Nun stimmen die Untertitel aber nur in den seltensten Fällen 100%ig mit dem Dialog überein. Diese Differenz kann einen Effekt auf einen der vier Kanäle haben. Wie stark dieser Effekt ist, hängt bei interlingualen Untertiteln z.B. davon ab, wie gut das Zielpublikum die Ausgangssprache versteht und kann sogar dazu führen, dass eine ansonsten adäquate Übersetzung für eine Untertitelung nicht in Frage kommt, weil sie das Publikum verwirren würde. Wird eine vom Zielpublikum verstandene Äußerung nicht wortwörtlich untertitelt, sondern paraphrasiert, kann das dazu führen, dass das Zielpublikum denkt, die Untertitelersteller haben etwas vergessen oder einen Fehler gemacht. Andererseits ist es aber auch möglich, dass durch die visuellen Anreize kulturelle Unterschiede leichter überwunden werden und die Untertitel einen der vier Kanäle unterstützen (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 213-214). Dies kann der Fall sein, wenn über ein der Zielkultur unbekanntes Produkt gesprochen wird und allein aus dem Bild ersichtlich ist, worum es sich dabei handelt.

⁵ Inserts sind Texte, die von der Kamera gefilmt wurden, z.B. Briefe, Zeitungen, Transparente etc. (vgl. Gottlieb 2002: 199).

⁶ Einblendungen werden über das Bild gelegt, z.B. Ortsangaben bei einem Szenenwechsel (vgl. Gottlieb 2002: 199-200).

2.5.2. Linguistische Aspekte bei der Untertitelerstellung

Nedergaard-Larsen (1993: 212) bezeichnet Untertitel als „a special type of language transfer: a written, condensed translation of a predominantly spoken original.“ Die zeitliche und örtliche Einschränkung macht es meist unmöglich, den gesamten Dialog in den Untertiteln wiederzugeben und erfordern eine Kondensierung des Gesagten. Diese Kondensierung kann in Form von Verkürzungen oder gar von Auslassungen geschehen. Es ist aber zu berücksichtigen, dass verkürzte oder zusammengefasste Inhalte zu Verständnisproblemen führen können. Anders als bei schriftlichen Texten ist hier auch keine Zeit, um Erklärungen (z.B. Fußnoten) anzubringen. Andererseits haben gesprochene und geschriebene Sprache eine unterschiedliche Gewichtung, was mitunter auch zu einer gewünschten Kondensierung führen kann, selbst dann, wenn genügend Zeit und Platz vorhanden wären: „A written expression has a stronger effect than a corresponding spoken expression. Therefore subtitling *should* in some cases be abbreviated or toned down in relation to the spoken original, also when factors of time and space do not come into play.“ (Nedergaard-Larsen 1993: 213)

Meist haben Untertitelersteller jedoch damit zu kämpfen, mit zu wenig Zeit und Raum auskommen zu müssen. Um die Untertitel möglichst zeit- und raumsparend zu gestalten, muss ein Großteil der Dialoge gekürzt werden, denn das Publikum erfasst gesprochene Sprache schneller als Geschriebenes. Außerdem ist das Lesen der Untertitel nicht ihre einzige Informationsquelle – sie müssen auch genügend Zeit haben, um Bild und Geräusche mitzuverfolgen. Bei den Möglichkeiten zur Kondensierung des Dialogs kann man vereinfacht gesagt von totaler und partieller Reduktion sprechen. Alles, was nicht für das Filmverstehen relevant ist, wird gestrichen. Relevantes wird umformuliert und präziser zum Ausdruck gebracht (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 146). Präzisere Hinweise dafür geben Hurt/Widler (1999²: 262). Für die Verkürzung des Dialogs stehen Translatoren demnach folgende Möglichkeiten zur Verfügung:

- Auslassung von Teilen, die für das Verständnis nicht unbedingt erforderlich sind und von Wiederholungen, die aus dem Kontext hervorgehen;
- Umformulierung, falls sich dadurch Platz sparen lässt (z.B. Auflösung von doppelter Verneinung, Synonymwendungen, usw.);
- Zusammenfassung von Gesagtem zu größeren Sinneinheiten;
- Vereinfachung von Syntax und Lexik (z.B. Aktiv- statt Passivkonstruktionen, direkte Rede statt indirekter Rede, usw.) (vgl. Hurt/Widler 1999²: 262).

Eine Kondensierung des Gesagten hat aber auch den Nachteil, dass in den kurzen Untertiteln nur wenig Information Platz hat, was dem Publikum mehr Denken abverlangt und daher die Auffassungsgeschwindigkeit verlangsamt. „In subtitles, losing redundancy for the sake of economy is common practice, often resulting in a greater processing effort on behalf of the reader/viewer.“ (Neves 2009: 160) Im Kontext einer konkreten Szene

muss also abgewogen werden, ob kurze Untertitel (weniger Information, schnelleres Lesen aber langsames Kombinieren) oder lange Untertitel (mehr Information, langsames Lesen aber schnelleres Kombinieren) insgesamt schneller aufgefasst werden können (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 148). Zu berücksichtigen ist weiters, dass die Länge der Untertitel immer in angemessenem Verhältnis zur Menge der gesprochenen Äußerungen stehen soll. Wird eine kurze Äußerung mit einem langen Untertitel wiedergegeben, wird dem Publikum zu viel Lesen abverlangt. Wird eine lange Äußerung mit einem sehr kurzen Untertitel wiedergegeben, hat das Publikum das Gefühl, dass ihm Informationen vorenthalten werden (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 150).

Der Übergang vom Filmdialog zu den Untertiteln hat nicht nur Einfluss auf die Quantität der sprachlichen Äußerungen, sondern auch auf die Qualität der Sprache. Um ein schnelles Auffassen der Untertitel zu gewährleisten, sollte der Filmdialog in einer möglichst klar verständlichen Sprache mit einfacher Syntax zum Ausdruck gebracht werden. Sorgfältige Interpunktion spielt hier eine ebenso große Rolle wie das Setzen von Zeilenumbrüchen, die logische syntaktische Einheiten bilden (vgl. Hurt/Widler 1999²: 262).

Eine Verkürzung des Dialogs und klare Formulierungen reichen aber immer noch nicht aus, um gute Untertitel zu produzieren. Wesentlich dafür ist das Bewusstsein, dass es sich um einen Transfer vom Gesprochenen⁷ zum Geschriebenen handelt. Die Unterschiede in der Struktur der beiden Ausdrucksweisen lassen sich nicht auf die gleiche Weise im jeweils anderen Modus ausdrücken. Gesprochene Sprache weist normalerweise eine größere Redundanz auf, sowie Zögern, Wiederholungen, unvollendete Sätze und ein generell niedrigeres Sprachregister. Dazu können auch verschiedene Dialekte und Soziolekte kommen, die schon alleine deshalb schwer in eine geschriebene Form übertragen werden können, weil es für sie keine gültige Orthographie gibt und das Kriterium der Lesbarkeit nicht eingehalten werden kann. Auf der lexikalischen Ebene bilden zusätzlich alle Besonderheiten wie z.B. Vulgarismen eine Schwierigkeit, da sie im Geschriebenen stärker wirken als im Dialog. Dies kann daran liegen, dass Geschriebenes beliebig oft gelesen werden kann, während ein Dialog in der Regel nur einmal gehört wird (vgl. Șerban 2008: 92-93).

Sowohl sprachliche Mängel als auch Varietäten der Sprache werden im Geschriebenen oft neutralisiert, was aber keinesfalls als allgemein gültige Regel aufzufassen ist. Eine generelle Neutralisierung ist nicht ohne weiteres möglich, da Untertitel nicht ein sprachlich isoliertes Ausdrucksmittel sind. In historischen Filmen ist eine Neutralisierung von Archaismen, d.h. in diesem Fall eine Modernisierung alter Ausdrucksweisen, keine zufrieden stellende Option. Auch Vulgarismen, die in der Praxis oft abgeschwächt werden, können einen unbefriedigenden Kontrast zwischen einer vi-

⁷ Es ist hier zu berücksichtigen, dass die Sprache im Film zwar mündlich präsentiert wird, dass es sich aber trotzdem um zuvor schriftlich fixierte Texte handelt. „Die Illusion der gesprochenen Sprache sollte in den Untertiteln möglichst erhalten bleiben.“ (Nagel 2009: 58)

suell brutalen Szene und harmloser Sprache erzeugen. Außerdem kann ein solcher Eingriff in die Sprache als Zensur negativ wahrgenommen werden (vgl. Șerban 2008: 92-93).

Die Entscheidung, wie sprachliche Besonderheiten übersetzt werden, muss daher immer im Hinblick auf den Gesamttext inklusive Bild und Ton getroffen werden: „Le sous-titre se doit de prendre en compte toute la richesse du tissu filmique dans son ensemble [...]“ (Pettit 2008: 111) Die Untertitel sollten demnach auch nie als Ersatz des Originaldialogs gesehen werden: „a subtitle never replaces the original, even when the original language is entirely incomprehensible to the target audience.“ (Skuggevik 2010: 18)

2.5.3. Richtlinien zur Untertitelerstellung

Für die technische Erstellung der Untertitel geben Untertitelungsfirmen den Translatoren Vorgaben, die je nach Art des Mediums (Kino, Fernsehen, VHS, DVD, Internet, Handy, ...) variieren. Grundsätzlich liegen die Richtlinien im Bereich der folgenden Werte:

- **Länge der Untertitel:** Die Untertitel dürfen über maximal zwei Zeilen stehen mit einer maximalen Länge von je 28-37 Zeichen im Fernsehen, und bis zu 40-41 Zeichen im Kino. Manche Filmfestivals lassen sogar bis zu 43 Zeichen zu, da Untertitel im Kino schneller gelesen werden als im Fernsehen, bedingt durch die größere Leinwand und eine generell höhere Konzentration, mit der Filme im Kino angeschaut werden (vgl. Díaz Cintas 2008: 38).
- **Standzeit der Untertitel:** Die Standzeit (Zeitspanne in der die Untertitel eingeblendet sind) beträgt je nach Länge der Untertitel zwei Sekunden für sehr kurze Untertitel und bis zu sechs Sekunden für Zweizeiler (vgl. Hurt/Widler 1999²: 261). Um die angemessene Standzeit zu errechnen gilt generell die ‚6-Sekunden-Regel‘ für Zweizeiler – das ist jene Zeit, die ein durchschnittlicher Leser zum Lesen und Erfassen von zwei vollen, untertitelten Zeilen braucht. Ausgehend von dieser Regel wird die Standzeit für kürzere Untertitel errechnet. Heute wird diese Regel nur mehr im Fernsehen strikt eingehalten, da die Lesegeschwindigkeit nicht nur im Kino, sondern auch bei anderen Medien schneller ist als im Fernsehen. DVDs bieten zusätzlich die Möglichkeit, Passagen zurückzuspulen und noch einmal anzusehen (vgl. Díaz Cintas 2008: 37-38). In einzelnen Ländern, z.B. Frankreich, wird die 6-Sekunden-Regel generell als veraltet angesehen, wo die maximale Standzeit – selbst bei Kinofilmen – viereinhalb bis fünf Sekunden beträgt (vgl. Becquemont 1996: 147).
- **Pause zwischen den Untertiteln:** Zwischen zwei Untertiteln muss eine Pause von mindestens 1/6 Sekunde eingehalten werden, da das menschliche Auge 1/6 – 1/4 Sekunde braucht, um das Einblenden eines neuen Untertitels wahrzunehmen (vgl. Hurt/Widler 1999²: 261). Auch vor und nach einem Bildschnitt ist eine Pause von

je mindestens zwei Bildern einzuhalten, um die Einblendung eines neuen Untertitels wahrnehmen zu können. Als Schnitt gilt nicht, wenn sich das Bild aufgrund einer Kameraschwenkung verändert. Eine Pause ist in diesem Fall nicht notwendig (vgl. Luyken 1991: 45).

- Präsentation der Untertitel: Die formale Präsentation der Untertitel hängt nicht unwesentlich damit zusammen, wie schnell diese gelesen und aufgefasst werden können. Dafür ist eine serifenlose Schrift von Vorteil. Dialoge werden üblicherweise mit den normalen, geraden Schriftzeichen wiedergegeben. Alle nicht im Bild sichtbaren Dialoge oder Songtexte und Gedichte werden durch Kursivschrift gekennzeichnet. Sperrschrift ist schwer lesbar und wird nur verwendet, wenn der Filmtitel übersetzt wird (vgl. Cornu 1996: 160).⁸

Die verschiedenen Anforderungen der unterschiedlichen Medien würden im Grunde eine mehrmalige Untertitelung desselben Films erfordern. Ein erfolgreicher Spielfilm macht für gewöhnlich folgende Phasen durch: Auf die Kinoproduktion folgt eine DVD-Version und schließlich die Fernsehausstrahlung. Zu diesen drei Versionen kommen noch zusätzliche Versionen, wenn der Film in verschiedenen Regionen derselben Sprache vermarktet wird, z.B. in Quebec und Frankreich. Auf dem Weg vom Kino ins Fernsehen werden die Untertitel progressiv gekürzt, da einerseits die Lesegeschwindigkeit abnimmt und andererseits auch der Film mehr Bilder pro Sekunde bekommt als im Kino. Während eine Kinosekunde aus 24 Bildern besteht, sind es im europäischen Fernsehen 25 und in Nordamerika sogar 30. Die Geschwindigkeit des Filmes muss daher im Fernsehen leicht angehoben werden, wodurch weniger Zeit zum Lesen der Untertitel bleibt. Die Reduktion der Untertitel lässt sich am Beispiel eines 90-minütigen Films veranschaulichen. Dieser hat im Kino durchschnittlich noch 900 Untertitel, auf Video oder DVD ungefähr 750 und im Fernsehen nur mehr 650 Untertitel. Aus Kostengründen kommt es jedoch vor, dass auf eine Anpassung der Untertitel verzichtet wird, was dazu führt, dass Untertitel schwieriger zu lesen sind (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 24-25).

Genauso wichtig wie die Einhaltung technischer Regeln ist es, die Textstellen in einer sprachlich und kulturell angemessenen Form zu übertragen. Gottlieb (2002: 199-214) gibt Untertitelerstellern praktische Anweisungen dafür. Eine eingehende ausführliche Analyse des Originalfilms und Kontexts, sowie des Zielpublikums setzten die folgenden Tipps voraus.

- Prüfung der Filmprotokolle: Falls Übersetzer die Filmprotokolle zur Verfügung gestellt werden, sind diese oft fehler- bzw. lückenhaft. Es ist nicht unüblich, auf Proto-

⁸ Die intralinguale Untertitelung für Gehörlose benutzt einige weitere formale Richtlinien, um Gehörlosen das Verstehen der Untertitel zu erleichtern, die in Kapitel 2.5.4 (Spezielle Probleme bei der intralingualen Untertitelerstellung) diskutiert werden.

kollen die Anmerkungen ‚unverständlich‘ oder ‚???‘ zu lesen. Es liegt im Verantwortungsbereich der Untertitelersteller, diese Protokolle zu prüfen.

- Segmentierung des Dialogs: Da nur selten ein ganzer Satz in einem Untertitel Platz findet, sind die Dialoge in grammatikalische, rhetorische oder visuelle Segmente zu gliedern. Bei der grammatikalischen Segmentierung wird der Dialog in semantische Einheiten gegliedert, die rhetorische Segmentierung hängt vom Sprachrhythmus und die visuelle Segmentierung von Schnitten und Kameraführung ab. Dennoch sollte jeder einzelne Untertitel als eigenständige Sinneinheit lesbar sein, ohne dass Pointen schon im Vorhinein preisgegeben werden. Dies ist deshalb zu berücksichtigen, weil das Publikum die Untertitel schneller liest als die Schauspieler den Dialog sprechen.
- Genauigkeit und Idiomatik der Übersetzung: Untertitel sollten so genau und idiomatisch wie möglich sein, wobei die Genauigkeit der Begriffe bei der Untertitelung von Dokumentarfilmen Vorrang hat. Idiomatik und Stil sind bei der Übersetzung von Spielfilmen vorrangig. Es ist auch wichtig, die genaue Bedeutung von Wörtern in ihrem jeweiligen Kontext zu kennen und so wenige Informationen wie möglich durch die Untertitelung zu verlieren.
- Benutzerfreundlichkeit: Das Publikum, das auf Untertitel angewiesen ist, sollte genug Zeit haben, um diese lesen und gleichzeitig den Film genießen zu können. Um die Balance zwischen Lesen und Schauen zu halten, gilt eine Norm von maximal zehn Buchstaben pro Sekunde. Zeilenumbrüche bei zweizeiligen Untertiteln sollten semantisch gesetzt werden, da das die Lesegeschwindigkeit erhöht. Idealerweise helfen Untertitel dem Publikum, den Film zu verstehen und lassen es dabei vergessen, in welcher Sprache der Film vorgeführt wurde.
- Platzierung der Untertitel im Sinne der Synchronitätsregel: Um im Rhythmus des Films zu arbeiten, sollten Untertitel mit den auditiven und visuellen Signalen des Films synchron sein, d.h. sie sollen zur gleichen Zeit eingeblendet sein, in der die Schauspieler sprechen und sie sollen nicht über einen Filmschnitt stehen. Regeln dieser Art sind aber oft nur theoretisch realisierbar. Bei Kino- und Videountertitelung wird die Synchronitätsregel zwar streng eingehalten, was aber oft zu Lasten der Lesbarkeit geht. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird diese Regel nicht so streng gesehen. Folgt auf eine Äußerung Schweigen ohne dass ein neues Bild folgt, ist es hier möglich, den Untertitel noch etwas länger stehen zu lassen, damit ihn das Publikum lesen kann. Auch wenn nach einem Schnitt Schweigen folgt, kann der Untertitel länger stehen, muss jedoch mindestens eine Sekunde nach dem Schnitt eingeblendet bleiben, um genügend zeitlichen Abstand zum Bildschnitt zu erzielen und das Publikum nicht scheinbar in Zeitdruck zu versetzen.
- Korrekturlesen, Hör- und Sehkontrolle: Wie bei jeder Übersetzung ist es auch bei der Untertitelung nötig, den Zieltext auf orthographische, grammatikalische, stilistische und inhaltliche Fehler Korrektur zu lesen. Wie schon erwähnt sind Filmskripte oft fehlerhaft, was nicht nur die Notwendigkeit des Korrekturlesens erfordert, son-

dern auch eine Hörkontrolle. Auch Abweichungen vom Original sind in Manuskripten oft nicht gekennzeichnet. Wenn Untertitelersteller nicht direkt vom Original ausgehen, sondern von einer Übersetzung, kann es vorkommen, dass diese Abweichungen nicht wahrgenommen werden. Untertitelersteller müssen daher auch die Untertitel im Hinblick auf das Bildmaterial prüfen.

Bezüglich der Vollständigkeit der Untertitel erwähnt Georgakopoulou (2009: 23) drei grobe Regeln, die auch das Bildmaterial einbeziehen:

- 1) Ist das Bild wichtig für das Verstehen einer Szene, sollten Untertitelersteller nur die allernötigste linguistische Information beisteuern, um es dem Publikum zu erlauben, der durch das Medium Bild dargestellten Handlung zu folgen.
- 2) Ist hingegen die wichtige Information nicht im Bildmaterial enthalten, sondern in der Tonspur, sollten Untertitelersteller den Dialog so vollständig wie möglich wiedergeben, um dem Publikum keine Informationen vorzuenthalten.
- 3) Die Struktur der Untertitel sollte nicht unberücksichtigt bleiben, da Ausdruck und Grammatik helfen können, Untertitel rasch aufzufassen. Je einfacher und idiomatischer die Ausdrucksweise, desto leichter ist es, die Bedeutung des Dialogs zu erfassen.

Es muss aber betont werden, dass eine Einhaltung aller Regeln – sowohl aus technischer, als auch aus pragmatisch-linguistischer Sicht – nicht immer möglich und mitunter nicht einmal wünschenswert ist. Um nur ein Beispiel anzuführen, kann der letzte Punkt analysiert werden, der Untertitelersteller dazu auffordert, die Untertitel in einer möglichst verständlichen Sprache auszudrücken. Für historische oder künstlerische Filme wäre diese Regel kontraproduktiv, da genau die Andersartigkeit der Ausdrucksweise ein Wesenselement für diese Produktionen ist. Die einzelnen, in diesem Kapitel behandelten Regeln sollen vielmehr als allgemeine Richtlinien gelten, um Untertitelersteller für die Probleme zu sensibilisieren, die eine Nichteinhaltung der Regeln zur Folge haben kann. Die konkrete Umsetzung muss schließlich für jedes Genre und jeden Untertitel neu überlegt werden.

2.5.4. Spezielle Probleme bei der intralingualen Untertitelerstellung

Die äußerst heterogene Zielgruppe für intralinguale Untertitel (die einerseits aus Gehörlosen und Hörbeeinträchtigten, andererseits aus Hörenden zum Zwecke des Spracherwerbs besteht) erschwert die Erstellung dieser Untertitel bedeutend, denn sie muss sehr unterschiedlichen Anforderungen gerecht werden. Auch innerhalb der Zielgruppe der Gehörlosen und Hörbeeinträchtigten haben nicht alle den gleichen Zugang zu Sprache, was bei der Untertitelung ebenfalls berücksichtigt werden muss. Jene, die von Geburt an gehörlos sind, erlernen heute meist eine Gebärdensprache als Muttersprache und die

Landes- bzw. Kultursprache als erste Fremdsprache. Da der Hörsinn – der eine wichtige Funktion beim Erlernen einer Sprache hat – bei Gehörbeeinträchtigten nur schwach ausgeprägt ist oder gänzlich fehlt, ist es verständlich, dass die Sprech- und Lesekompetenz bei Gehörlosen und Schwerhörigen schlechter ausgebildet ist als bei Hörenden. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass sie die Untertitel nicht in ihrer Muttersprache, sondern einer Fremdsprache lesen. Spät Ertaubte hingegen lernen die Gebärdensprache meist nicht mehr, es fällt ihnen aber das Absehen (im Volksmund: Lippenlesen) leichter, da sie an die Lautsprache und das dazugehörige Mundbild gewöhnt sind. Trotzdem kann auch von ihnen nur ein Teil der Laute abgesehen werden, da es in allen Sprachen mehr Laute als Mundbilder gibt. Im Deutschen sind es 41 Laute, die in nur 13 Mundbildern ausgedrückt werden. In der Mutter- bzw. Kultursprache können nur etwa 30% der Lautsprache von Lippen abgelesen werden. Das Absehen in einer Fremdsprache ist so gut wie unmöglich (vgl. Jüngst 2010: 127).

Bei der Untertitelerstellung für Gehörlose ergeben sich daher Schwierigkeiten anderer Natur, die zum Teil von den gewöhnlichen Richtlinien zur Untertitelerstellung abweichen können. Der auffälligste Unterschied zur Untertitelung für Hörende ist die Notwendigkeit, paralinguistische und auditive Informationen zu untertiteln, die wichtig für das Verstehen des Filmes sind. Diese werden – im Gegensatz zum Filmdialog, der am unteren Rand eingeblendet wird – meist auf dem oberen Bildschirmrand positioniert (vgl. Neves 2008: 48-50). Zu den paralinguistischen und auditiven Informationen zählt alles, was nicht explizit durch Worte ausgedrückt wird, vor allem Geräusche und Musik. Geräuschuntertitel sind zwar äußerst wichtig, aber dennoch sparsam einzusetzen, um das Publikum nicht vom Film abzulenken, wenn dies nicht unbedingt nötig ist. Sind Geräusche und Musik nur als Untermalung des Films gedacht, werden diese nicht untertitelt. Auch Geräusche, die visuell offensichtlich sind, z.B. das Erschrecken eines Mannes über einen sichtbaren Hund, werden nicht untertitelt. Vor onomatopoetischen Ausdrücken (z.B. ‚Wau wau‘ für Hundegebell) ist bei den Geräuschuntertiteln generell abzusehen, da von Geburt an Gehörlose diese Laute den Tieren nicht zuordnen können (vgl. Hezel 2009: 208-209). Zu den paralinguistischen Informationen zählen auch Elemente wie der Ton, in dem eine sprachliche Äußerung gesagt wird. Während Geräusche noch relativ einfach zu untertiteln sind, sind stimmungs- und gefühlsabhängige Untertöne (z.B. Ironie, Traurigkeit, Irritiertheit) subtil und werden individuell unterschiedlich interpretiert (vgl. Neves 2009: 161).

Ist über einen längeren Zeitraum kein Untertitel im Bild eingeblendet, bedarf es bei der Gehörlosenuntertitelung einem Hinweis darauf, dass die Untertitelung nicht ausgefallen ist. Anders als Hörende können sich Gehörlose nicht an nonverbalen Geräuschen orientieren, um sich zu vergewissern, dass kein technischer Defekt vorliegt. Üblicherweise werden daher nach 30 – 90 Sekunden Überbrückungsuntertitel eingesetzt mit dem Hinweis, dass die Szenen stumm ablaufen (vgl. Hezel 2009: 202).

Auch die Sprecheridentifikation ist für Gehörlose schwieriger als für das hörende Publikum. Die Untertitel für Gehörlose müssen speziell aufbereitet werden, da ihnen zur Identifizierung nur der visuelle, nicht aber der auditive Kanal zur Verfügung steht. Die Sprecheridentifikation geschieht hier normalerweise mit Hilfe von farbigen Untertiteln, wobei jeder (Haupt-)Person eine unterschiedliche Farbe zugeteilt wird, oder mit Hilfe der lokalen Anordnung der Untertitel, je nachdem, wo die sprechende Person im Bild zu sehen ist. Eine weitere Möglichkeit – der Gebrauch von Labels (Namensangaben der Sprecher) – kommt in der Praxis nur selten zur Anwendung, da durch diese wertvoller Platz und Zeit zum Lesen verloren geht (vgl. Hezel 2009: 203).

Aus linguistischer Sicht gelten die gleichen Regeln für alle Formen der Untertitel: Sie sollten leicht lesbar sein und grammatikalisch und idiomatisch korrekt sein. Wie schon mehrmals besprochen ist dafür eine Kürzung des Originaldialogs meist unumgänglich. Intralinguale Untertitel für Gehörlose unterliegen in dieser Hinsicht aber starken Zwängen – ihr Zielpublikum reagiert sehr sensibel auf Veränderungen des Originals, da sie diese viel schneller als Zensur empfinden als Hörende, bedingt durch ihre schlechteren Sprachkompetenzen. Besonders Tabuwörter und Schimpfwörter, die in Untertiteln üblicherweise abgeschwächt werden, weil diese in der Schriftsprache sonst zu stark wirken würden, sollen bei der Gehörlosenuntertitelung nicht abgeschwächt werden. Das Zielpublikum würde dies als massive Bevormundung wahrnehmen. Übersetzer stehen hier vor dem scheinbar unlösbaren Problem, aus Rücksicht auf das Publikum möglichst wortwörtlich zu untertiteln, um nicht unter den Vorwurf der Bevormundung zu gelangen, dennoch auf die sprachlichen Schwierigkeiten der Gehörlosen Rücksicht nehmen zu müssen (besonders bei abstrakten Begriffen, Fremdwörtern und grammatikalisch komplexeren Konstruktionen wie Passiv- und Konjunktivsätzen) und andererseits aufgrund von Zeit- und Raummangel zu Verkürzungen und Vereinfachungen gezwungen zu sein (vgl. Jüngst, S. 131). Laut Neves sollte daher so weit wie möglich versucht werden, den Dialog für Gehörlose vollständig wiederzugeben: „The first priority, when subtitling for this particular audience, needs to be the conveyance of meaning as fully as possible in as ‚readable‘ a manner as possible, and only then, in as condensed a form as possible.“ (Neves 2009: 160)

Dabei darf auch nicht vergessen werden, dass Gehörlose zwar nicht hören, aber sehr wohl das Leinwandbild – und damit die Dauer der sprachlichen Äußerung – mitverfolgen. Stimmt die Länge der Untertitel mit den Lippenbewegungen nicht überein, kann das beim Publikum Misstrauen hervorrufen und wirkt unzufriedenstellend (vgl. Prillwitz 2001, zit. n. Jüngst 2010: 127). Die Gehörlosenuntertitelung darf daher nicht auf diese Übereinstimmung verzichten. Werden intralinguale Untertitel für Hörende erstellt, ist die Dependenz zwischen sichtbaren und hörbaren Bestandteilen des Filmes natürlich noch größer und daher auch problematischer. Synchronfassung und Untertitelungsfassungen werden nämlich in der Praxis oft von unterschiedlichen Firmen, also unabhängig voneinander, erstellt und divergieren daher voneinander. Eine besondere

Schwierigkeit bilden Vokale, da sich hier die Mundstellung sehr von Konsonanten abhebt und das Publikum es merkt, wenn Originaltext und Untertitel stark divergieren (vgl. Jüngst 2010: 57, 128).

Diese unterschiedlichen Bedürfnisse des Zielpublikums erfordern zumindest eine Unterscheidung zwischen Untertiteln für Gehörbeeinträchtigte und hörendes Publikum (hier v.a. für den Spracherwerb). Gottlieb fordert sogar eine personalisierte Untertitelung, um diesen verschiedenen Bedürfnissen gerecht zu werden. „By this term [personal subtitles] I mean a situation in which, for the first time, the viewer is able to choose, not just between different target languages, but between different styles of subtitling.“ (Gottlieb 2002: 129) Die Zuseher sollten demnach unter folgenden sechs Untertitelvarianten wählen können:

- keine Untertitel
- ungekürzte Untertitel mit schneller Geschwindigkeit
- Untertitel mit normaler Geschwindigkeit
- Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige
- Untertitel in einer Minderheitensprache
- Untertitel zum Spracherwerb

Was auf den ersten Blick utopisch wirkt, könnte mit Hilfe der heute zur Verfügung stehenden Technik einfach realisiert werden (vgl. Neves 2008: 45-46). In der Praxis werden aber nicht immer zwei (und schon gar nicht mehr) verschiedene Untertitelfassungen für einen Film produziert, auch wenn unterschiedliche Zielgruppen verschiedene Bedürfnisse haben. Ist keine spezielle Untertitelung für Gehörlose vorhanden, greifen diese auch auf eine andere Untertitelfassung zurück. Umgekehrt sehen sich auch Sprachenlernende Produktionen an, die für Gehörlose gedacht sind.

3. Humor

3.1. Definition von Humor

Der Begriff ‚Humor‘ kommt aus dem Lateinischen ‚(h)umor‘, was Feuchtigkeit bzw. Flüssigkeit bedeutet (vgl. Brockhaus 2006: 789). Ursprünglich wurde der Begriff in der Medizin verwendet und geht auf die ‚Théorie des Humeurs‘ des griechischen Arztes Hippokrates von Kós (um 460 bis 375 v. Chr.) zurück. Ihm zufolge seien die vier Körperflüssigkeiten gelbe Galle, schwarze Galle, Blut und Schleim für die unterschiedlichen Charakterzüge eines Menschen verantwortlich. Im 2. Jahrhundert n. Chr. entwickelte der französische Mediziner Claude Galien (131-201) daraus die Theorie, dass ein Ungleichgewicht dieser vier Körperflüssigkeiten Krankheiten auslöse. Diese Theorie hatte bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts Gültigkeit und wurde auch von der Literatur übernommen, wo sie sich in der Charakterkomik und den Charaktertypen des Chole-

rikers, Phlegmatikers, Sanguinikers und Melancholikers widerspiegelt (vgl. Escarpit 1960: 11-4).

