



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Humorübersetzung in der Synchronisation und Untertitelung:
Der Umgang mit humoristischen Elementen im Film Inglourious
Basterds (2009)

verfasst von | submitted by
Hristiana Yalamova BA

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

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank geht an alle Personen, die mich während der Entstehung der vorliegenden Masterarbeit begleitet haben. Ihre Ermutigung und kontinuierliche Unterstützung waren entscheidend für die Verwirklichung dieses Ziels.

Mein besonderer Dank geht an meinen kleinen Neffen Nikola. Er hat mich täglich inspiriert und ermutigt, niemals aufzugeben, meine Träume zu verfolgen und trotz aller Lebenshindernisse meinen Weg mit Mut weiterzugehen.

Meiner Familie und meinen Freunden möchte ich meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Ohne ihr beständiges Vertrauen darin, dass ich meine Ziele erreichen kann, wäre ich heute nicht dort, wo ich bin. Ohne ihre Hilfe, Unterstützung und Ermutigung während dieser schwierigen Zeit wäre die Erfüllung dieses Traums nicht möglich.

Zu guter Letzt, möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl danken. Er hat mich auf diesem langen Weg stets unterstützt und motiviert, weiterzumachen und neue Perspektiven einzunehmen. Seine wertvollen Anregungen und konstruktive Kritik haben mir geholfen, mein Potenzial zu erkennen und es zu entfalten.

Vielen Dank!

Einleitung	5
1. Theoretische Grundlagen	7
1.1. Die funktionale Übersetzungstheorie	7
1.2. Die Skopostheorie	9
1.2.1. Historischer Kontext und Entwicklung	9
1.2.2. Hauptkonzepte der Skopostheorie	10
1.2.3. Die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit in der Translationswissenschaft	13
1.3. Kultureller Transfer in der Übersetzung	15
1.3.1. Definition und Bedeutung von Kultur in der Translationswissenschaft	15
1.3.2. Kultur als zentraler Bestandteil der Translation	16
1.4. Die Multimodale Übersetzung: Entwicklung der Forschung und Bedeutung für die Übersetzungswissenschaft	19
1.4.1. Der Begriff Multimodalität	19
1.4.1.1. Modus	20
1.4.1.2. Medium	20
1.4.1.3. Genre	21
1.4.2. Entwicklung der Multimodalität	22
1.4.3. Forschung und Bedeutung der Multimodalität für die Translationswissenschaft	23
2. Synchronisation und Untertitelung in der audiovisuellen Translation: Ein Überblick	27
2.1. Audiovisuelle Translation	27
2.1.1. Die Forschungslandschaft der audiovisuellen Translation	28
2.2. Grundlagen und Definition der Synchronisation und Untertitelung	29
2.2.1. Synchronisation	29
2.2.2. Untertitelung	32
2.2.3. Vor- und Nachteile der Synchronisation und Untertitelung	34
2.2.3.1. Vor- und Nachteile der Synchronisation	34
2.2.3.2. Vor- und Nachteile der Untertitelung	36
2.3. Forschungsthemen der Synchronisation	38
2.3.1. Herausforderungen bei der Synchronisation	39
2.4. Forschungsthemen der Untertitelung	42
2.4.1. Herausforderungen bei der Untertitelung	44
2.5. Synchronisation und Untertitelung: ausgewählte Forschungsthemen	47
2.5.1. Aktuelle Themen der Synchronisationsforschung	47
2.5.2. Aktuelle Themen der Untertitelungsforschung	48
3. Humor und Übersetzung	50

3.1.	Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Humorübersetzung.....	50
3.2.	Humor	52
3.3.	Formen und Elemente des Humors	54
3.3.1.	Ironie, Sarkasmus und Witz	55
3.3.2.	Schwarzer Humor	58
3.3.3.	Metapher	58
3.3.4.	Elemente des Humors	59
3.4.	Humor im Fokus der audiovisuellen Translation.....	60
3.4.1.	Herausforderungen bei der Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation.....	63
3.4.2.	Kulturspezifik des Humors	66
3.4.3.	Übersetzungsstrategien in der audiovisuellen Translation.....	70
3.4.3.1.	Adaption – Lokalisierung – Transkreation	70
3.4.3.2.	Übersetzungsstrategien für humoristische Elemente	71
4.	Vorstellung des Untersuchungsmaterials: Der Film Inglourious Basterds (2009)	74
4.1.	Handlung und zentrale Themen	74
4.2.	Besonderheiten des Films	76
4.2.1.	Audioanweisungen für den Film Inglourious Basterds.....	77
4.2.2.	Kulturelle Referenzen in Inglourious Basterds	78
4.2.3.	Strategien in der audiovisuellen Translation in Inglourious Basterds	79
4.3.	Analysefokus und humoristische Schlüsselszenen	82
4.3.1.	Beispiel 1 → Ironie	83
4.3.2.	Beispiel 2 → Sprachwitz	84
4.3.3.	Beispiel 3 → Schwarzer Humor	85
4.3.4.	Beispiel 4 → Ironie, Sarkasmus und schwarzer Humor	87
4.3.5.	Beispiel 5 → Metapher	88
5.	Fazit: Vergleich der Humorarten	91
	Schlussfolgerung	94
	Bibliographie	97
	Anhang I: Abstracts.....	107

Einleitung

Die Beschäftigung audiovisuelle Translation (AVT) stellt ÜbersetzerInnen vor viele komplexe Herausforderungen. Besonders die Übersetzung von humoristischen Elementen in der AVT erfordert nicht nur sprachliche Kompetenz, sondern auch ein umfassendes kulturelles Wissen, um sprachliche und kulturbedingte Barrieren zu überwinden. Humor steht in enger Beziehung zur Kultur. Es erfordert Wissen und Kenntnisse über sprachliche Feinheiten, kulturelle Referenzen und historische Kontexte, um diese sprachlichen und kulturbedingten Herausforderungen zu überwinden. Sprachlich und kulturell unangemessene oder missverständliche Übersetzungen können dazu führen, dass der Humor in der Zielsprache nicht wirkt oder gar falsch interpretiert wird. Dies kann wiederum zur Folge haben, dass die Qualität und Rezeption des Zieltextes erheblich beeinträchtigt werden.

Das zentrale Thema der vorliegenden Arbeit ist die Übersetzung von Humor in zwei audiovisuellen Übersetzungsmodi: Synchronisation und Untertitelung. In dieser Arbeit soll der folgenden Forschungsfrage nachgegangen werden: Wie wird mit Humor in der Synchronisation und Untertitelung am Beispiel des Filmes *Inglourious Basterds* (2009) umgegangen?

Der Film *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino wurde ausgewählt, da er zahlreiche humorvolle Szenen beinhaltet, die kulturell, sprachlich und historisch geprägt sind, wodurch der Film ein vielschichtiges Untersuchungsmaterial bietet. Diese humoristischen Elemente eignen sich gut für eine detaillierte Analyse, da das Erkennen und Übersetzen der humoristischen Elemente ein hohes Maß an kulturellem und sprachlichem Wissen erfordert. Ziel der Übersetzung ist, dass der Humor in der Zielsprache die gleiche emotionale und kognitive Wirkung erzielt wie in der Ausgangssprache.

Diese Arbeit verfolgt das Forschungsziel, die Möglichkeiten und Grenzen der Humorübersetzung in der Synchronisation und Untertitelung aufzuzeigen. Dabei wird die Methode des deskriptiven Übersetzungsvergleichs herangezogen und auf die unterschiedlichen Humorarten und Übersetzungsstrategien.

Den in Kapitel 1 beschriebenen theoretischen Rahmen der Arbeit bilden die Skopostheorie sowie die Theorien über den kulturellen Transfer und die Multimodalität in der Übersetzung. Kapitel 2 ist dem Forschungsüberblick über die beiden Übersetzungsmodi Synchronisation und Untertitelung gewidmet, deren Grundlagen, Herausforderungen sowie Vor- und Nachteile erläutert werden. Kapitel 3 bildet das zentrale Fokuskapitel der Arbeit und beschäftigt sich mit der Humorübersetzung. Es behandelt den Humor in der Synchronisation und Untertitelung und die Frage, wie Humor in beiden Formen der audiovisuellen Translation

übertragen wird. In Kapitel 4 werden die Untersuchungsmethode – der deskriptive Übersetzungsvergleich – und das Untersuchungsmaterial, also der Film *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino mit seinen vielschichtigen kulturellen Referenzen vorgestellt.

Für die anschließende Analyse werden fünf humoristische Schlüsselszenen des Films ausgewählt, anhand derer untersucht wird, wie konkrete Strategien der audiovisuellen Translation eingesetzt werden, um Humor zu übersetzen.

1. Theoretische Grundlagen

In diesem Kapitel werden zentrale Theorien der Translationswissenschaft vorgestellt, die für das Verständnis der audiovisuellen Translation von besonderer Bedeutung sind. Zunächst wird die funktionale Übersetzungstheorie beschrieben, die die Grundlage für den Forschungsüberblick sowie für das Fokuskapitel zur Übersetzung von Humor bildet. Anschließend wird näher auf die Skopostheorie nach Reiß und Vermeer (1984) eingegangen, die die Zielorientierung von allen Arten von Übersetzungen betont. Ein zentraler Aspekt der Skopostheorie ist der kulturelle Transfer innerhalb der Übersetzung, also die Herausforderungen und Strategien bei der Übertragung kulturell gebundener Aspekte in andere (kulturelle) Kontexte. Die funktionalen Ansätze führten zu einer grundlegenden Veränderung der Perspektive in der Übersetzungswissenschaft, die vor der Skopostheorie durch eine ausgangstextorientierte Sicht auf die Übersetzung und das Konzept der Äquivalenz geprägt war. Ein weiteres Unterkapitel widmet sich der multimodalen Übersetzung und den Wechselwirkungen zwischen den Ebenen Bild, Ton und Sprache.

1.1. Die funktionale Übersetzungstheorie

Die funktionale Übersetzungstheorie fungiert als theoretischer Ausgangspunkt dieser Masterarbeit. Sie versteht Übersetzungen nicht nur als sprachliche Übertragungen von einzelnen Worten oder Satzstrukturen, sondern hebt das beabsichtigte Ziel und die beabsichtigte Funktion sowie die Wirkung einer Übersetzung innerhalb der Zielsprache her (Vermeer 2007: 8). Das ist insbesondere für die Humorübersetzung von entscheidender Bedeutung. Die funktionale Übersetzungstheorie grenzt sich von früheren, äquivalenzorientierten Ansätzen der Übersetzungswissenschaft ab und erweitert die Perspektive um die kommunikative und situative Dimension.

Die äquivalenzorientierten Ansätze, die die Übersetzungswissenschaft lange geprägt haben, waren von Wort- und Ausgangstext-fokussierten Konzepten gekennzeichnet. Im Mittelpunkt standen das Konzept der Äquivalenz, das im Kapitel 1.2.2. näher erläutert wird, sowie die wortwörtliche Übersetzung der sprachlichen Strukturen des Ausgangstextes. Vermeer beschreibt diesen Ansatz wie folgt:

Jedes Phänomen und seine Interpretation haben eine historische Tiefe, stehen in einem ‚Kontinuum möglicher Welten‘, wodurch Tradition gebildet wird, die immer vom Voraufgehenden (mit)geprägt ist. Der Anfang setzt also die Maßstäbe. Was einmal da ist, ist nur schwer ganz wieder wegzuschaffen. (Vermeer 2007: 8)

Die Übersetzungswissenschaft war historisch über lange Zeit hinweg durch die Ausrichtung auf das einzelne Wort und seine Bedeutung geprägt. Diese Orientierung mit Fokus auf das Wort, deren Ursprung in den frühen Sprachkulturen, wie etwa dem antiken Mesopotamien, liegt, hat sowohl das theoretische als auch das praktische Denken über Übersetzungen geprägt. Babylonier und Sumerer haben Glossare und zweisprachige Wortlisten ausgearbeitet, die als Anfänge lexikalischer Entsprechungen betrachtet werden können (Vermeer 2007: 7). Diese Ausrichtung auf das einzelne Wort wurde auch in der antiken Philosophie aufgegriffen. So hat Platon sprachliche Zeichen als wesentliche Basis für die Übermittlung von Gedanken angesehen. Die Spätantike und das frühe Christentum, von dem die Bibel als unveränderbarer religiöser Text angesehen wurde, waren weiterhin von dieser Betrachtungsweise beeinflusst. Eine möglichst wortwörtlichen Übersetzung wurde als Garantie dafür angesehen, dass keine Verfälschung des Wort Gottes entsteht (Vermeer 2007: 8 f.; Nord 2022: 13). Das Übersetzen wurde also als wortgetreue und exakte Übertragung des Ausgangstextes verstanden (Vermeer 2007: 121), bis die funktionale Übersetzungstheorie einen grundlegenden Perspektivwechsel auf den Weg brachte (Vermeer 2007: 8). Zwar kam es schon in der Renaissance zu einer stärkeren Orientierung auf das Ziel und die kulturellen Aspekte von Übersetzungen, (Vermeer 2007: 10 f.), doch konnte sich dieser Ansatz nicht langfristig durchsetzen. Somit stand die wortzentrierte Übersetzung bald erneut im Mittelpunkt und wurde durch die linguistischen Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts weiterhin geprägt (Vermeer 2007: 121).

Somit stellte die funktionale Übersetzungstheorie eine bedeutende theoretische Neuorientierung dar. Die kommunikative Funktion und der Zweck des Textes innerhalb der Zielkultur nahmen nunmehr eine zentrale Stellung ein und traten an die Stelle der primär sprachlichen Orientierung von Übersetzungen. Diese funktionalen Ansätze standen ursprünglich in Verbindung mit interlingualen Übersetzungsprozessen, die eine wesentliche Rolle für den praktischen Teil dieser Arbeit spielen, und werden auch auf intralinguale Übersetzungsprozesse angewendet (Zethsen 2009: 808).¹ Bei der funktionalen Übersetzungstheorie steht also nicht mehr die wortwörtliche Übersetzung im Mittelpunkt, sondern der Zweck und die Funktion einer Übersetzung, die unabhängig von der Sprachkombination sind. Neben den kommunikativen Aspekten der Übersetzung werden auch die kulturellen, situativen und soziokulturellen Merkmale einbezogen, die eine zentrale Rolle

¹ Die intralinguale Übersetzung bezeichnet die Übersetzung innerhalb derselben Sprache mit dem Unterschied, dass der Zieltext angepasst und geändert wird, während sich die interlinguale Übersetzung auf den Transfer zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen bezieht.

bei der Übersetzung von Humor spielen. Um Inhalte verständlicher und zugänglicher zu gestalten, ist die funktionale Anpassung des Textes an die jeweilige Zielgruppe wesentlich. Dementsprechend ist für Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1991: 100) der Zweck (Skopos) der Übersetzung die Dominante der Translation.

In dieser Arbeit wird von den eben beschriebenen zentralen Annahmen der funktionalen Übersetzungstheorie ausgegangen. Gerade bei humoristischen Texten erweisen sich die zielorientierte Übersetzung (Skopostheorie), Adäquatheit und Berücksichtigung der Zielgruppe als besonders wichtig, da die Wirkung von humoristischen Texten vom Kontext, der Zielgruppe und dem kommunikativen Ziel abhängig ist. Die funktionale Übersetzungstheorie bietet somit einen geeigneten theoretischen Rahmen, um die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation strukturiert zu untersuchen. In den folgenden Kapiteln wird näher auf die Skopostheorie sowie die Äquivalenz und Adäquatheit von Übersetzungen eingegangen, um ihre Rolle bei der Humorübersetzung in der audiovisuellen Translation zu verdeutlichen.

1.2. Die Skopostheorie

1.2.1. Historischer Kontext und Entwicklung

Die Skopostheorie, die die theoretische Grundlage für das Fokuskapitel über die Humorübersetzung bildet, wurde 1984 von Katharina Reiß und Hans Vermeer begründet und in ihrem zentralen Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* beschrieben. Da die Skopostheorie alle Aspekte eines Ausgangstextes in Bezug auf die angestrebte Funktion eines Zieltextes betrachtet, bildet sie auch einen wesentlichen Ansatzpunkt für das Verständnis translationaler Prozesse bei der Analyse der Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation. Sie ermöglicht es, die beiden Übersetzungsmodi Synchronisation und Untertitelung im Zusammenhang mit der vorliegenden Studie als zielgerichtete Translationsformen betrachtet, die im Fall des beispielhaft analysierten Films durch die besondere Bedeutung von humoristischen Elementen und kulturellen Referenzen geprägt sind.

Als ein übergeordneter Begriff für das Dolmetschen und Übersetzen wurde den Fachterminus Translation im Jahr 1968 von Otto Kade implementiert (1968: 34 f.). Die Wissenschaft der Translation wurde lange Zeit als Teil der Sprachwissenschaft wahrgenommen und konnte erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eigenständige Disziplin etabliert werden. Dabei lag der Fokus anfangs auf unterschiedlichen Verständnissen des für die theoretischen Grundlagen der Translationswissenschaft zentralen Begriffes der Äquivalenz (Nord 2022: 12 f.).

Kade unterscheidet zwischen Translation als schriftlicher oder mündlicher Übertragung eines Ausgangstextes in einen Zieltext. Er betrachtet Translation im Kontext gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und als Teil eines kommunikativen Prozesses, wobei der Schwerpunkt auf außersprachlichen und kulturellen Faktoren liegt (1986: 34 f.). Kade versteht das Übersetzen als Übertragung eines festgelegten und dauerhaft verfügbaren Textes aus der Ausgangssprache in einen Zieltext, der jederzeit korrigiert werden kann. Das Dolmetschen hingegen beschreibt die einmalige, mündliche Übertragung eines Ausgangstextes in einen Zieltext. Ein solcher Text kann nur bedingt überprüft werden, da er aufgrund des Zeitdrucks bei Dolmetschen nur geringfügig überarbeitet werden kann. Kade definiert den Unterschied zwischen Übersetzen und Dolmetschen also vorrangig anhand der Frage, ob ein Zieltext wiederholt und überarbeitet werden kann, und nicht anhand der Unterscheidung zwischen mündlicher und schriftlicher Übertragung (1986: 35).

1.2.2. Hauptkonzepte der Skopostheorie

Die Skopostheorie nach Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984) bietet einen geeigneten theoretischen Rahmen für die vorliegende Masterarbeit, da die Humorübersetzung – wie schon ausgeführt – nicht nur über eine wortwörtliche Übersetzung hinausgeht, sondern maßgeblich von der intendierten Wirkung auf die Zielgruppe, der Funktion der übersetzten Texte sowie vom kommunikativen Zweck der humoristischen Translation bestimmt wird. Die zentralen Konzepte der Skopostheorie, aus denen sich die Skoposregeln ableiten, sind Skopos, Funktion, Äquivalenz und Adäquatheit sowie Kultur. Der Begriff Skopos stammt aus dem Griechischen und bedeutet Zweck oder Ziel. Reiß und Vermeer (1984) verwenden „Ziel“, „Zweck“, „Intention“ und „Funktion“ als Synonyme. Mit Ziel ist das endgültige Ergebnis gemeint, das die handelnde Person durch eine spezifische Handlung erreichen will. Der Zweck repräsentiert die Zwischenziele während dieses Handlungsprozesses, die sich am zentralen Ziel orientieren. Die Intention wird als handlungsorientierter Plan betrachtet, der darauf abzielt, eine für SenderInnen und EmpfängerInnen angemessene Translation eines Textes zu schaffen. Die Funktion ist – im Gegensatz zum Ziel, das eine intendierte Verwendung beschreibt – mit der Bedeutung des Textes aus der Sicht des Zielpublikums verbunden (Nord 2018: 27).

Katharina Reiß und Hans Vermeer zufolge hat jede Translation einen Zweck, der ihren zentralen Aspekt repräsentiert, durch kulturspezifische Normen geprägt wird und durch den jeweiligen situativen Kontext bestimmt wird. Die wesentliche Frage in der Translation lautet daher, für wen eine Übersetzung erstellt wird und welcher Skopos ihr zugrunde liegt (1984: 96).

Die Skopostheorie ist also sehr eng mit der Funktion eines Textes verbunden, wobei jeder Text einen bestimmten Texttyp repräsentiert.

Nach Reiß und Vermeer (1984: 150) gibt es drei Formen der Kommunikation, welche die Grundlage für die praktische Anwendung der Skopostheorie bieten, nämlich die informative, die expressive und die operative Kommunikation. Die von ihnen entwickelte Skopostheorie beruht auf sechs Regeln, die sich auf das Translat und die beabsichtigte Funktion des Zieltextes beziehen:

- „1. Ein Translat ist skoposbedingt.
2. Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
3. Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht-umkehrbar eindeutig ab.
4. Ein Translat muss in sich kohärent sein.
5. Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.
6. Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“).“ (Reiß & Vermeer 1984: 119 ff.)

Da jeder Text ein Spiegelbild eines kulturspezifischen Kontexts ist, bedeutet jede Übersetzung eine Übertragung und somit einen kulturellen Transfer. Daraus folgt, dass ein Modell mit unterschiedlichen Stufen der Komplexität entwickelt werden kann und dieses Modell aufgrund unterschiedlicher Faktoren variieren kann (Reiß & Vermeer 1984: 120 ff.).

Diesen Grundregeln zufolge steht der Skopos an erster Stelle, was bedeutet, dass jede Übersetzung vom jeweiligen Zweck geleitet wird (Vermeer 1978: 100). Demnach entscheidet der angestrebte Zweck darüber, welche Strategien und Methoden angewendet werden, um den gewünschten Effekt beim Zielpublikum zu erreichen. Anders gesagt beeinflussen die Zieltext-EmpfängerInnen die Zweckbestimmung (Vermeer 1978: 101). Allerdings kann eine Übersetzung gleichzeitig mehrere Zwecke erfüllen, die hierarchisch geordnet sein können, wobei es wesentlich ist, sicherzustellen, dass der Zweck des Ausgangstextes beibehalten wird (Reiß & Vermeer 1991: 101 ff.).

Als Nächstes kommt die zweite Regel, die sich darauf bezieht, dass eine Übersetzung ein Informationsangebot zum Ausgangstext, das in der Zielsprache und Zielkultur vermittelt wird (Reiß & Vermeer 1991: 19). Dementsprechend werden im Übersetzungsprozesses die für den angestrebten Zweck notwendigen Informationen übernommen. Hierbei ist es nicht erforderlich, alle Inhalte wortwörtlich zu übersetzen, da der Skopos festlegt, welche Informationen für den Zieltext von Bedeutung sind. Hier spiegelt sich die Annahme wider, dass die funktionale Übersetzungstheorie den Ausgangstext weniger in den Vordergrund stellt als frühere Theorien und ihn nicht mehr als verbindliche Grundlage, sondern als

Informationsquelle sieht, die an den situativen und kulturellen Kontext des Zieltextes adaptiert und entsprechend auf eine neue Weise interpretiert wird. (Vermeer 1009a: 220).

Der dritten Regel zufolge muss das Informationsangebot des Zieltextes nicht mit dem Ausgangstext übereinstimmen, da sich die Qualität der Übersetzung daran bemisst, ob sie den Zweck und die Anforderungen in ihrem jeweiligen Kontext erfüllt (Reiß & Vermeer 1991: 98 f.). Vermeer fasst diesen Anspruch so zusammen, dass TranslatorInnen so schreiben und übersetzen bzw. dolmetschen sollen, dass der Text in jenem Kontext funktioniert, für den er bestimmt ist (1990b: 20). Für Vermeer bedeutet Translation nicht nur einen Transfer von Sprache und Kultur, sondern vielmehr eine Neuvertextung, bei der das Informationsangebot aus der Ausgangskultur so umgestaltet wird, dass es der Zielkultur entspricht (1994: 36).

Die vierte Regel bezieht sich auf die intratextuelle Kohärenz des Textes und verlangt, dass der Zieltext für das beabsichtigte Zielpublikum nachvollziehbar und kohärent ist. Die intratextuelle Kohärenz ist kulturabhängig und steht in Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren beeinflusst, die mit den Zielgruppen und ihrer Welt- und Textkompetenz verbunden sind (Vermeer 1990a: 234 f.). Die Kohärenz eines Textes ist für sein Verständnis entscheidend; daher ist es wichtig, dass der Zieltext logisch strukturiert ist und zum kulturellen Kontext der Zielgruppe passt (Reiß & Vermeer 1991: 109f). Dementsprechend spielt die Stimmigkeit des Zieltextes eine größere Rolle als die Übereinstimmung zwischen Ausgangs- und Zieltext.

Die fünfte Regel betrifft die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Zieltext und besagt, dass die Übersetzung mit dem Ausgangstext kohärent sein muss (Reiß & Vermeer 1991: 113) und mit dem Ausgangstext übereinstimmen sollte (Vermeer 1978: 101). Nichtsdestotrotz ist die Treue zum Ausgangstext dem Skopos untergeordnet, weshalb der Zieltext nicht wortwörtlich mit dem Ausgangstext übereinstimmen muss. Vielmehr soll die Übersetzung dem beabsichtigten Zweck und der Erwartungen der Zielgruppe entsprechen (Vermeer 1978: 102).

Der funktionale Ansatz nach Vermeer basiert auf der Annahme, dass es mehrere gültige Übersetzungen gibt und dass ein Ausgangstext hierarchisch geordnet ist und auf verschiedene Art und Weisen übersetzt werden kann (2007: 207). Nach Reiß und Vermeer (1991:120) wird der Text hierarchisch in eine Ordnung gebracht und wird als zentrales Element verstanden, wobei Phoneme und Grapheme berücksichtigt werden. Nach der funktionalen Übersetzungstheorie wird die Gestaltung einer Übersetzung von den Vorstellungen und dem kulturellen Hintergrund der Zielgruppe bestimmt, während die sprachliche Gleichwertigkeit zwischen Ausgangstext und Zieltext keine zentrale Rolle spielt.

1.2.3. Die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit in der Translationswissenschaft

Wie in Kapitel 1.2 ausgeführt, wurde das Konzept der Äquivalenz in den 1960er Jahren als bedeutende theoretische Grundlage der Translationswissenschaft verstanden (Nord 2022: 12 f.). Unter Äquivalenz versteht man die Relation zwischen einem bestimmten Ausgangstext und einem bestimmten Zieltext (Reiß & Vermeer 1991: 124), wobei das Hauptaugenmerk auf dem Zweck (Skopos) liegt (Reiß & Vermeer 1991: 139). Diese Relation kann „in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen“ (Reiß & Vermeer 1991: 139 f.).

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es ein vorrangiges Ziel, den Inhalt des Ausgangstextes möglichst präzise in die Zielsprache zu übertragen, indem sprachliche Einheiten durch entsprechende äquivalente Einheiten ersetzt wurden (Nord 2022: 12 f.). Dieses Verständnis für Äquivalenz war stark ausgeprägt und stellte die Wiedergabe des Ausgangstextes in den Mittelpunkt, die möglichst wortgetreu sein sollte. Wie im Kapitel 1.1 bereits erwähnt, gab es zahlreiche Ansätze der wortgetreuen Übersetzung, des Äquivalenzprinzips und der funktionalen Übersetzung eines Textes in die Zielsprache, in denen das Wort und dessen Bedeutung eine zentrale Rolle spielten (Vermeer 2007: 121). Seit den 1970er Jahren, die als Wendepunkt der Translationswissenschaft gelten, werden diese Äquivalenzkonzepte nicht mehr angewendet. Reiß und Vermeer haben mit der Veröffentlichung der *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* eine neue Sichtweise auf die Disziplin eröffnet, die Zielorientierung in der Translation neu hervorgehoben und die bisherige Ansicht, dass Ausgangstext und Zieltext die gleiche Funktion haben sollen, zur Diskussion gestellt. Die von ihnen neu gedachte Translationstheorie gründet sich auf einen handlungstheoretischen Ansatz, wobei die Translation als eine Form des Handelns und das Translat als ein kommunikatives Handlungselement verstanden wird, das mit einer bestimmten Situation verbunden ist. Der Skopostheorie zufolge ist eine Translation nicht als sprachliches Produkt, sondern als zielgerichtete kommunikative Handlung, die an den jeweiligen situativen Kontext angepasst ist, zu verstehen (Prunč 2013: 152 ff.).

Einen ersten Schritt in Richtung einer stärker funktionsbezogenen Perspektive auf Übersetzungen bildeten nach Nord (2022: 13) die von Nida in den 1950er und 1960er Jahren entwickelten Ansätze. Nida argumentierte, dass auch bei der Übersetzung der Bibel eine wortwörtliche Übersetzung nicht in allen Fällen genügte. Aus diesem Grund führte er eine Unterscheidung zwischen formaler Äquivalenz, die sich auf die wortgetreue Übersetzung

bezieht, und dynamischer Äquivalenz, die sich auf die Wirkung der Übersetzung auf das Zielpublikum bezieht, ein. (Nord 2022: 13).

Trotz dieses neuen Ansatzes war die Prägung durch linguistische Denkmodelle in den 1960er-Jahren noch deutlich zu erkennen. So strebten VertreterInnen der Leipziger Schule eine systematische Übersetzungsgrammatik für ausgewählte Sprachen an, wobei das Konzept der Bedeutungsgleichheit – also die Übereinstimmung der Inhalte zwischen Ausgangs- und Zieltext – als entscheidendes Kriterium für die Übersetzungsqualität herangezogen wurde. Katharina Reiß entwickelte im Jahr 1983 auf dieser Grundlage ein translationstypologisches Modell, welches Texte entsprechend ihrer vorherrschenden Funktion kategorisierte. Dieses Modell erweiterte zwar den Fokus um funktionale Aspekte und ließ den Texttyp in die Analyse mit einfließen, jedoch blieb die Orientierung am Ausgangstext und weiterhin stark von der Übereinstimmung der Bedeutungsinhalte bestimmt. (Nord 2022: 12 f.).

Vermeer übte Kritik an dem verbreiteten Äquivalenzbegriff und vertrat die Meinung, dass eine vollständige Entsprechung zwischen Ausgangstext und Zieltext nicht erreichbar ist. Seiner Ansicht nach sollte Äquivalenz nicht nur im Sinn von rein sprachlichen Zusammenhänge verstanden werden, sondern auch kulturelle und kontextuelle Faktoren einschließen (Reiß & Vermeer 1991: 124 ff.). Auf Grundlage dieser Kritik erarbeitete und etablierte er gemeinsam mit Katharina Reiß den Begriff der „Adäquatheit“, welcher die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext in Abhängigkeit von einem bestimmten Zweck beschreibt (Reiß & Vermeer 1991: 139). Äquivalenz wird von Reiß & Vermeer als statisches Konzept betrachtet, welches sich auf eine sprachliche Gleichheit von Ausgangs- und Zieltext bezieht, während Adäquatheit als dynamisches Konzept verstanden wird, bei dem die effiziente Erzielung der beabsichtigten Wirkung angestrebt wird (Nord 2018: 34 f.). Dementsprechend bezieht sich Adäquatheit auf Übersetzungen, in denen die Ausgangs- und Zieltexte verschiedene Funktionen erfüllen, wie beispielsweise informative oder appellative (Reiß & Vermeer 1991: 98). Reiß & Vermeer lehnten das Konzept der Äquivalenz jedoch nicht vollkommen ab, sondern versuchten, den Begriff mit der Adäquatheit zu verbinden, wobei sie die Äquivalenz als eine Form der Adäquatheit mit gleicher Funktion verstanden haben (Reiß & Vermeer 1991: 139 f.). Reiß und Vermeer betonten allerdings, dass Adäquatheit – die zielgerichtete Erfüllung des Skopos – das wichtigste Kriterium für die Bewertung einer Übersetzung ist, weil die Beibehaltung der Funktion lediglich eine von zahlreichen denkbaren Vorgaben und Herangehensweisen im Übersetzungsprozess ist (Reiß & Vermeer 1991: 45 ff.).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Äquivalenz häufig als Übereinstimmung zwischen Ausgangs- und Zieltext verstanden wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese

formale Perspektive im Bereich der Humorübersetzung ausreichend ist, um eine Übersetzung mit der beabsichtigten humorvollen Wirkung zu erstellen. Da Humor der audiovisuellen Translation mit vielen kulturellen und kontextabhängigen Faktoren verbunden ist (wobei, wie im Kapitel 3 näher erläutert wird, die humoristische Wirkung auf das Publikum im Vordergrund steht) spielt die funktionale Äquivalenz eine wesentliche Rolle. Doch was genau ist mit Äquivalenz im Bereich des Humors gemeint? Im Sinne der Skopostheorie soll die Übersetzung in der Zielsprache die gleiche Funktion wie der Ausgangstext erfüllen – auch wenn sich der Zieltext vom Ausgangstext sprachlich ein wenig unterscheidet. Da Humor auf sozio-kulturellen Besonderheiten beruhen kann, die in verschiedenen Sprachen mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden, wird der dynamischen Äquivalenz gerade in Zusammenhang mit Humor häufig gegenüber der lexikalischen und syntaktischen Gleichheit von Ausgangs- und Zieltext der Vorzug gegeben. (Chiaro 2010: 8 f.).

1.3. Kultureller Transfer in der Übersetzung

Da eine Übersetzung nicht nur als sprachliche Übertragung von Wörtern angesehen werden kann, ist die Frage des kulturellen Transfers für das Verständnis dieser Arbeit von besonderer Relevanz. Nach Vermeer bedeutet Translation auch eine Übertragung von kulturellen Elementen, also einen kulturellen Transfer, da Sprache notwendigerweise mit Kultur zusammenhängt (Vermeer 1986: 30–53). Der vorliegenden Masterarbeit wird daher ein transkultureller Kulturbegriff zugrunde gelegt, der davon ausgeht, dass die kulturellen Zugehörigkeiten zugleich wandelbar und situationsabhängig sind. Demnach wird das Übersetzen nicht als Weitergabe zwischen Kulturgrenzen betrachtet, sondern als Vermittlungsprozess in einem dynamischen kulturellen Umfeld, in dem unterschiedliche kulturelle Einflüsse zusammentreffen und sich gegenseitig beeinflussen.

1.3.1. Definition und Bedeutung von Kultur in der Translationswissenschaft

Nach Reiß & Vermeer wird Kultur als soziale Norm, die in einer Gesellschaft gilt, definiert (1991: 26). Dabei nehmen sie Bezug auf die Begriffsbestimmung von Göhring, der zufolge Kultur eine Zusammenfassung von allem, ist „was man wissen, beherrschen und empfinden können muss...“ (Göhring 1978: 10, zitiert nach Reiß & Vermeer 1991: 26). Auch für Santana Lopez (2006: 1) bilden Sprache und kulturspezifisches Denken eine unzertrennliche Einheit: Übersetzung ist für Lopez eine Form des kulturellen Transfers. Wie ausgeführt sieht Vermeer (Vermeer 1994: 36) Translation auch als „Neuvertextung“ von Inhalten aus der Ausgangskultur

mit dem Ziel, sie für die Zielkultur entsprechend anzupassen. Für die heutige Translationswissenschaft spielt die Übersetzung eine zentrale Rolle in der Kulturvermittlung. Da die Sprache ein wesentlicher Teil der Kultur und zugleich ein Instrument für die Beschreibung von Kultur ist, stützt sich die Verbindung von Übersetzung und Kultur auf das Grundprinzip von Sprache als Kulturträger.