Im heutigen Sprachgebrauch ist die Auffassung von Humor sehr breit gefächert, was es schwierig macht, diesen Begriff zu definieren. Obwohl sich Gelehrte seit der Antike mit der Definition von Humor beschäftigen, gibt es keine allgemein gültige Definition für dieses komplexe Phänomen. In Wörterbüchern findet sich immer noch die ursprüngliche Verwendung des Begriffs im Fachgebiet der Medizin, beispielsweise im Duden, wo zwei Wörterbucheinträge für Humor angeführt sind. Der Haupteintrag bezieht sich auf die heute gemeinsprachlichen Auffassungen des Begriffs. Der zweite Eintrag bezieht sich auf die Verwendung in der Medizin, die jedoch nur mehr selten gebraucht wird:

„¹**Hu|mor**, [...] 1. [...] *‚Fähigkeit und Bereitschaft, auf bestimmte Dinge heiter und gelassen zu reagieren [...] 2. sprachliche, künstlerische o.ä. Äußerung einer von ¹Humor (1) bestimmten Geisteshaltung, Wesensart [...] 3. [...] gute Laune, fröhliche Stimmung [...]*
²**Hu|mor**, [...] (Med. selten): *Körpersaft.*“ (Duden 2011: 889)

Humor ist demnach heute sowohl eine Gemütsverfassung als auch die Reaktion auf bestimmte Vorfälle und ein künstlerisches Genre. Die für vorliegende Arbeit relevanten Definitionen sind die ersten beiden des Haupteintrags, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird.

Betrachtet man Humor aus dem Blickwinkel der Pragmatik, ergibt sich Humor in Situationen, in denen die Normen der Kommunikation gebrochen werden. Der englische Philosoph H. P. Grice (1913-1988) definierte die folgenden vier Maxime, die für eine gelungene Kommunikation wichtig sind:

- 1) Quantität: Die Aussage muss so informativ wie nötig sein.
- 2) Qualität: Die Aussage muss der Wahrheit entsprechen.
- 3) Relation: Die Aussage muss relevant sein.
- 4) Modalität: Die Aussage muss eindeutig verständlich sein (vgl. Grice 1975: 41-55).

Die Befolgung dieser Maxime macht ein Aufkommen von Humor unmöglich. Laut Chiaro (2010b: 16) müssen Grices Maxime, besonders die der Qualität und der Modalität, gebrochen werden, um einen lustigen Effekt zu schaffen.

Da es keine einheitliche Definition von Humor gibt, ist es somit auch nicht verwunderlich, dass auch eine Klassifizierung der verschiedenen Arten von Humor sehr unterschiedlich ausfallen kann. Je nachdem, ob man Humor auf literarischer, sprachlicher oder thematischer Ebene analysiert, ergeben sich verschiedene Einteilungen. Aus künstlerisch-literarischer Sicht wird Humor gerne in Gattungen wie Ironie, Satire, Witz, Parodie und Absurdes geteilt. Obwohl die vorliegende Arbeit Humor im weiteren Sinne auffasst und die literarische Einteilung für die Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse

nicht vordergründig relevant ist, werden die wichtigsten humorvollen literarischen Genres hier kurz vorgestellt, da diese auch in multimedialen Texten vorkommen können. Im Anschluss werden verschiedene Modelle moderner Humortheorien vorgestellt, die sich mit der Einteilung von Humor aus kognitiver, sozialer und psychologischer Sicht beschäftigen. Davon ausgehend wird eine eigene Einteilung für die vorliegende Arbeit erarbeitet, die als Basis der praktischen Untertitelanalyse dienen soll.

3.2. Literarische Erscheinungsformen von Humor

Humor findet sich sowohl in der Literatur als auch im Film im Genre der Komödie, die ihren Ursprung im griechischen ‚Kōmos‘ fand, dem Fest zur Ehrung des griechischen Weingottes Dionysos. ‚Komedia‘ bezeichnete dabei den Gesang einer trunkenen Männerschar zu Ehren des Dionysos. Die heutige Komödie lebt oft von einer Verfremdung des Alltags, was als Ekstase des Kōmos – hervorgerufen durch den Weinrausch – interpretiert werden kann (vgl. Jurzik 1985: 7-8). Innerhalb einer Komödie wird Humor durch eine Reihe von Techniken ausgedrückt, wie zum Beispiel durch Ironie, Satire, Parodie, Witz oder Absurdität.

Die Ironie geht auf Sokrates zurück und bezeichnet die Angewohnheit des Philosophen, seinem Gegenüber eine Frage zu stellen und dabei vorzutäuschen, die Antwort nicht zu kennen. Heute versteht man unter Ironie Humor, der durch eine Inkongruenz zwischen Gesagtem und Gemeintem entsteht – man sagt das Gegenteil von dem, was man denkt. Daraus ergibt sich eine Ambiguität zwischen dem erwarteten Sinn und einem unerwarteten Sinn, der in den Vordergrund gerückt wird und einen Überraschungseffekt auslöst (vgl. Evrard 1996: 35).

Die Satire bedient sich einer gesellschaftlichen Norm, die indirekt nachgeahmt und (oft mitleidslos) verspottet wird. Als Auslöser für satirischen Humor sind Wut und menschliche Fehler zu nennen. Diese Humorform hat demnach aggressive Tendenzen und ist appellbetont, da sie auf Missstände in der Gesellschaft aufmerksam machen will, um diese aufzubrechen und zu verändern. (vgl. Evrard 1996: 38).

Ähnlich wie die Satire ist auch die Parodie eine Nachahmung einer bestehenden Situation. Die Parodie ist an zwei Voraussetzungen geknüpft: Sie kann nur bestehen, wenn sie sich auf eine konkrete Vorlage bezieht, die sie parodiert. Sie kann auch nur dann bestehen, wenn sich die Zuseher dieser Vorlage bewusst sind und den komischen Effekt zwischen Original und Parodie erkennen. Der Erfolg des Humors ist dabei umso größer, je weiter Original und Parodie voneinander entfernt liegen – jedoch muss das Original immer noch unter der Parodie durchscheinen. Im Gegensatz zur Satire muss die Parodie aber nicht zwingend einen verletzenden Unterton haben (vgl. Röhrich 1977: 65).

Von den humoristischen Erscheinungsformen genießt der Witz wohl die größte Toleranz der Gesellschaft, da ihm aufgrund seiner Fiktionalität gestattet ist, alles anzusprechen – von politischen Anspielungen bis hin zu sexuellen und makaberen Themen.

Anders als Ironie, Satire oder Parodie erhebt der Witz keinen Wahrheitsanspruch und darf daher nahezu alle Tabus zu brechen. Der Effekt des Witzes ergibt sich aus seiner Kürze und einem Überraschungseffekt am Ende: der Pointe (vgl. Kemmner 1995: 90-92).

Absurde und surreale Szenen sind deshalb lustig, weil diese nicht rational erklärt werden können und daher die Logik des täglichen Lebens in Frage stellen. Diese Form von Humor ergibt sich daraus, dass ein Teil des Inhaltes von der Realität abweicht, aber dennoch logisch und schlüssig erklärt wird: Auf eine Äußerung, die keinerlei Sinn ergibt, folgt völlig normales und logisches Verhalten (vgl. Escarpit 1960: 90). Surrealen und absurden Humor gibt es jedoch nur in Gesellschaften, die von Logik und Rationalität geleitet werden. In Kulturen, die an Magie und Zauberei glauben, ist das Absurde Teil des Übernatürlichen, wodurch ihre Weltansicht nicht in Frage gestellt wird, und somit auch nicht als lustig empfunden wird (vgl. Röhrich 1977: 127).

3.3. Moderne Humorthorien

Moderne Humorthorien unterscheiden zwischen einer kognitiven, sozialen und psychoanalytischen Herangehensweise an das Phänomen Humor. Kognitive Theorien begründen den Humor auf einem Nichtzusammenpassen zwischen dem Erwarteten und dem tatsächlich Eintreffenden (Inkongruenztheorie). Soziale Theorien ziehen in Betracht, dass beim Humor ein Überlegenheitsgefühl gegenüber der Zielscheibe des Humors in den Vordergrund tritt (Überlegenheitstheorie). Psychoanalytische Theorien gehen davon aus, dass das den Humor begleitende Lachen zu Stressabbau verhilft (Befreiungstheorie) (vgl. Reiter 2006: 28-50). Die drei Theorien schließen sich laut Raskin (1985: 40) nicht gegenseitig aus, da sie ihr Augenmerk auf unterschiedliche Dinge legen und sich daher auch ergänzen können. Während die Inkongruenztheorie den Stimulus betont, liegt das Hauptaugenmerk der Überlegenheitstheorie in der Beziehung zwischen Sprecher und Zielscheibe des Humors. Die Befreiungstheorie bezieht sich hingegen auf die psychologische Reaktion der Zuhörer.

Inkongruenz kann als Widerspruch zu kognitiven Mustern definiert werden – mit anderen Worten ist sie das Abweichen der allgemein akzeptierten Norm. Inkongruenz kann in verschiedenen Formen auftreten, zum Beispiel der Ironie, bei der Gesagtes und Gemeintes nicht übereinstimmen (1999, zit. n. Díaz Cintas et al. 2007: 212). Inkongruenz kann jedoch auch innerhalb der Sprachstruktur entstehen, wenn die Zwei- oder Mehrdeutigkeit etwa auf der Ebene der Phonologie durch ähnlich klingende Wörter zu einem neuen Sinnzusammenhang führt (vgl. Reiter 2006: 29). Die Inkongruenztheorie geht auf Kant (1724-1804) und Schopenhauer (1788-1860) zurück. Kant beschreibt das Nichtzusammenpassen als einen Überraschungseffekt seitens der Leser oder Hörer: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“

(Kant 1963: 276). Schopenhauer verwendet in Bezug auf Humor als Erster den Begriff der Inkongruenz:

„Das Lachen entsteht jedesmal [sic] aus nichts Anderem [sic], als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz.“ (Schopenhauer 1873: 70)

Überlegenheitshumor ist Erheiterung bedingt durch ein gesteigertes Selbstwertgefühl. In dieser Hinsicht hat Humor eine stark soziale Funktion, denn um sich selbst überlegen zu fühlen, bedarf es immer anderer, die einem unterlegen sind. Auch Aggression spielt beim Überlegenheitsgedanken eine Rolle, weil damit andere provoziert und verlacht werden (Vandaele 1999, zit. n. Díaz Cintas *et al.* 2007: 213). Diese Form des Humors ist vielfach simplistisch und bedient sich Schwarz-Weiß-Malerei und Klischees, was unter anderem bei ethnischem Humor zum Ausdruck kommt, wo eine Gruppe aufgrund eines bestimmten Charakterzuges pauschal lächerlich gemacht wird (vgl. Kemmner 1995: 93). Überlegenheitshumor kam zwar schon in der Antike vor, die Überlegenheitstheorie wurde jedoch vom Englischen Philosophen Thomas Hobbes (1588-1679) geprägt. Das Lachen entspringt laut Hobbes dem eigenen Überlegenheitsgedanken gegenüber der Schwäche anderer: „[T]he passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others [...]“ (Hobbes 1889: 42)

Aggression spielt nicht nur bei der Überlegenheitstheorie eine Rolle, sondern vor allem auch bei der Befreiungstheorie (auch Ersparnis- oder Ökonomietheorie genannt), deren Vertreter behaupten, dass Humor Spannungen löst und von Gesetzmäßigkeiten befreit. Ausgelöst und symbolisiert wird diese Befreiung durch das Lachen, das als Ventil fungiert. Humor hilft dabei, eine Brücke zwischen dem zu schlagen, was man denkt, und dem, was allgemein akzeptiert wird. Somit können auch Tabuthemen und unangenehme Dinge angesprochen werden (vgl. Ross 1998: 63-64). Zurückzuführen ist die Befreiungstheorie auf Sigmund Freud (1856-1939), der Humor in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [sic] im Hinblick auf die Psychogenese analysiert. Freud (1992: 110, 131-152) unterscheidet zwischen harmlosen Witzen, die einen reinen Selbstzweck erfüllen, und ‚tendenziösen‘ Witzen, die entweder aggressiv oder obszön sind. Lachen interpretiert Freud als Befriedigung eines Lustmechanismus. Humor ermöglicht es daher den Menschen, die aggressiven und sexuellen Impulse ihres Unterbewusstseins an die Oberfläche gelangen zu lassen, um diese zu überwinden.

3.4. Klassifizierung von Humor in multimedialen Texten

Da nicht nur Humor ein komplexes Phänomen ist, sondern auch multimediale Texte bei der Übersetzung und Untertitelung auf gewisse Grenzen stoßen, ist es besonders schwer, Humor in diesen multimedialen Texten zu analysieren. Müller (zit. nach Whit-

man-Linsen 1992: 147-148) erarbeitete eine Film-Humoranalyse, bei der er zwischen folgenden drei Typen des Humors unterscheidet, wobei sich der letztgenannte in vier Untertypen gliedert:

- 1) Humor, der durch den akustischen Kanal übertragen wird
- 2) Humor, der durch optischen Kanal übertragen wird
- 3) Humor, der über beide Kanäle übertragen wird
 - a) Optisches wird akustisch kommentiert
 - b) auf Akustisches (Geräusche) folgt eine optische Antwort
 - c) die Vorbereitung auf den Humor erfolgt akustisch, die Pointe ist optisch
 - d) die Vorbereitung erfolgt optisch, die Pointe ist akustisch

Dazu ist zu sagen, dass sich diese Einteilung nicht mit der Frage beschäftigt, warum etwas lustig ist, sondern damit, durch welchen Kanal der Humor übertragen wird. Bei der Analyse von Humor in multimedialen Texten muss dies natürlich mitberücksichtigt werden. Die Einteilung von Humor greift in der vorliegenden Arbeit die Überlegungen aller vorgestellten Modelle auf und geht von folgenden Grundüberlegungen aus: Hängt Humor von der sprachlichen Struktur selbst ab (linguistischer Humor)? Wird die Sprache dabei nur als Kommunikationsmittel von Humor gebraucht (verbaler, nichtlinguistischer Humor)? Kommt Humor völlig ohne Sprache aus (nonverbaler Humor)? Diese Einteilung nimmt Rücksicht darauf, dass Humor in einem multimedialen Format sowohl als linguistischer und nichtlinguistischer, als auch als nonverbaler Humor in Erscheinung treten kann. Folgende Grafik gibt einen Überblick über die Einteilung von Humor, wie sie zur Analyse des Filmes im praktischen Teil verwendet wird.

HUMOR

verbaler Humor		rein nonverbaler Humor
/	\	
linguistischer Humor	nichtlinguistischer Humor	
- phonologisch	- sozialer Humor	- visueller Humor
- grammatikalisch	- ethnischer Humor	- akustischer Humor
- semantisch	- Tabuthemen	
- Sprachregister betreffend	- Struktur betreffend	

Wie an der Grafik erkennbar ist, wird zwischen verbalem Humor, der sich der Sprache bedient, und nonverbalem Humor, bei dem die Komik auf nonverbale Elemente wie Mimik zurückzuführen ist, unterschieden. Für die Untertitelerstellung eines Filmes sind sowohl die verschiedenen Arten des verbalen Humors von Bedeutung, als auch nonverbaler Humor, der über den visuellen Kanal des Films übertragen wird.

Verbaler Humor lässt sich in linguistischen Humor und nichtlinguistischen Humor einteilen, je nachdem ob der Humor von der Struktur der Sprache abhängt, oder das Thema (bestimmte Personen, Tabuthemen oder Handlungsstränge) den Humor begründet. Der linguistische Humor lässt sich in eine Reihe von Untergruppen einteilen, für die im folgenden Kapitel je ein anschauliches Beispiel gebracht wird. Da der Witz am besten geeignet ist, um Humor kontextfrei und prägnant wiederzugeben, werden für die nachfolgenden Beispiele hauptsächlich Witze herangezogen. Alle Beispiele dieser Arbeit, sowohl im theoretischen als auch im praktischen Teil, sind dem Französischen entnommen und werden auf Deutsch kommentiert.

3.5. Linguistischer Humor

Linguistischer Humor ist Teil des Inkongruenz-Humors. Er beruht auf einem Nicht-Zusammenpassen von einzelnen Teilen der Sprache bzw. einer Doppel- oder Mehrdeutigkeit, was zu einem Überraschungseffekt führt und das Publikum zum Lachen bringt (vgl. Ross 1998: 7). Diese Art von Humor kann auf allen Ebenen der sprachlichen Struktur auftreten. Die wichtigsten Unterformen bilden Phonologie, Grammatik (Morphologie und Syntax), Semantik und Sprachregister. Viele konkrete Beispiele von Humor sind nicht nur einem der genannten Bereiche zuzuordnen, sondern kombinieren zwei oder mehrere dieser Elemente. Zur besseren Veranschaulichung und Abgrenzung der linguistischen Erscheinungsformen von Humor werden in diesem Kapitel Beispiele behandelt, deren Humor möglichst nur eine Ebene der sprachlichen Struktur betrifft.

3.5.1. Phonologie

Humor im Bereich der Phonologie basiert auf einer Sinnverschiebung aufgrund von Homophonen (gleich klingende Wörter mit unterschiedlicher Schreibweise) oder Homonymen (gleich klingende Wörter mit identischer Orthographie). Während Homophone nur im Gesprochenen zweideutig sind, verlieren Homonyme ihre Ambiguität auch im Geschriebenen nicht (vgl. Ross 1998: 9). In der Praxis sind die Wörter, auf denen phonologischer Humor beruht, nicht immer hundertprozentig homophon, wie das folgende Beispiel zeigt. Die Zweideutigkeit ergibt sich hier, weil sich ‚désert‘ [deʁɛR] (Wüste) und ‚dessert‘ [desɛR] (Nachspeise) nur in einem Laut (dem stimmhaften [z] bzw. dem stimmlosen [s]) unterscheiden und die beiden Bedeutungen zusätzlich einen inhaltlichen Bezug haben. Eine Mutter, die ihr Kind ermahnt, es bekomme kein ‚dessert‘ wenn es nicht brav sei, erweckt ein alltägliches Bild. In diesem Fall handelt es sich aber um eine Kamelmutter, die ihrem Jungen die Wüste vorenthalten will:

„Écoute, dit la maman chameau à son petit, si tu n’es pas sage, tu n’auras pas de désert...” (Kemmner 1995: 30)

3.5.2. Grammatik

Grammatikalischer Humor kann sich auf die Morpheme (kleinste bedeutungstragende Elemente der Sprache) oder auf die Syntax (Satzbau) beziehen. Morphologischer Humor ergibt sich aus einer falschen Interpretation des strukturellen Aufbaus von Wörtern. Meist betrifft es zusammengesetzte Wörter oder Affixe (Präfixe, Suffixe) oder idiomatische Wendungen, die eine eigene Bedeutungseinheit darstellen. Humor ergibt sich daraus, dass die Bedeutung aus den einzelnen Bestandteilen dieser Einheiten gezogen wird (vgl. Reiter 2006: 32). Als Beispiel dient folgender Witz, bei dem der idiomatische Ausdruck sowohl sinngemäß als auch wortwörtlich interpretiert werden kann: Der Patient droht dem Arzt, er setze keinen Fuß mehr in dessen Praxis, nachdem ihm dieser mitteilt, seine Beine müssen amputiert werden.

„CHEZ LE MÉDECIN:

- Mon pauvre ami, il va falloir, hélas ! vous amputer des deux jambes.
- Si vous faites ça, je ne remettrai jamais les pieds chez vous.“ (Dorville 2003: 129)

Syntaktischer Humor kommt oft in Überschriften vor, da diese aus Gründen von Präzision und Platzmangel meist stark verkürzt wiedergegeben werden. Noch stärker ist die Ambiguität, wenn eine Aussage in so gut wie keinem Kontext steht (vgl. Reiter 2006: 29, 32). Dies ist bei Witzen, zum Beispiel bei folgender Annonce der Fall, bei der aus grammatikalischer Sicht nicht erkennbar ist, ob die Frau einen Mann sucht, der für sie kochen soll, oder einen, den sie verkochen will.

„Dame cherche cuisinier pour passer à la casserole.“ (Dorville 2003: 240)

3.5.3. Semantik

Semantischer Humor entsteht, wenn es keinen sinnvollen Zusammenhang zwischen Wortform und Wortsinn gibt (vgl. Ross 1998: 30-31). Stehen die Bilder und Kollokationen, die man mit einem Wort verbindet, im Kontrast zum eigentlichen Wortsinn, führt die gesamte Äußerung zur Absurdität, wie es an folgendem Beispiel ersichtlich ist, bei dem der Barkeeper bei der Bestellung des Gastes nicht das unsinnige Wort ‚ffreunm‘, sondern das tatsächlich existierende Wort ‚fraise‘ (Erdbeere) nicht versteht.

„UN MEC RENTRE dans un bar.

- Je voudrais une ffreunm à la fraise.
- Et le barman lui demande :
- Une ffreunm à quoi ?“ (Dorville 2003: 136)

3.5.4. Sprachregister

Humor aufgrund von Sprachregistern entsteht überall dort, wo ein unpassender Soziolekt verwendet wird. Sprachregister geben Aufschluss über den Grad der Formalität einer Gesprächssituation. Werden verschiedene Sprachregister vermischt, entsteht daraus eine Inkongruenz, die zu einem lustigen Diskurs führt (vgl. Ritchie 2010: 41-42). Im folgenden Beispiel, einem Dialog zwischen Mutter und Kind, wird ein Anglizismus (Quick) durch einen anderen Anglizismus (Snack) ersetzt, obwohl das Kind, das höchstwahrscheinlich kein Englisch spricht, nach der Erklärung des Anglizismus fragt.

- „Une mère et une fille sortent d’un grand magasin :
« Allons déjeuner rapidement au Quick, dit la mère.
- Qu’est-ce que c’est qu’un Quick, maman ?
- Ben, c’est une espèce de Snack. »“ (Kemmner 1995: 30)

Dieses Beispiel zeigt außerdem, dass linguistischer Humor nicht immer nur in der Sprache begründet ist, sondern dass auch kulturelle Gegebenheiten mitwirken können. *Quick* ist eine Fast-Food-Kette in Frankreich, Belgien und Luxemburg. Für das Verständnis ist diese Information nicht unbedingt notwendig, da aus dem Kontext hervorgeht, dass es sich dabei um ein Restaurant handelt. Doch könnte die Spontaneität des Humors verloren gehen, wenn das Publikum zu lange darüber nachdenken muss, was mit dem Begriff gemeint ist. Der Kulturbezogenheit des Humors wird sich das Kapitel 3.7. ausführlicher widmen.

3.6. Verbaler, nichtlinguistischer Humor

Wird Humor zwar verbal ausgedrückt, lacht man aber nicht wegen der formellen Struktur der Sprache, dann ist es das Thema oder das Handlungsgefüge, das uns zum Lachen bringt. Obwohl die konkreten Themen des Humors von Kultur zu Kultur unterschiedlich sind, lassen sich dennoch bestimmte Grundthemen ausmachen, die relativ universell als lustig empfunden werden. Bei der Betrachtung, warum über manche Themen gelacht wird, kann man sich der Überlegenheits- und der Befreiungstheorie bedienen: einerseits ist dafür die soziale Komponente des Überlegenheitsgefühls dafür zuständig, andererseits die psychologischen Komponenten Aggression und Lust.

3.6.1. Tabus

Aus psychoanalytischer Sicht staut sich im Menschen Aggression auf, wenn bestimmte angeborene Triebe dauerhaft unterdrückt werden. Humor befreit von diesen Spannungen, da Humor diese Tabubereiche anspricht und damit entweder eine Form der Lust befriedigt oder Aggressionen zum Ausdruck bringt. Tabuthemen sind deshalb oft Inhalt des Humors, weil durch Humor die bestehenden Moralvorschriften und -vorstellungen einer Gesellschaft gebrochen werden können. Humor macht es möglich, über Dinge zu lachen, über die man sonst meist nicht einmal sprechen darf. Spannungen und Hem-

mungen werden dadurch abgebaut. Zu den Tabuthemen gehören in den meisten Kulturen Krankheit, Tod, Sexualität und Religion. (vgl. Dimova 2008: 14-17).

Das wohl beliebteste Tabuthema ist Sexualität und befasst sich mit allen Thematiken, die als ‚unanständig‘ oder ‚schmutzig‘ bezeichnet werden, zum Beispiel Polygamie oder Prostitution. Der Ursprung dieser Art von Witzen ist im Karneval zu finden, wo Transvestismus und sexuelle Ausgelassenheit den sonst konventionellen Normen gegenübersteht (vgl. Ross 1998: 65-66). Ein beliebtes Tabuthema in dieser Kategorie ist auch Ehestreit oder Ehebruch, wie folgendes Beispiel, bei dem ein Mann seine Frau und seinen besten Freund beim Ehebruch erwischt. Er ist nicht etwa deshalb schockiert, weil er betrogen wird, sondern weil sein Freund freiwillig mit seiner Frau schläft, obwohl dieser – im Gegensatz zu ihm selbst – nicht dazu verpflichtet ist.

„UN HOMME RENTRE chez lui à l'improviste. Il trouve sa femme au lit avec son meilleur ami.

- Alors là, tu m'étonnes ! lui dit-il. Moi encore, je suis obligé, mais toi ?“ (Dorville 2003: 177)

3.6.2. Humor auf Kosten von sozial Stärkeren bzw. Schwächeren

Humor, der sich gegen bestimmte soziale Gruppen richtet, arbeitet mit pauschalen Gruppenklischees. Richtet sich Humor gegen Unterlegene, hat er laut Ross (1998: 53) etwas Selbstbejahendes, weil dadurch die Überlegenheit der eigenen Person zum Ausdruck gebracht wird. Humor auf Kosten der Schwächeren richtet sich gegen alle sozialen Randgruppen und verschont auch jene Bereiche nicht, die normalerweise Mitleid auslösen, wie Krankheit oder seelisches Leiden. Beliebte Zielscheiben sind alte Menschen, Kranke, ethnische Minderheiten⁹, Frauen, Ungebildete und Arbeitslose. Über letztgenannte wird etwa in folgendem Witz gelacht, wenn sich zwei Arbeitslose über die Schwierigkeit des Nichtstuns unterhalten und sich dabei über die große Konkurrenz dieses Metiers beschweren:

„DEUX TYPES, mal habillés, assis sur un banc de métro.

- Ton boulot, c'est quoi en ce moment ?

- Ben... justement, rien.

- C'est dur, hein ?

- Oui, et, en plus, il y a vraiment beaucoup de concurrence.“ (Röhrich 1977: 160)

Während sozial Schwächere scheinbar leichte Opfer für Humor sind, werden aber auch sozial Stärkere nicht verschont. Hier liegt der Grund nicht in einem Überlegenheitsdenken, sondern in Rachedgedanken der sozial Unterlegenen, die den Witz erzählen. Angesehene Berufsgruppen wie Ärzte, Anwälte oder Politiker kommen hier gern ins Spiel

⁹ Auf ethnischen Humor wird gesondert im Kapitel 3.6.3. eingegangen.

(vgl. Ross 1998: 59). Bei folgendem Witz wird ein Arzt belächelt, der seinem Patienten erklärt, er könne mit seinem Herzen 70 Jahre alt werden, obwohl dieser schon so alt ist.

„- Votre cœur est entièrement sain, monsieur, constate le médecin. Avec un tel cœur, vous pouvez arriver à soixante-dix ans.

- Mais, docteur, j'ai déjà soixante-dix ans !

- Eh bien, voyez-vous, ne vous l'ai je pas dit ?“ (Müller 1967: 66)

3.6.3. Ethnischer Humor

Ethnischer Humor ist eine Sonderform des sozialen Humors, die in allen Kulturkreisen vorzufinden ist und auf eine lange Tradition zurückblickt. Informationen über fremde Kulturen werden von Generation zu Generation weitergegeben und bilden die Basis für ethnischen Humor. Seit es Kontakte zwischen verschiedenen Völkern gibt, wurden ethnische Gruppen verlacht. Einen Aufschwung erlebte diese Art des Humors, nachdem viele europäische Kolonien ihre Unabhängigkeit erlangten und damit Nationalstolz, aber auch Identitätskonflikte zunahmen (vgl. Apte 1985: 108).

Herkunft wird beim ethnischen Humor mit bestimmten Charakterzügen gleich gesetzt. Aus der Sicht der Franzosen richtet sich ethnischer Humor innerhalb Frankreichs vor allem gegen die Einwohner der Auvergne, die wegen ihrer Einfalt und ihrer Aussprache der s-Laute verlacht werden, und gegen die Einwohner Korsikas, die pauschal als faul verurteilt werden. Die angebliche Faulheit der Korsen wird in folgendem Witz gleich doppelt ausgedrückt, da der korsische Ehemann gähnt, und ihn seine Frau bittet, bei dieser Gelegenheit, d.h. wenn er schon einmal den Mund offen hat, nach dem Sohn zu rufen.

„À Ajaccio, une femme dit à son mari qui est en train de bâiller :

« Tiens, puisque tu as la bouche ouverte, profites-en pour appeler le petit... »“ (Kemmner 1995: 28)

Im internationalen Kontext richtet sich der ethnische Humor Frankreichs zuallererst einmal gegen andere französisch-sprechende Nationen. Wie aus dem folgenden Witz hervorgeht, werden Belgier als dumm dargestellt, da sie nach einem Hubschrauberabsturz auf dem Gelände eines Friedhofes mehr als 5 000 Tote finden:

„EFFROYABLE ACCIDENT d'hélicoptère dans un cimetière belge... Les sauveteurs ont déjà dégagé plus de cinq cent corps.“ (Dorville 2003: 130)

Die generelle Ansicht der Franzosen, sie seien anderen Nationen überlegen, wird an nachfolgendem Beispiel deutlich. Einerseits werden die Staatsbürger anderer Staaten mit abschätzigen Namen bezeichnet: ‚amerloques‘ statt ‚américains‘ für Amerikaner, ‚angliches‘ statt ‚anglais‘ für Engländer, ‚fridolins‘ statt ‚allemands‘ für Deutsche,

‚macaronis‘ statt ‚italiens‘ für Italiener, ‚espingouins‘ statt ‚espagnols‘ für Spanier, ‚polacks‘ statt ‚polonais‘ für Polen, ‚macaques‘ statt ‚portugais‘ für Portugiesen, ‚ratons‘ statt ‚arabes‘ für Araber und ‚youpins‘ statt ‚juifs‘ für Juden (vgl. Reiter 2006: 44). Andererseits entsteht auch inhaltlich ein Widerspruch, da die größten Immigrationsgruppen in Frankreich genau aus diesen Ländern kommen, die laut folgendem Witz nicht so gerne in Frankreich gesehen werden.

„La France est la patrie du genre humain et l'on y est très accueillant aux étrangers, exception faite, bien entendu, pour les amerloques, les angliches, les fridolins, les macaronis, les espingouins, les polacks, les macaques, les ratons, les youpins et autres mètèques.“ (Kemmner 1995: 12-13)

2.6.4. Strukturell bedingter Humor

Der französische Philosoph Henri Bergson (1859-1941), der noch heute zu den wichtigsten Humorthoretikern zählt, erkannte, dass Humor auch im Handlungsgefüge begründet sein kann. Bei dieser Form des Humors ist nicht der Inhalt für den Humor verantwortlich, sondern die Form. Bergson nannte ‚Repetition‘, ‚Inversion‘ und ‚Interferenz der Reihen‘ als Hauptgründe für strukturell bedingten Humor. Bei der Repetition wiederholt sich eine Handlung – man begegnet zum Beispiel einem Menschen mehrere Male am gleichen Tag und lacht über diese Zufälle. Bei der Inversion handelt es sich auch um eine Wiederholung, allerdings mit vertauschten Rollen. Bei der Interferenz der Reihen passieren zwei identische Handlungsstränge unabhängig voneinander, die aber theoretisch sowohl zur einen, als auch zur anderen Handlung passen würden; Humor ergibt sich dann, wenn diese beiden Handlungsstränge miteinander in Verbindung kommen, was eine Verwechslung zur Folge hat. Ein Beispiel für die Interferenz der Reihen ist die Personenverwechslung, die deswegen lustig ist, weil sie zwei Interpretationsmöglichkeiten gibt: eine theoretisch mögliche Interpretation aus der Sicht der Akteure, und eine wirkliche Interpretation aus der Sicht der Zuseher (vgl. Bergson 1940: 78-84).

Nach Abhandlung diverser linguistischer und inhaltlicher Motive für Humor muss jedoch betont werden, dass diese nicht immer unabhängig voneinander auftreten. Das folgende Beispiel soll demonstrieren, dass ein Witz sowohl an die linguistische Struktur als auch an den Inhalt gebunden sein kann. Inhaltlich geht es in diesem Beispiel um ethnischen Humor, da Schweizer als geizig dargestellt werden. Die Pointe lebt jedoch von der sprachlichen Struktur der beiden Sätze, die phonologisch homophone Elemente beinhalten (‚font‘ und ‚fonds‘; ‚nids‘ und ‚nient‘ sind jeweils Homophone). Im Gesprochenen erhalten diese Homophone aber durch die vertauschte Syntax eine andere Bedeutung. Somit ist der Unterschied zwischen Vögeln und Schweizern der, dass Vögel ihr Nest machen und Schweizer ihr Geld verneinen.

„QUELLE DIFFÉRENCE y a-t-il entre les oiseaux et les Suisses ?
- Les oiseaux font leurs nids. Les Suisses nient leurs fonds.“ (Dorville 2003: 135)

3.7. Nonverbaler Humor

Nonverbaler Humor ist eine Sonderform der nonverbalen Kommunikation, die von Brudermann (1993: 11) als „Kommunikation jenseits der Sprache“ und „Kommunikation der Sinne“ definiert wird. Darunter fallen alle nonverbalen kommunikativen Elemente, die die Sprache ergänzen oder ersetzen wie Bewegungen, Gestik, Mimik, Geräusche, Geruch und Geschmack. Diese Kommunikation der Sinne wird demnach in visuelle Kommunikation (Sehen), akustische Kommunikation (Hören), taktile Kommunikation (Fühlen), olfaktorische Kommunikation (Riechen) und gustatorische Kommunikation (Schmecken) geteilt (vgl. Brudermann 1993: 12-19). Die für das audiovisuelle Übersetzen zu berücksichtigenden Arten der nonverbalen Kommunikation sind in den Bereichen des visuellen und des akustischen Kanals zu finden.

Visueller Humor überträgt seine Informationen durch das Medium Bild. Dazu zählt Humor in den Gesten, im Gesichtsausdruck und auch generell im Setting, bei dem das Publikum vermeintlich mehr sieht und weiß als die betroffenen Schauspieler selbst. Trotz kultureller Unterschiede scheint visueller Humor dennoch universell zu wirken, was auf die fortschreitende Globalisierung und die Massenmedien zurückzuführen ist. Auditiver Humor wird über das Medium Ton übertragen und besteht aus Geräuschen, die für sich selbst sprechen. Paraverbale Charakteristika von Sprache (Akzente, Intonation) können ebenfalls zum auditiven Humor zählen, wenn sie linguistisch nicht relevant sind und daher keine Übersetzung benötigen. Falls diese aber linguistisch relevant sind, zählen sie zum linguistischen Humor (vgl. Díaz Cintas *et al.* 2007: 227).

Bergson war einer der ersten, die sich mit der Erklärung des nonverbalen Humors beschäftigten. Bergson (1940: 16-18, 156) brachte Humor in Beziehung zu der jeweiligen Gemeinschaft, in der er vorkommt und schenkte somit dem sozialen Gefüge Aufmerksamkeit. Jede Gesellschaft verlangt, dass sich die Menschen, die dieser Gruppe zugehören, an die verschiedenen Situationen im Leben anpassen. Fehlt Körper oder Geist diese Anpassungsfähigkeit, erzeugt dies einen komischen Effekt, weil etwas Unfreiwilliges eintritt. Typische Beispiele dafür sind das Ausrutschen auf einer Bananenschale oder Stolpern. Das Lachen der Zuseher ist einerseits eine Strafe für die Unfähigkeit sich anzupassen, andererseits korrigiert das Lachen auch die angespannte Situation. In diesem Sinne wirken laut Bergson (1940: 28) auch wiederkehrende Gesten lächerlich, da sie automatisch und meist unbewusst gesetzt werden, was den Akteuren eine Art Marionettenhaftigkeit beschafft. Auch Schüchternheit kann der Grund für Humor sein, weil es wirkt, als schäme sich die schüchterne Person für ihren Körper. Die genannten Beispiele haben die Gemeinsamkeit, dass das Körperliche nicht mit dem Geis-

tigen zusammen passt und ist somit hauptsächlich im Bereich des visuellen Humors anzusiedeln.

3.8. Kulturspezifische und soziale Einflussfaktoren

Wie im Kapitel 1.5. besprochen, werden Menschen innerhalb eines Kulturkreises durch Sprache und andere kulturelle Konventionen definiert. Andererseits kann Sprache auch dafür verwendet werden, um die eigene Gemeinschaft abzugrenzen und zu definieren, wer nicht dazu gehört – insbesondere dann, wenn Sprachen, Dialekte oder Soziolekte verwendet werden, die ein anderer Kulturkreis nicht versteht. Ähnliches gilt auch für den Humor: Wer einen Witz nicht versteht oder nicht lustig findet, gehört der Gruppe nicht an (vgl. Ross 1998: 62). Bergson war einer der ersten Humorthoretiker, der bei der Humoranalyse den sozialen Aspekt berücksichtigte. Er machte darauf aufmerksam, dass der Humor durch die Gemeinschaft in erheblichem Maße beeinflusst wird:

„Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. [...] Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.“ (Bergson 1940: 7)

Die Akzeptanz von Humor hängt also von der Gesellschaft ab, was nichts anderes heißt, als dass der Humor von Kulturkreis zu Kulturkreis variiert. Doch auch innerhalb einer Gesellschaft finden nicht alle Mitglieder die gleichen Witze lustig, denn Humor ist unter anderem vom persönlichen Geschmack und Empfinden jedes Individuums abhängig. Bei ethnischem Humor hängt die Akzeptanz beispielsweise sehr stark von der persönlichen Einstellung über politische Korrektheit ab.

Da Humor nun so kulturspezifisch ist und zusätzlich auch von der individuellen Persönlichkeit abhängt, kann es leicht zu Fehlinterpretationen kommen. Alexander (1997: 12-13) weist darauf hin, dass das Publikum durch Metasprache auf Humor vorbereitet werden kann. Im Deutschen hat man die Möglichkeit, einen Witz mit semantischen Floskeln wie ‚Kennst du den schon?‘ oder ‚Hast du den schon gehört‘ einzuleiten. Besonders Personen einer anderen Muttersprache sind oft auf diese metasprachlichen Hinweise angewiesen, um überhaupt festzustellen, wann Sprecher zum humoristischen Diskurs wechseln. Nicht immer aber will der Sprecher schon vorab mitteilen, dass es sich um Humor handelt. Bei manchen Formen des Humors, wie zum Beispiel der Ironie besteht außerdem keine Möglichkeit, metasprachliche Frühwarnungen zu geben. Es liegt in diesem Fall am Publikum, herauszufinden, ob die Äußerungen humoristische Intentionen haben und sich eventuell selbst metasprachlichen Fragen wie ‚Das meinst du nicht ernst?‘ oder ‚Du scherzt?‘ bedienen (vgl. Reiter 2006: 53-54). Wird eine unglaubwürdige Geschichte erzählt, tendieren Gesprächspartner tatsächlich dazu, anzunehmen, es handle sich dabei um Humor. Dies ist leichter zu akzeptieren, als seine eigene Logik in Frage zu stellen oder hinzunehmen, dass der andere lügt.

„This happens frequently [...] when the speaker's information strikes the hearer as incredible. It seems easier and more natural for the hearer to check whether the speaker is joking („Are you kidding?‘) than either to incorporate the information into the former's world or to assume that the latter is lying. Humor seems to be the next most socially acceptable form of communication in our society after *bona-fide* communication.“ (Raskin 1985: 104)

3.9. Humor und Medien

Im heutigen Medienzeitalter tritt Humor längst häufiger in modernen Technologien wie Internet, Film und Fernsehen auf, als in Büchern. Humor wird daher in vielen Fällen eher über auditive Medien übertragen als über die Schriftsprache. Dass Medien den Humor beeinflussen ist keine neue Erkenntnis und wurde schon in den siebziger Jahren erkannt. Zijderveld (1976: 209-210) machte darauf aufmerksam, dass die modernen Medien Einfluss auf die Wahl und Qualität des Humors haben. Über die Medien wird Humor schnell verbreitet und der gesamten Industriegesellschaft zugänglich gemacht. Da Humor nun aber sehr kulturelle Eigenheiten besitzt, ist es bei kommerzialisiertem Humor wichtig, dass er auf möglichst viele Menschen und Kulturen lustig wirkt. Die Konsequenz daraus ist, dass Humor nicht mehr etwas Individuelles besitzt, sondern sich nach dem Geschmack des Durchschnittspublikums richtet, damit er für die Medien auch rentabel ist. Humorkritiker werfen den Medien daher berechtigterweise eine gewisse Mediokrität vor. Diese Wirkung wird auch durch ‚canned laughter‘ (auf Tonband aufgenommenes Gelächter) vermittelt, das in vielen US-amerikanischen Fernsehshows immer dann eingespielt wird, wenn das Publikum lachen soll. „Es ist nicht einmal mehr nötig zu lachen, man braucht es tatsächlich nur noch zu denken: Das Lachen wird fix und fertig mitgeliefert.“ (Zijderveld 1976: 209-210)

3.9.1. (Un)übersetzbarkeit von multimedialem Humor

Chiaro weist darauf hin, dass Humor besonders schwer zu übersetzen ist, wenn er in ein multimediales Gefüge eingebettet ist.

„[T]he verbal elements of filmic productions depend heavily on other acoustic features, but above all on a series of visual components to which they are inextricably linked. With regard to verbal humour, when a joke, a gag or a line is linked to the visuals, translation becomes especially difficult.“ (Chiaro 2010d: 5)

Ob Humor im Film überhaupt übersetzt werden kann, ist seit langem ein umstrittenes Thema unter Sprach- und Translationsexperten. Die These der Übersetzbarkeit von Humor setzt voraus, dass Humor existiert und verstanden wird. Wie soeben besprochen, ist Humor nun aber sehr persönlich und kulturell geprägt. Wird in einer Kultur eine bestimmte Randgruppe verlacht, heißt das nicht automatisch, dass alle Menschen dieser

Kultur das lustig finden. Befindet man sich in einer fremden Kultur, können dort ganz andere Themen durch den Humor zum Ausdruck kommen. Übersetzer müssen also die nötigen sprachlichen und soziokulturellen Kompetenzen haben, um Humor zu verstehen und ihn gleichzeitig dem Zielpublikum auf prägnante Weise verständlich zu machen. Sobald dem Publikum erklärt werden muss, warum etwas lustig ist, verliert der Humor einen seiner Hauptmerkmale: die Spontaneität (vgl. Chiaro 1992: 77).

Die verschiedenen Arten von Humor haben in Hinblick auf die Übersetzung in andere Sprachen unterschiedliche Schwierigkeitsgrade. Die Tatsache, dass nonverbaler Humor nicht durch Sprache ausgedrückt wird, heißt keinesfalls, dass dieser in einem anderen Kulturkreis automatisch wirkt. Jede Mimik kann kulturspezifisch sein und muss nicht in allen Kulturen lustig wirken. Bei verbalem Humor hängt es vom Thema ab, ob auch andere Kulturen darüber lachen können. Sind soziale oder ethnische Gruppen Zielscheibe des Humors, kann es möglich sein, den lustigen Effekt beizubehalten, indem man diese je nach Kulturgegebenheiten durch andere Gruppen ersetzt. Anstatt sich über Einwohner der Auvergne lustig zu machen, kann man sich in Österreich über die Burgenländer, und in Deutschland über die Ostfriesen lustig machen. Am schwierigsten ist es, linguistischen Humor in eine andere Sprache zu übertragen, weil dieser Humor nicht primär vom Thema abhängt, sondern oft einzig und allein von der sprachlichen Struktur. Ist es nicht möglich, diese Form in der anderen Sprache zu imitieren, ist der in der Ausgangssprache lustige Ausdruck in der Zielsprache nicht mehr wirkungsvoll.

Besonders umstritten ist daher, ob linguistischer Humor überhaupt in eine andere Sprache übersetzt werden kann. Obwohl viele Sprachexperten die Unübersetzbarkeithese vertreten, hat diese laut Delabastita (1999: 286) zwei Mängel: Zum einen kann man nicht von ‚dem‘ Wortspiel¹⁰ ausgehen, da es durchaus linguistischen Humor gibt, der sich problemlos von einer Sprache in eine andere übertragen lässt. Zum anderen werden damit Ausreden geschaffen, die es dem Übersetzer bequem machen, gar nicht erst nach möglichen Lösungen zu suchen. Er nennt zwar die Möglichkeit, unbedeutende oder nicht beabsichtigte Wortspiele zugunsten einer Disambiguierung im Zieltext wegzulassen, betont aber gleichzeitig, dass auch scheinbar unbedeutende Wortspiele zum gesamten Gelingen des Filmes beitragen: „The great facility with which we handle non-significant wordplay may well make us forget the wide scope and dazzling complexity of these processes.“ (Delabastita 1996: 133)

Daher müssen Wortspiele vor ihrer Übertragung auf unterschiedlichen Ebenen sehr genau geprüft werden. Die thematische, semiotische und rhetorische Signifikanz müssen zuallererst im Ausgangstext mit folgenden Fragen analysiert werden: In welcher Beziehung steht das Wortspiel zum Gesamtkonzept des Textes? (thematische Signifikanz); Ist das Wortspiel abhängig vom nonverbalen Kontext? (semiotische Signifikanz); Welchen Effekt hat das Wortspiel auf das Publikum? (rhetorische Signifikanz). Im Hin-

¹⁰ Unter Wortspiel versteht Delabastita linguistischen Humor im Allgemeinen (vgl. Delabastita 1999: 286-287).

blick auf Zieltext und -publikum sind vor allem der Skopos des Zieltextes und seine Akzeptanz in der Zielkultur zu überprüfen (vgl. Delabastita 1999: 287).

Laut Díaz Cintas *et al.* (2007: 214) besteht die erste Herausforderung für Übersetzer darin, den Humor des Ausgangstextes zu analysieren, zu verstehen und seine Wirkung auf das Ausgangspublikum zu prüfen. Im nächsten Schritt muss dieser Effekt auch im Hinblick auf das Zielpublikum analysiert werden.¹¹ Erst dann kann ein geeigneter Ausdruck in der Zielsprache gesucht werden, der hoffentlich auch das Zielpublikum zum Lachen bringt. Dafür kann es auch nötig sein, den Humor zu verändern. Kassai (2001: 161-163) schlägt folgende Kompromisslösungen für schwierig übertragbaren Humor vor: Ist eine ähnliche Form des Humors in der Zielsprache vorhanden, sollen Übersetzer diese etwas abgewandelte Form der wortwörtlichen Übersetzung vorziehen. Falls der Humor nur sinngemäß, nicht aber in der gleichen Form wiedergegeben werden kann, ist die Sinnwahrung wichtiger als die Erhaltung der formellen Struktur. Übersetzer sollen sich dafür in die Situation des Zielpublikums hineindenken und überlegen, was dieses stattdessen sagen würde. Handelt es sich beim Humor um kulturelle Eigenheiten, so ist es sinnvoll, diese der Zielkultur anzupassen. Auch für die Übersetzung von Humor im Film gibt Kassai Empfehlungen: ist eine humoristische Stelle im Film nicht übersetzbar, soll der verloren gegangene Humor durch ein anderes Wortspiel ersetzt werden, damit der Film auch in der Zielsprache sein Publikum zum Lachen bringt. Grundsätzlich gilt es, pragmatische anstelle von linguistischen Entscheidungen zu treffen.

3.9.2. Die Beeinflussung des Humors durch Untertitelung

Dass Untertitel den Humor im Film beeinflussen ist unumstritten, da sie das Gesamtkunstwerk Film verändern und – um Gottlieb (2002: 188) zu wiederholen – einen zusätzlichen Kanal über das Filmmaterial stülpen. Da beim untertitelten Film das Original und die (inter- oder intralingualen) Untertitel gleichzeitig präsentiert werden, spielt hier die Überprüfbarkeit der Übersetzung bzw. Untertitelung eine wichtige Rolle; besonders dann, wenn das Publikum sowohl das Gehörte, als auch das Gelesene versteht.

Die Beeinflussung des Humors durch Untertitelung hängt nicht zuletzt von den verschiedenen Formen der Untertitelung ab. Intralinguale Untertitelung hat nicht mit dem klassischen Problem der Übersetzung in eine andere Sprache zu kämpfen. Die Hauptschwierigkeit liegt hier darin, den Humor teilweise kürzen oder editieren zu müssen, was im Hinblick auf die Gesamteinbettung des Humors im Film zu weniger gutem Verständnis des Humors führen kann. Schwerwiegender kann jedoch die Beeinflussung des Humors durch interlinguale Untertitel ausfallen, da diese zusätzlich zu den genann-

¹¹ Dabei darf auf die emotionale Komponente nicht vergessen werden. Schon Ende der 1970er-Jahre wurde in der Produktion mit „Kansei engineering“ oder „emotional engineering“ darauf aufmerksam gemacht, die Gefühle der Konsumenten zu analysieren und bei der Produktentwicklung zu berücksichtigen (vgl. Wei-Lin Wang *et al.* 2013: 95).

ten Faktoren auch mit der Übertragung in ein anderes Sprachsystem zu tun haben, was – besonders bei linguistischem Humor – zu einem Wegfall des humoristischen Beitrags führen kann.

Zabalbeascoa (1996: 243-248) nennt drei Ebenen, die bei audiovisuellem Humor abzuwägen sind. Die erste Ebene ist die der vertikalen Wichtigkeit. Alle humoristischen Ausdrücke stehen zueinander in einem Verhältnis und können als ‚höchst wichtig‘ bis hin zu ‚sehr wenig wichtig‘ bewertet werden. Die zweite Ebene ist die der horizontalen Wichtigkeit, die festlegt, ob der humoristische Ausdruck global (für den gesamten Text) oder lokal (in der bestimmten Situation) wichtig ist. Die dritte Ebene bewertet die Frage der Äquivalenz. Ist es in einer Szene nicht wichtig, dass der Humor äquivalent zum Ausgangstext übersetzt wird, kann der Witz von einem ähnlichen Beitrag ersetzt werden (vgl. Zabalbeascoa 1996: 243-248). Die Beeinflussung der Untertitelung kann daher variieren und geht von keiner Beeinflussung (wenn der Humor in der gleichen Weise erhalten bleibt) bis hin zur völligen Substitution durch einen anderen humoristischen Ausdruck, der nicht einmal an der gleichen Stelle angebracht sein muss wie im Original.

Nach diesen einleitenden Überlegungen zum Einfluss der Untertitel auf den Humor werden im praktischen Teil diese an dem konkreten Film *L'Aile ou la cuisse* erprobt. Eine Transkription der humorvollen Passagen des Films befindet sich im Anhang.

III PRAKTISCHER TEIL

1. Filmanalyse von *L'aile ou la cuisse*

1.1. Über den Film *L'aile ou la cuisse*

Die Komödie *L'aile ou la cuisse* wurde unter der Regie des ehemaligen Assistenten und Kameramanns Claude Zidi gedreht, dessen filmisches Schaffen erst in späteren Filmen wie *Les Ripoux* (1984) breite Anerkennung fand. Frühere Komödien, zu denen auch *L'Aile ou la cuisse* (1976) zählt, waren zwar kommerziell erfolgreich, erhielten aber schlechte Kritiken (vgl. Vincendeau 1996: 147). Der Film wurde schon Monate vor seinem Erscheinen mit unzähligen Werbetafeln angekündigt und erschien schließlich am 27. Oktober 1976 in zahlreichen französischen Kinos, darunter alleine in Paris in 240 Kinosälen. Trotz der schlechten Kritiken war der Erfolg des Films ungeheuer groß – allein in den ersten sechs Spielwochen erreichte er ein Publikum von 780 000 Besuchern und brachte bereits nach 19 Wochen einen Millionengewinn ein (vgl. Steinhauer 2003: 200).

Die von StudioCanal für den französisch-, englisch- und italienischsprachigen Markt produzierte DVD *L'Aile ou la cuisse* beinhaltet im Bonusmaterial ein Interview mit dem Produzenten Christian Fechner, der Hintergründe zur Filmerstellung gibt. Demnach war die Produktion nicht unproblematisch, weil Louis de Funès im März 1975 einen Herzinfarkt erlitten hatte, und aus gesundheitlichen Gründen gar nicht drehen sollte. Da ihn die Krankenversicherung für die Dreharbeiten nicht mehr versichern wollte, arbeitete der Schauspieler den Großteil der Produktion unversichert. Um ihn während der Dreharbeiten dennoch zu schonen, wurden viele Szenen – besonders jene seiner berühmten Wutausbrüche – nicht so oft wiederholt wie üblich. Zum Teil wurden sie auch ad hoc aufgenommen. Daraus ergab sich eine nuanciertere Rolle des Louis de Funès als seine Paraderolle des unausstehlichen und stets wütigen kleinen Mannes, den er in so vielen Rollen zuvor spielte (vgl. *L'Aile ou la cuisse*: Bonus: Histoires de tournage).

„Der ewig brüllende zornige Giftzwerg legt nun den Schwerpunkt auf Mimik und Wortwitz, wobei diese Aspekte hier durch die zahlreichen, teilweise bizarren Verkleidungen verstärkt werden.“ (Steinhauer 2003: 199-200)

Bevor nun der Humor und die Untertitel des Filmes analysiert werden, erfolgt eine inhaltliche Zusammenfassung des gesamten Filmes *L'aile ou la cuisse*.

Die Hauptfigur des Filmes ist Charles Duchemin (Louis de Funès, 1914-1983), der Herausgeber des berühmten, aber auch gefürchteten Gastronomie-Führers ‚le guide Duchemin‘. Durch seinen untrüglichen Geschmackssinn hat er die Macht, Restaurants Sterne zu verleihen, diese aber auch abzuerkennen, wenn die Qualität der Speisen nicht

den strengen Vorschriften entspricht. Kurz vor seinem Ruhestand will Duchemin noch einen letzten Führer herausbringen. Bis zum Erscheinen des neuen Buches müssen noch einige Küchen in und um Paris von Duchemin, seinem Sohn Gérard (Coluche, 1944-1986) und seinen Mitarbeitern getestet werden. Um nicht erkannt zu werden, verkleidet sich Duchemin als alte Dame oder amerikanischer Tourist oder er tauscht die Rollen mit seinem Chauffeur Henri. Zur genauen Lebensmittelanalyse hat Duchemin bei den Testungen Hilfsmittel wie Trichter, Thermometer und Reagenzgläser zur Entnahme von Proben immer zur Hand. Gérard, der zwar die Gabe seines Vaters geerbt hat und sein Nachfolger werden soll, interessiert sich wenig für die Testungen und tritt lieber heimlich als Clown im Zirkus auf. Ist Gérard einmal aufgrund eines Auftritts verhindert, kommt es vor, dass er einen seiner Zirkuskollegen schickt, um ein Restaurant zu testen.

Als Duchemin erfährt, dass die Restaurantkette Tricatel, geführt von Jacques Tricatel, eine große Anzahl an Haubenrestaurants aufkaufen will, versucht er alles, um dies zu verhindern, da die Tricatel-Kette industriell gefertigte Speisen für Kantinen und Autobahnraststätten produziert. Eines Tages kommt ein Klempner zu Duchemin und gibt vor, die Heizkörper überprüfen zu müssen. Duchemin durchschaut, dass es sich um keinen wirklichen Klempner handelt. Als dieser fliehen will, wirft er Duchemins Sekretärin Marguerite über das Stiegeengeländer. Sie verfängt sich zunächst am Luster und fällt schließlich einen Stock hinunter, wobei sie sich das Bein bricht. Der Klempner wird mit einem alten Manuskript laufen gelassen. Duchemin und Gérard verfolgen ihn und erfahren, dass Jacques Tricatel den Auftrag zum Diebstahl gegeben hat. Duchemin schlägt daraufhin Bouvard, dem Moderator der TV-Show ‚Alle Schläge sind erlaubt‘ vor, ein Duell zwischen ihm und Tricatel zu veranstalten. Duchemin und Tricatel wollen nun möglichst viel über ihren jeweiligen Gegner herausfinden.

Duchemin, Gérard, Henri und die Interimssekretärin, die ebenfalls Marguerite heißt, machen sich auf eine Reise durch die Provinz, um einige Lokale zu testen. Tricatel engagiert seinen Assistenten Lambert, um Duchemin auf dieser Tour zu folgen und die Restaurants über Duchemins Identität zu informieren. Auch Gérards Zirkustruppe reist ihnen hinterher, damit Gérard am Abend seine Auftritte als Clown durchführen kann. Lambert kommt hinter das Geheimnis, warum sich Gérard jeden Abend vom Essen wegstiehlt, woraufhin Tricatel Duchemin über die Aktivitäten seines Sohnes in Kenntnis setzt. Duchemin folgt Gérard in den Zirkus und wird zum Gespött bei einer Zirkusnummer. Zurück in der Herberge hat der Wirt in der Zwischenzeit von Duchemins wahrer Identität erfahren und zwingt ihn, die Essensreste der teils verdorbenen Speisen aufzuessen, da ihm Duchemin vor Jahren die Sterne aberkannt hat. Duchemin kommt daraufhin ins Krankenhaus, wo diagnostiziert wird, dass er an einem Verlust des Geschmackssinns leidet. Da Tricatel die Presse darüber informiert, flieht Duchemin aus dem Krankenhaus.

Auch Duchemin spioniert Tricatel aus und bricht mit Gérard in Tricatels Lebensmittelfabrik ein, wo sie Beweise für synthetisch hergestellte Speisen finden. Wäh-

renddessen finden bereits die Vorbereitungen für das Live-Fernsehduell statt. Tricatel erfährt, dass sich Duchemin in seiner Fabrik befindet und gibt den Befehl, ihn zu Konserven verarbeiten lassen, was zufällig aufgenommen wird. Duchemin und Gérard schaffen es etwas verspätet doch noch zum Fernsehduell. Nicht Duchemin, der seinen Geschmackssinn immer noch nicht wiedererlang hat, sondern Gérard tritt als Nachfolger Duchemins gegen Triatel an und triumphiert. Bei der Verkostung der Gerichte aus Tricatels Fabrik, bezeichnet sie Tricatel selbst als ungenießbar. Schließlich wird der Kameramitschnitt über Tricatels Vorhaben, Duchemin ermorden zu lassen, gezeigt und Duchemin geht als eindeutiger Gewinner hervor. In der Schluss-Szene wird Charles Duchemin in die Académie française aufgenommen.

1.2. Textanalyse des Films

1.2.1. Ausgangstextanalyse

Jede Auseinandersetzung mit einem Text setzt voraus, dass dieser verstanden wird. Für ein umfassendes Verständnis ist es zunächst sinnvoll, den Ausgangstext in der französischen Originalsprache nach Nords Textanalyse (2009: 40) zu untersuchen, d.h. die text-externen und -internen Faktoren zu bestimmen.

T e x t e x t e r n e F a k t o r e n	„ Wer übermittelt	Louis de Funès (in der Rolle des Charles Duchemin), Michel Coluche (in der Rolle des Gérard Duchemin) und weitere Schauspieler unter der Regie von Claude Zidi und nach dem Drehbuch von Claude Zidi und Michel Fabre
	Wem	dem französischsprachigen Publikum (sowohl Erwachsenen, als auch Kindern)
	Wozu	um das Publikum zu unterhalten und den Film zu verkaufen
	über welches Medium	mündliche, multimediale (audiovisuelle) Kommunikationssituation im Kino, später im Fernsehen
	Wo	Frankreich und frankophone Länder
	Wann	1976
	Warum einen Text	um das Publikum zu unterhalten
	mit welcher Funktion?	primär expressiver Texttyp mit appellativen Elementen

T e x t i n t e r n e F a k t o r e n	Worüber sagt er/sie	die französische Gesellschaft und ihre Einstellung zur Gastronomie
	Was	Schilderung von Duchemins Erlebnissen als Gastronomie-Kritiker
	(was nicht)	kulturelle Präsuppositionen wie die Einstellung vieler Franzosen zum Fast-Food, Anspielungen auf reale Menschen und Gegebenheiten
	in welcher Reihenfolge	kohärenter und chronologischer Textaufbau
	Unter Einsatz welcher non-verbalen Elemente	visuelle Elemente (Bild, Mimik, Gestik); auditive Elemente (musikalische Untermalung, Geräusche)
	in welchen Worten	hauptsächlich gesprochenes Alltagsvokabular; einige fachsprachliche Ausdrücke
	in was für Sätzen	gesprochene, teils unvollständige Syntax; Schriftsprache in den Diktaten
	in welchem Ton	paraverbale Elemente wie Rhetorik, regionale Akzente und Intonation
	mit welcher Wirkung?“	Humor, pädagogischer Erziehungseffekt bzgl. Fast-Food

1.2.2. Analyse des Untertitelungs-Auftrags

In dieser Arbeit werden sowohl die intra- als auch die interlinguale Untertitelfassung untersucht. Keine der beiden hat ein homogenes Publikum. Je nachdem, für welche Zielgruppe die Untertitel erstellt werden, fällt der jeweilige Skopos und infolge dessen auch die Anforderungen an die Untertitelung unterschiedlich aus.

Die intralinguale Untertitelversion kann für gehörlose Französischsprachige oder für den Fremdsprachenunterricht erstellt werden. Beide Zielgruppen verfolgen den Film in der originalen Audiospur mit französischen Untertiteln. Die interlinguale Untertitelung kann sich einerseits an all jene richten, die den Film in der Originalversion sehen möchten, jedoch keine oder nicht genügend Sprachkenntnisse mitbringen, um den Film ohne deutsche Untertitel zu verstehen. Andererseits kann die interlinguale Untertitelung auch für gehörlose oder hörbeeinträchtigte Deutschsprachige erstellt werden, die den Film in der Synchronfassung mit deutschen Untertiteln verfolgen.

Die auf den folgenden Seiten befindliche Analyse wurde nach dem Modell von Nord (2009: 163) erstellt und gibt einen Überblick über die Anforderungen folgender

Zielgruppen: Sprachstudenten und hörbeeinträchtigte Französischsprachige (intralinguale Untertitelung); hörende und gehörlose Deutschsprachige (interlinguale Untertitelung). Anhand der Darstellung soll gezeigt werden, dass sich Ausgangs- und Zieltext in manchen Bereichen stark unterscheiden und auch die Zielgruppen unterschiedliche Anforderungen an die Untertitelung haben.