In der *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* wird betont, dass der Aspekt des Kulturtransfers ausschließlich insofern berücksichtigt wird, als er für eine primär sprachlich orientierte Translationstheorie relevant ist (Reiß & Vermeer 1984: 1). Bereits zwei Jahre später lässt sich allerdings ein Paradigmenwechsel im theoretischen Ansatz Vermeers erkennen. In der Translation – einem allgemeinen kommunikationstheoretischen Modell (Vermeer 1986) – wird die Translationstheorie nur noch in einem beschränkten Sinn als sprachlicher Transfer interpretiert und als kultureller Transfer definiert (Vermeer 1986: 37). Diese Entwicklung stellt eine konsequente Weiterführung des handlungstheoretischen Ansatzes dar. Wenn das sprachliche Handeln als kommunikative Handlung und der Text als spezielle Ausprägung dieses sprachlichen Handelns verstanden wird, dann ist es nur folgerichtig, dass eine allgemeine Translationstheorie den kulturellen Rahmenbedingungen dieses Handels besondere Betrachtung schenkt (Vermeer 1986: 37).

1.3.2. Kultur als zentraler Bestandteil der Translation

Der Begriff „Kultur“ wird im allgemeinen Sprachgebrauch häufig mit Musik, Literatur und Kunst in Verbindung gebracht, umfasst aus wissenschaftlicher Sicht aber viel mehr. Wissenschaftlich betrachtet bezieht sich die Kultur auf die komplexen Vorgaben und Normen, die eine Gesellschaft oder Gruppe und ihr Handeln prägen. Sie kann demnach als „Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken“ interpretiert werden (Kadrić et al. 2010: 27). In der Translation werden nicht nur die Sprache, sondern auch die kulturellen Konventionen einer Gesellschaft übertragen. Sprache ist in diesem Sinn also als kulturspezifisches Phänomen zu verstehen, weshalb ÜbersetzerInnen die Kulturspezifika der jeweiligen Sprachen sehr gut kennen sollten (Kadrić et al. 2010: 42).² Vermeer (1994: 39) argumentiert deswegen, dass ÜbersetzerInnen bikulturell und nicht nur zweisprachig sein sollen. Das bedeutet, dass sie den Skopos der Übersetzung berücksichtigen müssen, damit sie

² Edward Burnett Taylor (1832–1917), der sich ebenfalls mit dem Begriff Kultur auseinandersetzte, erläuterte ihn folgendermaßen: „CULTURE or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society“ (Tylor 1871: 1, zitiert in Kadrić et al. 2010: 42).

die unterschiedlichen Kulturen im Übersetzungsprozess miteinander verbinden können (Vermeer 1994: 41). Vermeer (1990a: 229 f.) betrachtet die Übersetzung als komplexes System aus Para-, Dia- und Idiokultur, für die kulturelles Wissen erforderlich ist. Die Parakultur bezieht sich auf die Kultur einer gesamten Gesellschaft, während sich die Diakultur auf die Kultur einer Region bezieht, und mit Idiokultur die Kultur einer einzelnen Person gemeint ist. Auch Nord (2022: 14) betont, dass kulturelles Wissen erforderlich ist, da kulturelle Unterschiede den Zieltext und die Art und Weise, wie er verstanden und übermittelt wird, bestimmen.

Im Zuge des *cultural turn* wurde Kultur Saal zufolge zu einem „anthropologisch geprägten“ Begriff, der alle menschlichen Lebensformen inkludiert und sich auf Institutionen und Gemeinschaften bezieht, die eine gemeinsame Kultur, Sprache und Werte teilen (2014: 22). Der *cultural turn* ist durch den Wechsel von ausschließlich linguistisch geprägten Ansätzen hin zu Konzepten mit kulturwissenschaftlicher Orientierung gekennzeichnet. Der Kulturbegriff in der Translation umfasst sämtliche Kenntnisse, Fähigkeiten und Wahrnehmungen, die notwendig sind, um zu beurteilen, wann die Mitglieder der Zielkultur in ihren unterschiedlichen Rollen den Erwartungen entsprechen oder abweichend handeln können (Göhring 1978 & Vermeer 1990b: 35). Bei der Definition von Kultur geht es also auch um den Einfluss, den die sozialen Normen und Konventionen auf das Verhalten des Einzelnen haben. Gleichzeitig bietet die Kultur die Möglichkeit den gesellschaftlichen Erwartungen gerecht zu werden – vorausgesetzt, ÜbersetzerInnen entscheiden sich bewusst dafür und sind bereit, die Konsequenzen und die möglichen Folgen eines Verhaltens hinzunehmen (Göhring 1978 & Vermeer 1990b: 35).

Ausgehend vom beschriebenen kulturbezogenen Verständnis in der Translationswissenschaft soll nun die Verbindung zwischen Kultur und Übersetzung näher betrachtet werden. ÜbersetzerInnen vergleichen Fremdkulturen basierend auf dem Wissen ihrer eigenen Kultur, wobei sich die Aufmerksamkeit auf Gemeinsamkeiten oder Unterschiede richtet (Nord 2018: 33). Laut Nord bedeutet Übersetzen das Vergleichen von Kulturen, wobei ÜbersetzerInnen kulturelle Phänomene der Ausgangskultur im Lichte ihres transkulturellen Wissens deuten sollen, um sie für das Zielpublikum angemessen übertragen zu können (2018: 33).

Nach Vermeer bedeutet Translation eine vielseitige Handlung, durch die ein Text aus einer Sprache und Kultur A im Kontext funktionaler, kultureller und sprachlicher Voraussetzungen in ein zielgerichtetes Wissensangebot einer Sprache und Kultur B übertragen wird (1994: 33 f.). Die Aufgabe besteht dabei darin, die Botschaft möglichst akkurat an die neue Sprache und Kultur anzupassen und nicht nur eine Transkodierung anzufertigen. Vermeer

nennt diese Handlung Translat (1994: 33 f.). Wie er in seiner Skopostheorie ausführt, steht der Zweck einer Übersetzung mit bestimmten Elementen der Zielkultur in Verbindung. Das bedeutet, dass jede Übersetzung einen transkulturellen Transfer darstellt, der als eine individuelle Zielerreichung wahrgenommen werden soll. Nach Vermeer wird die Translationsstrategie auch durch das ethische Verständnis von ÜbersetzerInnen gesteuert, da die kulturspezifischen Entscheidungen während des Übersetzungsprozesses ihre Kompetenz als KulturvermittlerInnen erfordern (Vermeer 1994: 52). Die Kultur ist als Normen, Regeln und Handlungen eines Kollektivs zu verstehen, und hat starken Einfluss auf das translatorische Handeln, da die Sprache immer mit diversen kulturellen Faktoren verbunden ist (Vermeer 2013: 131), da jede Übersetzung zugleich einen Transfer kultureller Werte und Elemente beinhaltet. Bei der Gestaltung des Zieltextes sind der Skopos sowie die damit verbundenen Faktoren, wie etwa die Zielgruppe, von großer Bedeutung. Da sich jede Kultur von allen anderen Kulturen unterscheidet, müssen verschiedene kulturelle Aspekte während des Übersetzungsprozesses in die Zielkultur übertragen und/oder entsprechend modifiziert werden.

Nach der Skopostheorie ist ein Translat kein unabhängiges sprachliches Phänomen, sondern ein Element einer gezielten Kommunikationshandlung in einem spezifischen Zusammenhang (Reiß & Vermeer 1984: 120). Texte gelten demzufolge nicht als isolierte Einheiten, sondern sind stets in spezifischen Situationen verankert, welche stark mit der soziokulturellen Einordnung der AdressatInnen verknüpft sind und so das Verständnis beeinflussen. In den Kontext, in dem sich die AdressatInnen bewegen, sind zahlreiche kulturelle und soziale Voraussetzungen, Normen und Konventionen eingebunden, die für den Übersetzungsprozess von Einfluss sind (Reiß & Vermeer 1984: 18).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Vermeer Kultur als ein komplexes System von Orientierungen interpretiert, die einen wesentlichen Einfluss auf das Verhalten der Menschen innerhalb einer Gemeinschaft haben. Die theoretischen Ansätze der 1980er Jahre sind aus heutiger Sicht jedoch insofern unzureichend, um die komplexen Übersetzungsprozesse adäquat zu erfassen, als Globalisierung, Digitalisierung und transkulturelle Prozesse Heute rücken neuere Ansätze, die Kultur als einen dynamischen und vielschichtigen Austauschprozess wahrnehmen, zunehmend in den Fokus. Mit dieser Entwicklung wird ein differenzierteres Verständnis der kulturellen Wirklichkeit geschaffen, das den vielschichtigen Interaktionen entspricht. (Vermeer 1986: 33 ff.).

1.4. Die Multimodale Übersetzung: Entwicklung der Forschung und Bedeutung für die Übersetzungswissenschaft

In diesem Kapitel werden die Verbindung zwischen Sprache, Bild und Ton erörtert und die Spezifika der Multimodalität in der audiovisuellen Translation beleuchtet. In der audiovisuellen Translation ist gerade das Zusammenspiel verschiedener Modi (wie Sprache, Bild, Ton und Musik) entscheidend, um etwa den Humor im gewünschten situativen Kontext zu interpretieren und zu übertragen. Daher kommt der Frage, inwiefern Humor von einer bestimmten Kultur geprägt und kontextabhängig ist und wie er in multimodalen Zusammenhängen übertragen werden kann, besondere Bedeutung zu.

1.4.1. Der Begriff Multimodalität

Der Begriff Multimodalität bezieht sich auf Texte, die verschiedene semiotische Ressourcen, wie zum Beispiel Sprache, Ton, Bild und Musik, vereinen. Diese Ressourcen haben den Zweck, eine Bedeutung zu transportieren und eine Botschaft hervorzubringen (Kaindl 2004: 173). Nach der Definition von Kress & Van Leeuwen bedeutet Multimodalität die Verwendung unterschiedlicher semiotischer Modi bei der Erstellung eines semiotischen Produkts oder Ereignisses. Ihnen zufolge handelt es sich nicht um ein neues Forschungsgebiet, da jeder Text in gewissem Maße multimodale Elemente aufweist (2001: 20). Die Multimodalität ist nicht nur ein Teil der modernen Medienwelt, sondern war schon vor der Erfindung des Films, des Radios und des Theaters ein wesentlicher Bestandteil der menschlichen Kommunikation. Die Untersuchung der Multimodalität reicht bis in die Antike zurück und erstreckt sich durch die gesamte Geschichte der rhetorischen Auseinandersetzung (Taylor 2020: 86).

Auch die gesprochene Sprache wird immer auch von multimodalen Elementen wie Gestik, Mimik, Tonhöhen- und Lautstärkewechseln begleitet, die die Vermittlung von Bedeutung unterstützen. Auch die Schriftsprache war über viele Jahrhunderte hinweg mehrdimensional, unter anderem durch die Verwendung von kunstvoller Kalligrafie, Randillustrationen und anderen dekorativen Elementen. Nach der Erfindung des Buchdrucks trat sie durch die Verwendung typographischer Mittel wie Kapitelüberschriften, durch die Bedeutung visuell strukturiert und vermittelt wurde, in Erscheinung. Auch die Malerei wird als archetypischer multimodaler Text betrachtet, da sie Bedeutung ohne Sprache überträgt und durch visuelle Zeichen kommuniziert (Taylor 2020: 86).

1.4.1.1. Modus

Der Begriff *Modus* spielt in Zusammenhang mit der Multimodalität eine zentrale Rolle. Nach Kress (2010: 79) meint „a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning.“ Die semiotischen Ressourcen werden also mit Handlungen beziehungsweise Hilfsmitteln assoziiert, die im Verlauf der Kommunikation eingesetzt werden. Diese Ressourcen können entweder physiologisch (Mimik, Gestik) oder technisch (Hard- oder Software, Papier etc.) sein (Kress 2010: 79). Ergänzend dazu beschreibt Dirk Delabastita die unterschiedlichen Modi der Multimodalität als zwei Kanäle, die verbale und nonverbale Signale beinhalten. Der erste bezieht sich auf die visuelle Präsentation, während sich der zweite Kanal auf die akustische Präsentation bezieht (1998: 198 f.).

Der Modus in der Multimodalität beinhaltet sämtliche semiotische Zeichen, mithilfe derer eine Bedeutung erzeugt wird und die die Grundlage für Diskurse und unterschiedlichen Möglichkeiten von Interaktionen bilden (Kress & van Leeuwen 2001: 21 f.). Carey Jewitt et al. (2016: 3 f.) verstehen semiotische Mittel als unterschiedliche Modi für die Schaffung von Bedeutung. Sie präsentieren drei wesentliche Grundsätze der Multimodalität, die beschreiben, wie Kommunikation durch das Zusammenspiel von Text, Bild und Sprache (mehrere Modi) gestaltet wird. Bedeutung wird erstens durch unterschiedliche semiotische Mittel geschaffen, die verschiedene Perspektiven und Grenzen zur Verfügung stellen. Die Bedeutung ergibt sich zweitens durch die multimodale Ganzheit. Drittens müssen alle semiotischen Mittel berücksichtigt werden, wenn man die Bedeutung analysieren möchte.

1.4.1.2. Medium

Ein weiterer zentraler Begriff der Multimodalität ist das *Medium*. Er bedeutet nach Schopp (2005: 44) alles, „was als vermittelndes Element oder Mittel dient“. Diese Definition hat zur Folge, dass der Begriff je nach Kontext auf unterschiedliche Weise verwendet wird. Die Abgrenzung vom Begriff *Modus* ist nicht immer eindeutig. Jedoch ist die Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen von großer Bedeutung, da sie unterschiedliche Auswirkungen auf die Übermittlung von Bedeutung haben (Kaindl 2013: 261).³ Typischerweise können verschiedene Präsentationsmedien voneinander abgegrenzt werden. Beispielsweise kann zwischen Medien, die sich auf eine Textsorte beziehen, wie Comics, Filme oder Abbildungen

³ Nach Kaindl (2013: 261) stehen die beiden Begriffe in einer Wechselbeziehung zueinander: „In fact, text modes are always realized in medial contexts, and therefore they are always related to a medium. Modes can also be realized in different media – for example, language can be realized in the medium writing as well as in the medium speech. Through the medial realization, different special modes emerge in each case, too, so it is essential to consider both aspects in their connection when translating.“

unterschieden werden und zwischen Verbreitungsmedien, wie Bücher, Fernsehen, Zeitungen oder Radio (Schopp 2005: 44). Kress und van Leeuwen erläutern das Verhältnis zwischen den beiden Begriffen der Multimodalität so, dass Medium zu Modus wird, wenn die semiotischen Prinzipien in abstrakter Form wahrgenommen werden. Infolgedessen werden Medium und Modus in diversen medialen Kontexten durchführbar, was dazu führt, dass sie nicht an eine konkrete materielle Form festgelegt sind (2001: 22). Mit dieser Definition wird klar, dass es keine klare Unterscheidung zwischen Medium und Modus gibt, da sich die Medien zu Modi entwickeln können, sobald ihre Verwendung in eine Ordnung überführt wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Medium und Modus in zwei Kategorien abgegrenzt werden, die jedoch sehr eng miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig ergänzen. Der Begriff Medium bezieht sich auf die materiellen Ressourcen, während der Begriff Modus die semiotischen Ressourcen mit einbezieht (Kress und van Leeuwen 2001: 22).

1.4.1.3. Genre

Das Genre ist ein wichtiger Aspekt der Multimodalität, da es bestimmt, wie die Modi in der audiovisuellen Translation zur Anwendung kommen (Remael 2001: 17), wobei die Sprache nicht bei allen Transfermöglichkeiten einbezogen werden muss. Kaindl (2024: 41) hebt die folgenden Genres hervor:

- Intramodale Übersetzung: Dieses Genre bezeichnet den Transfer innerhalb des gleichen Modus, also beispielsweise Sprache zu Sprache, Bild zu Bild oder Musik zu Musik usw.
- Intermodale Übersetzung: Bei diesem Genre kommt es zu einem Moduswechsel. Beispiele dafür sind Sprache zu Bild, gesprochene Sprache zu geschriebener Sprache, Bild zu Musik und Ähnliches.
- Intramediale Übersetzung: Dieses Genre bezieht sich auf Transfers innerhalb des gleichen Mediums. Beispiele dafür sind Film zu Film oder Musikvideo zu Musikvideo.
- Intermediale Übersetzung: Dieses Genre bezeichnet Transfers, die nicht innerhalb des gleichen Mediums erfolgen, wie etwa Roman zu Film oder Film zu Comic.
- Intragenerische Übersetzung : Bei diesem Transfer bleibt das Genre unverändert, wie bei Komödie zu Komödie.
- Intergenerische Übersetzung: Im Gegensatz zur intragenerischen Übersetzung wird das Genre hier verändert. Beispiel dafür ist ein Fernsehfilm, der zu einer Fernsehserie wird.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass die audiovisuelle Translation im Bereich der Multimodalität ein komplexes System ist, das viele Formen des Transfers aufweist. In

Abhängigkeit vom Zweck können diese Formen des Transfers innerhalb der Multimodalität modifiziert werden.