Nords (2009: 163) Analyse des Übersetzungsauftrags		Intralinguale Untertitelung: Originalton mit französischen Untertiteln		Interlinguale Untertitelung: Originalton mit deutschen Untertiteln	Interlinguale Untertitelung: Synchronfassung mit deutschen Untertiteln
		Zielgruppe: Sprachenlernende jeglicher Muttersprache	Zielgruppe: Hörbeeinträchtigte Französischsprachige	Zielgruppe: Deutschsprachige mit unzureichenden Französischkenntnissen	Zielgruppe: Hörbeeinträchtigte Deutschsprachige
textexterne Faktoren	“Wer soll	Untertitler	Untertitler	Übersetzer / Untertitler	Übersetzer / Untertitler
	wem	dem Publikum, das Französisch lernen bzw. seine Französischkenntnisse verbessern möchte (Sprachenlernende, Immigranten)	dem französischsprachigen Publikum, das gehörlos oder hörbeeinträchtigt ist	dem deutschsprachigen Publikum, das trotz ungenügender Französisch-Kenntnisse den Originalfilm sehen möchte bzw. das Verständnis des Filmes durch Untertitel sichern möchte	dem deutschsprachigen Publikum, das gehörlos oder hörbeeinträchtigt ist
	wozu	um das auditive Verständnis des Filmes durch Untertitel zu unterstützen	um es gehörlosen und hörbeeinträchtigten Personen zu ermöglichen, den Film zu verfolgen	um das Original auch dem Publikum zugänglich zu machen, das über keine bzw. nicht ausreichende Französischkenntnisse verfügt	um es gehörlosen und hörbeeinträchtigten deutschsprachigen Personen zu ermöglichen, den Film zu verfolgen
	über welches Medium	Schrift	Schrift	Schrift	Schrift
	wo	im und außerhalb des französischen Kulturkreises	im französischen Kulturkreis	im deutschen Kulturkreis	im deutschen Kulturkreis
	wann	2004 – heute	2004 – heute	2004 – heute	2004 – heute

textexterne Faktoren	warum einen Text	um den Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen	um den Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen	um den Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen	um den Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen
	mit welcher Funktion übermitteln?	expressiver Text mit appellativen Elementen (bes. im frz. Kulturkreis) und/oder informativen Elementen (außerhalb des frz. Kulturkreises)	expressiver Text mit appellativen Elementen	expressiver Text mit informativen Elementen über die französische Kultur, appellative Elemente nur peripher	expressiver Text mit informativen Elementen über die französische Kultur, appellative Elemente nur peripher
textinterne Faktoren	Worüber soll er/sie	die französische Gesellschaft und ihre Einstellung zur Gastronomie	die französische Gesellschaft und ihre Einstellung zur Gastronomie	die französische Gesellschaft und ihre Einstellung zur Gastronomie	die französische Gesellschaft und ihre Einstellung zur Gastronomie
	was	Wiedergabe des Dialogs unter Berücksichtigung der Schriftsprache und des Mediums Film	Wiedergabe des Dialogs unter Berücksichtigung der Schriftsprache und des Mediums Film; Verschriftlichung paralingualer und auditiver Informationen	Wiedergabe des Dialogs auf Deutsch unter Berücksichtigung der Schriftsprache und des Mediums Film	Wiedergabe des Dialogs auf Deutsch unter Berücksichtigung der Schriftsprache und des Mediums Film; Verschriftlichung paralingualer und auditiver Informationen
	(was nicht)	kulturelle Präsuppositionen, paralinguale Informationen (z.B. Intonation)	kulturelle Präsuppositionen, suprasegmentale Elemente, die für die Handlung irrelevant sind	paralinguale Informationen	suprasegmentale Elemente, die für die Handlung irrelevant sind
	in welcher Reihenfolge	kohärent und chronologisch, parallel zur Audiospur	kohärent und chronologisch, parallel zur Audiospur	kohärent und chronologisch, parallel zur Audiospur	kohärent und chronologisch, parallel zur Audiospur

textinterne Faktoren	mit welchen nonverbalen Elementen	unterschiedliches Schriftbild zur Kennzeichnung von Filmtitel, Songtexten oder Stimmen aus dem Off	unterschiedliche Gestaltung von Schriftbild, -farbe oder -ausrichtung zur Kennzeichnung von Filmtitel, Songtexten, Stimmen aus dem Off, Sprecheridentifikation und diversen paralingualen Informationen	unterschiedliches Schriftbild zur Kennzeichnung von Filmtitel, Songtexten oder Stimmen aus dem Off	unterschiedliche Gestaltung von Schriftbild, -farbe oder -ausrichtung zur Kennzeichnung von Filmtitel, Songtexten, Stimmen aus dem Off, Sprecheridentifikation und diversen paralingualen Informationen
	in welchen Worten	Alltagsvokabular mit einzelnen Fachausdrücken	Alltagsvokabular mit einzelnen Fachausdrücken unter Rücksichtnahme auf ein eventuell limitiertes Vokabular (z.B. von abstrakten Wörtern) von Gehörlosen	Alltagsvokabular mit einzelnen Fachausdrücken	Alltagsvokabular mit einzelnen Fachausdrücken unter Rücksichtnahme auf ein eventuell limitiertes Vokabular (z.B. von abstrakten Wörtern) von Gehörlosen
	in was für Sätzen	geschriebene Sätze, die die gesprochene und teils unvollständige Syntax nachahmen	geschriebene Sätze, die die gesprochene und teils unvollständige Syntax nachahmen; Vereinfachung komplizierter Syntax (z.B. Passivkonstruktionen) für Gehörlose	geschriebene Sätze, die die gesprochene und teils unvollständige Syntax nachahmen	geschriebene Sätze, die die gesprochene und teils unvollständige Syntax nachahmen; Vereinfachung komplizierter Syntax (z.B. Passivkonstruktionen) für Gehörlose
	in welchem Ton sagen -	eventuelle Nachahmung der suprasegmentalen Elemente soweit das im Geschriebenen möglich ist	Verbalisierung aller für die Handlung relevanten suprasegmentalen Elemente	eventuelle Nachahmung der suprasegmentalen Elemente soweit das im Geschriebenen möglich ist	Verbalisierung aller für die Handlung relevanten suprasegmentalen Elemente

	und mit welcher Wirkung? “ (Nord 2009: 163)	primär: Humor, sekundär: pädagogischer Effekt (be- sonders im frz. Kulturkreis)	primär: Humor, sekundär: pädagogischer Effekt	primär: Humor; pädagogi- scher Effekt nur am Rande	primär: Humor; pädagogischer Effekt nur am Rande
--	---	---	--	---	---

Auf textexterner Ebene wird der Dialog der Zieltexte nicht wie in der Originalversion mündlich, sondern durch das Medium der Schrift an die Zieltextrezipienten gebracht, die entweder nicht ausreichende Französischkenntnisse mitbringen oder hörbeeinträchtigt sind. Die unterschiedlichen Anforderungen der Untertitelungen ergeben sich hauptsächlich aus den verschiedenen Zielgruppen und dem Zweck, den die Untertitelung für sie erfüllen soll.

Die Funktion des Textes ändert sich, sobald sich der Zieltext nicht mehr an ein französisches Zielpublikum richtet, da der Film hier neben der primär expressiven Funktion keine so stark appellative Funktion (Warnung vor Fast-Food) hat. An diese Stelle tritt eine informative Funktion über Kultur und Einstellung der Franzosen. Die appellative Wirkung ist für das Publikum des deutschsprachigen Kulturraums nur mehr peripher vorhanden, da Fast-Food außerhalb von Frankreich nicht so negativ konnotiert ist.

Die Thematik Fast-Food stellt demnach auch bei den textinternen Faktoren eine große Herausforderung an die Untertitelersteller von interlingualen Untertiteln dar, denn Kulinarik hat in Frankreich einen höheren Stellenwert als in anderen westlichen Ländern. Die gehobene Küche spielt in Frankreich seit langem eine wichtige Rolle. Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Kochkunst unter Louis XIV offiziell als Kunst erklärt und die ersten Kochbücher wurden publiziert. Im 19. Jahrhundert wurden Restaurants erstmals von Alexandre Balthazar Laurent Grimond de la Reynière (1758-1837) in einem Restaurantführer bewertet und auch die Zeitschrift *Almanach des Gourmands* publizierte Restaurantbewertungen. Außerdem verlieh eine eigens gegründete Verkostungs-Jury („jury dégustateur“) begehrte Auszeichnungen im Gastronomiemarkt. Schließlich fanden mit dem Zweiten Weltkrieg amerikanische Gewohnheiten Einzug in die französische Gesellschaft, darunter auch das Fast-Food. Jedoch konnten sich die Franzosen – anders als die restlichen europäischen Nationen – nicht wirklich für die schnelle Küche begeistern (vgl. Biasci 1991: 135-142, 221-223, 234). Noch heute gibt es viele, die die schnelle Küche ablehnen. Zwar ist die in Frankreich immer noch existierende Diskussion zwischen traditioneller Küche und Fast-Food universell bekannt, doch wird das Gewicht dieses Konflikts außerhalb von Frankreich oft unterschätzt. Der Altermondialist José Bové, der 1999 ein McDonald's Restaurant demolierte, um auf die Gefahren des Fast-Food aufmerksam zu machen, wird in Frankreich nicht als Verbrecher wahrgenommen, sondern genießt Anerkennung in allen sozialen Schichten. Da im deutschsprachigen Raum kein so großer Widerstand gegen Fast-Food im Bewusstsein der Bevölkerung verankert ist, nimmt das Publikum die Geschichte eher als Sozialstudie über die Franzosen wahr. Der Film hat im Deutschen eine wesentlich geringere pädagogische Wirkung als in Frankreich.

Bei den textinternen Elementen ändern sich außerdem die nonverbalen Ausdrucksmöglichkeiten. Während der Ausgangstext nonverbale Informationen durch Bild und Ton ausdrückt, benötigt vor allem die Untertitelung für Gehörlose eine differenzier-

te Darstellung der Untertitel, um den Gehörlosen eine eindeutige Sprecheridentifikation zu ermöglichen und ihnen alle relevanten paraverbalen und auditiven Informationen mitzuteilen. Auch in Bezug auf das verwendete Vokabular und die Syntax ist auf die spezielle Sprachsituation der Gehörlosen einzugehen, da diese im Bereich der Lexik (Abstrahismen, Fremdwörter) und Syntax (Passivkonstruktionen) oft auf einfachere sprachliche Mittel angewiesen sind.¹²

Die gewünschte Wirkung soll schließlich sowohl für den Ausgangstext, als auch für die verschiedenen Zieltexte möglichst gleich bleiben: Das Publikum soll durch die Komödie zum Lachen gebracht werden. Als sekundäre Wirkung ist der schon angesprochene pädagogische Erziehungseffekt zu nennen, um die negativen Auswirkungen des Fast-Foods aufzuzeigen. Dieser Nebeneffekt ist aufgrund von kulturellen Verschiedenheiten für das französische Publikum stärker spürbar als für das deutschsprachige.

2. Humoranalyse

2.1. Literarische Erscheinungsformen des Humors im Film

Im Film *L'Aile ou la cuisse* findet sich Humor unterschiedlichster Art. Anhand ausgewählter Szenen sollen hier zunächst die literarischen Erscheinungsformen von Humor gezeigt werden, die im Film vorkommen.

Die Figur des Jacques Tricatel ist eine Anspielung auf Jacques Borel, der in den 1970er-Jahren eine Reihe von Autobahnrestaurants mit Fast-Food versorgte. Um diese Parodie zu verstehen, müssen die Zuseher erkennen, dass hinter Tricatel eine reale Person steht. In diesem konkreten Fall spielt nicht nur kulturelles Vorwissen eine Rolle, sondern auch der zeitliche Kontext, da der Film *L'aile ou la cuisse* 1976 gedreht wurde als Jacques Borel in der französischen Kultur große Berühmtheit genoss. Dem heute in Frankreich enkulturierten Publikum ist Jacques Borel nicht mehr so geläufig wie noch in den 1970er-Jahren, was die Wirkung der Parodie im zeitlichen Kontext abschwächt.

Der verletzende Unterton einer Satire kann beobachtet werden, wenn Duchemin von Gérards Zirkusaktivitäten erfährt und den Beruf des Clowns durch Onomatopoesie („tseintseintseintsein...“) nachäfft. Die aggressiven Tendenzen der Satire sind zusätzlich durch Duchemins wilde Gestik sichtbar. Außerdem kann der gesamte Film global als Satire klassifiziert werden, da er auf Missstände in der Gesellschaft hinweist und diese mitleidslos verspottet. Fast-Food wird übertrieben negativ (als Plastiknahrung und ausschließlich synthetisch hergestellt) dargestellt und die Person des Tricatel ist so skrupellos, dass er nicht einmal davor zurückschreckt, seinen Gegner ermorden zu lassen.

Ironie tritt überall dort auf, wo Gesagtes und Gemeintes nicht zueinander passen, zum Beispiel wenn Duchemin sagt, das Essen sei sehr gut, obwohl er dazu gezwungen

¹² Siehe Kapitel 2.5.4.

wird, eine Unmenge an Essensresten anderer Gäste aufzuessen und auch an seiner Mimik und Gestik erkennbar ist, dass er die Aussage nicht ernst meint.

Auch absurde Szenen finden sich im Film, zum Beispiel wenn Monsieur Godefroy zwei Schwertgriffe präsentiert: der erste stellt eine Keule auf einem Flügel dar, der zweite einen Flügel auf einer Keule. Obwohl sich die Griffe zum Verwechseln ähnlich sehen, lobt Duchemin die kreative Arbeit Godefroys hoch. In der Schlusszene, Duchemins Aufnahme in die ‚Académie française‘, wird schließlich der gesamte Film zum Absurden. Aus der Trüffelpastete, die nach Duchemins eigenem Rezept gebacken wurde, zieht er seine Taschenuhr heraus, die er zuvor in Tricatels Fabrik in einer Lebensmittelmachine verloren hat.

2.2. Verbaler und nonverbaler Humor

2.2.1. Quantitative Auswertung

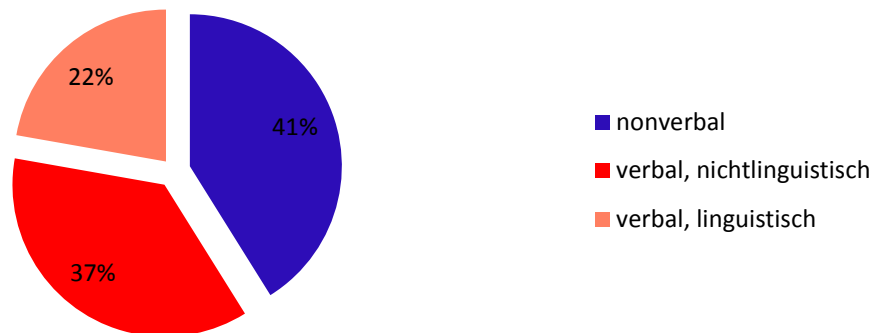
Da Humor einerseits von Kultur zu Kultur variiert, und andererseits auch von Individuum zu Individuum unterschiedlich aufgenommen wird, ist die Existenz und Klassifizierung des verbalen und nonverbalen Humors im Film *L'Aile ou la cuisse* nicht als objektiv gültig, sondern als subjektive Analyse aus der Sicht der Autorin zu verstehen.

In der folgenden Statistik wird zunächst die quantitative Auswertung der im Film vorkommenden Humorformen gezeigt. Aufgrund der Komplexität des multimedialen Gesamttextes (Bild, Ton, Thematik, Sprache) finden sich in vielen Szenen Wesenselemente aller Formen von Humor. Bei der Analyse wurden jeweils die Hauptgründe herausgesucht, warum eine Szene das Publikum zum Lachen bringt.

Die Einteilung erfolgte aus der Perspektive der Untertitel-Erstellung. Das heißt, dass nonverbale Passagen zum nonverbalen Humor gezählt wurden, auch wenn sich thematisch über etwas lustig gemacht wird. Dies geschah aus der Überlegung heraus, dass eine nonverbale Szene im Film zuallermeist nicht untertitelt wird, da die Schauspieler in dieser Szene nicht sprechen. Beim verbalen Humor wurden Beispiele, die auf Eigenheiten der Sprache (Phonetik, Grammatik, Lexik, usw.) beruhen, grundsätzlich zum linguistischen Humor gezählt.

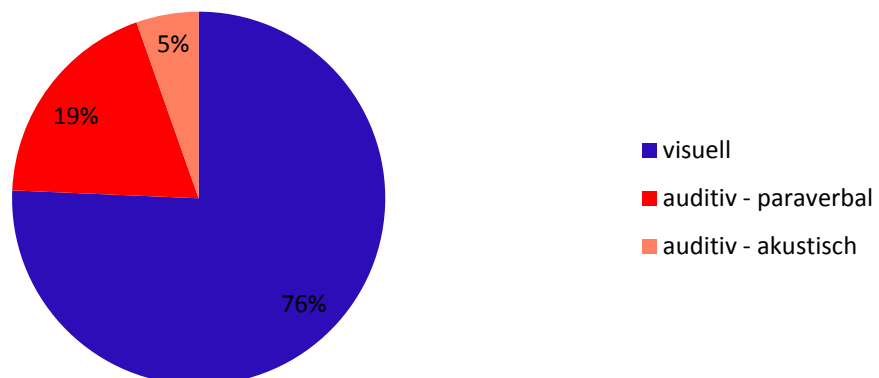
Lebt der Humor nicht nur von einem hauptsächlichen Wesenselement, sondern sind mehrere Untertypen von Humor in einer Szene gleichwertig vereint, wurden diese Mischszenen allen Untertypen von Humor zugeordnet, die in ihr vorkommen.

Arten von vorkommendem Humor



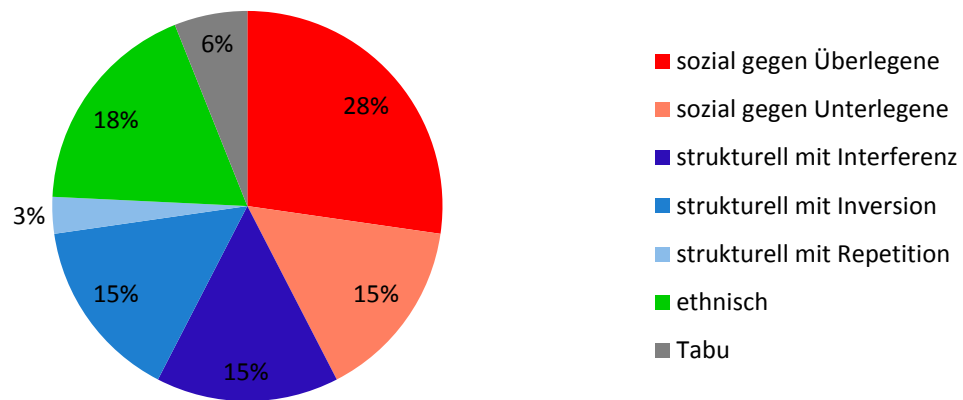
Es wurden insgesamt 90 humorvolle Passagen des Filmes *L'aile ou la cuisse* herausgearbeitet. Davon beinhalten 37 Passagen nonverbalen Humor, was 41% entspricht. Verbaler Humor ist in insgesamt 53 Passagen (59%) enthalten, von denen 33 Passagen (37%) auf nichtlinguistischen Humor und 20 Passagen (22%) auf linguistischen Humor fallen.

Nonverbaler Humor



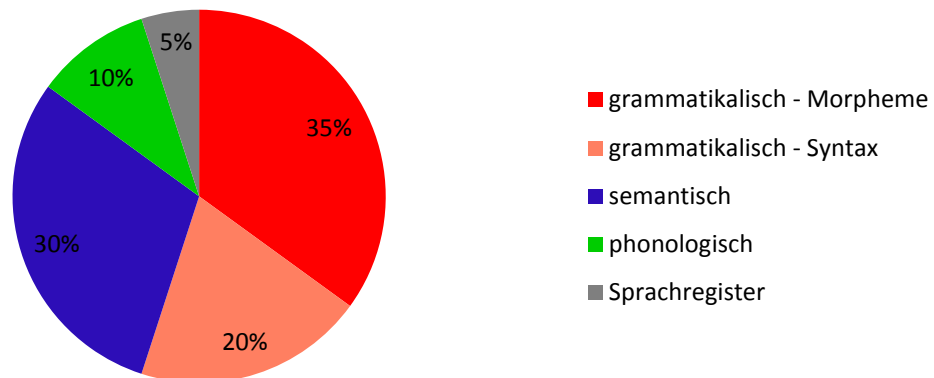
Von den 37 Passagen mit nonverbalem Humor verläuft der Großteil (28 Passagen bzw. 76%) visuell. Die restlichen neun Passagen (24%) beinhalten auditiven Humor, von denen sieben Passagen (19%) auf paraverbales Verhalten (Intonation, Akzente, Schreie) zurückgehen und zwei Passagen (5%) auf Akustik (Fallgeräusche, Klingeln).

Verbaler, nichtlinguistischer Humor



Im verbalen nichtlinguistischen Teil finden sich 14 Passagen (43%) mit sozialem Humor. In dieser Kategorie werden Überlegene (Direktoren, der französische Präsident, Reiche) in stärkerem Maße verlacht (neun Passagen bzw. 28%) als Unterlegene. Sozialer Humor gegen Unterlegene, in denen Mollige bzw. Schüchterne verspottet werden, findet sich in fünf Passagen (15%). Struktureller Humor findet sich insgesamt in elf Passagen (33%), wovon Interferenz der Reihen und Inversion je fünf Mal (15%) und Repetition ein Mal (3%) vorkommen. Des Weiteren sind im nichtlinguistischen Bereich sechs Passagen (18%) mit ethnischen Humor vorhanden, in denen US-Amerikaner, Japaner, Holländer und die französische Landbevölkerung verlacht werden. Schließlich lassen sich auch in zwei Szenen (6%) Tabuthemen finden (Notdurft, Mord und Kannibalismus).

Verbaler, linguistischer Humor



Der linguistische Humor ist mit dem grammatikalischen Humor (elf Passagen bzw. 55%) am stärksten vertreten. Davon liegen sieben (35%) in der Morphologie begründet (vier davon gehen auf eine idiomatische Redewendung zurück) und vier Beispiele (20%) beruhen auf der Syntax. Die nächstgroße Gruppe ist der semantische Humor mit sechs (vor allem absurden) Passagen, was 30% entspricht. Phonologischer Humor findet sich in zwei Passagen (10%), Humor aufgrund von Sprachregistern in einer Passage (5%).

2.2.2. Beispiele für verschiedene Humorformen im Film

Die folgenden Auszüge aus dem Film *L'Aile ou la cuisse* zeigen konkrete Beispiele für die im Theorieteil vorgestellten Humorarten. Eine vollständige Liste der transkribierten humorvollen Passagen inklusive kurzen Erklärungen befindet sich im Anhang. Zur besseren Orientierung werden hier noch einmal die verschiedenen Formen von verbalem und nonverbalem Humor inklusive ihrer Untertypen aufgelistet, die in Kapitel 3.4. ausgearbeitet wurden. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird je ein Beispiel jedes Untertyps gegeben.

HUMOR

verbaler Humor		rein nonverbaler Humor
/	\	
linguistisch	nichtlinguistisch	- visuell
- phonologisch	- sozial	- auditiv
- grammatikalisch	- Überlegene	- akustisch
- morphologisch	- Unterlegene	- paraverbal
- syntaktisch	- ethnisch	
- semantisch	- Tabuthemen	
- Sprachregister	- Struktur	
	- Repetition	
	- Inversion	
	- Interferenz	

Verbaler linguistischer Humor

Phonologischer Humor findet sich in Beispiel 41, wenn Duchemin seinem als Clown verkleidetem Sohn das erste Mal gegenübersteht und ihn fragt, ob er schon lange „tseintseintseintsein“ mache („Ça fait longtemps que tu tseintseintseintsein... ?“). Er wendet bei dieser Frage Lautmalerei und öffnet das alberne Verhalten des Clowns nach.

Grammatikalischer Humor ist in Form von morphologischem und syntaktischem Humor vorhanden. Morphologischen Humor findet man in Beispiel 25, wenn Lambert eine Rüge von seinem Chef Tricatel einstecken muss. Lambert stammelt daraufhin „Monsieur le général... prési...“ anstelle von „Monsieur le président directeur général“ (Herr Generaldirektor) und vertauscht somit die Morpheme des zusammengesetzten Substantivs, was auch inhaltlich für Erheiterung sorgt, weil die neu kreierte Anrede „Herr General“ lautet – eine durchaus treffende Bezeichnung für Tricatels rigiden Führungsstil.

Idiomatischer Humor, der als eine Unterform des morphologischen Humors gesehen werden kann, ist in Beispiel 43 enthalten. Gérard bittet Marguerite, keinen Lärm zu machen, weil er nicht auf seinen Vater treffen will („Je voudrais pas tomber sur mon père.“). Die idiomatische Wendung „tomber sur qn.“ heißt wortwörtlich ‚auf jemanden fallen‘. Sobald Gérard diese idiomatische Wendung ausgesprochen hat, fällt er tatsächlich über seinen Vater, der mit aufgeblähtem Bauch am Boden liegt.

Es findet sich auch syntaktischer Humor im Film, wenn der Klempner, der sich eingeschlichen hat, im Zimmer von Dubreuil vortäuscht, die Heizkörper zu überprüfen (Bsp. 21). Duchemin ruft Dubreuil an und bittet ihn, jede seiner Fragen mit ‚ja‘ zu beantworten. Nachdem Dubreuil diesen Befehl nicht befolgt, fragt ihn Duchemin, ob er denn entlassen werden möchte. Daraufhin antwortet Dubreuil nun nachdrücklich mit

„oui, Monsieur le Directeur“, was zu einem komischen Kontrast führt, da er Duchemins Frage nicht inhaltlich beantwortet, sondern – wie zuvor befohlen – mit ‚ja‘ antwortet.

Semantischer Humor tritt überall dort auf, wo Wortsinn und Wortform nicht zueinander passen, wie im Beispiel 9, in dem Gérard eine ungeheuer große Bestellung, bestehend aus zehn Vor- bzw. Hauptspeisen und einer Zuspense, aufgibt, und den Kellner danach auffordert, sich zu beeilen, weil er es ziemlich eilig habe („Si vous pouvez faire vite, je suis quand même assez pressé.“).

Humor aufgrund von unterschiedlichen Sprachregistern ergibt sich bei Duchemins Besuch des Landgasthauses ‚Auberge de la Truite‘ in Beispiel 15. Während der als amerikanischer Tourist verkleidete Duchemin stets lächelt und äußerst freundlich ist („Good morning, sirs“, „please“, „Thank you“), hat der Wirt nicht nur ungehobelte Manieren, sondern verwendet auch vulgäre Ausdrucksweise („Allez poser vos fesses dans le coin là-bas“), wenn er Duchemin auffordert, seinen Hintern in das Eck dort drüben zu bewegen.

Verbaler nichtlinguistischer Humor

Zu der Gruppe des verbalen nichtlinguistischen Humors werden alle Beispiele gezählt, in denen Humor zwar verbal übermittelt wird, jedoch nicht von der Sprachstruktur des Französischen abhängt.

Mit sozialem Humor werden im Film sowohl Überlegene (der französische Präsident, die Direktoren Duchemin und Tricatel und Reiche im Allgemeinen), als auch Unterlegene (der mollige Gérard und dessen Schüchternheit und Unsicherheit) verlacht, wie es in den Beispielen 12 und 34 vorkommt. In erstgenannter Szene wird der französische Präsident zur Zielscheibe eines Witzes im Zirkus. Der als Clown verkleidete Gérard kommt in die Manege gerannt, und behauptet, der freiwillige Zirkusgast, der in der Zirkusnummer eingeseift wurde, sei der französische Präsident und schüttet ihm einen Kübel Wasser ins Gesicht, um ihn zu säubern. Im zweiten Beispiel wird der schüchterne Gérard selbst zur Zielscheibe des Humors, da er sagt, er nehme in der Herberge das gleiche Bett wie die hübsche Interims-Sekretärin Marguerite. Diese Aussage kontrahiert jedoch mit seiner schüchternen und unsicheren Gestik, Mimik und Intonation der Aussage.

Durch ethnischen Humor werden im Film Japaner verlacht, deren Sprache nachgeäfft wird (Bsp. 3), aber auch Holländer, da sie angeblich ausschließlich Holzpantoffel tragen (Bsp. 32). Die französische Landbevölkerung wird als ungebildet und rückständig dargestellt (Bsp. 15). Vor allem aber richtet sich der ethnische Humor gegen die US-Amerikaner, da der gesamte Film eine Kritik des aus den USA stammenden Fast-Foods ist. Bei Duchemins Besuch des ‚Auberge de la Truite‘ (ebenfalls im Beispiel 15) nimmt der Wirt klischeehaft an, der als US-Amerikaner verkleidete Duchemin trinke Coca-Cola zum Essen.

Tabuthemen sind mit Notdurft, Mord und Kannibalismus vorhanden. Im Beispiel 51 sagt Tricatel, er wolle Duchemin und Gérard zu Lebensmittelkonserven verarbeiten, was nicht nur bedeutet, dass er sie umbringen lassen will, sondern in weiterer Folge auch, dass er Menschenfleisch auf den Markt bringt („On peut très bien fabriquer quelques boîtes de conserve supplémentaires“).

Strukturell bedingter Humor ist mit Beispielen der Repetition, Inversion und Interferenz der Reihen vorhanden, da es zu mehreren komischen Verwechslungen im Film kommt. Eine typische Interferenz der Reihen ist in den Beispielen 47 und 48 zu sehen. Um den Journalisten zu entkommen, die von Duchemins Krankenhausaufenthalt erfahren haben, wird Duchemin völlig zugedeckt in einem fahrbaren Krankenhausbett von Gérard aus dem Zimmer geschoben. Im Stiegenhaus macht sich das Bett selbständig und schiebt in der unteren Etage ein anderes Bett weg, in dem sich ein narkotisierter Patient befindet. Duchemin wird sogleich vom Chirurgen, der den Bettentausch nicht bemerkt hat, in den Operationssaal geschoben. Währenddessen glaubt Gérard, seinen Vater wiedergefunden zu haben und fährt mit dem Narkosepatienten weiter. Die komische Verwechslung wird aufgedeckt, als die Journalisten unter die Decke des Narkosepatienten blicken bzw. als Duchemin im Operationssaal aus dem Bett hüpf und denkt, er stehe vor den Journalisten.

Als Repetition kann Duchemins Aussage in Beispiel 4 gesehen werden, wenn er seiner Sekretärin einen Text diktiert („Si vous aimez [...] risquer votre vie à chaque coquillage et l'infarctus en lisant l'addition, alors courez aux Délices de l'Océan.“) und daraufhin das verwendete Verb ‚courir‘ (laufen) in die Tat umsetzt, um zu seiner Sekreätrin zu laufen. Obwohl er seinem Schneider – der gerade Änderungen an Duchemins Robe vornimmt und wegen Duchemins Unruhe beinahe stolpert – versichert, er würde nun still halten, läuft er sogleich wieder weg, weil er am Telefon verlangt wird.

Bei der Inversion werden die Rollen getauscht. Dies geschieht beispielsweise wenn Duchemin in die Rolle des unsicheren Gérards schlüpft und der sonst so schüchterne Gérard nun den Ton angibt und seinem Vater befiehlt, was zu tun ist (Bsp. 50).

Nonverbaler Humor

Nonverbaler Humor ist durch das Medium Film naturgemäß zahlreich in Form von visuellem Humor, aber auch in Form von auditivem Humor vorhanden. An dieser Stelle muss auf die facettenreiche Charakterkomik des Louis de Funès hingewiesen werden, die sich durch den gesamten Film zieht und nicht eigens als visueller Humor aufgeschlüsselt wird, da seine Mimik in unzähligen Szenen zur Belustigung beiträgt.

Als anschauliches Beispiel für visuellen Humor dient die Schlusszene, in der Duchemin seine in Tricatels Fabrik verlorene Taschenuhr aus der Trüffelpastete zieht, die er eigens für seine Aufnahme in die ‚Académie française‘ entworfen hat. Duchemin reagiert zunächst überrascht, da er ein Aufnahmegeschenk erwartet. Sein Gesichtsausdruck ändert sich, sobald er merkt, dass es sich dabei um seine Taschenuhr handelt, weil

damit angedeutet wird, dass die Pastete in Tricatels Fast-Food-Fabrik produziert wurde. Diese Szene ist nicht nur ein Beispiel für visuellen Humor, sondern auch eine Schlüsselszene im Film, da sie die gesamte Thematik des Films und seinen pädagogischen Wert (Haubenküche contra Fast-Food) ins Lächerliche zieht.

Auditiver Humor ist sowohl in Form von paraverbalem Humor, als auch in Form von akustischem Humor vorhanden. In Beispiel 5 verhält sich Duchemin wie ein kleines Kind. Er fürchtet sich vor dem Zahnarzt, was durch seine ängstliche und leise Intonation ausgedrückt wird, als er den Arzt schüchtern fragt, ob er sich nicht im Termin geirrt habe: „Vous êtes sûr que c’était prévu pour aujourd’hui ?“

Akustischer Humor kommt ohne die menschliche Stimme aus und ist im Beispiel 53 vorhanden, wenn sich Duchemin und Gérard in Tricatels Fabrik befinden. Plötzlich ertönt ein Klingeln und es wird angenommen, die Einbrecher hätten einen Alarm ausgelöst. Es stellt sich jedoch heraus, dass es sich nur um Duchemins Taschenuhr handelt, die ihn an die Einnahme seiner Medikamente erinnert.