1.4.2. Entwicklung der Multimodalität

Die zunehmende Einbindung von kulturellen und soziologischen Perspektiven in der Translationswissenschaft wirkte sich auch auf die Beschäftigung mit der Multimodalität in der Translationswissenschaft aus. Durch den *cultural turn* kam es zu einem grundlegenden Wandel des Translationsverständnisses hin zur Translation als „einem vielschichtigen von kulturellen, ideologischen, macht- und geschlechtsbezogenen Faktoren geprägten Übertragungsprozess“ (Kaindl 2020: 53). Die Multimodalität bildet heute ein wichtiges Forschungsfeld innerhalb der Translationswissenschaft. Die Multimodalität kann sowohl in Volksliedern als auch im digitalen Zeitalter (Dicerto 2018: 33) beziehungsweise in Theater, Computer und Fernsehen (Stöckl 2004: 9 f.) gefunden werden. Nach Kress und van Leeuwen (1996: 39) wurde der Multimodalität in geschriebenen Texten bis zum Erscheinen des Buchs in den 1990er Jahren keine große Aufmerksamkeit geschenkt, weder im Bildungskontext noch in linguistischen Theorien. Im multimedialen Zeitalter steigt jedoch die Aufmerksamkeit für und Beschäftigung mit der Multimodalität. Diese Entwicklung spiegelt sich auch in der Translationswissenschaft wider. Dazu ist anzumerken, dass sich Katharina Reiß bereits 1971 mit Texten, die auch nonverbale Elemente beinhalten, beschäftigte, wobei sie diese erst als audio-medial und erst später als multi-medial bezeichnet (Snell-Hornby 2006: 84).

ForscherInnen wählen ihre Methoden im Bereich der Multimodalität nach ihren eigenen Interessen aus (Bateman et al. 2020: 27). Mit Blick auf die sich verändernde Methodenwahl zeigt sich, dass der Forschungsbereich durch die sich ständig weiterentwickelnden Technologien immer umfangreicher wird, was sowohl Vor- und Nachteile mit sich bringt (Boria & Tomalin 2020: 3). Auch durch die neuen funktionalistischen und kulturorientierten wissenschaftlichen Perspektiven und Untersuchungsfelder, die bisher weniger Aufmerksamkeit bekommen haben (beispielsweise die audiovisuelle Translation oder die Übersetzung von Theatertexten), hat sich das Forschungsfeld der Multimodalität erweitert. Allerdings bleibt der Fokus der Forschung zum Thema Multimodalität trotz dieser Neuausrichtung nach wie vor die Sprachebene (Kaindl 2020: 54).

1.4.3. Forschung und Bedeutung der Multimodalität für die Translationswissenschaft

In der Translationswissenschaft, besonders im Bereich der audiovisuellen Translation, wird der Begriff der Multimodalität mit dem Ansatz des multimodalen Textverständnisses verknüpft. Dieses Verständnis ermöglicht nicht nur die Analyse der unterschiedlichen Modi (die Bilder, Geräusche, Musik und die gesprochene und geschriebene Sprache in ihren kulturellen Besonderheiten und Funktionen beinhalten), sondern auch die Forschung über funktionale Wechselwirkungen in Bezug auf ihre mediale Umsetzung, weil Modus und Medium in enger Wechselbeziehung stehen (Kaindl 2024: 40). Zu den TranslationswissenschaftlerInnen, die sich mit dem Thema Multimodalität beschäftigen, zählen Dicerto (2018), Kaindl (2020), Ramos Pinto (2018) und Taylor (2003; 2004). Die digitale Revolution hat nicht nur die Entwicklung der multimodalen Forschung selbst beeinflusst, sondern auch die Frage, wie Bedeutung erzeugt und auch interpretiert wird (Taylor 2020: 88). Digitale Formate wie künstliche Stimmen, Messaging-Dienste mit Emoticons und die Kommunikation mit E-Mails sind Teil der modernen multimodalen Kommunikation, die das gesprochene Wort mit illustrationsbasierten Gesten und illustrationsbasierter Mimik ergänzen (Taylor 2020: 88). Aber auch aus anderen Disziplinen gibt es zahlreiche multimodale Ansätze, die sich aktuell in Bezug auf die künstliche Intelligenz weiterentwickeln, was den Anwendungsbereich der Multimodalität vertiefen wird. Diese Entwicklung betrifft auch den Bereich der audiovisuellen Translation, vor allem wenn es um die Analyse und Translation komplexer Elemente wie Humor in der Synchronisation und Untertitelung geht. (Kress & van Leeuwen 2001: 201). Wie Jewitt (2009: 1) anmerkt: „There is an increasing interest among academics, professionals and students in the role of image, gesture, gaze and posture, the use of space in representation and communication – in other words, multimodality.“

Jewitt (2014, zitiert in Taylor 2020: 87) fasst die vier theoretischen Grundlagen multimodaler Forschung folgendermaßen zusammen:

- Kommunikation, die durch verschiedene Ausdrucksformen und nicht durch Sprache geprägt ist, ist multimodal.
- Sprachzentrierte Analysen allein sind nicht ausreichend, um eine Bedeutung weitreichend erfassen zu können.
- Jeder Modus hat eigene Eigenschaften und Übereinstimmungen, die durch die physische Gestalt und kulturelle Entwicklung geprägt sind und dabei konkrete Kommunikationsaufgaben erfüllen.
- Die verschiedenen Modi arbeiten trotz der Unterschiede und eigenen Merkmale zusammen.

Jewitt wollte mit diesen Annahmen die verbreitete Überzeugung, dass Sprache das Hauptmedium der Kommunikation ist und andere Ausdrucksformen – wie Klang, Gesten und Farben – die Sprache nur unterstützen und hinterfragen. Nonverbale Ausdrucksformen sind in der Lage, in gleichem Maße wie die Sprache selbst Bedeutung zu übertragen. Nach Halliday (1978, zitiert in Taylor 2013 :99) bezieht sich diese Feststellung auf die Dreiteilung der Sprach(meta)funktionen im Rahmen der sozialen Semiotik. Die soziale Semiotik, wie in Taylor (2020: 86 f.) eingeführt, gilt als ein theoretischer Ansatz für die Analyse der Multimodalität sowie der menschlichen Kommunikation als soziales Handeln. Durch diese theoretischen Ansätze versuchen die ForscherInnen herauszufinden, welche Ausdrucksformen und Ressourcen in einem multimodalen Text verwendet werden, wie sich diese auf die gesellschaftlichen Beziehungen und Werte auswirken, und welche Rolle jeder Modus bei der Erzeugung von Bedeutung spielt. Dabei wird deutlich, dass Bedeutungen bei der Vermittlung in eine andere Kultur variieren können, auch wenn diese innerhalb einer Kultur durch bestimmte Modi übertragen werden. (Taylor 2020: 86 f.)

Das Konzept der Multimodalität gewinnt in der Forschung immer mehr an Bedeutung, so auch in der Übersetzungswissenschaft. Es entwickelt sich zu einem immer zentraleren theoretischen Rahmen für die Forschung über audiovisuelle Texte, die durch das Zusammenspiel unterschiedlicher semiotischer Kanäle Bedeutung schaffen (Remael & Reviers 2018: 260). Zu diesen Kanälen gehören nach Remael & Reviers der aural-verbale Kanal, der aural-nonverbale Kanal, der visuell-verbale sowie der visuell-nonverbale Kanal (2018: 260).⁴ Die multimodale Forschung untersucht sowohl, wie diese Kanäle funktionieren, als auch, wie sie kombiniert werden können, um eine kohärente Bedeutung zu schaffen. Da die Bedeutung kontextabhängig ist, kann sie aufgrund verschiedener kontextabhängiger Situationen variieren. Beispielsweise kann nach Remael & Reviers in bestimmten Filmszenen die Musik im Vordergrund stehen, wie in romantischen Filmen, um die beabsichtigte emotionale Wirkung ausüben zu können, während je nach filmischer Gestaltung die Bilder oder die Sprache dominieren können (2018: 260). Hier ist bemerkenswert, dass die Kombination dieser Kanäle eine zusätzliche Bedeutungsebene schafft, die über die einzelnen Bedeutungen hinausgeht. Nach Zabalbeascoa (2008: 25) ist es entscheidend, „wie [die semiotischen Modi] sich addieren

⁴ Der aural-verbale Kanal bezieht sich auf Dialoge und Liedtexte, der aural-nonverbale Kanal auf Musik und Soundeffekte, der visuell-verbale auf unterschiedliche Arten von Texten auf dem Bildschirm und der visuelle-nonverbale Kanal auf Bilder (Delabastita 1989, Remael 2001, Zabalbeascoa 2008).

und miteinander kombinieren, damit die Zuschauer sie auf bestimmte Weise interpretieren können“.

Das zentrale Ziel der Forschung zur Multimodalität in der Übersetzungswissenschaft besteht darin, die Kombination aus unterschiedlichen Ausdrucksformen und Modi multimodaler Texte zu analysieren und zu verstehen (Taylor 2020: 86 f.). Besonders im Bereich der audiovisuellen Translation, die eine enge Beziehung mit den multimodalen Analyseansätzen aufweist, nimmt die Bedeutung der Multimodalität in der Forschung immer weiter zu. Mit der Entwicklung von technischen Medien und des digitalen Zeitalters hat sich die Forschung, wie Taylor (2013: 98) beschreibt, deutlich erweitert und das Interesse einiger WissenschaftlerInnen wie Baldry, Taylor, Perego sowie Kress & Van Leeuwen erweckt. Sie beschäftigen sich mit Multimodalität und erforschen, wie die verschiedenen Modi (Sprache, Bild und Ton) miteinander interagieren, um sinnvolle Texte zu erzeugen und eine Bedeutung zu schaffen (Taylor 2013: 98).

Da Sprache allein nicht alles vollständig ausdrücken kann, spielt die Interaktion zwischen Wort, Bild und Ton eine wesentliche Rolle bei der Erforschung und Analyse der Multimodalität (Taylor 2013: 99 f.). ÜbersetzerInnen sollten sich mit diesen Interaktionen beschäftigen und andere semiotische Modi (z. B.: visuelle, akustische oder kinetische Modi) näher untersuchen, da diese ebenfalls im Fokus der Übersetzungswissenschaft liegen. Die WissenschaftlerInnen, die sich mit Multimodalität beschäftigen, erleichtern die Arbeit der ÜbersetzerInnen von Bildschirmtexten, indem sie über die Sprache hinaus nach bestimmten Ausdrucksmitteln suchen, die in bestimmten Situationen die Bedeutung direkter übertragen können als Worte (Taylor 2013: 99 f.).

Baldry trug zur Weiterentwicklung der Forschung der Disziplin bei, indem er multimodale Analysen in Bereichen wie Autowerbung, Film- und Fernsehproduktionen durchführte. Dabei verwendete er technische Hilfsmittel zur Erstellung von MCA-Korpora⁵, die ihn zu der Schlussfolgerung führten, dass solche multimodalen Analysen die Identifikation wiederkehrender Mustern in den Prozessen der Bedeutungsfunktion audiovisueller Texte ermöglichen und gleichzeitig erleichtern. Die Theorien von Kress & Van Leeuwen, denen zufolge semiotische Modi durch soziale und kulturelle Merkmale geprägt werden und die

⁵ MCA – Multimodal Corpus Authoring System ist ein Online-System, das für eine Korpuserstellung und Konkordanzsuche verwendet wird. Dieses System macht es möglich, viele multimodale Texte zu untersuchen, ohne dabei ihre typischen Merkmale zu verändern. <https://tidsskrift.dk/her/article/view/96813>

Mitglieder einer Kultur durch das Wiederauftauchen im Kontext der Intertextualität eine enge Beziehung haben, stehen in Einklang mit diesen Erkenntnissen (Taylor 2013: 99).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine nur auf Sprache ausgerichtete Betrachtung nicht ausreichend ist, um die Übersetzung von Humor in ihrer Mehrdimensionalität zielführend zu erfassen. Demgegenüber ist, der Skopostheorie entsprechend, ein funktionaler Zugang notwendig; der es ermöglicht, Übersetzungsentscheidungen bezüglich des gewünschten Ziels und der Funktion des Zieltextes effektiver zu gestalten, um eine humorvolle Wirkung zu erreichen. Doch ein funktionaler Ansatz ist nicht ausreichend, um die Spezifika humorvoller Texte erfassen zu können. Die Multimodalität spielt ebenfalls eine wesentliche Rolle, da diese die Interaktion zwischen den unterschiedlichen Modi wie Sprache und Bild mit einbezieht. Die Skopostheorie bezieht sich auf den funktionalen Rahmen und das Ziel der Übersetzung, während die Multimodalität und deren Ansätze die Ausdrucksmittel bestimmen, die für die Durchführung dieser Funktion prägend sind. Aus diesem Grund sind sowohl die funktionale Übersetzungstheorie und die Skopostheorie als auch die multimodalen Ansätze zentral für die vorliegende Masterarbeit.

2. Synchronisation und Untertitelung in der audiovisuellen Translation: Ein Überblick

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der audiovisuellen Translation und den beiden Übersetzungsformen Synchronisation und Untertitelung. Es bildet die Basis für die Analyse im praktischen Teil der Arbeit .

2.1. Audiovisuelle Translation

Die audiovisuelle Translation wird häufig mit Filmen oder Fernsehserien in Zusammenhang gebracht (Jüngst 2010: 1). Allerdings umfasst die audiovisuelle Translation eine Vielzahl von Anwendungsbereichen, darunter die Translation von Live-Übertragungen, Videospielen, Interviews, Oper- und Theateraufführungen und vieles mehr (Díaz-Cintas & Anderman 2009: 1, Pérez-González 2020: 30). Audiovisuelle Translation bedeutet das „Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben“ (Jüngst 2020: 14). Die Film- und Video-Übersetzung, mit der sich die vorliegende Arbeit beschäftigt, fällt somit in den Bereich der audiovisuellen Translation. Jüngst versteht unter Medienformaten jene Bestandteile, die bei einer Filmproduktion anzutreffen sind, nämlich inter- und intralinguale Untertitelung, Synchronisation, Voice-over und Audiodeskription für Blinde, sowie die Übertitelung und Live-Audiodeskription im Theater (2020: 14). Chaume (2013: 105) definiert die audiovisuelle Translation folgendermaßen:

Audiovisual translation is a mode of translation characterised by the transfer of audiovisual texts either interlingually or intralingually. As their name suggests, audiovisual texts provide (translatable) information through two channels of communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through which acoustic vibrations are transmitted and received as words, paralinguistic information, the soundtrack and special effects; and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc.

Eine aktuellere Definition der audiovisuellen Translation stammt von Pérez-González (2020: 30). Sie betont die Multimodalität als wesentlichen Teil der audiovisuellen Translation sowie das Verhältnis der semiotischen Kanäle bei der Übertragung von Bedeutung:

Audiovisual translation focuses on the practices, processes and products that are involved in or result from the transfer of multimodal and multimedial content across languages and/or cultures. Audiovisual texts are multimodal inasmuch as their production and interpretation relies on the combined deployment of a wide range of semiotic resources or modes (Baldry and Thibault 2006), including language, image, music, colour and perspective. They are

multimedial insofar as this panoply of modes is delivered to the viewer through various media in a synchronized manner.

2.1.1. Die Forschungslandschaft der audiovisuellen Translation

Die audiovisuelle Translation wurde erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts in die Translationswissenschaft eingeführt und wird von Delabastita als „virgin area of research“ (1989: 202) bezeichnet. Die Forschung im Bereich der audiovisuellen Translation entwickelte sich im Lauf der darauffolgenden drei Jahrzehnte, wobei, neue methodologische und theoretische Forschungsansätze entstanden, neue Studiengänge an den Universitäten etabliert und Berufsverbände gegründet wurden (Díaz-Cintas 2009: 7, Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 2f.). In den letzten Jahren stieg der Bedarf an audiovisuellen Übersetzungen deutlich, besonders durch die zunehmende Synchronisation und Untertitelung in der Filmübersetzung (Jüngst 2010: 2). Nach Jüngst wurde mit dem Wachstum der audiovisuellen Translation „ein neues Bewusstsein für die Existenz der audiovisuellen Übersetzung geschaffen“ (2010: 2). Grund für das gestiegene Interesse an der audiovisuellen Translation ist die Digitalisierung. Sie hat dazu beigetragen, dass neue Technologien und Erwartungen entstanden sind, die die Produktion und die Übersetzung beeinflussen (Perego & Pacinotti 2020: 51). Die Barrierefreiheit im Bereich Medien und die Einführung verpflichtende Mindestvorgaben für barrierefreie Inhalte in einigen Länder trägt ebenfalls zur Entwicklung der audiovisuellen Translation bei (Bogucki & Díaz-Cintas 2020: 16).

Die größte Entwicklung in der audiovisuellen Translation, besonders in Bezug auf die wachsende Vielfalt synchronisierter und untertitelter Produkte sowie den besseren Zugang zu diesen Produkten durch das Internet, fand in den 1990er Jahren statt, wie in den Publikationen von Gottlieb (1998) nachzulesen ist. Mithilfe von Online-Medien wie beispielsweise Streaming-Webseiten können die ZuschauerInnen auf die Originalversionen vieler Filme sowie auf viele untertitelte Programme zugreifen. Jüngst spricht von der Wichtigkeit der Digitalisierung, die eine wesentliche Rolle für den Einsatz von untertitelten Programmen und für die Forschung spielt. Früher war es umständlicher, Filmversionen aus unterschiedlichen Ländern zu beschaffen, während heutzutage vieles auf digitalem Wege zur Verfügung steht (2020: 16). Die wesentliche Bedeutung der audiovisuellen Translation zeigt sich auch darin, dass Universitäten Lehrveranstaltungen zu den zentralen Themen der audiovisuellen Translation – Untertitelung, Synchronisation und Voice-over – anbieten (Díaz Cintas 2008: 3).