3. Analyse der Untertitelung

3.1. Intralinguale Untertitelung: Originalton mit französischen Untertiteln

3.1.1. Merkmale der intralingualen Untertitelung auf der DVD

Die Untertitelung wurde von der deutschen Firma Vicomedia erstellt. Bei der intralingualen Untertitelung der DVD handelt es sich um geschlossene Untertitel, das heißt, das Publikum hat die Möglichkeit, die Untertitel auszublenden.

Die Untertitel wurden in erster Linie für Sprachstudenten und all jene erstellt, deren Hörkompetenz im Französischen nicht ausreicht, um den Film in der Originalfassung anzusehen. Die Zielgruppe ist auf der DVD nicht explizit genannt, geht aber aus der Art der Untertitelung hervor. Es wurden keine Techniken angewendet, die auf die speziellen Bedürfnisse von Gehörlosen oder Hörbeeinträchtigten eingehen. Darunter würden Informationen über Geräusche, Musik oder Tonfall zählen, sowie Überbrückungsuntertitel und Techniken zur leichteren Sprecheridentifikation. Obwohl die intralinguale Untertitelung dieser DVD keinen Anspruch darauf erhebt, für Gehörlose erstellt worden zu sein, ist anzunehmen, dass die Untertitel in der Praxis dennoch von Gehörlosen verwendet werden, weil keine spezielle Untertitelversion für Gehörbeeinträchtigte vorhanden ist.

Die konkreten Untertitel sind jedoch auch für das eigentliche Zielpublikum der Sprachstudenten nicht optimal, da die allgemeinen Richtlinien der Untertitelerstellung¹³ nicht immer eingehalten wurden. Die Untertitel stimmen mit der tatsächlichen Sprech-

¹³ Siehe Kapitel 2.5.3.

zeit in vielen Fällen nicht überein. Obwohl man argumentieren kann, dass diese Richtlinie schwer in die Praxis umsetzbar ist, wurden auch andere, leichter praktikierbarere Regeln nicht befolgt: Teilen sich zwei Sprecher einen Untertitel, sollte die erste Zeile für den ersten Sprecher und die zweite Zeile für den zweiten Sprecher reserviert sein. In der konkreten intralingualen Untertitelfassung finden sich jedoch Untertitel, in denen sich zwei Sprecher eine Zeile teilen, wie folgendes Beispiel zeigt:

Je vous attends.	- Je repete ca aussi?
Andouille! Bon, rassemblez tout le monde.	

Die beiden Sprecher werden durch einen größeren Leerabstand und einen Bindestrich vor dem Beginn des zweiten Sprechers optisch getrennt. Es gibt aber keinen Hinweis darauf, ob der Untertitel in der zweiten Zeile vom ersten oder zweiten Sprecher gesprochen wird. Eine leserfreundlichere Aufteilung wäre sicherlich, die erste Zeile nur für den ersten Sprecher und die zweite für den zweiten Sprecher zu verwenden.

Besonders störend ist, dass die Untertitel fehlerhaft sind. Sie beinhalten orthographische und syntaktische Fehler, falsche Groß- bzw. Kleinschreibung und falsch verwendete Satzzeichen und Akzente. Manche dieser Fehler, z.B. die fehlerhafte Großschreibung in „vous voulez Inscire votre nom?“ oder ein fehlender Akzent beim Wort ‚Austern‘ (‚huitres‘ statt ‚huîtres‘) sind für das Verständnis und die Interpretation des Filmes nicht von Bedeutung. Im Hinblick auf das Zielpublikum sind diese Fehler dennoch unangebracht, da Sprachstudenten den Film aus einem pädagogischen Beweggrund heraus mit Untertiteln ansehen.

Andere Fehler können besonders für Sprachstudenten verwirrend sein, weil sie nicht auf den ersten Blick als Fehler interpretiert werden. Das ist der Fall, wenn ein Wort durch ein anderes, ebenfalls französisches Wort ersetzt wird, zum Beispiel wenn aus der Präposition ‚sur‘ (auf) das Adjektiv ‚sûr‘ (sicher) wird. Besonders negativ wirken sich natürlich Fehler aus, aufgrund derer es zu einem neuen Sinnzusammenhang und infolge dessen zu einer Fehlinterpretation kommt, wenn zum Beispiel aus der idiomatischen Wendung ‚je te joue la comédie‘ (ich spiele dir was vor) ‚je te loue la comédie‘ (‚louer‘ bedeutet ‚mieten‘) wird.

Die Fehler lassen vermuten, dass die Untertitel nicht von einem französischsprachigen Untertitler erstellt wurden. Möglich ist auch, dass die Filmprotokolle fehlerhaft waren und diese Fehler dann in die Untertitelung eingeflossen sind. Durch eine Kontrolle der Filmprotokolle, inklusive Hörkontrolle, wie sie Gottlieb fordert¹⁴ hätten diese Fehler vermieden werden können. Fehlerhafte Untertitel sollten schon deshalb vermieden werden, weil dem Zuseher mehr Denkvermögen abverlangt wird, um die Aussage richtig zu interpretieren. Im schlimmsten Fall führen fehlerhafte Untertitel dazu, dass

¹⁴ Siehe S. 34-35.

Teile des Films nicht oder falsch verstanden werden. Kommt dies in einer humorvollen Szene vor, wird das primäre Ziel des Filmes, nämlich die Zuseher zum Lachen zu bringen, verfehlt. Auf diese Problematik wird im Kapitel 3.1.3. genauer eingegangen.

3.1.2. Auswirkungen auf den nonverbalen Humor

Beim visuellen Humor kommt es in der intralingualen Untertitelfassung zu keinem Verlust des Humors. Der visuelle Humor ist an keine akustischen Äußerungen gebunden und somit ist keine Untertitelung nötig. Er ist Sprachstudenten und Gehörlosen gleichermaßen uneingeschränkt über das Medium Bild zugänglich.

Der auditive Humor des Filmes ist für Gehörlose nicht wahrnehmbar, da die DVD keine Untertitel enthält, die Gehörlosen auditiven Humor näher bringen. Ob diese Passagen auch für diese Zielgruppe humorvoll wirken, hängt alleine davon ab, inwieweit akustischer und paraverbaler Humor durch das Medium Bild kompensiert werden können.

Wenn Duchemin im Beispiel 19 den Lichtschalter des Kellers ausknipst und man den Wirt des ‚Auberge de la Truite‘ die Treppe hinunterfallen hört, ist eine Untertitelung des akustischen Humors für Gehörlose nicht unbedingt nötig, da sie an Duchemins Mimik und Gestik (Lauschen an der Kellertüre, zufriedene Mimik) erkennen können, dass sein Streich erfolgreich war. In Beispiel 53 kommt es jedoch zu einem Verlust des akustischen Humors für Gehörlose. Das Ertönen von Duchemins Wecker führt in der Originalversion und bei Hörenden zu einem Überraschungseffekt: Das Klingeln des Weckers wird im ersten Moment als ein durch den Einbruch ausgelöster Alarm wahrgenommen. Dieser Überraschungseffekt geht für Gehörlose verloren, da sie durch das Fehlen einer akustischen Untertitelung sofort mit der Tatsache konfrontiert werden, dass Duchemins Uhr klingelt.

Typischer paraverbaler Humor findet sich in Beispiel 41, wenn der als Clown verkleidete Gérard im Zirkus bemerkt, dass er gerade seinem Vater einen Eimer Wasser über den Kopf geschüttet hat. Die paraverbale Komponente von Gérards Schrei geht für Gehörlose zwar verloren, wird aber über das Medium Bild kompensiert, da sein Erschrecken auch visuell dargestellt ist.

Schwieriger ist es, paraverbale Stimmeigenschaften wie Intonation durch das Bild zu kompensieren. So bleibt Gehörlosen Duchemins Imitierung einer Frauenstimme (Bsp. 1) verborgen, genauso wie seine durch Intonation ausgedrückte Angst vor dem Zahnarzt (Bsp. 5). Auch Gérards Schüchternheit wird paraverbal unterstützt, wenn er im Beispiel 26 eine Frage zuerst automatisch bejaht und dann vehement verneint, und im Beispiel 33 behauptet, er liebe schnelles Autofahren, um Marguerite zu beeindrucken. Der Rollentausch von Duchemin und Gérard in Beispiel 50 wird ebenfalls durch deren unübliche Intonation gestützt. Auch bleibt Gehörlosen die von Duchemin und Gérard kindliche Intonation verborgen, mit der sie in Beispiel 55 Tricatel füttern, um ihn – wie ein kleines Kind – zum Essen zu bewegen. In all diesen Szenen kompensieren Kontext,

Mimik und Gestik den fehlenden paraverbalen Humor zu einem Teil. Der humorvolle Effekt ist durch den fehlenden Kanal für Gehörlose aber stark abgeschwächt.

Im Beispiel 15 ist die paraverbale Komponente weder durch den Kontext, noch durch das Bild ersichtlich. Hier ist Duchemin als US-Amerikaner verkleidet und spricht Englisch. Dass er dabei einen stark französischen Akzent hat, bleibt dem gehörlosen Publikum vorenthalten. Dies ist aber für die Verspottung der französischen Landbevölkerung essentiell, da der Wirt nicht einmal merkt, dass Duchemin in Wahrheit Franzose ist. In diesem Fall geht der paraverbale Humor somit für Gehörlose gänzlich verloren.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der visuelle Humor in der intralingualen Untertitelfassung für alle Zielgruppen bestehen bleibt. Beim auditiven Humor bleibt der Effekt für Hörende erhalten, da diese die Audiospur hören und somit Geräusche, Schreie und Intonation, die zum Erfolg des Humors beitragen, wahrnehmen. Für Gehörlose kommt es zu einer Abschwächung des auditiven Humors, wenn dieser nicht unterteilt ist, da sie sich nur an dem Bildmaterial orientieren können. Liegt der Erfolg des Humors ausschließlich an akustischen oder paraverbalen Gegebenheiten, kommt es zu einem gänzlichen Verlust des Humors für Gehörlose. Fairerweise ist hier aber zu wiederholen, dass die bestehenden Untertitel – auch wenn sie von Gehörlosen genutzt werden – eigentlich nicht für diese Zielgruppe konzipiert wurden.

3.1.3. Auswirkungen auf den verbalen Humor

Anders als beim nonverbalen Humor kommt es beim verbalen Humor durchaus zu schwerwiegenden Veränderungen bedingt durch Verkürzungen, Auslassungen und Fehler in den intralingualen Untertiteln. Dies betrifft alle Bereiche des verbalen Humors, d.h. sowohl linguistischen, als auch nichtlinguistischen Humor.

Eine verkürzte Wiedergabe des Dialoges ist in der Untertitelung unumgänglich. Sind durch Verkürzungen aber Hauptbestandteile einer humoristischen Passage betroffen, führt dies meist zu einer Abschwächung des Humors, wie im folgenden Beispiel, wo der grammatikalische Humor in der Untertitelung zwar vorhanden, aber weniger leicht verständlich ist, weil die Vorbereitung auf den Humor weggekürzt wurde. Im Original spricht Lambert seinen Chef Tricatel zuerst mit der gängigen Anrede „Monsieur le Directeur général“ (Herr Generaldirektor) an. Nach einer Rüge stammelt Lambert stattdessen „Monsieur le Général“, was neben der Vertauschung der Morpheme auch inhaltlich humorvoll ist, weil Tricatels rigider Führungsstil dadurch verlacht wird. Da die korrekte Anrede (Monsieur le Directeur général) nicht in den Untertiteln wiedergegeben ist, verlangt dieses Beispiel mehr linguistische Kompetenz, um die Pointe zu verstehen.

Beispiel	Originale Audiospur	Intralinguale Untertitel ¹⁵
25	Lambert : Permettez-moi de le dire, Monsieur le Directeur général, mais vous êtes une sorte de génie. [...] Tricatel : Vous avez volé la maquette du guide paru il y a un an ! Lambert : Mais, Monsieur le Général... prési...	Permettez-moi de le dire, mais vous êtes une sorte de génie. [...] Vous avez volé... la maquette du Guide paru il y a un an. Mais, Monsieur le Général, Président...

Dass eine Verkürzung aber nicht automatisch zu einer Abschwächung des Humors führen muss, zeigt das nächste Beispiel, in dem sozialer Humor vorkommt. Die am Luster hängende Sekretärin schreit um Hilfe. Duchemin ruft: „Marguerite! Mein Luster!“ und erhebt damit den Eindruck, er Sorge sich mehr um seinen Luster, als um seine Sekretärin. In den Untertiteln wurde Duchemins Ausruf verkürzt, was den humorvollen Effekt für Gehörlose sogar noch verstärkt, da Duchemin hier nur mehr nach seinem Luster ruft, und nicht mehr nach seiner Sekretärin.

22	Duchemin : Marguerite ! Mon lustre !	Mon lustre!
----	--------------------------------------	-------------

Auslassungen führen beim verbalen Humor zu einer Abschwächung oder zum Verlust des Humors. In Beispiel 26 ist Gérards Antwort auf die Frage, ob er seinen Namen hinterlassen möchte, nicht untertitelt. Während das fehlerhaft großgeschriebene Verb ‚inscrire‘ den Humor nicht beeinflusst, wäre Gérards Antwort, die zuerst schüchtern bejahend, dann doch vehement verneinend ist, für den Humor wichtig. Das gehörlose Publikum hat somit nur Gérards unsichere Mimik als Anhaltspunkt, die zwar auch lustig aussieht, aber dennoch zu einer Abschwächung des sozialen Humors führt.

26	Concierge : Bon Monsieur, vous voulez inscrire votre nom, s'il vous plaît ? Gérard : Oui... Non, non ! Ah non !	Bon, vous voulez Inscrire (sic!) votre nom?
----	--	---

In den Beispielen 3 und 41 führen die Auslassungen zu einem Wegfall des Humors für Gehörlose. Es handelt sich in beiden Fällen um phonologischen Humor, bei dem der Humor durch Onomatopoesie hervorgerufen wird. In der erstgenannten Szene imitiert Duchemin die japanische Sprache, in der zweiten das Clowndasein seines Sohnes. Während der Humor für Gehörlose im ersten Fall komplett wegfällt, können sie

¹⁵ Ein Sprecherwechsel wird bei der Transkription der Untertitel durch eine Leerzeile gekennzeichnet.

sich im zweiten Fall an den drei Punkten am Satzende und an Duchemins Gestikulation orientieren, um zu verstehen, dass er seinen Sohn nachhört. Zur Verständnissicherung wäre aber auch hier eine Untertitelung nötig.

3	Duchemin [au jardinier] : Victor, on va planter du soja là, là et là. [...] Du soja ! [Marmotte une phrase japonaise inventée.]	On va planter du soja là, là et là. [...] Du soja!
41	Duchemin : Ça fait longtemps que tu tseintseintseintsein... ?	Ça fait longtemps que tu...

In der folgenden Szene bewirkt die Auslassung schließlich, dass der Humor sowohl für das gehörlose, als auch für das hörende Publikum verloren geht. Auf die Diagnose ‚Ageusie‘ fragt Duchemin in der Originalfassung, wer denn das sei. Die Pointe des grammatikalischen Humors (die Krankheit wird durch das falsche Fragewort personifiziert), wurde nicht untertitelt. Anzumerken ist in dieser Passage auch ein Rechtschreibfehler in den französischen Untertiteln bei der Krankheit Ageusie, der jedoch für den Wegfall des Humors irrelevant ist.

45	Duchemin : Qu'est-ce que j'ai, docteur ? Je vous en prie, dites-le-moi ! Docteur : Ageusie. Duchemin : Qui c'est, ça ?	Qu'est-ce que j'ai ? Agneusie. (sic!)
----	--	--

Dennoch spielen fehlerhafte Untertitel eine nicht unwesentliche Rolle bei der intralingualen Untertitelung. Im folgenden Beispiel präsentiert Godefroy zwei sich zum Verwechseln ähnlich sehende Schwertgriffe (eine Keule auf einem Flügel und einen Flügel auf einer Keule). Im Original besteht der semantische Humor darin, dass Duchemin die Kreativität Godefroys lobt. Der Humor ist in den Untertiteln durch Fehler abgeschwächt. Während ein Fehler (‚sûr‘ statt ‚sur‘) am Humor nichts ändert, macht der andere Fehler den Humor zunichte, da die Aussage ihre Parallelität verliert. In der Untertitelung heißt es, der erste Schwertgriff repräsentiere eine Keule oder einen Flügel, der zweite – wie im Original – einen Flügel auf einer Keule. Der Humor bleibt auch in der Untertitelung absurd, ist aber durch den Fehler weniger intensiv und passt außerdem auch nicht mehr mit dem Bild zusammen.

6	Godefroy [entre] : Monsieur, je vais vous présenter deux projets d'épée d'académicien que je vous ai établis. Le premier, un pommeau représentant une cuisse sur une aile. Et le deuxième, une aile sur une cuisse. Duchemin : C'est parfait. Ben, vous au moins, vous ne manquez pas d'imagination.	Je vous présente deux projets d'épée d'académicien que je vous ai établis. Le premier, un pommeau représentant une cuisse ou (sic!) une aile. Et le deuxième une aile sûr (sic!) une cuisse. Ben, vous au moins, vous manquez pas d'imagination.
---	--	--

Zum Wegfall des Humors, bedingt durch fehlerhafte Untertitel, kommt es im Beispiel 28. Der fehlende Beistrich nach ‚papa‘ beeinträchtigt den Humor nicht. Jedoch sorgt ein Tippfehler des Verbes ‚jouer‘ (spielen) zum Verlust des Humors. In der Untertitelung liest man statt ‚jouer‘ das Verb ‚louer‘ (mieten). Gérard probt die Beichte über sein Clowndasein vor einem Spiegel. Der grammatikalische Humor ergibt sich aus der Redewendung ‚jouer la comédie à qn.‘ (jemandem etwas vorspielen) und dem wörtlichen Sinn der Äußerung, da Gérard im wahrsten Sinne des Wortes ‚Komödie spielt‘. Durch das falsche Verb geht die Idiomatik der Aussage verloren und macht zudem auch keinen Sinn. Der Humor geht somit verloren.

28	Gérard [dans sa chambre devant le miroir] : Il faut que je te parle, papa... Je te joue la comédie depuis trop longtemps.	Il faut que je te parle (sic!) papa. Je te loue (sic!) la comédie depuis trop longtemps, et puis...
----	--	--

Durch fehlerhafte Untertitel kann Humor auch verändert werden. Der Humor bleibt zwar bestehen, das Publikum lacht aber wegen anderer Dinge als im Original. Im nächsten Beispiel wird der ursprünglich grammatikalische Humor zu einem semantisch-absurden. Duchemin befiehlt Dubreuil, alle seiner folgenden Fragen mit ‚ja‘ zu beantworten. Auf die Frage, ob er das verstanden habe, antwortet Dubreuil, dass er sich nicht auskenne, woraufhin Duchemin wutentbrannt fragt, ob er denn gefeuert werden möchte. Dubreuil antwortet nun wie befohlen mit ‚ja‘, was aber nicht inhaltlich der Wahrheit entspricht. Ein Fehler in der Untertitelung macht den bestehenden Humor zunichte, da statt ‚mot‘ (Wort) das reflexive Possesivpronomen der ersten Person Singular (‚moi‘) steht und die Leser der Untertitel somit Duchemins Anleitung nicht verstehen. Dubreuil's Bejahung auf die Frage, ob er gefeuert werden wolle, erhält in der Untertitelversion daher absurden Charakter.

21	Duchemin [téléphone à Dubreuil] : Taisez-vous. Ne dites plus qu'un seul mot : Oui. Vous avez compris ? Dubreuil : Mais je ne comprends pas, Monsieur le Directeur. Duchemin : Mais qu'est-ce que je viens de vous dire ? Vous voulez être viré ? Dubreuil : Mais, eh, oui, Monsieur le Directeur !	Taisez-vous et ne dites plus qu'un seul moi (sic!), oui. Vous avez compris? Mais je ne comprends pas... - Vous voulez être viré? Mais... Oui, Monsieur le Directeur.
----	---	--

Auch in Beispiel 30 bewirkt ein Fehler in der Untertitelung eine Abänderung des Humors. In diesem Fall wird nicht ein Humortyp durch einen anderen ersetzt, sondern der bestehende semantische Humor erweitert. Duchemin fragt die Interimssekretärin nach ihren Fremdsprachenkenntnissen. Im Original sagt sie in der jeweiligen Fremdsprache, dass sie Italienisch, Schwedisch und Englisch spreche, woraufhin Duchemin auf Spanisch erwidert, dass das sehr gut sei. In der Untertitelung zählt Marguerite nur Italienisch und Englisch auf. Da sowohl im Italienischen, als auch im Englischen in der Untertitelung Fehler enthalten sind („parlare“ ist falsch konjugiert; „Englisch“ ist klein geschrieben), erhält der Zuseher den Eindruck, sie spreche diese Sprachen nicht besonders gut. Duchemins Erwiderung wirkt in diesem Fall lustiger als im Original, weil er sie lobt, obwohl sie Fehler macht. Voraussetzung für diese Neuinterpretation des Humors ist natürlich, dass die Zuseher die Fehler in der Untertitelung entdecken.

30	Duchemin : Langues étrangères ? Marguerite : Quelques-unes... parlo italiano, jag talar svenska, I speak English. Duchemin : Muy bien.	Langues étrangères? [...] Quelques-unes, parla (sic!) italiano. I speak english (sic!). Muy bien,
----	---	--

Die Beeinflussung des verbalen Humors durch intralinguale Untertitel betrifft sowohl den linguistischen, als auch den nichtlinguistischen Bereich, da der Erfolg der Untertitel nicht davon abhängt, ob der Humor in der Sprachstruktur oder dem Inhalt begründet liegt. Hauptverantwortlich für eine Verminderung des Humors sind Verkürzungen und Auslassungen, doch auch fehlerhafte Untertitel schmälern den Humor. Zwar wirken zwei Szenen in der Untertitelung lustiger als im Original, doch ist dies im Hinblick auf die Zahl der Verluste des Humors ein verschwindend kleiner Teil. Um den Skopos der intralingualen Untertitel zu wahren, nämlich das Publikum zum Lachen zu bringen, wä-

re es nötig gewesen, die humorvollen Passagen nur insoweit zu kürzen, dass es durch die Untertitelung zu so wenig Verlusten wie möglich kommt. Die Fehler hätten durch eine gründliche Kontrolle der Filmprotokolle, eine Hörprobe und eine Korrektur durch einen Französischsprachigen vermieden werden können.

3.2. Interlinguale Untertitelung: Originalton mit deutschen Untertiteln

3.2.1. Merkmale der interlingualen Untertitelung auf der DVD

Auch die deutschen Untertitel wurden von Vicomedia erstellt und sind geschlossene Untertitel. Anders als bei den intralingualen Untertiteln entschied sich die Firma, die interlingualen Untertitel für Gehörbeeinträchtigte zu produzieren. Dies ist auf der DVD-Hülle nachlesbar, wo unter den technischen Daten „Deutsch für Hörgeschädigte“ als Untertitelversion angeboten wird. Auch die verwendeten Untertitelungstechniken lassen erkennen, dass es sich um Untertitel für Gehörbeeinträchtigte handelt, da akustische Informationen (z.B. Poltern) und Hinweise zur Sprecheridentifikation enthalten sind. Auditive Untertitel wurden nicht – wie meist praktiziert – zur Abgrenzung des Filmdialoges am oberen Bildrand platziert, sondern stehen in runder Klammer am unteren Bildrand. Ebenfalls in runder Klammer befinden sich immer dann Informationen zum Sprecher, wenn dieser zu Beginn der Äußerung noch nicht im Bild sichtbar ist.

Den speziellen Bedürfnissen Gehörloser und Hörbeeinträchtigter wurde jedoch nicht immer nachgegangen. Es finden sich keine paraverbalen Informationen oder Überbrückungsuntertitel auf der DVD, die Gehörlosen das Lesen und Verstehen des Filmes erleichtern. Abgesehen von der oben angesprochenen Methode zur Sprecheridentifikation im Falle von Äußerungen aus dem Off gibt es keine anderen Hinweise zur Identifizierung der Sprecher. Dies kann zu Missverständnissen führen, zum Beispiel in einer Szene, wo Gérards Äußerung („Na ja ...“) nicht dann eingeblendet ist, wenn er im Bild ist, sondern wenn Marguerite gerade zu sehen ist.

Zusätzlich zu manch fehlenden Hilfestellungen für Gehörlose wird das Lesen der deutschen Untertitel auch dadurch erschwert, dass die generellen Richtlinien der Untertitelerstellung oft nicht eingehalten wurden. Wie es bei den intralingualen Untertiteln schon der Fall war kommt es auch im Deutschen vor, dass zwei Sprecher in einer Zeile eines zweizeiligen Untertitels sprechen. Dies wird auch im Deutschen im folgenden Beispiel veranschaulicht, in dem Duchemin die erste Äußerung der ersten Zeile und die zweite Zeile spricht, und Dubreuil die zweite Äußerung der ersten Zeile.

Sofort! - Soll ich das auch wiederholen? Idiot! Alle Leute sofort zu mir!

Aus sprachlicher Sicht sind die deutschen Untertitel von besserer Qualität als die französischen. Fehler, wie sie in den intralingualen Untertiteln zu finden sind, gibt es in den deutschen Untertiteln nicht. Einzig in der Passage, als Marguerite ihre Fremdsprachenkenntnisse aufzählt, hat sich im Italienischen der gleiche Fehler eingeschlichen wie in den intralingualen Untertiteln, nämlich das falsch deklinierte Verb ‚parlare‘ („Parla italiano“).

Bei der Analyse der Untertitel fällt aber auf, dass diese mitunter mehr Text enthalten als auf der Audiospur zu hören ist. Dies erscheint auf den ersten Blick paradox, wo doch die Verkürzung und Auslassung von Dialogsegmenten eine der größten Herausforderungen der Untertitelerstellung ist. Der Grund dafür liegt darin, dass die Vorlage der interlingualen Untertitel die deutsche Synchronfassung war, die ebenfalls mehr Textpassagen und zum Teil veränderte Dialoge enthält, was sich in den deutschen Untertiteln widerspiegelt.

An dieser Stelle ist zu hinterfragen, warum es in der deutschen Version des Filmes zu diesen Änderungen und Erweiterungen der Dialoge kam. Diese Frage wurde von Reiter (2006: 100-102) in ihrer Übersetzungsanalyse des Filmes erforscht und soll hier kurz zusammengefasst werden. Louis de Funez ist im deutschen Sprachraum hauptsächlich bei Kindern beliebt und seine Filme laufen im deutschsprachigen Fernsehen vorwiegend an Sonntagnachmittagen. Die Synchronisierung und Untertitelung im Deutschen lässt an jene Filme mit Louis de Funez erinnern, in denen er vor *L'aile ou la cuisse* schusselige Choleriker spielte. Jedoch unterscheidet sich dieser Film in der Originalversion von den typischen früheren Filmen, da der Schauspieler kurz vor den Dreharbeiten einen Herzinfarkt erlitten hatte und gezwungen war, seine Wutausbrüche weniger intensiv zu spielen als zuvor. Das besondere dieses Filmes ist im Französischen die sich daraus ergebende nuanciertere Charakterkomik des Louis de Funez. Im Deutschen wurde hingegen durch die Einschübe und Veränderungen – die zum Großteil die Dialoge von Duchemin betreffen – ein Werk geschaffen, das sich kaum von anderen Filmen mit Louis de Funez unterscheidet. Er wirkt hektischer und verwirrter als im Original und verspricht sich häufiger. Falls dies eine bewusste Entscheidung für die Synchronisierung und Untertitelung war, wollte man im deutschen Sprachraum seinem gewohnten Publikum treu werden. Es ändert sich dadurch das angesprochene Zielpublikum von einem breiten Publikum hin zu Kindern und Jugendlichen.

3.2.2. Auswirkungen auf den nonverbalen Humor

Das Bildmaterial ist auch in der deutschen Untertitelversion unverändert, somit steht der visuelle Humor auch hier dem gesamten Zielpublikum uneingeschränkt zur Verfügung. Da sich die französische und deutschsprachige Kultur in den visuell dargestellten humoristischen Szenen ähneln, kann angenommen werden, dass der visuelle Humor vom Zielpublikum verstanden wird.

In den deutschen Untertiteln kommt es jedoch in sechs Passagen, die visuellen Humor beinhalten und im Original stumm verlaufen, zu einer Verbalisierung von Duchemins Gedanken. Bild und Text passen dennoch zusammen, weil Duchemin in diesen Szenen entweder nicht zu sehen ist, nur klein im Bild zu sehen ist oder weil er Mundbewegungen macht, ohne im Französischen zu sprechen – etwa, wenn er über etwas erstaunt ist. So kommentiert Duchemin in den deutschen Untertiteln beispielsweise sein Vorhaben, sich als Amerikaner zu verkleiden (Bsp. 14). Diese Kommentare führen einerseits zu einer leichteren Auffassung für das Publikum. Andererseits wird aber mehr Zeit zum Lesen der Untertitel benötigt, was wiederum dazu führen könnte, dass visuelle Informationen verpasst werden.

Da die interlinguale Untertitelung für Gehörlose erstellt wurde, sollten alle für das Verständnis des Filmes relevanten auditiven Informationen durch die Untertitel an das gehörlose Publikum weitergegeben werden. Was die humorvollen auditiven Passagen des Filmes betrifft, so wurden die akustischen Informationen (Poltern, Signalton) untitled. Dies geschah nicht, wie üblich am oberen Bildrand, sondern in runden Klammern am unteren Rand.

Paraverbale Informationen wurden jedoch auch in der deutschen Untertitelversion nicht wiedergegeben, was zu einer Abschwächung bzw. zu einem Wegfall des Humors führt. In Beispiel 41, wo Gérards Schrei nicht untitled ist, genügt das Bildmaterial, um den Humor auch Gehörlosen zugänglich zu machen. Bei allen anderen humorvollen Passagen mit paraverbalem Humor geht ein Teil des Humors für Gehörlose verloren. Dazu gehören die Szenen, in denen Duchemin die Stimme einer alten Frau (Bsp. 1) oder eine Kinderstimme imitiert (Bsp. 5 und 55), wenn Gérards Schüchternheit nicht nur visuell, sondern auch durch seine Stimmlage wiedergegeben wird (Bsp. 26 und 33) und wenn Duchemin und Gérard Rollen tauschen (Bsp. 50). Wie schon bei der Analyse der französischen Untertitel bemerkt, fällt der paraverbale Teil des Humors in Beispiel 15 völlig weg, da es keinen Hinweis darauf gibt, dass der als Amerikaner verkleidete Duchemin schlechtes Englisch spricht.

Zusammenfassend gesagt bleibt der visuelle Humor in der interlingualen Untertitelung bestehen, wenn auch einige Passagen zusätzliches Textmaterial beinhalten. Der akustische Humor bleibt dank der befolgten Untertitelungsregeln für Gehörlose ebenfalls erhalten. Paraverbaler Humor wurde jedoch nicht untitled, was zu einer Verminderung und in einer Szene zu einem Wegfall des Humors für Gehörlose führt. Dies ist besonders bedauerlich, da die Untertitelspur eigens für dieses Publikum angefertigt wurde.

3.2.3. Auswirkungen auf den nichtlinguistischen Humor

Beim nichtlinguistischen Humor ist die Schwierigkeit der Übertragung inhaltlich-kulturell bedingt. Das deutschsprachige Publikum benötigt sowohl kulturelles Wissen über die im Film angesprochenen Themen, als auch ähnlichen Sinn für Humor, um darüber lachen zu können. In Bezug auf die angesprochenen Themen im Film unterscheidet sich der französische Sinn für Humor nicht stark von dem des deutschsprachigen Publikums. Die meisten Szenen konnten demnach problemlos in den interlingualen Untertiteln wiedergegeben werden und sorgen auch bei den Lesern der deutschen Untertitel für Erheiterung.