2.2. Grundlagen und Definition der Synchronisation und Untertitelung

Synchronisation und Untertitelung sind nach Koolstra et al. (2002: 325) die meistverbreiteten Methoden der audiovisuellen Translation, durch die fremdsprachige Filme, Fernsehsendungen und andere Medien für nationale Märkte zugänglich gemacht werden. Nach den meisten Quellen zum Thema Synchronisation stammt diese Übersetzungsform ursprünglich aus den USA und verbreitete sich später in Europa (Bräutigam 2009: 12, zitiert nach Jüngst 2020: 86). Jedoch sprechen viele Argumente dafür, dass die Synchronisation zuerst in Deutschland eingeführt wurde, da der Film *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, USA 1930) bereits im Jahr 1930 auf Deutsch synchronisiert und in Berlin gezeigt wurde (Bräutigam 2009: 11, zitiert nach Jüngst 2020: 86).

2.2.1. Synchronisation

Die Synchronisation ist eine verbreitete Methode, um Filme oder Serien für ZuschauerInnen unterschiedlicher Sprachräume zugänglich zu machen. Sie geht auf eine lange Entwicklung zurück (Kolozsar-Koo 2024: 123). Synchronisation (von griech. *synchron* ‚gleichzeitig‘) erfolgt mündlich und bedeutet, dass die Dialogspur der Ausgangssprache durch eine Dialogspur in der Zielsprache ersetzt wird, wobei keine Nachklänge aus der Originalversion verbleiben. Das Ziel der Synchronisation ist, den ZuschauerInnen das Gefühl zu geben, dass die SchauspielerInnen wirklich in der Zielsprache sprechen (Jüngst 2020: 83). Nach Chaume lässt sich die Synchronisation wie folgt definieren: „a linguistic, cultural, technical and creative team effort that consists of translating, adapting and lip-syncing the script of an audiovisual text“ (2020: 104, zitiert nach Kolozsar-Koo 2024: 123).

Die Synchronisation zählt zu den Revoicing-Methoden in der audiovisuellen Translation (Kolozsar-Koo 2024: 123). Wie schon angeführt, wird bei dieser Methode die Dialogspur des Originals durch neue in der Zielsprache ersetzt. Hierbei wird die Information aus dem Ausgangstext über den gleichen Kanal in den Zieltext weitergegeben. Daher ist die Synchronisation der Kategorie „isosemiotischen Übersetzung“ (Gottlieb 2005: 3, zitiert nach Kolozsar-Koo 2024: 123) zuzuordnen. Die Synchronisation betrifft den sprachlichen Teil eines audiovisuellen Mediums (also den verbalen Code). Die visuellen Komponenten, die zum nichtsprachlichen Teil gehören, bleiben unverändert und schaffen damit Vorgaben für die Anpassung an die Zielsprache. Diese Besonderheit bei der audiovisuellen Übersetzung ist der Multimodalität des Ausgangstextes geschuldet, bei der die Bedeutung durch verschiedene Zeichensysteme übertragen wird. Die Multimodalität wird als „the main conceptual framework

for the study of audiovisual texts“ (Remael & Reviers 2018: 17, zitiert nach Koloszar-Koo 2024: 123) wahrgenommen. Jedoch kann die Gestaltung einer Synchronfassung nicht nur auf der Übersetzung des Dialogs basieren, sondern sollten alle Zeichensysteme, die Teil der Informationsvermittlung sind, berücksichtigt werden. (Koloszar-Koo 2024: 123). „The images, the accompanying music, the sound effects and all the multimodal components together contribute to making meaning in a film, and often have to be taken into account in arriving at translation decisions.“ (Taylor 2020: 83–84, zitiert nach Koloszar-Koo 2024: 123). Aus diesem Zitat wird klar, dass es gerade das Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeichensysteme (Musik, Bilder, Soundeffekte) ermöglicht, den audiovisuellen Text zu interpretieren und einen Sinn aufzubauen (Koloszar-Koo 2024: 124). Aus diesem Grund ist der Zweck einer Synchronisation nach Zabalbeascoa (2008: 33, zitiert nach Koloszar-Koo 2024: 124):

the creation of a ‚new‘ script in a different language that can create meaningful relationships [...] with the pictures and sounds that also make their contribution to the ‚new‘ AV text, so that it is as coherent and relevant as possible to the new audience.

In der Forschung gibt es einige weitere Definitionen für Synchronisierung, die sich auf verschiedene Aspekte fokussieren. Nach Pisek (1994: 46) versteht man unter Synchronisation ein „Mittel zur Übertragung ausländischer Filme in die eigene Sprache.“ Im Hinblick auf filmtechnische Aspekte bedeutet Synchronisation ein

Verfahren, bei dem das Bild und der Ton, die aus künstlerischen und technischen Gesichtspunkten gewöhnlich auf verschiedenen Filmstreifen aufgenommen sind, gekoppelt werden, so dass sie wie in Wirklichkeit zusammen wahrnehmbar sind. Normalerweise fällt dem Zuschauer die Synchronisation nur auf, wenn etwas dabei schief läuft. (Pisek 1994: 46)

Für die vorliegende Masterarbeit werden die Definitionen von Pisek (1994), Jüngst (2020) und Koloszar-Koo (2024) herangezogen, da sie die technische Zusammenführung von Bild und Ton umfassen und den Prozess der Synchronisation als Form der Übersetzung charakterisiert, der auch kulturelle und wahrnehmungsbezogene Ebenen einbezieht.

Die Definition nach Pisek (1994) ähnelt der Definition von Jüngst (2020). Pisek zufolge kann Synchronisation als Verfahren verstanden werden, bei dem der Originalton aus „künstlerischen, kommerziellen oder technischen Gründen“ (Pisek 1994: 46 f.) durch eine neue Tonspur ersetzt wird. Gabriele Toepser-Ziegert (1975: 12) definiert die Synchronisation in ihrer Untersuchung als eine Art der Übersetzung, die sie als „die Übertragung des gesprochenen Wortes aus einer Sprache in eine andere, in technischer und semantischer Hinsicht“ versteht. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Übertragung fremdsprachiger Filme ins Deutsche unterscheidet Pisek (1994: 39) zwischen schriftsprachlichen und verbalsprachlichen Formen

der Aufbereitung und Präsentation. Zur schriftsprachlichen Form zählen die Originalfassung mit Zwischentiteln, beispielsweise „Cartoons“, und die Originalfassung mit Untertiteln. Zu der verbalsprachlichen Form gehören die Originalfassung mit gesprochenen Untertiteln, die Originalfassung in „Voice-over“-Bearbeitung, die Originalfassung als Kommentarfassung sowie die Synchronfassung. Für die vorliegende Arbeit sind nur zwei dieser Formen relevant, nämlich die Originalfassung mit Untertiteln und die Synchronfassung (Pisek 1994: 39). Nach Luyken kann die Synchronisation wiederum in unterschiedlichen Formen unterteilt werden. Beispielsweise kann das Revoicing, also der Ersatz der originalen Tonspur durch eine andere in vier Kategorien unterteilt werden: Lippensynchronität, Voice-Over, Narration und freier Kommentar (Luyken 1991: 71):

- Die Lippensynchronität wird nach Luyken als „the imperfect act“ (das ist der Titel eines Kurzfilms über Lippensynchronisation von Taliesyn für Sianel Pedwar Cumru (S4C), Wales) bezeichnet und wird als eine der bekanntesten sowie kostenintensivsten Formen der Sprachvermittlung beschrieben. (1991: 71 f.).⁶
- Voice-over ist nach Luyken eine getreue Übersetzung der Ausgangssprache und eine annähernd synchrone Übersetzung. Diese Form der Synchronisation wird normalerweise mit Monologen verbunden, wie beispielsweise Interviewantworten oder Antworten derselben InterviewpartnerIn, wobei der Originalton entweder komplett entfernt oder auf eine niedrigere Hörbarkeit herabgesetzt wird. (1991: 80).⁷
- Die Kategorie Narration wird im Allgemeinen als eine erweiterte Form des Voice-overs gesehen, wobei es sich bei dem ursprünglichen narrativen Kontext um einen längeren Monolog handelt. Der originale Erzähltext wird vorab verfasst, was dazu führt, dass die grammatische Struktur formeller ist als die spontanere und für alltägliche gesprochene Sprache typische Struktur. (Luyken: 1991: 80).⁸

⁶ Die Lippensynchronität muss vorab aufgezeichnet werden, während die anderen drei Formen entweder als Vorproduktion oder als Liveübertragung realisiert werden (Luyken 1991: 71). Sie ist ein Ersatz des Originaltons durch eine übersetzte Tonspur des Originaldialogs, wobei das Timing, die Satzmelodie und Lippenbewegungen beibehalten wird. Es soll der Eindruck entstehen, dass die Figuren, die auf der Leinwand zu sehen sind, in der Zielsprache des Publikums sprechen. Da dieses Prozess sehr komplex ist, gehört diese Form der Synchronisation zu den zeitaufwendigsten und kann aus diesem Grund nicht live produziert werden (Luyken 1991: 72).

⁷ Zur Authentizität der Übersetzung trägt die Praxis, den Originalton am Anfang über wenige Sekunden hinweg hörbar zu lassen und ihn im Anschluss zu reduzieren, damit die übersetzte Sprachspur überwiegen kann. Somit wird auch für die Verhinderung eines gewissen Misstrauens beim Publikum gesorgt. (Luyken 1991: 80).

⁸ Diese Form wird für die Bezeichnung der beim Übersetzen eingesetzten Revoice-Technik verwendet. Die Übersetzung soll auch hier inhaltlich originalgetreu übertragen werden und die Wiedergabe soll synchron erfolgen, besonders wenn der SprecherIn sichtbar ist. Wenn der Erzähler nicht im Bild erscheint, dann muss die Narration mit den gezeigten visuellen

- Die vierte Form nach Luyken (1991), der freie Kommentar, unterscheidet sich von den anderen Formen insofern, da dabei nicht versucht wird, die Originalsprache getreu zu übermitteln, sondern der Inhalt von der Originaltonspur abweicht. (Luyken 1991: 82).⁹

2.2.2. Untertitelung

Die Untertitelung gehört zu den bedeutendsten und am meisten genutzten Übersetzungsformen in der audiovisuellen Translation. Untertitel werden in unterschiedlichen Kontexten und Formaten erarbeitet: von der interlingualen Filmuntertitelung bis hin zur intralingualen Untertitelung für ZuschauerInnen mit Hörbehinderungen. Die Definition bezieht all diese Ausprägungen der Untertitelung mit ein: „Untertitel sind eine intra- oder interlinguale schriftliche, meist gekürzte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen, jedoch aus akustischen und visuellen Zeichen bestehenden Ausgangstextes, die quasi-synchron zu diesem eingeblendet wird.“ (Künzli 2024: 107)

Laut Boeckmann (2016: 1) „sind Untertitel auch Lesestoff!“. Die schriftliche Wiedergabe des Dialogs in der Zielsprache wird synchron zum Originaltext am Bildschirm angezeigt (Knauer 1998: 105). Wie Gorshkova erläutert, bedeutet die Untertitelung eine abgekürzte Übersetzung des Gesprochenen in einem Film, wobei der visuelle Teil parallel zu einem geschriebenen Text übertragen wird (Gorshkova 2006: 142). . Eine gekürzte Übersetzung der Filmdialoge, die synchron mit dem zugehörigen Abschnitt des Originals auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint, wird als Untertitel dargestellt (Hurt & Widler 2006: 261). Nach Gottlieb (2002: 187 f.) impliziert die Untertitelung die Übertragung von gesprochenem Text in eine schriftliche Form. Es bestehen unterschiedliche Arten der Untertitelung, nämlich die intra- und die interlinguale Untertitelung. Die intralinguale Untertitelung, bei der in derselben Sprache übersetzt wird, ist unter anderem für hörgeschädigte und gehörlose Menschen gedacht. Die interlinguale Untertitelung ist für alle Filme geeignet, die in eine andere Sprache als die Originalversion übertragen werden sollen (De Linde und Kay 1999: 1). Nach Gottlieb (1998: 247) findet bei der interlingualen Untertitelung ein Wechsel zwischen Sprache und Medium statt, was bei der intralingualen Untertitelung nicht der Fall ist.

Informationen in Einklang stehen. Voice-over unterscheidet sich von der Narration ausschließlich in der sprachlichen Umsetzung. (Luyken 1991: 80).

⁹ Es ist nicht notwendig, eine zeitliche Markierung, was auch Spotting genannt wird, vorzunehmen. Eine Synchronisation mit dem visuellen Material ist jedoch erforderlich. Es lässt sich sagen, dass die beschriebenen Definitionen die Synchronisation als Oberbegriff für unterschiedliche Formen der Sprachübertragung in der audiovisuellen Translation verstehen. Nach Pisek (1994), Luyken (1991) sowie Toepser-Ziegert (1975) wird die Synchronisation äquivalent beschrieben, was verdeutlicht, dass der Prozess der Synchronisierung eine komplexe Aufgabe ist. (Luyken 1991: 82).

Bei der intralingualen Untertitelung wird die Übersetzung nur auf der Ebene des Mediums durchgeführt; die gesprochene Sprache wird also in derselben Sprache schriftlich festgehalten (Gottlieb 1998: 247). Die interlinguale Untertitelung hat die gleiche Wirkung auf das Publikum wie die intralinguale Untertitelung. Nach De Linde und Kay (1991) gibt es aber sehr wohl Unterschiede, die mit den verschiedenen Bedürfnissen hörender und hörgeschädigter und gehörloser RezipientInnen zusammenhängen.

Nach Jüngst (2020: 37) stammt die Untertitelung von den Zwischentiteln der Stummfilme ab, die dazu dienten, Dialoge und Handlungsinformationen zu vermitteln. Jedoch gibt es auch bei dieser Form viele Diskussionen über ihre Entstehung. Nach Ivarsson und Carroll (1998: 39) wurden Untertitel 1909 zum ersten Mal im Kino und 1938 erstmals im Fernsehen eingesetzt. Die Darstellung der Untertiteln auf dem Bildschirm kann unterschiedlich ausfallen, da sie von der Verwendung eines Medium oder einer Methode für die Darstellung der Schriftzeichen abhängig ist. Vor allem das Prinzip der maximalen Lesbarkeit spielt eine bedeutende Rolle (Ivarsson & Carroll 1998: 39).

Die anhaltend große Beliebtheit der Untertitelung lässt sich vor allem dadurch erklären, dass zunehmend Bedarf besteht, audiovisuelle Produkten aus anderen Sprach- und Kulturräumen zugänglich zu machen, wobei Untertitel eine vergleichsweise kostengünstige und informationsnahe Übersetzungsform darstellen (Perego & Bruti 2015: 2).

Die Originaltonspur eines Films zielt darauf ab, zwei Informationskanäle zu übermitteln. Der eine Kanal enthält die sprachliche Information (Inhalt) sowie die phonetische Realisierung des Dialogs (De Linde & Kay 1991: 1). Der andere Kanal betrifft die Übermittlung der nichtsprachlichen Informationen, wie beispielsweise akustische Elemente, die eine wesentliche Rolle für die semantische Gesamtwirkung des Films spielen. Diese Elemente sollten bei der intralingualen Untertitelung nicht vernachlässigt werden, da sie hörgeschädigten und gehörlosen RezipientInnen zur Verfügung stehen, während bei der interlingualen Untertitelung die Originaltonspur weiterhin vermittelt wird und diese Elemente somit in geringerem Maße berücksichtigt werden. Allerdings haben die beiden Arten der Untertitelung auch viele Gemeinsamkeiten: Der audiovisuelle Kontext in beiden Fällen unverändert, beide Arten wandeln gesprochene Dialoge in eine schriftliche Form um und geben die Sprache über unterschiedliche Sprachsystemen hinweg beziehungsweise zwischen unterschiedliche Sprachmodi weiter (De Linde & Kay 1991: 1).

Nach Jüngst (2020: 38) können Untertiteln auch in offene (die immer am Bildschirm zu sehen sind) und geschlossene Untertitel (die ein- und ausgeschaltet werden können) unterteilt werden. Die offenen Untertitel repräsentieren nach Ivarsson & Carroll (1998) die technische

Vorform des Teletextes und sie werden parallel zu diesem eingesetzt. Dies ist bei Wiederholungen oder Nachrichtensendungen beliebter Programme der Fall. Offene Untertitel beinhalten weiterführende Informationen; für sie gelten im Unterschied zu übersetzten Untertiteln leicht abweichende Vorgaben bezüglich Lesegeschwindigkeit und Syntax (Ivarsson & Carroll 1998: 129). Diese Art der Untertitel wird elektronisch in das Fernsehbild eingeblendet und ist während der Sendung für alle RezipientInnen wahrnehmbar (Ivarsson & Carroll 1998: 129). Geschlossene Untertitel werden hingegen als Binärcode über das Fernsehgerät der RezipientInnen eingeblendet und in die leeren Zeilen des Sendesignals integriert. Sie werden gleich wie offene Untertitel vorbereitet, wobei die Möglichkeit besteht, den Text über mehrere Zeilen verteilt darzustellen. Wenn das Gerät mit dem notwendigen Decoder und Zeichengenerator ausgerüstet ist, werden die Signale decodiert und die Untertitel auf dem Bildschirm angezeigt. Der Unterschied zu den offenen Untertiteln besteht darin, dass geschlossene Untertitel nur dann angezeigt werden, wenn die RezipientInnen dies auswählen. (Ivarsson & Carroll 1998: 130).