Die im Film enthaltenen Tabuthemen Notdurft, Mord und Kannibalismus wurden in den deutschen Untertiteln ohne Verluste übertragen. Der Humor bleibt bestehen, da die französische und deutschsprachige Kultur ähnliche Themen als Tabus ansehen.

Ethnischer Humor der Beispiele 15 und 32 – die Vorliebe der US-Amerikaner für Coca-Cola und das Tragen von Holzpantoffeln in Holland – konnte ebenfalls problemlos in den Untertiteln wiedergegeben werden. Da andere Völker aber auch paraverbal (durch Intonation, Akzent, etc.) nachgeahmt werden, kommt es durch die interlinguale Untertitelung in einigen Szenen dennoch zu einer Schmälerung des ethnischen Humors für Gehörlose. Stimmlage und Sprachmelodie sind wichtig, wenn Duchemin die japanische Sprache imitiert (Bsp. 3), und wenn er mit stark französischem Akzent Englisch spricht, was der Wirt des Dorfgasthauses nicht einmal bemerkt (Bsp. 15).

Der strukturell bedingte Humor konnte in den meisten Fällen ohne Probleme in die deutschen Untertiteln übertragen werden. Etwas schwieriger war es dort, wo der strukturelle Humor auch durch paraverbale Mittel übertragen wird. Wenn im folgenden Beispiel Duchemin und Gérard Rollen tauschen, ist die Inversion für Gehörlose schwächer spürbar, weil Gérards Bestimmtheit und Duchemins Unsicherheit hauptsächlich durch Intonation ausgedrückt werden. Als Kompensation wurde in Gérards Untertiteln stärkeres Vokabular verwendet („sofort“, „und zwar gut“) und den Aussagen wurde durch Punctuation (Ausrufezeichen) zusätzlich Gewicht verliehen.

Beispiel	Originale Audiospur	Interlinguale Untertitel
50	Gérard : Mais papa, tu n'es pas en état d'y aller. Duchemin : Tu vas voir si je suis pas en état ... Je ne peux même plus me mettre en colère.	Aber Papa, in deinem Zustand! Zustand? Ich bin doch nicht schwanger! Oh Gott! Ich kann nicht mal mehr richtig wütend werden.

	Gérard : Ah, tu peux plus te mettre en colère. Eh ben moi, je peux me mettre en colère. Alors, tu vas rentrer dans la roulotte, tu prends tes médicaments et puis tu vas attendre jusqu'à ce que je revienne, d'accord ? Duchemin : D'accord... Gérard : Allez !	Du kannst nicht mehr wütend werden? Aber ich kann das für dich! Und zwar gut! Du gehst jetzt sofort in deinen Wohnwagen, schluckst deine Medizin und bist lieb!
--	---	---

In folgendem Fall führt eine Verkürzung zu einem Wegfall des strukturellen Humors. Duchemin prognostiziert, dass sein Sohn noch für Überraschungen sorgen werde. Da diese Aussage in den deutschen Untertiteln nicht enthalten ist, fällt auch der komische Effekt weg, wenn bekannt wird, dass die Überraschung Gérards nicht darin liegt, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, sondern Zirkusclown zu sein.

2	Duchemin : Mon fils est très capable. Vous verrez ! Il vous étonnera.	Mein Sohn wird Chef, basta!
---	--	-----------------------------

Sozialer Humor wird für Gehörlose in all jenen Fällen durch die Untertitelung abgeschwächt, wo paraverbale Elemente eine Rolle spielen. Duchemins Angst vor dem Zahnarzt (Bsp. 5), Gérards Unsicherheit (Bsp. 26 und 33) und das die kindliche Intonation beim Füttern von Tricatel (Bsp. 55) verlieren eine Nuance ihres Humors, weil die paralinguistischen Informationen nicht in den Untertiteln wiedergegeben werden. Dennoch bleibt der soziale Humor in diesen Beispielen (in abgeschwächter Form) bestehen.

In nur einem Fall konnte der soziale Humor nicht in die deutsche Untertitelung einfließen. Die Zuseher werden im Original durch die Hinweise zu Autobahnraststätten und schließlich durch den Vornamen ‚Jacques‘ darüber informiert, dass Tricatel eine Anspielung auf Jacques Borel ist. Im Deutschen befindet sich nur die Information, dass Tricatel Autobahnraststätten betreibt, was für das Verständnis des sozialen Humors nicht ausreicht. Hier ist jedoch anzumerken, dass auch die Nennung des Vornamen nicht zur Wahrung des sozialen Humors gereicht hätte, da Jacques Borel im deutschen Kulturkreis unbekannt ist. Für Erklärungen über diese kulturelle Diskrepanz ist in den Untertiteln natürlich kein Platz. Als Kompensation ist in den deutschen Untertiteln ein phonologisch-ethnischer Humor eingebaut, da Duchemin den Namen Camembert (statt Lambert) versteht, wodurch die Liebe der Franzosen zu Camembert verlacht wird.

20	Labré : Il semble qu'une majorité de grands restaurants soient sur le point d'être rachetés par une très grosse société. [...] Je crois qu'il s'agit de la chaîne Tricatel. Duchemin : Bon, mais ils s'occupent surtout des autoroutes et des cantines d'entreprise. [...] Gérard : Oui, mais je sais qui c'est ! Le type s'appelle Lambert. Duchemin : Lambert ! Qui c'est ça, ce Lambert ! Gérard : C'est l'adjoint du patron, de Tricatel. Duchemin : Tricatel ! Jacques Tricatel ? Gérard : Oui. Le type des autoroutes.	Scheinbar kauft eine Gesellschaft, die bisher andere Restaurants hatte, viele große Restaurants der Provinz auf. Was denn für ,ne Gesellschaft? Die TRICATEL-Kette, soviel ich weiß. Die mit den Pissbuden an den Autobahnen? [...] Und ich weiß jetzt wer dahintersteckt! Der Typ heißt Lambert. Camembert? Lambert! Die rechte Hand von seinem Boss, Monsieur Tricatel. Tricatel? Was? Tricatel? Ja. Kantinen und Autobahnrestaurants.
----	--	--

In einem Fall (Bsp. 12) wurde sozialer Humor in der interlingualen Untertitelung verändert. Nicht der Präsident wird hier im Zirkus verlacht, sondern der amerikanische Außenminister. Obwohl man kritisieren kann, dass die Kinder im Zirkus den amerikanischen Außenminister wohl kaum kennen, bleibt der soziale Humor dennoch bestehen. Nicht nur wird ein hochrangiger Politiker verlacht, es handelt sich in den deutschen Untertiteln auch um einen Politiker aus dem Land, welches das Fast-Food nach Europa brachte. Der Humor erhält dadurch einen für den Film globaleren Sinnzusammenhang.

12	Gérard [entre dans le manège] : Ah là là là là là... Arrêtez ! Arrêtez ! Vous vous êtes trompés, c'est le président de la République ! [Les spectateurs rient.] Ah, [à Jumbo] pousse-toi là ! Attention, on va le nettoyer.	Hört auf! Wisst ihr nicht, wer das ist? Das ist der amerikanische Außenminister! Ja! Mach, dass du hier rauskommst! Außenminister kann man nicht so behandeln! Sollen wir ihn säubern? Na, versuchen wir's mal!
----	--	--

In einem weiteren Fall (Bsp. 22) wirkt der soziale Humor in den interlingualen Untertiteln sogar stärker als im Original. Schon in den französischen Untertiteln wurde der Humor durch die Verkürzung des Dialoges verstärkt.¹⁶ In den deutschen Untertiteln sorgt sich Duchemin ebenfalls nur um seinen Luster, da er Marguerite befiehlt, sofort herunterzukommen. Er gibt Marguerite hier keine Tipps, wie sie sich vom Luster befreien kann, sondern befiehlt ihr still zu halten, um die Glühbirnen nicht zu ruinieren. Darüber hinaus verspottet er sie und vergleicht sie mit einem Affen.

22	Duchemin : Marguerite ! Mon lustre ! [...]Marguerite, faites comme ça ! Faites comme ça !	Himmel, mein Kronleuchter! [...] Sie kommen da sofort runter! Bitte, Herr Direktor, helfen Sie mir! Nicht bewegen! Die Birnen gehen kaputt! Wie ein Affe, was Sie da treiben!
----	---	---

Wie an den Beispielen erkennbar ist, kam es für Gehörlose zu einer Minderung des Humors, wenn dieser durch paraverbale Stilmittel übertragen wurde. Zu einem generellen Verlust des Humors führten verkürzte Untertitel in einer Szene mit strukturellem Humor und fehlendes Kulturwissen über die Zielkultur in einer Szene mit sozialem Humor. Letztgenannte Szene wurde aber durch phonologisch/ethnischen Humor kompensiert. Da es in zwei Szenen mit sozialem Humor aber auch zu einer Verstärkung des Humors kam, ist die Bilanz relativ ausgeglichen.

3.2.4. Auswirkungen auf den linguistischen Humor

Da der linguistische Humor in der Sprachstruktur begründet liegt, ist dieser am schwierigsten in eine andere Sprache zu übertragen. Er ist nur dann wirkungsvoll, wenn die beiden Sprachen parallele Strukturen haben. Bei der Untertitelung sind die Möglichkeiten der Übertragung zudem auch räumlich und zeitlich eingeschränkt, was es zusätzlich erschwert, linguistischen Humor aufrecht zu erhalten. Im Folgenden werden die interlingualen Untertitel im Hinblick auf alle Unterformen des linguistischen Humors geprüft.

Die beiden Szenen mit phonologischem Humor gehen für Gehörlose nicht nur in der französischen Untertitelung verloren¹⁷, sondern auch in der deutschen Untertitelung, da keine paraverbalen Informationen gegeben werden. Während es im Beispiel 3 keine

¹⁶ Siehe Kapitel 3.1.3.

¹⁷ Siehe Kapitel 3.1.3.

visuellen Hinweise auf die Imitierung der japanischen Sprache gibt, kann in Beispiel 41 die verloren gegangene Onomatopoesie durch Duchemins Gesten etwas kompensiert werden. Der Wegfall des phonologischen Humors für Gehörlose ist in dieser Untertitelfassung besonders bedauerlich, weil die Untertitel genau für dieses Publikum erstellt wurden.

3	Duchemin [au jardinier] : Victor, on va planter du soja là, là et là. [...] Du soja ! [Marmotte une phrase japonaise inventée.]	Victor! Wir brauchen demnächst Sojabohnen! Da, da und da! [...] – Soja!
41	Duchemin : Ça fait longtemps que tu tseintseintseintsein... ?	Treibst du diesen Unsinn schon lange?

Die Passage, in der Humor aufgrund von unterschiedlichen Sprachregistern zustande kommt, bleibt in der deutschen Untertitelung erhalten. Für Gehörlose ist auch hier ein Teil des Humors etwas abgeschwächt, weil der Humor durch Sprachmelodie zum Ausdruck von Freundlichkeit bzw. Unfreundlichkeit zusätzlich hervorgehoben wird.

15	Duchemin [entre dans le restaurant] : It's marvellous ! Oh, good morning, sirs ! Patron [en train de jouer aux cartes avec le chef] : Oh... Duchemin : Excuse me, but I have reserved a table for me. I'm Mr Young. Patron : Allez poser vos fesses dans le coin là-bas. Duchemin : I go... The menu, please! [Le patron jette la carte vers Duchemin sans se lever.] Thank you. Patron [reste assis] : J'écoute !	(Türglocke) It's marvellous! How beautiful! Oh, good morning, sirs! Excuse me, but I have reserved a table for me. I'm Mr. Young. Schieben Sie Ihren Arsch auf die Bank da hinten in der Ecke. Thank you! The menu, please! Hier! Thank you! Rufen Sie rüber, was Sie wollen!
----	--	---

Semantischer Humor bereitete in der deutschen Untertitelung grundsätzlich keine Schwierigkeiten. Der semantische Humor in den Beispielen 6 und 30 wurde aufgrund der interlingualen Untertitel sogar verstärkt. Als Duchemin in erstgenannter Szene zwei Degengriffe präsentiert bekommt, entscheidet er sich in der deutschen Untertitelung für

eine Version, die gar nicht zur Auswahl steht, was die Szene noch absurder wirken lässt als das Original. Wohl unabsichtlich entstandene Fehler machten die zweitgenannte Szene schon in der französischen Untertitelung lustiger als im Original. Auch in den deutschen Untertiteln ist ein Fehler enthalten, wenn Marguerite ihre Fremdsprachenkenntnisse aufzählt und im Italienischen das Verb ‚parlare‘ falsch konjugiert. Auch hier kann Duchemins Lob auf Spanisch nicht nur deshalb als semantisch lustig gesehen werden, weil Marguerite Spanisch in ihrer Aufzählung gar nicht nennt, sondern auch, weil sie einen Fehler macht und trotzdem gelobt wird.

6	Godefroy [entre] : Monsieur, je vais vous présenter deux projets d'épée d'académicien que je vous ai établis. Le premier, un pommeau représentant une cuisse sur une aile. Et le deuxième, une aile sur une cuisse. Duchemin : C'est parfait. Ben, vous au moins, vous ne manquez pas d'imagination.	Ich habe hier zwei Degengriffentwürfe für Ihren Auftritt an der Académie. Der erste stellt eine Hühnerkeule auf einem Putenflügel dar. Der zweite eine Putenkeule auf einem Hühnerflügel. Ihre Phantasie ist einfach genial! Die Pferdekeule auf dem Affenflügel: raus!
30	Duchemin : Langues étrangères ? Marguerite : Quelques-unes... parlo italiano, jag talar svenska, I speak English. Duchemin : Muy bien.	Können Sie Steno? Fremdsprachen? Wäre ich sonst Sekretärin? Parla (sic!) italiano. I speak English, too, was Sie wollen. Muy bien.

Grammatikalischer Humor ist durch seine unmittelbare Bindung an Sprachstrukturen am schwierigsten zu übersetzen. Das spiegelt sich auch in der interlingualen Untertitelung wider. Von den elf im Film enthaltenen Passagen mit grammatikalischem Humor ging der Humor in sieben Szenen verloren. Demnach konnten nur vier Szenen humorvoll übersetzt werden, von denen eine Passage eine zusätzlich absurde Note erhielt und lustiger wirkt als im Original.

Zu dieser soeben angesprochenen Erweiterung des grammatikalischen Humors kommt es im Beispiel 13, wenn Duchemin seinem Chauffeur Henri bei einer Autofahrt von den Restauranttestungen seines Sohnes berichtet. Im Original fordert er Henri im übertragenen Sinne auf, sich die Rechnungen anzusehen. Henri fasst dies wörtlich auf und dreht sich während der Autofahrt zu Duchemin um, woraufhin Duchemin ihn ermahnt, nach vorne zu blicken. Zusätzlich zu diesem morphologischen Humor erhält die

Passage in den deutschen Untertiteln einen absurden Beigeschmack, da ihn Duchemin auch deshalb rügt, weil es sich dabei um Geschäftsgeheimnisse handelt, obwohl er ihm genau über diese berichtet.

13	Duchemin : Regardez-moi cette addition ! [Le chauffeur tourne sa tête.] Regardez devant vous !	Sehen Sie sich mal die Rechnung an! Gucken Sie nach vorn, Menschenkind! Das ist Geschäftsgeheimnis.
----	---	--

Meist jedoch wurde der grammatikalische Humor in den deutschen Untertiteln nicht wiedergegeben. In folgendem Beispiel ging der Humor durch eine Auslassung verloren. Duchemin personifiziert seine Krankheit hier nicht durch das falsche Fragewort ‚qui‘ (wer). Als Kompensation findet sich in dieser Szene jedoch an einer anderen Stelle ein syntaktischer Humor, als ihm der Arzt versichert, „das [die Krankheit] wegzukriegen“, und Duchemin das Demonstrativpronomen auf den Geschmackssinn bezieht, den er schon verloren hat.

45	Duchemin : Qu'est-ce que j'ai, docteur ? Je vous en prie, dites-le-moi ! Docteur : Ageusie. Duchemin : Qui c'est, ça ? Docteur : A – privatif. Du grec: Geusis – goût. Diminution totale ou partielle du sens gustatif. [...] Nous allons vous soigner énergiquement. Duchemin : Mais demain j'ai une émission de télévision contre Tricatel.	Ich esse Fisch, denke an meinen Hund! Ich trinke Wein und denke, es ist Wasser! Ageusie. Das kommt aus dem Griechischen. Eine teilweise oder vollständige... Verminderung des Geschmackssinns. [...] Das kriegen wir schon wieder weg. Weg? Der Geschmack ist schon weg! Damit bin ich meinen Verlag los! Morgen ist das TV-Duell mit Tricatel!
----	---	---

In drei Szenen kam es zu einem Verlust des grammatikalisch-syntaktischen Humors aufgrund von Veränderungen oder Paraphrasierungen, wo jedoch eine parallele Übersetzung den Humor wahren hätte können. In Beispiel 21 geht der grammatikalische Humor verloren, weil statt einer Frage eine Aussage formuliert wird. Nachdem Dubreuil nicht dem Befehl Duchemins nachgeht, alle seine Fragen mit ‚ja‘ zu beantworten, fragt ihn Duchemin im Original, ob er denn gefeuert werden will. Der Humor kommt dadurch zustande, dass Dubreuil diese Frage schließlich, wie befohlen, bejaht. In den deutschen Untertiteln hingegen informiert Duchemin Dubreuil darüber, dass er gefeuert wird, wenn er nicht ‚ja‘ sagt. Der Verlust des grammatikalischen Humors wird in dieser Szene durch einen Einschub eines sozialen Humors kompensiert. Duchemin fordert

Dubreuil auf, an etwas Schönes zu denken – nämlich an Duchemin selbst. Er verkörpert dadurch das Bild eines arroganten, egozentrischen Vorgesetzten.

In Beispiel 29 behauptet Duchemin nicht, er heiße ‚Herr Direktor‘, was der Szene den ursprünglichen grammatikalischen Humor nimmt. Jedoch wurde in den deutschen Untertiteln kurz davor ein anderes Beispiel grammatikalischen Humors eingebaut, als Duchemin Marguerite in der Frage, was (statt: wer) sie sei, als sächlich bezeichnet.

Auch in Beispiel 46 führt eine Veränderung in den deutschen Unteriteln zu einem Verlust des Humors. Im Original sagt Lambert, Duchemin leide an ‚a‘ (einer Vorsilbe) und an ‚geusie‘ (dem Wortstamm der Krankheit Ageusie). Durch die erklärende Paraphrasierung im Deutschen fällt dieser syntaktische Humor weg.

21	Duchemin [téléphone à Dubreuil] : Taisez-vous. Ne dites plus qu’un seul mot : Oui. Vous avez compris ? Dubreuil : Mais je ne comprends pas, Monsieur le Directeur. Duchemin : Mais qu’est-ce que je viens de vous dire ? Vous voulez être viré ? Dubreuil : Mais, eh, oui, Monsieur le Directeur ! Duchemin : [...] Détendez-vous. Souriez... faites comme si je vous annonçais une grosse augmentation.	Kein Sterbenswörtchen! Ich frage Sie und Sie antworten nur mit dem Wort ‚ja‘. Haben Sie verstanden? Verzeihen Sie, Herr Direktor, ich... Sagen Sie nur ‚ja‘ oder Sie fliegen! Ja, Herr Direktor, selbstverständlich. [...] Lächeln Sie! Denken Sie an was Schönes! Denken Sie an mich!
29	Duchemin [dans son bureau] : Marguerite ! Marguerite [entre] : Oui ? Duchemin [cherche sa secrétaire sous le bureau] : Qui êtes-vous ? [...] Marguerite : Marguerite, et vous ? Duchemin : Je m’appelle Monsieur le Directeur.	Marguerite! Ja? Was sind Sie denn? [...] Marguerite, und Sie? Zu mir sagt man: Herr Generaldirektor!
46	Lambert : Oui, il souffre d’ageusie, de... a – privatif – et de geusie – geusis – en grec le... le goût... Perte de goût.	Er leidet an... Ageusie. Ein Wort, das aus dem Griechischen kommt. Es bedeutet so viel wie Geschmackssinn. Also Verlust desselben

In Bezug auf den morphologischen Humor gingen drei Beispiele in den interlingualen Untertiteln verloren. In Beispiel 25 nennt Lambert seinen Chef Tricatel „Monsieur le Directeur général“. Nach einer Rüge vertauscht er die Morpheme und stammelt „Monsieur le Général... prési...“, was unter Berücksichtigung des militärischen Führungsstils Tricatels für Erheiterung sorgt. Im Deutschen ist dieser Humor nicht enthalten. Möglich wäre es gewesen, zunächst ‚Herr Generaldirektor‘ und dann ‚Herr General...‘ einzubauen, um den Humor aufrecht zu erhalten.

Der Ausdruck ‚faire le clown‘ in Beispiel 40 kann sowohl wortwörtlich (Clown spielen) als auch idiomatisch (sich lächerlich machen) aufgefasst werden. Diese Doppeldeutigkeit geht in den deutschen Untertiteln mangels geeigneter Redewendung verloren. Eventuell hätte man sich mit einem verwandten Idiom ‚den Kasperl abziehen‘ helfen können. Diese Wendung ist aber weniger geläufig als die französische und das Bild des Kasperls ist auch weniger treffend als das des Clowns.

Auch die Redewendung ‚tomber sur qn.‘ (wörtlich: auf jemanden fallen) von Beispiel 43 wurde in den deutschen Untertiteln nicht wiedergegeben. Kurz nachdem Gérard dies ausspricht, fällt er wirklich über den am Boden liegenden Duchemin. Im Deutschen hätte man sich mit der Wendung ‚auf jemanden treffen‘ helfen können. Diese Passage enthält in der interlingualen Untertitelung aber absurden Charakter, weil Gérard beim Anblick seines Vaters überlegt, ob dieser schwanger sei.

25	Lambert : Permettez-moi de le dire, Monsieur le Directeur général, mais vous êtes une sorte de génie. [...] Tricatel : Vous avez volé la maquette du guide paru il y a un an ! Lambert : Mais, Monsieur le Général... prési...	Wenn ich mir eine Bemerkung erlauben darf: Sie sind fast so was wie ein Genie. Sie haben sich die Unterlagen... für das letzte Buch andrehen lassen! Aber ich versichere Ihnen, wir...
40	Tricatel [téléphone à Duchemin] : Tu trouves pas ça curieux, toi, quand on s'appelle Duchemin, d'avoir un fils qui, tous les soirs, fait le clown dans un cirque ?	Ihr Sohn tritt als Clown im Zirkus auf. Ist das nicht merkwürdig? Noch dazu, wenn man Duchemin heißt.
43	Gérard [à Marguerite] : Faites pas du bruit, hein ? Je voudrais pas tomber sur mon père. [Trébuche sur son père allongé au couloir.] [...] Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que t'as ?	Na, gut. Aber wir müssen leise sein, sonst wird mein Pa... Au! [...] Du kannst doch wohl nicht schwanger sein.

Bei der Übersetzung des Humors ist es am schwierigsten, grammatikalischen Humor zu übertragen. Dies liegt dadurch begründet, dass der grammatikalische Humor am stärksten von den Sprachstrukturen abhängt und es nicht immer geeignete Mittel gibt, um den Humor in eine andere Sprache zu übertragen. Diese Schwierigkeit spiegelt sich auch in den interlingualen Untertiteln wider, wo ein Großteil des grammatikalischen Humors verloren geht. Jedoch hätte es nicht in allen Fällen zu einem Wegfall des Humors kommen müssen. Besonders der Verlust des syntaktischen Humors ist auf Veränderungen und Paraphrasierungen in den Untertiteln zurückzuführen, nicht aber auf die Sprachstruktur. Anders verhält es sich mit morphologischem Humor, der nur mit parallelen Mitteln übertragen werden kann. Hier hätten aber teilweise auch ähnliche idiomatische Ausdrücke verwendet werden können, um einen Teil des Humors zu wahren. Die beiden Passagen, in denen der semantische Humor in der interlingualen Untertitelung stärker wirkt als im Original, sind im Hinblick auf den verloren gegangenen linguistischen Humor nur eine verschwindend kleine Kompensation.

3.2.5. Zusätzliche humorvolle Passagen

Kompensiert der in den interlingualen Untertiteln zusätzlich eingebaute Humor den verloren gegangenen originalen Humor in der gleichen Szene, wurde dies in den letzten beiden Kapiteln besprochen. Es kommt aber auch vor, dass die deutschen Untertitel Humor an Stellen enthalten, die im Original humorlos verlaufen oder dass die Untertitel den ursprünglichen Humor bewahren und zusätzlich dazu noch weiteren Humor in der gleichen Passage beinhalten. In diesem Kapitel werden nun diese beiden Möglichkeiten analysiert. Nicht numerierte Szenen betreffen Humor, der nur in den deutschen Untertiteln vorkommt.

Im folgenden Beispiel wird der semantische Humor des Originals ohne Verlust ins Deutsche übertragen. Zusätzlich dazu ist in den deutschen Untertiteln phonologischer Humor enthalten, der auch von dem Kontrast der Sprachregister lebt. Gérard, der im Nobelrestaurant Richelieu-Matignon eine ungeheuer große Bestellung aufgibt, verspricht sich bei der Bestellung und bittet den Kellner beinahe, ihm etwas Sauerkraut ‚zum Kotzen‘ (statt ‚zum Kosten‘) zu bringen. Nicht nur verwendet er beinahe ein Homophon, es kommt auch zu einem Kontrast der Sprachregister zwischen Gérards vulgärer Ausdrucksweise und dem vornehmen Restaurantbetrieb.

9	Gérard [au restaurant Richelieu-Matignon] : [...] Et, dites-moi, la choucroute, elle est comment... le chou ? [...] Alors m'en donnez un petit peu, c'est juste pour goûter.	Wie ist denn Ihr Sauerkraut? Geben Sie mir mal 'ne kleine Portion... zum Kotz... zum Kosten.
---	--	--

Zusätzlicher grammatikalisch-morphologischer Humor wurde an drei Stellen eingebaut. Erstens, wenn Duchemin die Qualität des Weines im ‚Auberge de la Truite‘ bewertet. Er verwendet dafür eine idiomatische Wendung, die im Original nicht enthalten ist (‚das zieht mir die Schuhe aus‘) und übersetzt sie wortwörtlich ins Englische.

Zweitens, wenn Duchemin gezwungen wird, im ‚Auberge de la Truite‘ (Bsp. 42) die Reste anderer Gäste aufzuessen. Dabei rutscht dem mit den Händen essenden Duchemin eine Hühnerkeule aus der Hand. Im Original verläuft dieser visuelle Humor stumm. In den Untertiteln kommentiert Duchemin den Vorfall mit dem Ausdruck ‚Gummiadler‘, was eine scherzhafte Bezeichnung für ein zähes Hühnchen ist. Am Ende des Filmes werden die in Tricatels Fabrik erzeugten Lebensmittel schließlich wirklich als Plastik- und Gumminahrung dargestellt.

Der dritte Einschub ist im Deutschen eingebaut, als ein Zirkuskollege Gérard fragt, ob sie mit ihrer Tournee weitermachen oder nach Paris zurückfahren sollen. Er verwendet für beide Optionen das Verb ‚ziehen‘ (mit den Präfixen ‚weiter-‘ und ‚zurück-‘). Auch in Gérards Antwort findet sich das Verb (mit dem Präfix ‚aus-‘), da er sagt, er ziehe sich erst einmal die Jacke aus, was auch bildlich dargestellt ist.

	Duchemin : Mmm, very, very, very good ! Marvellous ! Wonderful ! [Grimace.] But very, very nouveau, hein ?	Zu götig! Very, very good! Marvellous, wonderful! Unkraut-Ex! That puts me the shoes out!
42	[Duchemin mange avec ses mains et gémit constamment.]	Gummiadler.
	Roland [dans la roulotte] : Bon, qu'est-ce qu'on fait ? On continue la balade ou on rentre à Paris ? Gérard : Je sais pas, on verra demain.	Ziehen wir weiter oder zurück nach Paris? Keine Ahnung. Erst mal ziehe ich die Jacke aus.

Grammatikalisch-syntaktischer Humor wurde eingebaut, als Dubreuil Duchemin darüber informiert, dass es sich bei dem Klempner um keinen wirklichen Klempner handelt. Duchemin bezieht das von Dubreuil verwendete Adjektiv ‚unecht‘ nicht auf den Beruf des Klempners, sondern auf die physische Person und glaubt, es handle sich um einen Plastikmenschen. Außerdem verspricht er sich in den deutschen Untertiteln, was ihn schusseliger wirken lässt als im Original.

	Employé : Excusez-moi de vous déranger, Monsieur le Directeur, mais c'est au sujet du plombier. [...] C'est pas un plombier. Duchemin : Je ne comprends rien. [...] Marguerite ! Il y a un plombier qui vérifie les radiateurs. Vous êtes au courant ?	Entschuldigen Sie, dass ich störe, aber es ist wegen des Klempners... [...] Ich halte ihn für unecht! Ist das 'n Plastikmensch? [...] Ein Heizkörper soll den Klempner prüfen. Unsinn, umgekehrt! Was wissen Sie davon?
--	---	--

Sozialer Humor der sich gegen Überlegene richtet, wurde zusätzlich in drei Passagen eingebaut, von denen in zwei Passagen Schwiegermütter verlacht werden. Zum einen vergleicht Duchemin Henris Grimassen mit seiner Schwiegermutter, was das klischeehafte Bild der bösen und hässlichen Schwiegermutter hervorruft. Zum anderen wird der auditive und visuelle Humor von Beispiel 53 durch einen Kommentar Duchemins erweitert, in dem er über einen Streich an seiner Schwiegermutter berichtet.

Duchemin selbst wird in einer Szene, die im Original humorlos verläuft, zum Gegenstand des Humors. Als er bei der Verfolgungsjagd des Klempners seine Mitarbeiter delegiert und einen nach oben und einen nach unten schickt, befiehlt er im Deutschen zusätzlich einem Mitarbeiter, nach Hause zu gehen. Es ist dies ein zusätzlicher Fall von sozialem Humor, da sich über Duchemins autoritären Führungsstil lustig gemacht wird.

	Duchemin : Hier, quand je vous ai parlé de mon fils, vous avez fait une grimace, hein ? [...] Je vous ai vu, vous avez fait ... pf...	Als ich gestern über meinen Sohn sprach haben Sie eine Grimasse gezogen. [...] Sie haben ausgesehen wie meine Schwiegermutter!
53	Duchemin [laisse tomber sa montre dans une tarte lors de la piquêre] : Ma montre... va la chercher !	Meine Uhr! Die hab ich zu Weihnachten meiner Schwiegermutter geklaut. Hol sie!

	Duchemin : Attrapez-le ! Il va passer par la fenêtre. Vous, en haut ! Vous, en bas ! Vite !	Festnehmen! Er flitzt durchs Fenster! Sie runter! Sie hoch! Sie nach Haus!
--	---	--

In zwei Passagen, die im Original ohne Humor verlaufen, werden in den deutschen Untertiteln sozial Unterlegene verlacht. Nachdem Duchemin am Telefon erfahren hat, dass sein Sohn als Clown auftritt, kehrt er an den Tisch zurück und behauptet, es habe sich bei dem Anruf um den Scherz eines Arbeitslosen gehandelt. Am Ende des Filmes vergleicht Gérard Duchemins Robe der Académie Française mit einem Clownkostüm. Er macht sich somit über seine eigene Tätigkeit als Clown lustig.