2.2.3. Vor- und Nachteile der Synchronisation und Untertitelung

Im Folgenden werden die beiden Übersetzungsmodi Synchronisation und Untertitelung, die im Analyseteil der Arbeit untersucht werden, hinsichtlich ihrer Vor- und Nachteile verglichen. Nach Koolstra et al. (2002) können die ZuschauerInnen Programmen mit Synchronisation leichter folgen als untertitelten Programme, da sie nur zuhören und nicht mitlesen müssen. Andere AutorInnen gehen davon aus, dass die Lippensynchronität als unbefriedigend wahrgenommen und die Stimme der SchauspielerInnen von den ZuschauerInnen besser aufgenommen wird (Koolstra et al. 2002: 326). Es gibt Fälle, in denen sowohl die Synchronisation als auch die Untertitelung Übersetzungsfehler beinhalten. Daher gilt es, die formspezifischen Vor- und Nachteile von Synchronisation und Untertitelung bezüglich der verwendeten Übersetzungsstrategien zu untersuchen (Koolstra et al. 2002: 326 f.).

2.2.3.1. Vor- und Nachteile der Synchronisation

Im Folgenden zuerst die Vorteile der Synchronisation, gefolgt von den Nachteilen aus theoretischer Sicht, präsentiert. Die hier erwähnten Punkte bilden die Grundlage für die im nächsten Kapitel dargestellten praktischen Beispiele.

Als erster Vorteil bei der Synchronisation kommt die Tatsache, dass es nicht so leicht zu einem Informationsverlust wie bei der Untertitelung kommt, bei der der Text aufgrund der Bildfolge schnell verschwinden kann (Koolstra et al. 2002: 328). Anschließend zählt zu den

Vorteilen der Synchronisation, dass die Informationsverbreitung sehr effizient geschehen kann, da die ZuschauerInnen nur hören und nichts lesen müssen (Koolstra et al. 2002: 332). Wenn die ZuschauerInnen den Film bloß nebenher ansehen, ist die synchronisierte Version sehr effektiv, da es einfacher ist, ihr zu folgen (Koolstra et al. 2002: 335).

Zu den Vorteilen der Synchronisation gehört auch die Anpassung des Textes, die in den Beispielen im nächsten Kapitel praktisch veranschaulicht wird: Wenn beispielsweise ein Originalwitz schwer zu übersetzen oder zu verstehen ist, können ÜbersetzerInnen Erklärungen anfügen (Koolstra et al. 2002: 331). Nach Pisek (1994) ist die Rezeption bei Spielfilmen von Untertiteln schlechter als die Rezeption von Filmen mit Synchronisation, wenn den ZuschauerInnen der kulturelle Hintergrund des Films fremd ist (Pisek 1994: 73).

Neben den bereits bekannten Gründen werden noch weitere Gründe für die Synchronisation vorgebracht, so etwa von (Vöge 1977: 121):

[E]ven a sophisticated audience, as in some exclusive cinemas, is not able to follow the original dialogue. If even such snobs (...) understand little of the original version, how can one expect a mass public, which is unaccustomed to foreign sounds, to be interested in subtitled films?.

Mounin (1967: 147) ist ebenfalls der Meinung, dass die ZuschauerInnen drei Viertel des nicht-synchronisierten Dialogs nicht wahrnehmen, wenn sie laufend Untertitel verfolgen müssen:

Die Spezialisten der Synchronisation wie z.B. Caillé..., reden mit Recht von einem ausgesprochenen Snobismus von Seiten eines intellektuellen oder pseudointellektuellen Publikums, einen Film in seiner Originalfassung /mit Untertiteln/ hören zu wollen; wenn es ehrlich wäre, müßte dieses Publikum zugeben, daß ihm drei Viertel des nicht-synchronisierten Dialogs entgehen. (Pisek 1994: 73)

Das folgende Zitat beschreibt einen weiteren Vorteil der Synchronisation: Wenn die ZuschauerInnen gar nicht registrieren, dass sie es mit einer Übersetzung zu tun haben, können sie diese auch nicht als störend oder als etwas Negatives empfinden und deshalb ist es nach Pisek (1994:74) notwendig, diese Art der audiovisuellen Translation als ein adäquates Mittel zur Übertragung zu verstehen:

Die Arbeit der Synchron-Firmen findet also in der breiten Öffentlichkeit fast keine Anerkennung, zum größten Teil, weil sie dem Publikum - dem Konsumenten - gar nicht als Synchron-Bearbeitung auffällt. Es ist also eine Arbeit, die vom größten Teil derjenigen, für die sie gemacht wird, überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wird. (Hesse-Quack 1969: 216)

Die Synchronisation bringt auch einige Nachteile mit sich. Zu den Nachteilen dieser Übersetzungsmodus gehört die Informationsübertragung. Wie bei jedem Übersetzungsprozess ist auch beim Synchronisations- und Untertitelungsprozess die Orientierung am Skopos der

Übersetzung von großer Bedeutung (Koolstra et al. 2002: 327). Jedoch verfügen die ZuschauerInnen im Gegensatz zur Untertitelung nicht über zusätzliche Informationen, was sie für Manipulationen und Zensur anfälliger macht. Bei der Untertitelung ist es möglich, dass Zensuren vorgenommen werden, jedoch werden diese von den ZuschauerInnen gelesen (Koolstra et al. 2002: 330).

Ein weiterer Nachteil ist nach Ivarsson & Carroll (1998: 36) die Tatsache, dass das Publikum die Stimmen der SchauspielerInnen, die von dem/der RegisseurIn ausgewählt wurden, nicht hört, wodurch die Authentizität des Films verloren gehen kann. Eine Synchronisation, die qualitativ unzureichend ist, kann äußerst störend für die ZuschauerInnen sein, wenn z. B. Studioklänge hörbar sind (Ivarsson & Carroll 1998: 36). Das Wegfallen der Originalstimmen stellt einen künstlerischen Verlust dar, weshalb die Qualität der Synchronisation allgemein schlechter eingeschätzt wird als die des Originaltons. Pisek (1994: 72) bezieht sich auf Vöge (1977), der diesen Nachteil der Synchronisation wie folgt beschreibt:

There is one argument against dubbing that turns up quite regularly, even among its advocates: the well-dubbed film is a rarity. This should hardly surprise us, if we bear in mind the time-consuming and expensive character of dubbing. Its very nature makes the dubbing technique less than suitable for the film industry, where haste (first nights!) and commercial interests are often the controlling factors. (Vöge 1977: 121)

Als weiterer Nachteil der Synchronisation gelten ihre Kosten. Eine Synchronisation ist nach Ivarsson & Carroll zehn- bis zwanzigmal teurer als eine Untertitelung. Es besteht weiters die Möglichkeit, eine Halbsynchronisation anzufertigen, bei der ein Voice-over über einen kaum hörbaren Originalton gelegt wird (1998: 36 f.).

Es lässt sich sagen, dass die Verwendung von Synchronisation für die Übertragung eines Films aus einer Sprache in eine andere oft eine Frage des persönlichen Geschmacks sein kann. Es unterscheidet sich aber auch je nach Land, welche Form der Übertragung für die ZuschauerInnen üblich beziehungsweise vertraut ist. Es ist auch wesentlich, zu berücksichtigen, was die Originalsprache des jeweiligen Films ist, und wie vertraut das Publikum mit ihr ist (Pisek 1994: 74).

2.2.3.2. Vor- und Nachteile der Untertitelung

Bei diesem Kapitel werden ebenfalls zuerst die Vorteile präsentiert, danach die Nachteile, die sich auf die praktischen Beispiele im nächsten Kapitel beziehen. Als erster Vorteil kommt, dass die Untertitelung den ZuschauerInnen die Möglichkeit gibt, eine Sprache schneller zu erwerben, was als weiterer Vorteil anzusehen ist. (Boeckmann 2016: 1). Nach Boeckmann ist das Anschauen von Filmen mit Untertiteln eine Form des Lesens. Wie oben bereits erwähnt,

sind Untertitel beziehungsweise auch inter- und intralinguale Untertitel den meisten ZuschauerInnen bekannt, da sie bei Filmen oder Videos für jeden in einer Fremdsprache oder auch der jeweiligen Muttersprache zugänglich sind. Boeckmann (2016: 8) verweist auf zahlreiche Studien, die die Vorteile der Untertitelung bestätigen. Diese Studien belegen, dass die ZuschauerInnen, die Filme mit interlingualer Untertitelung ansehen, ihre Fremdsprachenkenntnisse stärker weiterentwickeln als ZuschauerInnen, die keine Untertitel nutzen. Aus diesem Grund sind Filme mit Untertiteln eine hervorragende Möglichkeit für die ZuschauerInnen, ihre Fremdsprachenkenntnisse zu verbessern, indem sie neue Wörter, Ausdrücke und die Aussprache lernen (2016: 4 f.). Filme oder Videos mit Untertiteln bieten interessante und wesentliche Inhalte über die Kultur des fremdsprachigen Landes, da sie die Mimik und die Körpersprache der Menschen zeigen. Untertitel unterstützen auch die Entwicklung des Leseverständnisses und das Erkennen von Vokabeln und Sprachstrukturen (2016: 8). In vielen Ländern wird die Untertitelung aktiv verwendet, um die Lesekompetenz zu verbessern und das gesellschaftliche Wissen über Amtssprachen und Minderheitensprachen zu fördern. Beispielsweise gibt es einige europäische Länder, in denen die Kinder bereits im Kindergarten beginnen, eine Fremdsprache zu lernen. Film und Fernsehen helfen ihnen dabei, die Sprache besser zu verstehen und korrekt zu sprechen (Ivarsson & Carroll 1998: 35). Boeckmann beschreibt einige seiner Studien aus den Jahren 2006 bis 2015, die den positiven Einfluss von Untertiteln auf das Sprachenlernen belegen. Untertitelte Filme oder Fernsehprogramme bieten den ZuschauerInnen die Gelegenheit, eine neue Fremdsprache zu erwerben, eine bereits erlernte zu vertiefen oder ihre Aussprache zu verbessern (2016: 5).

Die Studien, in denen viele verschiedene Lernsituationen untersucht werden, konnten keine negativen Auswirkungen von Filmen oder Videos mit Untertitelung auf das Erlernen von Fremdsprachen festgestellt werden (2016: 8).

Zu den Nachteilen bei der Untertitelung gehört nach Koolstra et al. die Tatsache, dass die Untertitel den sichtbaren Bildbereich verkleinern und die ZuschauerInnen ablenken können, da sie versuchen, sowohl dem Bild als auch den Untertitel zu folgen, was die Informationsverarbeitung erschweren könnte. Da diese Aussage jedoch noch nicht empirisch untersucht und bewiesen wurde, gehen sie davon aus, dass dies kein allzu großes Problem darstellt, da die Untertitel im unteren Bereich des Bildschirms auftreten (2002: 331).

Zu den Nachteilen, wie auch oben bei der Synchronisation erwähnt, gehört ebenfalls die Informationsübertragung. Auch bei dem Untertitelungsprozess spielt die Orientierung am Skopos der Übersetzung eine wesentliche Rolle (Koolstra et al. 2002: 327). Allerdings

verhindert die Untertitelung einen Informationsverlust in jenen Fällen, in denen der Ton des Films beim Anschauen von Umgebungsgeräuschen gestört wird.

Ivarsson & Carroll (1998) sind dagegen der Meinung, dass die ZuschauerInnen vom Bild abgelenkt werden, wenn der Hintergrund der Untertitel aus einem schwarzen Kasten besteht, wodurch die Untertitelung das Bild überlagert, und die Komposition ruiniert. Stimmt die Untertitelung nicht synchron mit dem Filmmaterial überein, wird der Rhythmus des Films vernachlässigt (Ivarsson & Carroll 1998: 34). Nach Koolstra et al. ist das Verstehen verbaler Informationen bei der Untertitelung von der eigenen Sprache abhängig, etwa dann, wenn die ZuschauerInnen die Fremdsprache, in der der Film untertitelt wurde, nicht gut beherrschen (Koolstra et al. 2002: 331).

Jedoch bringt die Verwendung von Untertiteln viele komplexe kognitive Abläufe mit sich und die gleichzeitige Wahrnehmung von visuellen und auditiven Informationsinhalten und Informationen in zwei verschiedenen Sprachen kann schwierig sein (2016: 8). Für ZuschauerInnen, die selten Filme mit Untertiteln ansehen und deswegen keine Übung darin haben, gleichzeitig Bild und Text wahrzunehmen, kann dies ein sehr komplexer Prozess sein. Aus diesem Grund ist es nach Boeckmann wesentlich, dass die ZuschauerInnen Erfahrung mit der Fremdsprache haben, in der sie die Untertitel nutzen. Untertitel sind in der eigenen Muttersprache viel leichter wahrzunehmen in einer Fremdsprache, daher spielt die gute Beherrschung der Sprache der Untertitel eine wichtige Rolle.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl die Synchronisation als auch die Untertitelung Vor- und Nachteile aufweisen. Dabei ist zu betonen, dass sich die Informationsverarbeitung nach Koolstra et al. (2002) je nach Fremdsprachenkenntnissen und Fähigkeiten unterscheiden kann. Einstellungen zur Synchronisation und Untertitelung werden auch durch die in einem Land vorherrschende Methodik der Filmübertragung beeinflusst (Pisek 1994: 43 f.). In jenen Ländern, in denen die Untertitelung weit verbreitet ist, leidet die Qualität der Synchronisation, während in den Ländern, in denen die Synchronisation dominiert, die Qualität der Untertitelung niedriger ist (Pisek 1994: 43 f.).

2.3. Forschungsthemen der Synchronisation

Das Thema Synchronisation in der audiovisuellen Translation ist schon seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gegenstand der Forschung. Die Fachzeitschrift *Babel* widmete eine Ausgabe im Jahr 1960 der audiovisuellen Translation. Darin wurden drei Artikel zum Thema Synchronisation von Kinofilmen veröffentlicht. István Fodor publizierte im Jahr 1976 eine

Pionierarbeit zum Thema Filmsynchronisation, die als wesentlicher Meilenstein in der Erforschung der audiovisuellen Translation gilt. Darin arbeitete Fodor eine erste Systematisierung der verschiedenen Arten von Synchronität sowie ein Notationssystem zur Förderung der Lippensynchronität aus. In den darauffolgenden Jahren entwickelte sich die Forschung zur Synchronisation weiter und befasste sich mit zahlreichen spezifischen Aspekten und Fragestellungen zu diesem Thema. (Koloszar-Koo 2024: 126). Am Anfang der Forschung zur Synchronisation lag der Fokus auf den Besonderheiten dieser Form sowie auf der Abgrenzung von anderen Formen der audiovisuellen Translation und von traditionellen Übersetzungsverfahren. In diese Phase der Forschung fallen die Werke von Vöge (1977), Mayoral et al. (1988), Luyken (1991), Whitman-Linsen (1992), Herbst (1994), Dries (1995) und Chaves (2000) (Koloszar-Koo 2024: 126 f.). Im weiteren Verlauf bildete die Analyse des Zieltextes einen Schwerpunkt der Forschung, etwa von Goris (1993), Pruys (1997), Karamitroglou (2000), Ballester Casado (2001) und Freddi & Pavesi (2009). Deren Ziel war es, mithilfe von deskriptiven Analysen wiederkehrende Rahmen und Regeln der Synchronisation zu erkennen und Systematisierungen für die Synchronisation zu etablieren (Koloszar-Koo 2024: 126 f.). Weiters wurden in diesem Forschungsfeld, wie Koloszar-Koo (2024: 126) ausführt, folgende wichtige Themenbereiche untersucht:

- Die Multimodalität des Ausgangstextes: Chaume (2004 und 2012), Zabalbeascoa (2008), Bosseaux (2015)
- Ansätze zur Handhabung kulturell und ideologisch bedingter translatorischer Herausforderungen: Pruys (1997), Ballester Casado (2001), Ramière (2006).
- Humor: Zabalbeascoa (1996), Chiaro (2006)
- Sprachvarietäten: Ranzato/Zanotti (2018), Hayes (2021)
- Eigenschaften der Synchronsprache: Romero Fresco (2006), Bucaria (2008)
- Rezeption synchronisierter audiovisueller Produkte aus der Perspektive der ZuschauerInnen: Antonini (2008), Antonini & Chiaro (2009). (Koloszar-Koo 2024: 126).

2.3.1. Herausforderungen bei der Synchronisation

Im Synchronisationsprozess wird der gesamte Dialog aus der Ausgangssprache durch eine zielsprachliche Version ersetzt, woraus sich für ÜbersetzerInnen einige Herausforderungen ergeben (Jüngst 2020: 83).

Die Qualität der Synchronisation ist von der Abstimmung der unterschiedlichen Dimensionen der Synchronität abhängig. Diese können visuelle oder optische Merkmale aufweisen, wie etwa Lippenbewegungen, Gesten oder Gesichtsausdrücke. Die Herausforderung

besteht darin, die Lippenbewegungen zu beobachten und die Übersetzung entsprechend an sie anzupassen, damit der Eindruck entsteht, dass die SchauspielerInnen die Zielsprache sprechen (Díaz Cintas & Orero 2010: 442). Außerdem ist es wesentlich, die akustischen Elemente wie Stimmlage oder -melodie sowie Intonation und Sprechgeschwindigkeit zu berücksichtigen (Whitman-Linsen 1992: 19).

Der Synchronisationsprozess besteht aus vielen Schritten, die sehr eng zusammenhängen. Dazu zählen die Analyse des Originals, die Erstellung des Zieltextes sowie die Aufnahme des neuen Dialogs in der Zielsprache (Delabastita 1989: 202). Die Herausforderung für ÜbersetzerInnen liegt darin, den Text möglichst authentisch zu gestalten, um die Sprech- und Spielbarkeit in der Zielsprache zu erreichen, sowie das äußere Erscheinungsbild und die stimmlichen Eigenschaften des Originaldialogs zu berücksichtigen (Dore 2020: 71). Bei diesem Prozess sind Sichtbarkeit, Blickwinkel und Kameradistanz von großer Bedeutung, da Figuren außerhalb des Bildes leichter zu synchronisieren sind als Figuren, die im Bild auftreten (Delabastita 1989: 203). Die translatorische Einheit besteht beim Synchronisieren aus einem segmentierten Textausschnitt von fünf bis zehn Zeilen, die durch spezifische Symbole gekennzeichnet sind. Diese Symbole markieren die Auftritte im Bild (*onscreen*) sowie die Auftritte außerhalb des Bildes (*offscreen*), gleichzeitiges Sprechen oder Lachen sowie die Gestik (Díaz Cintas & Orero 2010: 444). Die Aufnahme der synchronisierten Version wird in einem Synchronstudio durchgeführt. ÜbersetzerInnen haben bei der Synchronisation mehr Möglichkeiten als bei der Untertitelung, da der originale Soundtrack nicht zu hören ist und die ZuschauerInnen die Synchronisation nicht mit dem Original vergleichen können. Darüber hinaus haben ÜbersetzerInnen mehr Spielraum bei der Anpassung der Dialoge (Díaz Cintas & Orero 2010: 444).

Eine weitere Herausforderung ist laut Brons (2012: 159) die Übersetzung von Dialekten. Aus diesem Grund entscheiden sich viele ÜbersetzerInnen für eine Übertragung in Standardsprache. Die Übersetzung von Dialekten bietet allerdings auch die Möglichkeit, kreativ zu sein, ihr Wissen auszuarbeiten und neue Übersetzungsstrategien zu entwickeln (Brons 2012: 159).

Eine andere Herausforderung besteht darin, dass manche Dialoge fehlerhafte Formulierungen oder kreative Wortspiele enthalten, was den Synchronisationsprozess komplizierter macht (Jüngst 2020: 89). Sind ÜbersetzerInnen in solchen Situationen nicht erfahren genug, kann die Synchronisation zu einer „Verschlimmbesserung“ führen. Eine andere Herausforderung besteht darin, die Satzlänge der Synchronfassung so an die Originalversion

anzupassen, dass diese miteinander übereinstimmen. Bei vielen der genannten Prozesse der Synchronisation ist ein Supervisor¹⁰ anwesend. (Jüngst 2020: 89).

Neben sprachlich-technischen Herausforderungen gibt es auch kulturelle Aspekte, die die audiovisuelle Translation beeinflussen. Manhart (1999: 264) sieht die Übertragung eines Dialogs in eine andere Sprache nicht als kompletten Transfer aller involvierten Zeichen (wie Sprache, Bilder, Geräusche, Musik usw.), da der Dialog nur einen kleinen Teil des gesamten Films repräsentiert. Die Herausforderung hierbei liegt darin, die kulturelle Asynchronität zu überwinden, die dadurch entsteht, dass kulturelle Verhaltensweisen im Bildteil vorgegeben sind und im Synchrondialog nicht modifiziert werden können (Manhart 1999: 264). Außerdem wirken Filme individuell unterschiedlich auf RezipientInnen. Da die Wahrnehmung von zahlreichen Faktoren wie Bildung, sozialer Stellung, persönlichen Erfahrungen oder Alter der ZuschauerInnen beeinflusst wird, kann laut Manhart die Übersetzung eines filmischen Dialogs nicht mit dem Original gleichgesetzt werden. (1999: 264). Aus diesem Grund sollten ÜbersetzerInnen – die eine Rolle als Schnittstelle zwischen zwei Kulturen spielen – die in einer Gesellschaft vorherrschenden Werte und Normen kennen und eine Filterfunktion ausüben, in dem sie alles, was fremd ist, an etwas Vertrautes angleichen (1999: 264). Dazu ist ein erweitertes kulturelles Wissen über die Kultur des Landes, mit dem Ziel, die Möglichkeiten des Originaltextes zu erfassen und interpretieren zu können, erforderlich. Die Aufgabe der ÜbersetzerInnen besteht nicht darin, kulturelle Konflikte auszulösen, sondern eine kulturelle Annäherung zu schaffen (1999: 264). Nach Pisek (1994) soll die Synchronisation sowohl sprach- als auch soziokulturelle Barrieren überwinden, da sich etwa die Bedeutung von Symbolen zwischen verschiedenen Kulturen unterscheiden kann und daher das gleiche Symbol in einer anderen Kultur andere Reaktionen als beabsichtigt hervorrufen kann (1994: 88).

Eine weitere Herausforderung besteht darin, die Interessen des Publikums zu erkennen und im Synchrondialog zu übermitteln, um den Erwartungen der ZuschauerInnen zu entsprechen (Manhart 1999: 265). Bei der Filmsynchronisation gibt es eine/n RohübersetzerIn und eine/n SynchronregisseurIn, die für die Qualität des synchronisierten Films zuständig sind. Der/die RohübersetzerIn erstellt eine Rohfassung des Dialogs, welche als wörtliche Übertragung und Leitfaden für den/die SynchronregisseurIn dient, damit er/sie eine endgültige

¹⁰ Nach Jüngst (2020) ist es für viele Filme, die eine wesentliche Rolle für die Medienwelt spielen, üblich, eine/n SupervisorIn aus Hollywood (oder anderen Städten) nach Europa zu entsenden, um den Synchronisationsprozess zu überwachen. Heutzutage ist es üblich, dass sich auch FilmregisseurInnen um die Synchronfassungen kümmern (Bräutigam 2009: 35). Für den Film *Inglourious Basterds* hat Christopher Walz, der die Rolle als Hans Landa spielt, selbst die deutsche Version für seinen Charakter synchronisiert.

Version des Dialogs erstellen kann. Es ist auch wichtig, eine lippensynchrone Gestaltung des Textes zu gewährleisten, was die Aufgabe des/der SynchronregisseurIn ist. Eine mögliche Ursache für die unbefriedigende Synchronisation eines Films liegt darin, dass die RohübersetzerInnen nicht für die endgültige Textgestaltung zuständig sind (Pisek 1994: 87). Ihre eigentliche Aufgabe ist es, einen möglichst präzisen Eindruck mit einer genauen Übersetzung des Gesagten zu geben, was als eine der größten Problembereiche des gesamten Prozesses gilt. Eine genaue Übersetzung entspricht nicht den in Kapitel 1 beschriebenen Äquivalenzkriterien, wodurch der gegenteilige Eindruck wie beabsichtigt entstehen kann (Pisek 1994: 87). RohübersetzerInnen und SynchronautorInnen müssen also jeweils unterschiedliche Aufgaben meistern, um die technischen und bildbedingten Anforderungen zu erfüllen (Pisek 1994: 87 f.). Dabei ist zu bedenken, dass die ÜbersetzerInnen nicht wissen können, über welche Kompetenzen die ZuschauerInnen verfügen (Pisek 1994: 89).

Eine weitere Herausforderung bei der Synchronisation ist die Sprechgeschwindigkeit. Schnelles oder langsames Sprechen kann eine temporäre Synchronität schaffen, jedoch kann die Sprechgeschwindigkeit in der Zielsprache nicht beliebig geändert werden. Das Sprechtempo zwischen Ausgangs- und Zieltext kann nicht völlig übereinstimmen, aber die mögliche Verteilung der Silben in der Zielsprache spielt eine wesentliche Rolle bei der synchronen Übertragung (Pisek 1994: 92 f.). Pisek (1994: 92) verweist diesbezüglich auf Götz/Herbst (1987: 15), die die Herausforderung der exakten Lippensynchronisation betonen, weshalb bei der Übersetzung bestimmte Abweichungen akzeptiert werden müssen:

Es ist ebenfalls gut erkennbar, wenn die Geschwindigkeit des gehörten Sprechens nicht mit der Geschwindigkeit der gesehenen Lippenbewegungen korreliert. Diese Asynchronität ist in einigen Fällen durch einfache Silbenzählung nachweisbar, allerdings ist dabei zu bedenken, daß gesehene und gehörte Silben einander nicht immer entsprechen müssen. (Götz/Herbst 1987: 15)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Synchronisation eine besondere Herausforderung für ÜbersetzerInnen darstellt, da dabei da dabei neben sprachlichen und kulturellen auch bildliche, sprachlich-technische und film-spezifische Barrieren überwunden werden müssen.

2.4. Forschungsthemen der Untertitelung

Die Untertitelung gehört neben der Synchronisation zu den ersten Formen der audiovisuellen Translation, die in der translationswissenschaftlichen Forschung systematisch untersucht wurden. Frühere Studien konzentrieren sich überwiegend auf einzelne Film(-ausschnitte) mit

Fokus auf Phänomene wie Humor, kulturspezifische Elemente oder Varietäten linguistischer Ausprägung. Im deutschsprachigen Raum haben sich etwa Schröter (2004), Döring (2006) und Mälzer (2013) wissenschaftlich mit der Untertitelung beschäftigt. Im Laufe der Zeit entfernte sich die Forschung von Fallstudien und entwickelte einen Analyserahmen zur Untersuchung sprachlicher Phänomene. Solche sprachlichen Phänomene sind beispielsweise der nicht standardnahe Sprachgebrauch oder *Code-Switching* sowohl im Original als auch in der Untertitelung (Künzli 2024: 115).

In der zweiten Phase der Erforschung der Untertitelung ab den 2010er-Jahren lag der Fokus auf der Rezeption, insbesondere auf den Rezeptionseffekten bei den ZuschauerInnen (Künzli 2024: 115)¹¹. Elemente wie Geschwindigkeit, Zeilenzahl und Kohäsion wurden geändert, um deren Einfluss auf die Verteilung der Aufmerksamkeit sowie das Textverstehen zu untersuchen. Die Studienergebnisse zeigten, dass die Qualität der Segmentierung keinen Einfluss auf die Verstehensleistung der ZuschauerInnen hat. Ein weiteres Ergebnis war, dass längere, aber kohäsive Untertitel eine geringere Verarbeitungsbelastung auslösen. (Künzli 2024: 115).

In jüngerer Zeit richtet sich das Augenmerk der Forschung auf die Produktionsprozesse von Untertiteln und die Abläufe, die diesen Prozessen zugrunde liegen. Die Studie von Pagano et al. (2011) in der die Erstellung von Untertiteln durch Studierende und ExpertInnen untersucht wurde, gilt als Pionierarbeit in diesem Bereich der audiovisuellen Translation (Künzli 2024: 116)¹².

Es bestehen zahlreiche Forschungslücken. Die Forschungsschwerpunkte langen bisher größtenteils im Bereich der Neuübersetzung literarischer Werke. Es besteht ein Mangel an Studien zu Neuuntertitelungen bzw. -übersetzungen, die die diachrone Entwicklung von Untertitelungsstrategien und Normen analysieren. Die Studie von Bywood (2019) über die Veränderungen und Strategien zur Übersetzung von kulturspezifischen Elementen in Neuuntertitelungen von Filmen gilt dabei als Ausnahme. Der Fokus der Forschung lag bisher auf fiktionalen audiovisuellen Formaten wie beispielsweise Spielfilmen oder Sitcoms. Es

¹¹ Beispiele für Rezeptionsstudien innerhalb des deutschsprachigen Raums sind Künzli (2024: 115 f.), der einen Vergleich zwischen experimentellen und Mainstream-Untertiteln bei Studierenden mit Sprachkombination Französisch–Deutsch gemacht hat, sowie Wünsche (2022), die die Verständlichkeit von Sendungen mit Untertiteln bei Kindern mit Deutsch als Laut- bzw. Gebärdensprache untersucht hat. (Künzli 2024: 115 f.)

¹² Andere Beispiele für solche Untersuchungen sind die Studien von Tardel (2020, zitiert in Künzli 2024: 116) über die „Teilautomatisierung des intra- und interlingualen Untertitelungsprozesses“ unter Einsatz automatisierter Spracherkennung. Auch die elektronische Fragebogen-Umfrage von Künzli (2017) gilt als Beispiel dafür. Dabei wurde untersucht, welche Aspekte aus Sicht der UntertitlerInnen dazu beitragen, effiziente Arbeitsabläufe zu gestalten und die Qualität der Untertitel zu gewährleisten (zitiert in Künzli 2024: 116).

besteht weiterer Forschungsbedarf im Bereich nicht-fiktionaler audiovisueller Formate, zumal deren Anteil am Gesamtumfang der Untertitelung fortlaufend steigt (Künzli 2024: 116).

2.4.1. Herausforderungen bei der Untertitelung

Auch UntertitlerInnen sind mit einer Vielzahl von Aufgaben konfrontiert und müssen im Laufe des Untertitelungsprozesses zahlreiche Herausforderungen überwinden. Dabei sind viele verschiedene Arbeitsfelder und Arbeitsverhältnisse zu beachten (Jüngst 2020: 41). Bei der Untertitelung geht es nicht nur um die Arbeit mit einem schriftlich fixierten Text, sondern auch mit akustischen und optischen Ausdrucksformen. Die optischen Ausdrucksformen sind beispielsweise das Fernsehbild oder der Film, während die akustischen Ausdrucksformen mit der Musik oder den Geräuschen verbunden sind (Hurt & Widler 2006: 261). Da die Erstellung von Untertiteln digital erfolgt, können einige technische und übersetzungstechnische Probleme entstehen, die mit der Platzierung der Untertitel zusammenhängen (Perego & Bruti 2015: 1). Jüngst beschreibt die Untertitelung als einen vielfältigen Prozess, bei dem der Beginn und das Ende der Untertitel in Sequenzen auf dem Filmband gekennzeichnet werden und die Zeit dazwischen genau berechnet werden muss (2020: 39). Beim Prozess der Untertitelung sind viele Richtlinien und Gestaltungsmittel zu berücksichtigen, wie beispielsweise Schriftart und -größe, Ausrichtung und Farbe, damit die ÜbersetzerInnen die Untertitel effizient erstellen können (Jüngst 2020: 49).

Eine der Herausforderungen, die sich den UntertitlerInnen dabei stellt, ist das Spotting des Filmes, also die Kennzeichnung am Anfang und am Ende jeder Äußerung in einem Film. Es gilt als wichtigste Aufgabe der UntertitlerInnen, da es gilt, ein möglichst präzises Verhältnis zwischen Rhythmus, Sprech- und Lesetempo der ZuschauerInnen herzustellen (Ivarsson & Carroll 1998: 82). Im Zuge des Spotting kann entschieden werden, wann die Untertitel am Bildschirm erscheinen und wann sie verschwinden sollen. Um diese Aufgabe zu erleichtern, nutzen ÜbersetzerInnen Vorlagen, die sogenannten Templates (Jüngst 2020: 42). Es muss bereits während des Spotting-Prozesses entschieden werden, ob eine Äußerung auf mehrere aufeinanderfolgende Untertitel verteilt werden soll, damit die Untertitelung korrekt erscheint. Für Untertitel, die aus zwei Teilen bestehen, spielen die erste und die zweite Zeile eine wesentliche Rolle (Jüngst 2020: 46 f.). Schnitten und Tonüberblendungen sowie der Synchronisation zwischen dem Gesprochenen und den Untertiteln kommt ebenfalls große Bedeutung zu (Ivarsson & Carroll 1998: 82). Elemente, die das Gesprochene verständlicher machen, sollten im Untertitelungsprozess unbedingt beibehalten werden – und zwar auch dann, wenn das Gesagte emotional oder zögerlich gesprochen wird (Ivarsson & Carroll 1998: 82).

Eine weitere Herausforderung bei der Untertitelung ist die Standzeit. Das ist die Zeit, für die ein bestimmter Untertitel auf dem Bildschirm erscheint. Die Aufgabe der ÜbersetzerInnen besteht darin, diese nicht zu kurz oder zu lang einzustellen. Die entsprechenden Vorgaben beruhen auf Annahmen über die Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen. Jedoch ist noch nicht ganz geklärt, wie und in welchem Ausmaß sich die Verarbeitung von gesprochener und geschriebener Sprache bei der Untertitelung hinsichtlich der Aufnahmegeschwindigkeit unterscheidet (Wünsche 2022: 146–160, zitiert nach Künzli 2024: 107 f.) Ist die Standzeit zu kurz, wird es für die ZuschauerInnen schwierig, die Untertitel gänzlich zu erfassen. Wenn sie wiederum zu lang ist, müssen sie das gleiche mehrmals lesen, daher ist eine angepasste Pause von großer Bedeutung (Jüngst 2020: 45). Die UntertitlerInnen können die Geschwindigkeit der Untertitelung bestimmen, damit die ZuschauerInnen den Film optimal genießen können (Schröpf 2003: 24).