	Duchemin [de retour à la table] : C'était un plaisantin, Monsieur le baron.	Da ließ jemand ein Scherzchen los, wahrscheinlich ein Arbeitsloser.
	Duchemin : Enfin, tu n'auras pas envie un jour, de porter un beau costume comme ça ? Gérard : Ah non, non ! Merci, non. Ça va, j'ai ce qu'il faut.	Möchtest du nicht auch mal so was tragen? Nein, um Gottes willen, da würde ich mir vorkommen wie 'n Clown.

In den interlingualen Untertiteln wurden somit fünf zusätzliche Passagen mit linguistischem Humor (ein Mal phonologisch bzw. die Sprachregister betreffend, ein Mal grammatikalisch-syntaktisch und drei Mal grammatikalisch-morphologisch) und fünf Passagen mit sozialem Humor (drei Mal werden sozial Überlegene verlacht, zwei Mal sozial Unterlegene) eingebaut. Diese Passagen kompensieren einen Teil des in den interlingualen Untertiteln verloren gegangenen Humors.

IV RESUMEE

Untertitel beeinflussen zwangsweise jeden Film, da das Original einen zusätzlichen schriftlichen Kanal erhält. Dem hörenden Publikum wird dadurch ermöglicht, die Originalstimmen inklusive Tonlage und anderer Geräusche zu hören und somit die im Film präsentierten Kulturen und Geschehnisse authentisch miterleben zu können. Gehörlose sind sogar auf die Untertitel angewiesen, um dem Film überhaupt folgen zu können. Eigene Untertitelungstechniken für Gehörlose geben nicht nur die gesprochenen Dialoge wieder, sondern auch alle für den Film relevanten Geräusche.

Untertitel bergen aber auch Aufgaben für die Zuseher, da sie sich nicht mehr ausschließlich auf die visuellen und auditiven Reize des Originalwerks konzentrieren können, sondern gleichzeitig mitlesen müssen. Das betrifft nicht nur jene Zuseher, die auf die Untertitel angewiesen sind (Gehörlose, Hörbeeinträchtigte, Personen mit zu wenig Kenntnissen der Originalsprache). Auch jene, die das Original ohne Untertitel verstehen würden, werden alleine durch das Aufscheinen der Untertitel dazu verleitet, mitzulesen. Daraus folgt, dass die Zuseher weniger Zeit haben, den Bildern zu folgen, da sie gleichzeitig entweder mit dem Lesen der Untertitel beschäftigt sind oder zumindest durch das Aufscheinen der Untertitel abgelenkt sind. Da das Lesen der Untertitel mehr Zeit in Anspruch nimmt als das Hören der Dialoge und das Platzangebot beschränkt ist, sind Untertitel außerdem zu einer Verkürzung und mitunter auch zu einer Auslassung in den Dialogen gezwungen, was zu Auffassungsschwierigkeiten führen kann.

Eine generelle Voraussetzung für eine erfolgreiche Untertitelung ist daher die Einhaltung bestimmter allgemeiner Richtlinien, die den Lesern dabei helfen, das Textmaterial rasch aufzufassen. Dadurch soll gewährleistet werden, dass genügend Zeit ist, um sowohl den Text, als auch das Bild zu verarbeiten. Werden Untertitel für Gehörlose erstellt, müssen auch alle relevanten Informationen in den Untertiteln enthalten sein, die vom hörenden Publikum über die originale Audiospur vernommen werden. Dazu gehören alle akustischen und paraverbalen Gegebenheiten, die für das Zielpublikum von Bedeutung sind, um dem Film folgen zu können.

Inwieweit Untertitel den Humor eines Filmes beeinflussen, wurde anhand eines konkreten Beispiels, der französischen Komödie *L'aile ou la cuisse*, untersucht. Zusammenfassend werden nun die Resultate der Untertitelanalyse präsentiert.

Der in dieser Arbeit untersuchte visuelle Humor verläuft im Original rein visuell, das heißt ohne Dialog oder auditive Reize, weshalb diese Szenen keine Untertitel benötigen. Da die deutsche Untertitelfassung in vielen Passagen mehr Äußerungen enthält als das Original, waren davon auch sechs Passagen mit nonverbalem Humor betroffen. Diese Szenen verlaufen in der interlingualen Untertitelversion daher nicht immer völlig nonverbal. Der Humor bleibt trotzdem erhalten, weil dem Publikum trotz Lesen der Untertitel noch genügend Zeit bleibt, um dem nonverbal verlaufenden Humor zu folgen. Au-

ßerdem sind die beiden Kulturen ähnlich genug, dass die visuellen Pointen auch vom deutschsprachigen Publikum verstanden werden. Alles in allem bleibt der visuelle Humor in beiden Untertitelversionen bestehen.

Auditiver Humor ist für das hörende Publikum (Personen ohne oder mit zu wenig Französischkenntnissen) über die originale Audiospur wahrnehmbar. Für Gehörlose kommt es immer dann zu einer Abschwächung bzw. einem Verlust des auditiven Humors, wenn akustische oder paraverbale Elemente, die für das Verständnis des Humors wichtig sind, nicht in den Untertiteln wiedergegeben werden und auch nicht durch das Bild kompensiert werden. Bei den intralingualen Untertiteln betrifft das sowohl den akustischen, als auch den paraverbalen Humor, da die Untertitel nicht speziell für Gehörlose erstellt wurden. Auditiver und paraverbaler Humor ging in je einem Fall für Gehörlose verloren. Sechs weitere Beispiele mit paraverbalem Humor sind in den französischen Untertiteln für Gehörlose abgeschwächt wahrnehmbar. Die interlingualen Untertitel wurden zwar für Gehörlose erstellt und die Beispiele mit akustischem Humor wurden untitled, dennoch sind zahlreiche Passagen mit paraverbalem Humor nicht in den Untertiteln wiedergegeben. Ein Fall von paraverbalem Humor fällt demnach für Gehörlose völlig weg, sechs weitere Szenen wurden abgeschwächt. Offensichtlich wurde nicht bedacht, dass Gehörlose nicht nur akustische, sondern auch paraverbale Informationen (zum Beispiel Hinweise zu Akzenten) benötigen, um dem Film bzw. dem Humor zu folgen. Eine Abschwächung oder ein Wegfall des Humors für Gehörlose und Hörbeeinträchtigte ist auf einer Untertitelspur, die eigens für Gehörlose angefertigt wurde, besonders bedauerlich.

Was den verbalen Humor des Filmes betrifft, so musste eine getrennte Analyse zwischen intra- und interlingualen Untertiteln vorgenommen werden. Intralinguale Untertitel werden in der gleichen Sprache und für den gleichen Kulturkreis erstellt wie die originale Audiospur. Es macht in diesem Fall keinen Unterschied, ob es sich um linguistischen oder nichtlinguistischen Humor handelt, da hier keine Übersetzung von einer Sprache in eine andere nötig ist. Interlinguale Untertitel hingegen sind Untertitel in einer anderen Sprache und für einen anderen Kulturkreis. In diesem Fall ist linguistischer Humor, der in der Sprachstruktur begründet liegt, nur dann übersetzbar, wenn Ausgangs- und Zielsprache parallele Strukturen aufweisen. Eine getrennte Behandlung von linguistischem und nichtlinguistischem Humor ist für interlinguale Untertitel daher unverzichtbar.

Wie gerade besprochen, hängt der Erfolg des verbalen Humors bei den intralingualen Untertitel nicht davon ab, ob es sich um linguistischen oder nichtlinguistischen Humor handelt. Ob der Humor beibehalten werden kann liegt vielmehr daran, ob genügend Raum und Zeit vorhanden ist, um diesen wiederzugeben. Tatsächlich sind Kürzungen und Auslassungen des Originaldialoges hauptverantwortlich für eine Minderung des Humors. Die humorvollen Passagen mit verbalem Humor sind in zwei Szenen für

das gesamte Publikum abgeschwächt und fallen in einer Szene völlig weg. Für Gehörlose gehen zwei weitere Fälle verloren. Zwar wirkt eine Szene durch die verkürzten Untertitel lustiger als im Original, doch ist dies im Hinblick auf die Zahl der Einbußen des Humors ein verschwindend kleiner Teil. Um den Skopos der intralingualen Untertitel zu wahren, nämlich das Publikum zum Lachen zu bringen, wäre es nötig gewesen, die humorvollen Passagen nur so weit zu kürzen, dass es durch die Untertitelung zu so wenig Verlust wie möglich kommt.

Der Humor leidet in der intralingualen Untertitelversion aber nicht nur an den verkürzten Dialogen. In vier Passagen kommt es zu einer Veränderung, Abschwächung oder gar zu einem Verlust des Humors durch sprachliche Fehler in der Untertitelung, die anscheinend nicht von einem französischen Muttersprachler erstellt wurde. Da es sich bei der konkret untersuchten intralingualen Untertitelung nicht um eine Untertitelversion für Gehörlose handelt, gehören Sprachstudenten und Migranten zum vorherrschenden Zielpublikum. Aus pädagogischer Sicht ist es für den Spracherwerb besonders schlecht, dass die intralinguale Untertitelung Französischfehler enthält. Die Fehler hätten durch eine gründliche Kontrolle der Filmprotokolle, eine Hörprobe und eine Korrektur durch einen Muttersprachler vermieden werden können.

In Bezug auf die interlingualen Untertitel wurden der linguistische und nichtlinguistische Humor gesondert behandelt. Nichtlinguistischer Humor konnte in den meisten Fällen ohne Verlust in den deutschen Untertiteln dargestellt werden. Das liegt daran, dass sich die französische Kultur nicht stark von der deutschsprachigen abgrenzt und es dadurch kaum zu einem inhaltlichen Verlust des Humors kommt. Die Tabuthemen konnten in den Untertiteln problemlos wiedergegeben werden. Ethnischer, struktureller und sozialer Humor wurde in jenen sieben Fällen für Gehörlose geschmälert, wo der Humor durch paraverbale Stilmittel übertragen wurde. Je ein Beispiel mit strukturellem und sozialem Humor ging in der Untertitelung durch Verkürzung bzw. mangels kulturellen Wissens verloren. Zwei weitere Beispiele mit sozialem Humor wurden in der interlingualen Untertitelung verändert, was zu einer Verstärkung des Humors führte.

Am schwierigsten fiel die Darstellung des linguistischen Humors, da dieser seinen Ursprung in der Sprachstruktur des Französischen hat und nur dann im Deutschen wirkt, wenn parallele sprachliche Mittel zur Verfügung stehen. Vor allem in der Kategorie des grammatikalischen Humors, der entweder in der Syntax oder der Morphemik begründet liegt, kam es zu den meisten Verlusten des Humors (insgesamt sieben Fälle). Aus sprachlicher Sicht hätte es nicht in all diesen Fällen zu einer Verminderung des Humors kommen müssen. Besonders der Verlust des syntaktischen Humors hätte vermieden werden können, weil er hauptsächlich auf Veränderungen bzw. Paraphrasierungen in den Untertiteln zurückzuführen ist, nicht aber auf die Sprachstruktur. Der morphologische Humor war zwar schwieriger zu übertragen weil es im Deutschen nicht immer parallele Idiome gibt, doch hätten in diesen Fällen ähnliche idiomatische Aus-

drücke im Deutschen wenigstens einen Teil des Humors beibehalten. Es ist aber anzumerken, dass gerade in der Kategorie des grammatikalischen Humors der verloren gegangene Humor in vier Fällen durch andere Humortypen oder Einschübe desselben Humortyps an einer angrenzenden Stelle eingefügt wurde. Ein weiteres Beispiel wirkt in der Untertitelung lustiger als das Original. Somit wurden die Verluste zum Teil kompensiert.

Die restlichen Untertypen des linguistischen Humors waren aus sprachlicher Sicht weniger problematisch zu übertragen. Semantischer Humor konnte nicht nur erhalten bleiben, er wurde durch die deutschen Untertitel in zwei Szenen sogar verstärkt. Der durch Sprachregister bedingte Humor blieb zwar erhalten, es kam hier jedoch für Gehörlose zu einer Abschwächung, da die paraverbalen Informationen nicht untertitelt wurden. Der phonologische Humor ging für Gehörlose generell verloren, weil auch dieser nicht Einzug in die interlingualen Untertitel fand.

Um den verloren gegangenen Humor zu kompensieren, wurde in den interlingualen Untertiteln zusätzlicher Humor an Stellen eingebaut, die im Original humorlos verlaufen. Insgesamt wurden in fünf Passagen linguistischer Humor (davon vier Mal grammatikalischer Humor) und in fünf Passagen sozialer Humor im Deutschen hinzugefügt. Die Verluste des Originalhumors werden dadurch – vor allem auch durch die relativ hohe Zahl an zusätzlichem grammatikalischem Humor – etwas kompensiert. Diese Veränderungen des Humors müssen jedoch auch im Hinblick auf den Gesamtfilm betrachtet werden. Nicht nur humorvolle Szenen, sondern auch viele andere Passagen wurden in der deutschen Untertitelfassung verändert. Der Film erinnert dadurch an die früheren Filme, mit denen Louis de Funez durch seine Wutausbrüche berühmt wurde. Da dieses Genre im deutschen Kulturraum vor allem bei Kindern beliebt ist, führen die Änderungen zwangsweise dazu, dass der Film ein anderes Publikum anspricht und sich auch die interlingualen Untertitel an ein jüngeres Publikum richten als die intralingualen Untertitel.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Brockhaus. *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 2006. Zwahr, Annette (Hg.). Leipzig: Brockhaus.

Dorville, Christine (Hg.) 2003. *Le livre d'or de l'humour*. Paris: Éditions France Loisirs.

Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. 2011. Dudenredaktion (Hg.). Mannheim: Dudenverlag.

Müller, Ulrich Friedrich (Hg.) 1967. *Rire et sourire. Französische Witze*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Zidi, Claude (Regie) 1976. *L'Aile ou la cuisse*. DVD. Frankreich: StudioCanal.

Sekundärliteratur

Alexander, Richard J. 1997. *Aspects of verbal humour in English*. Tübingen: Gunter Narr.

Apte, Mahadev L. 1985. *Humor and laughter*. London: Cornell University Press.

Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hgg.) 1990. *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

Becquemont, Daniel. 1996. Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes. In: Gambier, Yves (Hg.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 145-155.

Bergson, Henri. 1940⁵⁰. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bogucki, Łukasz/Kredens, Krzysztof (Hgg.) 2010. *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Brudermann, Martina. 1993. *Kommunikation der Sinne. Das Zurück zu einer anderen Kommunikation in Wissenschaft und Kunst am Beispiel des Ausdrucksmediums „Non-verbales Theater“*. Wien: Universität Wien.

Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.

Chaume Varela, Frederic. 1997. Translating non-verbal information in dubbing. In: Poyatos, Fernando (Hg.) *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins, 315-326.

Chiaro, Delia. 1992. *Language of jokes. Analysing verbal play*. London: Routledge.

Chiaro, Delia (Hg.) 2010a. *Translation, Humour and Literature. Translation and Humour. Volume 1*. London: Continuum.

Chiaro, Delia. 2010b. Translation and Humour. In: Chiaro, Delia (Hg.) *Translation, Humour and Literature. Translation and Humour. Volume 2*. London: Continuum, 1-29.

Chiaro, Delia (Hg.) 2010c. *Translation, Humour and The Media*. London: Continuum.

Chiaro, Delia. 2010d. Translating Humour in the Media. In: Chiaro, Delia (Hg.) *Translation, Humour and The Media*. London: Continuum, 1-16.

Cornu, Jean-François. 1996. Le sous-tirage, montage du texte. In: Gambier, Yves (Hg.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 157-164.

Delabastita, Dirk. 1990. Translation and the Mass Media. In: Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hgg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 97-109.

Delabastita, Dirk. 1999². Wortspiele. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 285-288.

Díaz Cintas, Jorge. 2008. Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique. In: Lavaur, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 27-41.

Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hgg.) 2009. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Dimova, Ana. 2008. Humor und Witz als Übersetzungsproblem. In: Hoffmann, Tina/Lercher, Marie-Christin/Middeke, Annegret/Tittel, Kathrin (Hgg.) *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*. Göttingen: Universitätsverlag, 7-20.

Dollerup, Cay/Gottlieb, Henrik/Pedersen, Viggo Hjørnager (Hgg.) 1993. *Perspectives. Studies in Translatology 1993: 2*. Denmark: IMuseum Tusculanum.

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

Escarpit, Robert. 1960². *L'Humour*. Paris: Presses Universitaires de France.

Evrard, Franck. 1996. *L'Humour*. Paris: Hachette.

Fédération Internationale des Traducteurs. 2015. Crowdsourcing. In: <http://www.fit-ift.org/wp-content/uploads/2015/04/Crowd-FR.pdf>.

Freud, Sigmund. 1992. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer.

Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.) 2002. *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis.

Fukuda, Shuichi (Hg.) 2013. *Emotional Engineering vol. 2*. Stanford: Springer.

Gambier, Yves (Hg.) 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.

Georgakopoulou, Panayota. 2009. Subtitling for the DVD Industry. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hgg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 21-35.

Gottlieb, Henrik. 2002. Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185-215.

Hassell, Jonathan. 2008. Subtitles & Signing Advances On BBC iPlayer. In: http://www.bbc.co.uk/blogs/bbcinternet/2008/05/subtitles_and_signing_advances.html.

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer.

Hobbes, Thomas. 1889. *The Elements of Law. Natural and Politic*. London: Simpkin, Marshall, and Co.

Hoffmann, Tina/Lercher, Marie-Christin/Middeke, Annegret/Tittel, Kathrin (Hgg.) 2008. *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*. Göttingen: Universitätsverlag.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Hurt, Christina/Widler, Brigitte. 1999². Untertitelung / Übertitelung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261-263.

Ivarsson, Jan/Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

Jurzik, Renate. 1985. *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*. Frankfurt: Campus Verlag.

Jüngst, Heike Elisabeth. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle. 2010⁴. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

Kant, Immanuel. 1963. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Kassai, Georges. 2001. Humour et connivence. In: Laurian, Anne-Marie/Szende, Thomas (Hgg.) *Les Mots du rire. Comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. Bern: Peter Lang, 155-163.

Kemmner, Ernst (Hg.) 1995. *La France qui rit*. Stuttgart: Reclam.

Kotthoff, Helga (Hg.) 1996. *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Kußmaul, Paul. 1994². Übersetzen als Entscheidungsprozeß. Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 206-229.

Laurian, Anne-Marie/Szende, Thomas (Hgg.) *Les Mots du rire. Comment les traduire? Essais de lexicologie contrastive*. Bern: Peter Lang.

Lavaur, Jean-Marc. 2008. La compréhension des films sous-titrés. In: Lavaur, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 113-129.

Lavaur, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) 2008. *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck.

Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

Macha, Jürgen. 1992. *Sprache und Witz. Die komische Kraft der Wörter*. Bonn: Dümmler.

Manhart, Sibylle. 1999². Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.

Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Kaharina/Pieper, Katrin. 2009. Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. Cultural factors in subtitling. In: Dollerup, Cay/Gottlieb, Henrik/Pedersen, Viggo Hjornager (Hgg.) *Perspectives. Studies in Translationology 1993*: 2. Denmark: IMuseum Tusculanum, 207-241.

Neves, Josélia. 2008. Le sous titrage pour sours et malentendants : à la recherche d'une qualité possible. In: Lavour, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 43-54.

Neves, Josélia. 2009. Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hgg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 151-169.

Nord, Christiane. 2009⁴. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.

O'Hagan, Minako (Hg.) 2011. *Translation as a Social Activity. Community Translation 2.0*. Antwerp: Artesis University College.

O'Hagan, Minako. 2011. Community Translation: Translation as a social activity and its possible consequences in the advent of Web 2.0 and beyond. In: O'Hagan, Minako (Hg.) *Translation as a Social Activity. Community Translation 2.0*. Antwerp: Artesis University College, 11-23.

Pettit, Zoë. 2008. Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal. In: Lavour, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 101-111.

Poyatos, Fernando (Hg.) 1997. *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins.

Reiß, Katharina. 2000². *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wieder Vorlesungen*. Wien: WUV.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans Josef. 1991². *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.

Reiter, Julia. 2006. *Der französische Humor und die Probleme seiner Übersetzung ins Deutsche und Englische*. Universität Wien.

Ritchie, Graeme. 2010. Linguistic Factors in Humour. In: Chiaro, Delia (Hg.) *Translation, Humour and Literature. Translation and Humour. Volume 2*. London: Continuum, 33-48.

Röhrich, Lutz. 1977. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: Metzler.

Ross, Alison. 1998. *The Language of humour*. London: Routledge.

Schopenhauer, Arthur. 1873. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band*. Leipzig: Brockhaus.

Şerban, Adriana. 2008. Les aspects linguistiques du sous-titrage. In: Lavaur, Jean-Marc/Şerban, Adriana (Hgg.) *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck, 85-99.

Skuggevik, Erik. 2010. Typological threesome: subtitling, interpretation and voice-over. A study of symbolic translation types. In: Bogucki, Łukasz/Kredens, Krzysztof (Hgg.) *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 13-25.

Snell-Hornby, Mary. 1990. Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany. In: Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hgg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 79-86.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1994². *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter Axel (Hg.) 1999². *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

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

Tylor, Edward Burnett. 1871. *The Collected works of Edward Burnett Tylor. Volume III. Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. London: Routledge.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1994². Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswis-*

senschaft – eine Neuorientierung. *Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.

Vincendeau, Ginette. 1996. *The Companion to French Cinema*. London: Cassell.

Wei-Lin Wang, William/Hsiao, Hsiang-Hung/Xu, Xun W. 2013. ProEmotion: A Tool to Tell Mobile Phone's Gender. In: Fukuda, Shuichi (Hg.) *Emotional Engineering vol. 2*. Stanford: Springer, 95-106.

Whitman-Linsen, Candace. 1992. Through the dubbing glass. *The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Lang.

Woodsworth, Judith. 1999². Geschichte des Übersetzens. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 39-43.

Zijderveld, Anton C. 1976. Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Graz: Styria.

Anhang

Bsp.	Transkription	Humortyp	Erklärung
1	[M. Duchemin, déguisé en vieille dame, entre dans un restaurant, un garçon le mène à une table et lui donne la carte. Le téléphone sonne.] Garçon : Il y a un inspecteur du guide Duchemin dans la salle. [...] Le gros là... à la table du cinq. [...] Duchemin [d'une voix timide] : J'aimerais passer ma commande, s'il vous plaît.	visuell (Verkleidung) auditiv (paraverbal: Imitierung einer Frauenstimme)	M. Duchemin ist bei einem Restaurantbesuch als alte Dame verkleidet. Von den Kellnern wird er ignoriert, da sie erfahren haben, es sei ein Restaurant-Kritiker (ein Mitarbeiter Duchemins) im Restaurant. Dieser bekommt allerlei Köstlichkeiten als Geschenk des Hauses aufgetischt. Duchemin imitiert die Stimme einer alten Dame und bittet schüchtern um die Aufnahme seiner Bestellung.
2	Duchemin : Mon fils est très capable. Vous verrez ! Il vous étonnera.	strukturell (Interferenz der Reihen)	Duchemin greift voraus, dass sein Sohn für Überraschungen sorgen werde, was sich in Beispiel 8 (für die Zuseher) bzw. in den Beispielen 40 und 41 (für Duchemin) bewahrheitet – jedoch nicht, weil Gérard Duchemins Nachfolger wird, sondern weil er als Zirkusclown auftritt.
3	Duchemin [au jardinier] : Victor, on va planter du soja là, là et là. [...] Du soja ! [Marmotte une phrase japonaise inventée.]	phonologisch / ethnisch (Japaner als Zielscheibe)	Duchemin imitiert die japanische Sprache.
4	Duchemin [dicte pendant que le tailleur prend la taille de Duchemin] : Si vous aimez [...] risquer votre vie à chaque coquillage et l'infarctus en lisant l'addition, alors courez aux Délices de l'Océan. [Il court vers Marguerite. Le tailleur tombe.]	visuell (Unfreiwilligkeit)	Duchemin diktiert seiner Sekretärin einen Bericht, während sein Schneider Änderungen an seiner Robe vornimmt. Bei der Beschreibung eines Restaurants verwendet Duchemin das Verb ‚courir‘ (laufen). Zeitgleich läuft er in Richtung seiner Sekretärin, ohne auf den Schneider Rücksicht zu nehmen, was dazu führt, dass dieser stolpert und zu Boden fällt. Da-

	Tailleur : Ah, risquez... ! [...] [Le téléphone sonne. Marguerite décroche.] Duchemin [au tailleur] : Bon, je ne bouge plus. Secrétaire : L'atelier, Monsieur le Directeur ! [Duchemin court vers le téléphone.]	strukturell (Repetition)	raufhin verspricht Duchemin, sich nicht mehr zu bewegen, wird aber kurz darauf am Telefon verlangt und läuft sogleich wieder weg.
5	Secrétaire : Votre dentiste, Monsieur le Directeur. [...] Duchemin [timide, choqué] : Vous êtes sûr que c'était prévu pour aujourd'hui ? [...] Duchemin : Et vous ne pouvez pas revenir demain ? Parce qu'aujourd'hui je me sens... [Marmonne.]	sozial (Direktor als Zielscheibe)	Der sonst so selbstsichere Duchemin hat Angst vor dem Zahnarzt und benimmt sich wie ein kleines Kind, indem er versucht, sich durch Ausreden vor dem Termin zu drücken. Außerdem spricht er leise und undeutlich – wie ein verängstigtes Kind.
6	Godefroy [entre] : Monsieur, je vais vous présenter deux projets d'épée d'académicien que je vous ai établis. Le premier, un pommeau représentant une cuisse sur une aile. Et le deuxième, une aile sur une cuisse. Duchemin : C'est parfait. Ben, vous au moins, vous ne manquez pas d'imagination.	semantisch (absurd)	Duchemin lobt die Kreativität Godefroys, der ihm zwei Entwürfe für die Verzierung des Schwertgriffs für seine Aufnahme in die ‚Académie Française‘ zeigt. Obwohl sich die beiden nur minimal unterscheiden, zeigt sich Duchemin begeistert und lobt die Kreativität Godefroys. Er zieht die erste Ausführung (eine Keule auf einem Flügel) der zweiten (ein Flügel auf einer Keule) vor.
7	Secrétaire : Quelques signatures, Monsieur Duchemin. Le courrier doit absolument partir. Duchemin [prend la fraise de dentiste pour signer ; prend le stylo] : Tenez voilà, [au dentiste] ça va, vous postez ça, c'était très bien. C'est parfait. [Se lève.] Ça va très bien. [Claque des	visuell (Unfreiwilligkeit) strukturell (Verwechslung) sozial (Direktor	Duchemin verwechselt den Zahnbohrer mit einem Stift und will damit unterschreiben. Er verwechselt auch den Zahnarzt mit seiner Sekretärin, da er ihm einen Brief zum Versenden überreicht. Duchemin findet schließlich einen Weg, um dem Zahnarzt zu entkommen, indem er mit den Zähnen klappert und dem Zahnarzt somit beweist, dass alles in Ordnung ist.

	dents.] Oh, ça va très bien, c'est parfait. [Part.]	als Zielscheibe	
8	[Gérard laisse tomber un œuf, glisse et casse le miroir avec une poêle. Duchemin entre.]	visuell (Unfreiwilligkeit)	Gérard lässt bei seinen Zirkusproben vor dem Spiegel ein Ei fallen, rutscht darin aus und bricht den Spiegel mit einer Pfanne, die er in der Hand hält.
9	Gérard [au restaurant Richelieu-Matignon] : Je voudrais un melon au porto, après je prendrai un œuf en gelée, un maquereau aux aromates, un foie gras en brioche, une écrevisse à la nage, ... Garçon : A la place du foie gras, Monsieur ? Gérard : Non, en plus. [Le garçon veut prendre la carte.] Non, non. C'est pas tout, non, non ! Et puis je voudrais aussi un rouget grillé et après je prends un poulet de Bresse à la Française, voilà. Et une tête de veau, oh, non, une pièce de Charolais plutôt. Ou, une pièce de Charolais d'abord et puis une tête de veau après. Voilà. Et, dites-moi, la choucroute, elle est comment... le chou ? [...] Alors m'en donnez un petit peu, c'est juste pour goûter. [...] Merci. Si vous pouvez faire vite, je suis quand même assez pressé.	sozial (Mollige als Zielscheibe) visuell (Missverständnis) semantisch (absurd)	Der etwas mollige Gérard gibt eine ungeheuer große Bestellung auf, die aus insgesamt zehn Gerichten besteht. Der Kellner denkt mehrmals, die Bestellung sei abgeschlossen und will ihm die Karte aus der Hand nehmen. Am Ende der Bestellung bittet Gérard den Kellner, sich zu beeilen, da er es eilig hat. Im Hinblick auf die Größe seiner Bestellung erscheint dies absurd.
10	[Un garçon ivre sert le vin. Gérard jette le verre de vin au visage de la dame à côté de lui.]	visuell (absurd)	Ein betrunkenen Kellner serviert den Wein. Gérard schüttet der Dame neben ihm ein Glas Wein ins Gesicht. Die Szene steht in keinem Zusammenhang mit der Handlung, hat keine Konsequenzen im Film und wirkt daher absurd.
11	[Ficelle arrive pour remplacer Gérard.]		Gérard wird von einem seiner Zirkuskollegen abgelöst, der

	Gérard [au garçon] : Monsieur me remplace.	semantisch (absurd)	den Haubenrestaurantbesuch für ihn fortsetzt, damit Gérard rechtzeitig zu seinem Einsatz im Zirkus kommt. Sich bei einem Restaurantbesuch abzuwechseln ist absurd, da sich dadurch weder die Kosten verringern, noch soziale Kontakte gepflegt werden können.
12	Gérard [entre dans le manège] : Ah là là là là là... Arrêtez ! Arrêtez ! Vous vous êtes trompés, c'est le président de la République ! [Les spectateurs rient.] Ah, [à Jumbo] pousse-toi là ! Attention, on va le nettoyer. [...] [Prend un seau à eau.] Ho oui, ho oui, ho oui... [Jette le seau sur l'homme. Les spectateurs rient et applaudissent.]	sozial (Präsident als Zielscheibe) visuell	Gérard bringt die Kinder im Zirkus zum Lachen, weil ein Freiwilliger aus dem Publikum zum Rasieren eingesäumt wird und Gérard dann behauptet, es handle sich um den französischen Präsidenten. Er reinigt ihn daraufhin, indem er dem vermeintlichen Präsidenten einen Kübel Wasser ins Gesicht schüttet.
13	Duchemin : Mon fils, regardez, hier à midi trois restaurants en banlieue. Et le soir le Richelieu-Matignon. Regardez-moi cette addition ! [Le chauffeur tourne sa tête.] Regardez devant vous ! ... Il y a même des plats qu'il a pris deux fois. C'est bien professionnel, ça !	strukturell grammatikalisch (idiomatisch; übertragener Wortsinn wird wortwörtlich aufgefasst)	Duchemin lobt die Professionalität seines Sohnes, der beim Restaurantbesuch sogar manche Gerichte zwei Mal bestellt hat, ohne zu wissen, dass Gérard die Gerichte mit seinem Zirkuskollegen geteilt hat. Um Henri, der gerade am Steuer sitzt, die Professionalität zu beweisen, fordert er ihn (in übertragenem Sinne) auf, sich die Rechnung anzusehen. Henri fasst das wortwörtlich auf und dreht sich während dem Fahren um.
14	Duchemin [voit l'Auberge de la Truite] : Ah, Henri ! Arrêtez-vous une seconde. [Se déguise en touriste Américain.]	visuell / ethnisch (US-amerikanische Touristen als Ziel)	Für eine weitere Restaurant-Testung verkleidet sich Duchemin als typisch US-amerikanischer Tourist mit Hawaii-Hemd, Hut und Fotoapparat.

15	Duchemin [entre dans le restaurant] : It's marvelous ! Oh, good morning, sirs ! Patron [en train de jouer aux cartes avec le chef] : Oh... Duchemin : Excuse me, but I have reserved a table for me. I'm Mr Young. Patron : Allez poser vos fesses dans le coin là-bas. Duchemin : I go... The menu, please! [Le patron jette la carte vers Duchemin sans se lever.] Thank you. Patron [reste assis] : J'écoute ! [...] Avec du Coca-Cola ?	ethnisch (US-Amerikaner und französische Landbevölkerung als Zielscheiben) ethnisch (US-Amerikaner als Zielscheibe)	Duchemin gibt vor, Amerikaner zu sein, spricht jedoch Englisch mit einem starken französischen Akzent. Der Wirt in dem Dorfgasthaus bemerkt nicht, dass es sich um einen Franzosen handelt, der (schlechtes) Englisch spricht. US-Amerikaner und die französische Landbevölkerung werden außerdem durch Sprachgebrauch und Intonation (unhöfliche, vulgäre Ausdrucksweise des Wirten im Gegensatz zu Duchemins guter Laune), sowie Gestik und Mimik ausgedrückt. Außerdem nimmt der Wirt bei der Bestellung klischeehaft an, Duchemin wolle Cola trinken.
16	[Le patron se lève et entre dans la cave. Lorsque la porte de la cave se ferme, la lampe, suspendue à côté de Duchemin, tombe. Duchemin la réinstalle au mur. Quand le patron sort de la cave, la scène se reproduit. Il sert le vin, Duchemin goûte.]	visuell (Lampe löst sich aus der Verankerung)	Immer, wenn der Wirt die Kellertüre zuwirft, löst sich die Zierlampe aus ihrer Verankerung in der Wand.
17	Duchemin : Where are the toilets, please ? Patron : Au fond du couloir à gauche. Suivez les mouches !	Tabu (Notdurft)	Auf Duchemins Frage nach der Toilette fordert ihn der Wirt auf, einfach den Fliegen zu folgen.
18	[Duchemin est servi et il prélève des échantillons de nourriture à l'aide d'une seringue, d'une éprouvette, d'un entonnoir et d'un tuyau. Il me-	visuell (Hilfsmittel zur Probeentnahme)	Duchemin entnimmt seinem Gericht Essensproben mit Hilfe einer Spritze, einer Pipette und einem Trichter. Er misst die Temperatur des Fleisches mit einem Küchenthermometer und

	sure la température de la viande avec un thermomètre médical et jette le reste de la nourriture dans le pot de fleurs derrière lui. Quand le patron sort de la cave, la lampe tombe et l'abat-jour atterrit sur l'assiette de Duchemin.]	visuell (Repetition)	kippt das restliche Gericht in einen Blumentopf. Als der Wirt wieder in den Keller geht und die Kellertüre zuwirft, landet der Lampenschirm auf Duchemins Teller.
19	[Le patron entre dans la cave. Duchemin éteint la lumière de la cave et on entend le patron tomber de l'escalier. Le chef court d'après lui, allume la lumière et entre dans l'escalier. Duchemin éteint la lumière une autre fois et on entend le chef tomber également.]	auditiv (akustisch)	Als der Wirt etwas später abermals in den Keller geht und gerade die Treppen nach oben geht, knipst Duchemin den Lichtschalter aus, woraufhin man den Wirt die Kellertreppe hinunterfallen hört. Die Szene wiederholt sich, als der Koch nach dem Wirt sehen will und ebenfalls hörbar die Kellertreppe hinunterstürzt.
20	Labré : Il semble qu'une majorité de grands restaurants soient sur le point d'être rachetés par une très grosse société. [...] Je crois qu'il s'agit de la chaîne Tricatel. Duchemin : Bon, mais ils s'occupent surtout des autoroutes et des cantines d'entreprise. [...] Duchemin : Tricatel ! Jacques Tricatel ? Gérard : Oui. Le type des autoroutes.	grammatikalisch (morphologisch)	Duchemin erfährt, dass eine Restaurantkette eine Reihe von Haubenlokalen übernehmen wird. Die Anspielungen lassen auf den real existierenden Jacques Borel schließen, der in den 70er Jahren Autobahnraststätten mit Fast-Food versorgte. Bei der Wahl des Nachnamens achtete man einerseits darauf, dass er sich auf Borel reimt, andererseits kann man Tricatel auf das Verb ‚tricher‘ zurückführen, was ‚betrügen‘ oder ‚schummeln‘ heißt.
21	Duchemin [téléphone à Dubreuil] : Taisez-vous. Ne dites plus qu'un seul mot : Oui. Vous avez compris ? Dubreuil : Mais je ne comprends pas, Monsieur le Directeur.		Duchemin befiehlt Dubreuil am Telefon, auf alle Fragen mit ‚ja‘ zu antworten. Da Dubreuil die erste Frage wahrheitsgetreu antwortet, anstatt sie zu bejahen, fragt ihn Duchemin, ob er gefeuert werden will. Dubreuil zögert kurz und antwortet nun befohlenermaßen mit ‚ja‘, obwohl das inhaltlich nicht der

	Duchemin : Mais qu'est-ce que je viens de vous dire ? Vous voulez être viré ? Dubreuil : Mais, eh, oui , Monsieur le Directeur !	grammatikalisch (syntaktisch)	Wahrheit entspricht.
22	[Marguerite barre le chemin au plombier dans l'escalier. Le plombier la jette de la rampe. Elle aborde sur le lustre et hurle constamment.] Duchemin : Marguerite ! Mon lustre !	visuell (Unfreiwilligkeit) sozial (Reiche als Zielscheibe)	Marguerite versperrt dem flüchtenden Klempner den Weg und wird daraufhin den Stiegenschacht hinunter geworfen. Sie landet auf dem Luster. Duchemin ruft „Marguerite! Mein Luster!“ und sorgt sich somit scheinbar mehr um seinen Luster, als um das Wohl seiner Sekretärin.
23	[Marguerite tombe et se fracture la jambe, qui est complètement tordue.] [...] Secrétaire : Ma jambe ! Duchemin : Vous avez mal ? [Marguerite hurle, Duchemin redresse sa jambe et apporte le téléphone.] Appelez une ambulance ! [...] Appelez aussi une agence Intérim. [...] [Duchemin trébuche sur la jambe tordue de Marguerite.]	visuell (Marguerites Bein) semantisch (absurd) sozial (Direktor als Zielscheibe) visuell (Unfreiwilligkeit)	Marguerite fällt schließlich vom Luster und liegt vor Schmerzen wimmernd mit völlig verdrehtem Bein am Boden. Duchemin fragt sie, ob sie denn Schmerzen habe. Er biegt ihr verdrehtes Bein gerade und bringt ihr das Telefon, damit sie einen Krankenwagen und eine Interimssekretärin organisieren kann, da dies normalerweise zu ihrem Aufgabenbereich gehört. Beim Weggehen stolpert er über Marguerites wegstehendes Bein.
24	Duchemin [au plombier] : C'était pour qui, ce dossier ? ... C'était pour qui ce dossier ? [Essaie de l'éblouir à l'aide d'une lampe de bureau, qui fonctionne pourtant très mal.]	visuell (Nachahmung einer Foltermethode)	Duchemin versucht, den Räuber zu einem Geständnis zu bringen, indem er ihn mit einer Schreibtischlampe im Stil von polizeilichen Foltermethoden ins Gesicht blendet. Da die Lampe aber schlecht funktioniert, zeigt sich der Klempner unbeeindruckt.
25	Lambert : Permettez-moi de le dire, Monsieur le Directeur général, mais vous êtes une sorte de génie. [...]	grammatikalisch (morphologisch)	Nach einer Rüge von Tricatel spricht Lambert seinen Chef nicht mit „Monsieur le Directeur général“ (Herr Generaldirektor) an, sondern vertauscht die Abfolge der Morpheme zu

	Tricatel : Vous avez volé la maquette du guide paru il y a un an ! Lambert : Mais, Monsieur le Général... prési...		„Monsieur le Général... prési...“. Das daraus entstandene „Herr General“ passt auch semantisch zu Tricatels Führungsstil.
26	Concierge : Bon Monsieur, vous voulez inscrire votre nom, s’il vous plaît ? Gérard : Oui... Non, non ! Ah non !	sozial (Schüchterne als Zielscheibe)	Gérards automatische Bejahung der Frage kann als Schüchternheit interpretiert werden und steht im Kontrast zu dem, was er eigentlich sagen wollte. Er bessert sich aus und sagt mehrmals vehement „nein“.
27	Bouvard : Il n’y a pas de problème. Tricatel contre Duchemin. [...] Seulement, est-ce qu’il acceptera ? Duchemin : Ça, c’est votre problème. Je peux peut-être vous indiquer un moyen de procéder. Il faudrait qu’il ait l’impression que l’idée vient de lui. [...] Tricatel [à Bouvard] : Je crois qu’il faut procéder hypocritement et lui donner l’impression que l’idée vient de lui.	strukturell (Inversion)	Duchemin will beim Fernsehduell „Alle Schläge sind erlaubt“ geben Tricatel antreten. Er rät dem Moderator Bouvard, Tricatel zu dem Duell zu überreden, indem man ihn glauben lässt, die Idee käme von ihm selbst. Später schlägt dann Tricatel Bouvard die gleiche Vorgehensweise bei der Überzeugung von Duchemin vor.
28	Gérard [dans sa chambre devant le miroir] : Il faut que je te parle, papa... Je te joue la comédie depuis trop longtemps.	grammatikalisch (idiomatisch)	Gérard probt vor dem Spiegel, wie er es seinem Vater am besten beibringen kann, dass er lieber Clown als Restaurantkritiker ist. Er verwendet dabei den idiomatischen Ausdruck „jouer la comédie“ (ich spiele dir schon zu lange eine Komödie vor), was in diesem Fall auch wortwörtlich zutrifft.
29	Duchemin [dans son bureau] : Marguerite ! Marguerite [entre] : Oui ?	strukturell (Interferenz der Reihen)	Duchemin ruft nach seiner Sekretärin, obwohl sie ein gebrochenes Bein hat und im Krankenstand ist. Die Interimssekre-

	Duchemin [cherche sa secrétaire sous le bureau] : Qui êtes-vous ? [...] Marguerite : Marguerite, et vous ? Duchemin : Je m'appelle Monsieur le Directeur.	visuell (absurd) grammatikalisch (morphologisch)	tärlin, die ebenfalls Marguerite heißt, kommt herein. Duchemin ist verblüfft und sucht nach seiner eigentlichen Sekretärin unter dem Tisch, als ob sie sich dort verstecken würde. Als ihn Marguerite nach seinem Namen fragt, sagt Duchemin, er heiÙe „Monsieur le Directeur“, was jedoch kein Name, sondern seine Anrede bzw. Berufsbezeichnung ist.
30	Duchemin : Langues étrangères ? Marguerite : Quelques-unes... parlo italiano, jag talar svenska, I speak English. Duchemin : Muy bien.	semantisch (absurd)	Duchemin fragt Marguerite nach ihren Fremdsprachenkenntnissen. Sie antwortet in der jeweiligen Sprache, dass sie Schwedisch, Italienisch und Englisch spreche. Duchemin antwortet in einer Sprache, die Marguerite offensichtlich nicht beherrscht (Spanisch).
31	Gérard [entre et parle d'une voix sûre] : Il faut que je te parle. C'est très important. [Aperçoit Marguerite et devient déconcerté.] [...] Duchemin : Tu avais commencé à me dire quelque chose ? Gérard : Non, je... oui, mais j'ai pas... c'est... finalement pas... parce que... [Sort du bureau.]	sozial (Verunsicherung; Schüchterne als Zielscheibe)	Gérard betritt den Raum und will seinem Vater sein Zirkusleben beichten. Seine anfängliche Bestimmtheit wird zerschlagen, als er die attraktive Marguerite bemerkt. Schließlich stammelt Gérard, dass er seinem Vater doch nichts zu sagen habe.
32	Marguerite : En Hollande, on porte toujours des sabots, pas ça ! [Montre ses chaussures à talon.]	ethnisch (Holländer als Ziel)	Marguerite behauptet, in ihrer Heimat Holland trage man immer Holzpantoffel.
33	Gérard [dans la voiture qui roule à grande vitesse] : Vous n'avez pas peur ? Marguerite : Non, non, non, au contraire. J'adore ça. Et vous ? Gérard : Euh, moi aussi, moi aussi...	sozial (Schüchterne als Zielscheibe)	Bei einer rasanten Autofahrt fragt Gérard Marguerite, ob Sie Angst habe. Sie verneint und sagt, sie liebe schnelles Autofahren. Der sichtlich verängstigte Gérard behauptet daraufhin, ihm mache schnelles Autofahren ebenfalls Spaß.

34	Marguerite [assis sur un lit d'une chambre d'hôtel] : Pas mal... Je vais prendre celui-là. Gérard : Moi aussi.	sozial (Schüchterne als Zielscheibe)	Marguerite setzt sich auf ein Bett in der Herberge und sagt, sie würde dieses Bett nehmen. Der schüchterne Gérard, der offensichtlich von Marguerite sehr angetan ist, sagt darauf: „Ich auch.“ Die Schüchternheit in der Intonation steht in Kontrast zu seiner Aussage, er wolle im gleichen Bett schlafen wie Marguerite.
35	[Marguerite remarque que la valise n'est pas la sienne et frappe à la porte de Duchemin et son fils. Le bagagiste observe la scène depuis l'escalier.] [...] Duchemin : Qu'est-ce que vous faites là ? Marguerite : C'est ma chambre. Duchemin : C'est la mienne. C'est mon lit, mon fils est là... Allez à l'autre. Allons, allons ! ... Allez ! Bon, en face, allez ! [Marguerite sort de la chambre. Duchemin se rend compte que c'est vraiment la chambre de Marguerite, sort et ouvre la porte de la chambre en face.] Marguerite ! Dans votre chambre ! [Marguerite sort de la chambre de Duchemin, Gérard veut l'accompagner pour porter sa valise.] Toi, là !	visuell (Kofferträger beobachtet die Szene) strukturell (Inversion durch Rollentausch)	Da Gérard und Marguerite dem Hotelpersonal nur vorspielen ein Ehepaar zu sein, besteht Duchemin darauf, dass Gérard sich mit ihm und nicht mit Marguerite ein Zimmer teilt. Bei dem Rollenspiel entstehen Missverständnisse darüber, wer wo schläft. Die Koffer werden mehrmals hin- und hergetragen. Der Page beobachtet die Szene irritiert vom Treppenhause. Schließlich befindet sich Duchemin in Marguerites Zimmer, denkt es sei seines und wirft Marguerite aus ihrem Zimmer. Als er den Fehler bemerkt, geht er in sein eigentliches Zimmer und ermahnt sie abermals, in ihr Zimmer zu gehen. Gérard versucht indessen mehrmals, doch in das gleiche Zimmer wie Marguerite zu kommen.
36	Ficelle [entre dans le restaurant et se dirige vers la table de Duchemin, Gérard, Marguerite et Henri] : Bonsoir, Messieurs-dames. Oh la la la la, ça sent l'artiste à cette table, ça sent l'artiste !	semantisch (Anspielungen)	Einer von Gérards Zirkukollegen kommt in das Restaurant, das von Gérard und Duchemin gerade getestet wird, um Gérard mitzuteilen, dass er im Zirkus erwartet wird. Um das vor Duchemin geheim zu halten, gibt sich Ficelle als Stra-

	[Gérard est saisi par une quinte de toux.] Vous allez m'acheter mes petits dessins avant que ça vaille une fortune, hein ? Tenez, voilà. Regardez : Le premier tableau, ça représente un cirque... Oui, là vous avez un clown, un clown triste ... triste. C'est très bon. [Gérard essaie de fermer le porte-documents de Ficelle où se trouvent les tableaux.] Non, non, permettez. Et là, au troisième, qu'est-ce que vous avez ? Vous avez un comédien qui n'est pas là. Un artiste qui n'est pas là. On attend l'artiste, tout le temps on l'attend. Et tout le monde l'attend. Est-ce qu'il viendra ? Est-ce qu'il ne viendra pas...		ßenkünstler aus, der seine Bilder verkaufen will. Er präsentiert drei Bilder: 1) einen Zirkus, 2) einen traurigen Clown, und 3) einen abwesenden Schauspieler – das alles sind Anspielungen darauf, dass im Zirkus auf Gérards Auftritt gewartet wird.
37	Patronne : Pour le baron de la Courneuve ? Gérard : C'est ça. [Pointe à la direction d'Henri.] [...] Vous n'auriez pas quelqu'un pour nous aider à porter les bagages ? Patronne : Je suis désolée, j'ai des problèmes avec le personnel. [...] Je vous demanderai de le faire vous-même. Duchemin : J'y vais. Gérard : Ah non ! Henri : Patron, je vous en prie ! Patronne [à Duchemin] : Ils sont très bien, vos patrons.	strukturell (Inversion durch Rollentausch)	Bei der nächsten Herberge werden die Rollen getauscht: Duchemin spielt den Fahrer, Henri den Chef. Die Wirtin entschuldigt sich dafür, dass ihnen niemand beim Gepäcktragen helfen kann und bittet die Gäste, die Koffer selbst zu tragen. Duchemin macht sich also bereit, die Koffer zu tragen. Daraufhin verbietet Henri (als vermeintlicher Chef) seinem Fahrer, die Koffer zu tragen und besteht darauf, sie selbst zu tragen. Die Wirtin lobt die Güte von Duchemins Vorgesetzten.

38	Duchemin: C'est pas mauvais du tout. [...] Pas normal! [Se dirige vers la table à côté et s'assoit à la table de trois clients. Il prend la fourchette que la femme tient dans la main et goûte aux trois assiettes.] [...] Gérard : Papa, la patronne est là ! [Duchemin jette la fourchette sur la table des trois clients et court vers sa table.]	visuell (Indiskretion)	Duchemin nimmt einem Gast auf dem Nebentisch die Gabel aus der Hand und kostet von den Tellern der anderen Gäste, weil er nicht glauben kann, dass die Gerichte in diesem Restaurant so gut schmecken. Als die Wirtin kommt, wirft Duchemin die Gabel auf den Tisch der Gäste und läuft schnell zu seinem Platz.
39	Patronne: Monsieur le baron, on vous demande au téléphone. Henri: Ah bon. Duchemin: Si Monsieur le baron veut que j'aille à sa place? Henri : Oh, vous êtes trop aimable, Monsieur le ... Allez-y, Firmin, allez-y !	strukturell (Inversion durch Rollentausch)	Duchemin wird am Telefon verlangt. Er schlägt Henri – der immer noch Duchemin spielt – vor, er könne den Anruf für ihn entgegennehmen und verspricht sich beinahe, als er ihn „Monsieur le...“ nennt. Er bessert sich sofort aus und fordert ihn schroff auf, zu gehen.
40	Tricatel [téléphone à Duchemin] : Tu trouves pas ça curieux, toi, quand on s'appelle Duchemin, d'avoir un fils qui, tous les soirs, fait le clown dans un cirque ?	grammatikalisch (idiomatisch)	Tricatel fragt Duchemin, ob er es nicht komisch finde, dass sein Sohn jeden Abend im Zirkus auftrete. Die Phrase ‚faire le clown‘ passt sowohl im idiomatischen Sinn (sich lächerlich machen), als auch im wortwörtlichen (den Clown spielen).
41	[Dans le manège ; Jumbo choisit Duchemin comme volontaire et le couvre de mousse.] [...] Gérard : Allons, mais c'est le président de la République ! [Les spectateurs rient.] Allez, attention, il faut le nettoyer. [Prend le seau.] Ah oui, ah oui, ah oui ! [Jette le seau à eau sur son	visuell (Duchemin als freiwilliger Zirkusgast)	Nachdem Duchemin von den Aktivitäten seines Sohnes erfahren hat, geht er in den Zirkus und wird vom Zirkuselefanten für die Rasier-Nummer ausgewählt. Nachdem der Clown Duchemin den Eimer Wasser über den Kopf schüttet, erschrickt Gérard beim Anblick seines Vaters. Dieser fragt erbost, wie lange er schon den Clown spiele und ahmt ihn dabei

	père. Quand celui-ci est nettoyé, Gérard s'effraie. Les spectateurs se taisent.] [...] Duchemin : Ça fait longtemps que tu tseintseintseintsein... ?	auditiv (paraverbal: Schrei) phonologisch (Onomatopoesie)	mit Gestik und Lautmalerei („tseintseintseintsein...“) nach.
42	Patron : Il faut finir, tout finir ! [...] Ah oui, ça, c'est terrible, hein ? Gina, les huîtres ! Voilà. Allez ! Y en a que trois. Hein ? Oui, un client les a laissées dans son assiette. Voilà, mangez, mangez, mangez, allez, allez ! [Duchemin mange la première huître et touche sa joue.] Qu'est-ce qu'il y a, hein ? [Un bouton énorme s'est produit dans sa joue. [...] Après la troisième huître, Duchemin a trois boutons dans son visage.] [...] [Duchemin mange avec ses mains et gémit constamment.]	visuell (Beulen) visuell (Tischmanieren)	Duchemin kehrt in die Unterkunft zurück und wird vom Hotelbesitzer dazu gezwungen, eine Unmenge an Essensresten anderer Gäste zu essen, da der Besitzer wegen Duchemins Kritik vor Jahren seine Hauben verloren hat. Unter den Speiseresten befinden sich drei Austern. Nach jeder Auster die Duchemin isst, entsteht eine dicke Beule in seinem Gesicht. Der sonst so elegante Duchemin stopft alles in sich hinein und isst mit seinen Händen.
43	Gérard [à Marguerite] : Faites pas du bruit, hein ? Je voudrais pas tomber sur mon père. [Trébuche sur son père allongé au couloir.]	grammatikalisch (idiomatisch)	Gérard bittet Marguerite, leise zu sein, damit sie nicht auf seinen Vater stoßen. Der idiomatische Ausdruck ‚tomber sur qn.‘ (auf jmd. stoßen) bedeutet wortgetreu ‚auf jemanden fallen‘. Unmittelbar nachdem Gérard das ausgesprochen hat, stolpert er tatsächlich über seinen Vater, der mit aufgeblähtem Bauch am Boden liegt.
44	Duchemin [à l'hôpital] : Non, pas de piqûres, hein ? C'est impossible. Le médecin me l'avait promis ! [...] Menteuse ! [...] Je ne supporte pas les piqûres. Docteur ! Piqueuse... Docteur, doc-	sozial (Direktor als Zielscheibe)	Duchemin, der ins Krankenhaus eingeliefert wurde, fürchtet sich wie ein kleines Kind vor Spritzen. Er nennt die Krankenschwester eine Lügnerin, schreit hilfeschend nach einem Arzt und will aus dem Zimmer fliehen. Die Krankenschwes-

	teur ! Docteur ! [Veut sortir, l'infirmière jette la seringue vers Duchemin, laquelle aborde dans le derrière de Duchemin.] [...] [Gérard entre et coince son père derrière la porte, ce qui décharge la seringue.]	visuell (Spritze)	ter wirft daraufhin die Spritze in Richtung Duchemin, die in seinem Po landet. Duchemin dreht sich um. In diesem Moment öffnet Gérard die Tür, wodurch die Spritze abgedrückt wird.
45	Duchemin : Qu'est-ce que j'ai, docteur ? Je vous en prie, dites-le-moi ! Docteur : Ageusie. Duchemin : Qui c'est, ça ?	grammatikalisch (syntaktisch)	Der Arzt teilt Duchemin mit, er leide unter Ageusie (Verlust des Geschmackssinns). Duchemin fragt daraufhin, wer das sei.
46	Lambert : Oui, il souffre d'ageusie, de... a – privatif – et de geusie – geusis – en grec le... le goût... Perte de goût.	grammatikalisch (syntaktisch)	Lambert, der die Konversation belauscht hat, informiert Tricatel über Duchemins Krankheit. Er teilt dabei das Wort „ageusie“ in seine Bestandteile: das Präfix ‚a‘ und den Stamm ‚geusie‘ und erklärt Tricatel die Bedeutung dieser Morpheme. Rein grammatikalisch sagt Lambert, Duchemin leide unter ‚a‘ (Morphem zur Verneinung) und unter ‚geusie‘ (Geschmack). Erst danach macht er die verständliche Aussage, Duchemin leide an dem Verlust des Geschmackssinns.
47	Gérard : Cramponne-toi, papa ! [Ils descendent l'escalier, Gérard tombe et le lit roulant descend tout seul.] Papa ! [Le lit déplace un autre lit roulant, où un patient anesthésié attend son opération. Duchemin est conduit à la salle d'opération.] Gérard [trouve le lit roulant avec le patient anesthésié et le déplace en croyant qu'il s'agit de son	visuell (Krankenbett macht sich selbständig)	Um den Journalisten zu entkommen, die von Duchemins Krankenhausaufenthalt erfahren haben, will Gérard seinen Vater aus dem Spital schmuggeln. Er fährt das Krankenbett, in dem sich der bis über den Kopf zugedeckte Duchemin befindet, die Stiegen hinunter. Dabei verliert er die Kontrolle über das Bett. Dieses fährt selbständig die Treppen hinunter und schiebt dabei ein anderes Bett weg, in dem ein narkotisierte Patient liegt. Duchemin kommt daher versehentlich in

	père. Les journalistes les trouvent et enlèvent la couverture] : Non ! Non ! Touchez pas, non ! Lambert : C'est pas lui. [à Gérard] Où est-il ? [Gérard cherche son père sous la couverture.]	strukturell (Interferenz der Reihen) visuell (absurd)	den OP-Raum und Gérard fährt mit dem Narkosepatienten weiter. Die Reporter holen schließlich Gérard ein und sehen unter die Decke. Es stellt sich heraus, dass der Patient unter der Decke nicht Duchemin ist. Gérard sucht daraufhin seinen Vater unter der Decke des Narkosepatienten.
48	Duchemin [dans la salle d'opération] : Qu'est-ce... Non. Mais je ne veux pas être photographié ! N'insistez pas ! [Sort de la salle d'opération.]	strukturell (Interferenz der Reihen)	Im OP-Saal wird die Decke aufgedeckt, unter der sich Duchemin befindet. Er hüpfte aus dem Bett und sagt energisch, er wolle nicht fotografiert werden, da er keine Ärzte, sondern Reporter erwartet.
49	[Dans la roulotte ; Duchemin est déguisé en cow-boy, portant les mêmes vêtements que le singe Suzy.]	visuell (Verkleidung)	Um Duchemin vor den Journalisten zu schützen, hat Gérard seinen Vater in den Zirkuswagen gebracht und verkleidet: Er trägt das gleiche Westernoutfit wie der Zirkusaffe Suzy.
50	Duchemin : Je ne peux même plus me mettre en colère. Gérard : Ah, tu peux plus te mettre en colère. Eh ben moi, je peux me mettre en colère. Alors, tu vas rentrer dans la roulotte, tu prends tes médicaments et puis tu vas attendre jusqu'à ce que je revienne, d'accord ? Duchemin : D'accord... Gérard : Allez !	strukturell (Inversion)	Duchemin und Gérard tauschen Rollen: Duchemin ist schwach und sagt, er könne nicht einmal mehr wütend werden. Gérard spricht selbstsicher und sagt seinem Vater, wie sie weiter vorgehen werden.
51	Tricatel : Duchemin est en ce moment dans mon usine ? Lambert : Exactement. On prévient la police ? Tricatel : Vous êtes fou ? Il faut à tout prix les		Duchemin und Gérard sind in Tricatels Fabrik eingebrochen. Tricatel, der sich bereits im Fernsehstudio befindet, wird von Lambert über den Einbruch informiert. Anstatt die Polizei zu rufen, will Tricatel aus den beiden Einbrechern ein paar zu-

	empêcher de sortir de cette usine ! [...] On peut très bien fabriquer quelques boîtes de conserve supplémentaires, non ?	Tabu (Mord, Kannibalismus)	sätzliche Konserven erzeugen lassen.
52	[Gérard appuie sur un bouton et met en marche une machine qui produit un poulet.] [...] [Ils mettent en marche deux autres machines qui produisent du poisson et de la salade.]	visuell (Lebensmittelproduktion)	Duchemin und Gérard entdecken Maschinen, die Hühnerfleisch und Fisch aus Pasten herstellen. Am Ende wird das Fleisch besprüht, damit es natürlich aussieht. Eine weitere Maschine stellt aus einer grünen Gummimase Blattsalat her.
53	[La montre de Duchemin commence à sonner.] Gérard : Qu'est-ce que c'est ? Duchemin : C'est ma montre. Gérard : Mais pourquoi elle sonne ? Duchemin : C'est l'heure de ma piqûre. [...] Duchemin [laisse tomber sa montre dans une tarte lors de la piqûre] : Ma montre... va la chercher ! [...] [Gérard grimpe sur la chaîne de montage allumée, entre dans la machine et sort comme une tarte énorme.]	auditiv (akustisch) visuell (Gérard als Kuchen)	Ein Läuten ist zu hören. Es handelt sich dabei aber nicht – wie man annehmen möchte – um einen ausgelösten Alarm, sondern um Duchemins Taschenuhr, die ihn an die Einnahme seiner Medikamente erinnert. Nachdem ihm Gérard die Spritze verpasst, verliert Duchemin seine Uhr auf einem Fließband und befiehlt Gérard, sie zu holen. Gérard gerät dabei in die Lebensmittelmaschine und kommt als riesiger Kuchen auf dem Fließband aus der Maschine.
54	Gérard [goûte] : Turbot au vin de Chambertin. Un peu trop cuit. Bouvard : Exact. [Les spectateurs applaudissent.]	grammatikalisch (syntaktisch)	Bei der Verkostung im Zuge des Fernsehduells nennt Gérard den Namen des Gerichts mit der Ergänzung, dass der Steinbutt etwas zu lange gekocht wurde. Bouvards Antwort („Exakt.“) bezieht sich inhaltlich auf die richtige Nennung des Gerichts und grammatikalisch auch auf Gérards Qualitätsurteil.
55	Tricatel [goûte et recrache] : Bah ! Gérard [lui donne à manger et lui parle d'une	sozial (Direktor als Zielscheibe)	Tricatel spuckt bei der Verkostung alles aus und benimmt sich wie ein kleines Kind, das nicht essen will. Gérard und

	voix de bébé] : Eh, mangez là ! [Tricatel le recrache.] C'est bon, ça, hein ? Duchemin [veut lui donner à manger] : Du poisson. Tricatel : Non ! [...] Mais c'est infect ! C'est absolument innommable. Ils ont voulu m'empoisonner. C'est pas de la nourriture !	auditiv (paraverbal: Intonation) sozial (Direktor als Zielscheibe)	Duchemin nehmen die Elternrolle ein, füttern Tricatel und sprechen ihm mit kindlicher Intonation gut zu, um ihn zum Essen zu bewegen. Schließlich bezeichnet Tricatel die in seiner eigenen Fabrik produzierten Lebensmittel als ungenießbar und macht sich selbst zum Gespött.
56	Duchemin : Marguerite ! Mon fils a un cadeau pour vous ! Secrétaire [entre avec une jambe plâtrée ; rit] : Monsieur Gérard ! J'étais sûre que vous ne m'aviez pas oubliée.	strukturell (Interferenz der Reihen)	Gérard hat zum Abschied ein Geschenk für Marguerite. Duchemin ruft sie, doch es erscheint nicht die junge Interimssekretärin, sondern die alte Sekretärin mit Gipsfuß.
57	Garçon de l'Académie Française : Chaussons de truffe à l'impériale selon la recette de Monsieur Charles Duchemin ! [Les garçons servent le plat. Duchemin tire de son plat sa montre, qu'il a perdue dans l'usine de Tricatel. La montre commence à sonner. Fin.]	visuell (Taschenuhr)	Als Schlusspointe zieht Duchemin seine in Tricatels Fabrik verlorene Taschenuhr aus einem Gericht, das er anlässlich seiner Aufnahme in die ‚Académie Française‘ kreiert hat. Der anfänglich freudig überraschte Gesichtsausdruck über ein Aufnahmegeschenk ändert sich, sobald Duchemin seine Uhr wiedererkennt. Die Szene stellt den gesamten pädagogischen Wert des Filmes in Frage, denn es wird angedeutet, die Speise stamme aus Tricatels Fabrik.