Der auf dem Bildschirm verfügbare Raum für die Untertitel weist nach Luyken (1991: 42) deutliche Einschränkungen auf. Dies liegt daran, dass die Untertitel das Bild nicht verdecken sollen und die Textzeilen für einen ausreichend langen Zeitraum auf dem Bildschirm eingeblendet werden müssen, damit die gewünschte Lesezeit erreicht wird. Die Regel für den sichtbaren Bereich besteht darin, zwei vollständige Textzeilen zu verwenden, die zwei Drittel der Bildschirmbreite einnehmen (Luyken 1991: 42). Bei Kinderfilmen ist es üblich, dass die Untertitel auf einer Textzeile angezeigt werden (Luyken 1991: 42)¹³. Auch nach Gottlieb (1998: 245, zitiert in Künzli 2024: 109) wird die Anzahl der Zeilen auf maximal zwei und die Anzahl der Zeichen auf maximal 35 pro Untertitel definiert. Die Untertitelung ist eine begrenzte Form der Übersetzung, weshalb solche grundlegenden Merkmale kritisch geprüft werden sollten. Gottlieb (1998: 247, zitiert in Künzli 2024: 109) richtete seine Aufmerksamkeit auf die intersemiotische (auf den Ton, der eine Ergänzung zum Bild ist, bezogene) und intrasemiotische (auf die Wiederholungen im Originaldialog bezogene) Redundanz. Die Herausforderung für UntertitlerInnen besteht darin, die richtige Textmenge für die durchschnittliche Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen zu ermitteln und das Mindestintervall zwischen den Untertiteln einzuhalten (Luyken 1991: 43). Untertitel sollen das Auge nicht stören und der Stil des Textes soll beibehalten werden (Püschel 2015: 127).

Eine weitere Herausforderung besteht nach (Jüngst 2020: 60) in der Übersetzung von Humor, Witzen und Dialekten, Vokabular, Eigen- und Familiennamen sowie Adressen. Dazu

¹³ Programme für Kinder werden am häufigsten synchronisiert, da Kinder begrenzte Lesekompetenz haben (Luyken 1991: 42).

ist nach Ivarsson & Carroll (1998: 81) eine Recherche, um sich in ein bestimmtes Thema einzuarbeiten und die richtige Terminologie zu finden, von großer Bedeutung. Auch bei Schwierigkeiten mit dem Wortschatz sollte recherchiert werden, um eine passende Untertitelung zu finden. Auch Boeckmann (2016) beschreibt die Herausforderungen des auf mehrere kognitive Schritte aufgeteilten Untertitelungsprozesses. Laut Boeckmann sollten ÜbersetzerInnen beim Erstellen von Untertiteln, wie auch bei der Synchronisation, über sehr gute Kenntnisse im jeweiligen Bereich verfügen, da sich der Prozess ansonsten schwierig gestalten kann (Boeckmann 2016: 4). ÜbersetzerInnen sollen dazu in der Lage sein, sich zwischen einer wortgetreuen Wiedergabe spezifischer Ausdrücke und dem Ziel, den inhaltlichen Kern einer Äußerung durch eine funktionale Interpretation zu übermitteln, zu entscheiden. Auch in den Fällen, in denen ein Glossar oder erklärende Details vorhanden sind, ist eine zusätzliche Recherche notwendig, da diese Information zwar dem Publikum des Ausgangslandes vertraut sein, aber dem fremdsprachigen Publikum unbekannt sein kann. (Luyken 1991: 56).

Der Untertitelungsprozess verläuft sowohl interlingual als auch intralingual. Die Umsetzung von auditiven und visuellen Medienkanälen in der Synchronisation und Untertitelung gilt als anspruchsvolle Aufgabe. Es ist wichtig, dass die ÜbersetzerInnen in der Fremdsprache geübt sind, damit keine Unstimmigkeiten entstehen. Obwohl intralinguale Untertitel weniger komplex sind als fremdsprachliche, erfordern sie eine ausgezeichnete Kompetenz seitens der ÜbersetzerInnen (Boeckmann 2016: 4).

Die UntertitlerInnen sollen das Erfassen der Untertitel durch eine klare Sprache und eine möglichst einfache Syntax und Interpunktion unterstützen. Sie sollen auch auf den Einsatz von Zeilenumbrüchen achten, sodass die Untertitelung eine logische syntaktische Struktur bildet. Diese Herausforderung kann mithilfe von Auslassungen, Wiederholungen, Dialogteilen, Füllwörtern, Frageanhängseln oder kurzen Ausdrücken, die nicht für das Verständnis notwendig sind oder aus dem Kontext zu verstehen sind, bewältigt werden (Hurt & Widler 2006: 262).

Außerdem ist es wichtig, dass UntertitlerInnen, die Untertitel verständlich erstellen, um ein besseres Erlebnis für die ZuschauerInnen zu ermöglichen. UntertitlerInnen sollten auch in der Lage sein, translatorische Entscheidungen so zu treffen, dass die Übersetzung der Untertitel dem sprachlichen Niveau und der Bildungsebene der ZuschauerInnen entspricht (Ivarsson & Carroll 1998: 89).

2.5. Synchronisation und Untertitelung: ausgewählte Forschungsthemen

Wie O'Connell in seinem Überblick zur audiovisuellen Translation vorausgesehen hat (2007: 132, zitiert nach Guillot: 39), hat sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren die Forschung über die beiden Formen der audiovisuellen Translation (Synchronisation und Untertitelung), deutlich weiterentwickelt (Guillot: 39). Die Forschung beschäftigt sich mit Fragestellungen in Zusammenhang mit kulturellen, sprachlichen, gesellschaftlichen und technischen Aspekten der Synchronisation und Untertitelung. Durch die technologische Entwicklung haben sich Synchronisation und Untertitelung in komplexer Weise verändert. Vor diesem Hintergrund ist es wesentlich, dass in der Forschung sprachliche, kulturelle und technische Aspekte der Synchronisation und Untertitelung berücksichtigt werden. Es wird wiederholt gefordert, das Forschungsfeld aus dem Blickwinkel unterschiedlicher wissenschaftlicher Fachrichtungen zu untersuchen (Díaz Cintas 2013, Gambier 2013, Pérez-González 2014, zitiert nach Guillot: 39). Wichtige Forschungsthemen sind auch die Digitalisierung, Multimodalität und interkulturelle Kommunikation. Sie werden im folgenden Kapitel näher betrachtet.

2.5.1. Aktuelle Themen der Synchronisationsforschung

Im Lauf der letzten Jahrzehnte wurden verschiedene Themen und Herausforderungen Gegenstand der Forschung, sodass das Wissen über die Synchronisation wesentlich erweitert wurde. Untersucht wurde etwa der Einfluss von Übersetzungsnormen der Synchronisation im Kontext der Zielkultur und die Herausforderungen bei der Übermittlung kulturspezifischer und ideologisch geprägter Aspekte und bestimmter sprachlicher Ausprägungen (Bosseaux 2019: 49 f).

Die Synchronisation wurde im Rahmen deskriptiver translationswissenschaftlicher Ansätze weiter untersucht, etwa von Karamitroglou (2000) im griechischen Kontext, von Goris (1993) im französischen Kontext, von Ballester (2001) und Sanz Ortega (2015) im spanischen Kontext sowie Pavesi (2009) im italienischen Kontext. Diese Studien spielen eine wesentliche Rolle bei der Erforschung der Synchronisation, da sie die Zieltextnormen, das Verhältnis von Ausgangs- und Zielkultur und translatorische Strategien in den Fokus rücken. Somit schaffen sie ein besseres Verständnis über historische und soziokulturelle Zusammenhänge der Synchronisation. Diese Studien wurden jedoch nur in Westeuropa durchgeführt, weshalb zukünftige Studien aus anderen geografischen Kontexten das Forschungsfeld vertiefen und erweitern würden (Bosseaux 2019: 50).

Ein Forschungsfeld, das in der audiovisuellen Forschung zunehmend Beachtung findet, bezieht sich auf die Veränderungen in der Zusammensetzung der ZuschauerInnen sowie deren Einfluss auf die Rezeption, Produktion und Verbreitung von audiovisuellen Inhalten. ZuschauerInnen sind nicht nur passive KonsumentInnen audiovisueller Inhalte, sondern beteiligen sich aktiv am audiovisuellen Prozess, indem sie nicht nur Filme oder Serien ansehen, sondern auch selbst erstellen. Somit helfen die ZuschauerInnen dabei, audiovisuelle Produkte in andere Sprachen beziehungsweise Kulturen zu übertragen. Aus diesem Grund ist es wichtig, zu beobachten, wie ZuschauerInnen an der Lokalisierung audiovisueller Inhalte mitwirken und wie diese Mitwirkung die Forschung der audiovisuellen Translation beeinflusst (Koloszar-Koo 2024: 127).

2.5.2. Aktuelle Themen der Untertitelforschung

Auch das Forschungsfeld der Untertitelung in der audiovisuellen Translation entwickelte sich weiter und es wurden wesentliche Fortschritte erzielt. Die Forschung im Bereich Untertitelung befindet sich – genau wie die audiovisuelle Translation – aktuell in einer Umbruchphase, indem sie die neuen Herausforderungen annimmt, die mit der Etablierung dieser Übersetzungsform der audiovisuellen Translation als eigenständige Disziplin verbunden sind (Guillot 2019: 40).

Die Digitalisierung hat auch für die audiovisuelle Translation zentrale Bedeutung. Die IT-technische Entwicklung hat die Datenerhebung, -analyse und -speicherung vereinfacht und trägt dazu bei, die Entwicklung von systematischen korpusbasierten Untersuchungen zu voranzutreiben. Diese neuen Entwicklungen ersetzen die alten Methoden nicht, sondern erweitern sie, und beeinflussen somit auch die Untertitelforschung. Des Weiteren fördert die Digitalisierung einen Austausch auf technischer und methodischer Ebene, um die zunehmende Vernetzung der audiovisuellen Forschung zu unterstützen. Im Bereich Synchronisation sind diese korpusbasierten Untersuchungen fortgeschritten, während sich die Untertitelforschung in diesem Bereich noch in einer Entwicklungsphase befindet (Guillot 2019: 40). Bei der Synchronisation und Untertitelung bleiben Fragestellungen wie Urheberrechte, Softwarekompatibilität, methodische Harmonisierung und Zugang zu Daten zentrale Themen. Obwohl die Digitalisierung und die Entwicklung neuer Technologien einen signifikanten Fortschritt in der Forschung der Untertitelung bewirkt haben, profitiert die Forschung auch von Erkenntnissen anderer Disziplinen wie beispielsweise der Linguistik. Auch die Studien zu kommunikativen Praktiken und Präferenzen in unterschiedlichen Kulturen und Sprachen im Rahmen der interkulturellen Pragmatik helfen der Untertitelforschung, sich weiterzuentwickeln. (Guillot: 40 f.)

Die für die audiovisuelle Translation relevanten Ansätze und Modelle, wie beispielsweise „psycholinguistic, cognitive, neurolinguistics pragmatic for process models; shift-based and corpus driven for comparative models; systems and norm-based, discourse and ideological for causal models“ (Pérez-González 2014, zitiert nach Guillot 2019: 41), veranschaulichen die unterschiedlichen Perspektiven, die die Forschung in diesem Feld geprägt haben.

Die interkulturelle Pragmatik war lange Zeit kein großes Thema in der Untertitelforschung, spielt aber heutzutage eine zentrale Rolle. In diesem Zusammenhang liegt der Fokus auf der bislang nur begrenzt erforschten Frage, wie Untertitel über unterschiedliche Kulturkreise hinweg auf die ZuschauerInnen wirken. Zu der noch begrenzten und schwierigen Forschung über diesen Untertitelungsbereich gehören auch kulturelle Bedeutungen, kommunikative Aspekte sowie soziale Beziehungen und die Frage, wie diese zum Ausdruck gebracht werden (Guillot 2019: 41). Mehrere ForscherInnen haben sich mit der gesprochenen Sprache im Rahmen des Films im multimodalen und polysemiotischen Kontext und ihrer Wiedergabe durch Untertitel beschäftigt. Im Mittelpunkt der Forschung steht die Frage, inwieweit die Untertitel die pragmatischen und soziokulturellen Aspekte der Dialoge in der Ausgangssprache beibehalten oder ob sie stattdessen individuelle sprachliche und stilistische Modelle entwickeln. Diese Fragen sind noch weitgehend unerforscht. Von besonderem Interesse ist die Frage, ob das Ansehen von audiovisuellen Formaten mit Untertiteln die kommunikative Wirkung der Ausgangssprache direkt überträgt oder ob die Wirkung eher durch eigene Ausdrucksformen übertragen wird (Guillot 2019: 41). Eine besonders wichtige Rolle bei der Erforschung der Untertitelung spielt die Zugänglichkeit (*accessibility*). Durch die zunehmende Digitalisierung und Entwicklung der Technologien steigt auch die Zahl der ZuschauerInnen. Somit verbreitet sich auch die Verwendung von Untertiteln und die traditionelle Perspektive auf die audiovisuelle Translation erweitert sich (Guillot 2019: 42). Pérez-González (2014: 230) hebt hervor, dass mediale Praktiken neue Einblicke in die tatsächlichen Prozesse der audiovisuellen Translation eröffnen. Diese Einblicke sind durch die etablierten Industriestandards der heutigen Zeit abgedeckt. In diesem Sinne besteht die Möglichkeit für die Untertitelforschung, als eigenständiges Medium des interkulturellen Kommunikationsprozess verstanden zu werden und nicht nur als ein Mittel für die Zugänglichkeit. Infolgedessen erlangt die Untertitelung eine neue Bedeutung in Bezug auf praktische und theoretische Perspektiven im Zuge globaler Prozesse der Kultur und Kommunikation (Guillot 2019: 42).

3. Humor und Übersetzung

Der Humorbegriff weckt seit der Antike das Interesse bedeutender Philosophen und Wissenschaftler –von Platon und Aristoteles bis hin zu Schopenhauer und Freud. Wie Santana Lopez (2006) feststellt, ist Humor (abgeleitet vom englischen *humour*) nicht mit Komik gleichzusetzen ist, sondern ein übergeordneter Begriff ist, der verschiedene Formen von Humors einschließt (2006: 36). Eine tiefergehende Auseinandersetzung zu dem Thema findet sich in den *Humour Studies*, die in den 1980er Jahren begründet wurden und interdisziplinär angelegt sind (Lopez 2006: 19).¹⁴ Mit dem Forschungsgegenstand Humor beschäftigen sich neben der Literatur-, Sprach-, Kultur-, Medien-, Erziehungs- und Religionswissenschaft auch PsychologInnen, SoziologInnen, EthnologInnen, MedizinerInnen usw.

Die Übersetzungswissenschaft hat sich mit dem hochkomplexen Thema Humor und Übersetzung bisher sehr wenig beschäftigt, da der Fokus der Disziplin auf der theoretischen Fundierung allgemeiner Übersetzungsprinzipien und der Übersetzung religiöser, geschichtlicher und literarischer Texte lag (Chiaro & Raskin 2008: 569). Die Übersetzungswissenschaft hat erkannt, dass Humor und Übersetzung auch in anderen Disziplinen existieren, wobei auffällt, dass die Humorforschung in anderen Disziplinen das Thema Übersetzung nicht beachtet hat. Zu den wenigen, die sich innerhalb der Übersetzungswissenschaft dem Thema Humor gewidmet haben, zählen Vandaele und Chiaro, die sich das Ziel gesetzt haben, die beiden Disziplinen Humor und Übersetzung miteinander zu verbinden (Chiaro & Raskin 2008: 570).

3.1. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Humorübersetzung

Einleitend ist festzuhalten, dass die VertreterInnen der *Humour Studies* den Begriffs *humour* als übergeordneten Terminus für alle Formen *des Komischen* verwenden. Es stellt sich jedoch die Frage, ob auch in anderen Sprachen als dem Englischen das jeweilige Äquivalent zu *humour* als Oberbegriff des Komischen akzeptiert werden sollte (Lopez 2006: 15 f.). Preisendanz & Warning äußern sich bezüglich des Komischen folgendermaßen:

Das Komische erscheint auf den ersten Blick als ein interdisziplinäres Thema par excellence. Philosophie, Ästhetik, Psychologie, Anthropologie, Soziologie und natürlich die Literaturwissenschaft haben es früher oder später in ihre Obhut genommen. Indessen ist eine wirklich interdisziplinäre Konstitution des Gegenstands kaum einmal zu bemerken; vielmehr

¹⁴ Interessante Informationen zur Humorforschung kann man in der Website der International Society for Humor Studies (ISHS) nachschlagen: <https://www.humorstudies.org>

haben die einzelnen Disziplinen die Theorie bzw. die Geschichte des Komischen als ihren je eigenen Zuständigkeitsbereich, als ihr je eigenes Teilgebiet vereinnahmt und sich von den anderweitigen Kompetenzbereichen her höchstens Zubringerdienste leisten lassen. (Preisendanz & Warning: 1976, zitiert nach Lopez 2006: 14).

Obwohl sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Komischen weiterentwickelt hat, besteht immer noch keine Einigkeit über die zu verwendende Terminologie. Ein möglicher Grund für die inkonsistente Verwendung von Fachtermini könnte sein, dass es sich um ein stark interdisziplinäres Forschungsfeld handelt und die Terminologie durch die Einzeldisziplinen, aus denen die ForscherInnen stammen, geprägt wird. (Lopez 2006: 15). In dieser Hinsicht lassen sich verschiedene Ansätze differenzieren. Manche AutorInnen sind der Meinung, dass die Definitionsfrage nicht endgültig lösbar ist, und greifen stattdessen auf pragmatische Arbeitsdefinitionen zurück. Besonders die älteren Arbeiten umgehen die Definitionsproblematik und beschränken sich auf allgemeine Fragen und auf vereinfachende Formeln. Sie setzen den Begriff *Humor* je nach Bedarf ein, ohne darauf zu achten, ob eine literarische Gattung, eine rhetorische Figur oder eine Kultur untersucht wird. (Lopez 2006: 15).

Lange Zeit stand die Frage der Übersetzbarkeit des Komischen im Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Lopez (2006: 16) verweist auf die Zeitschrift „Humour et traduction: Humor and Translation“ von Laurian und Nilsen aus dem Jahr 1989, die viele Beiträge über die (Un)Möglichkeit der Humorübersetzung enthält. Andere AutorInnen vertraten hingegen die Meinung, dass Humor sehr wohl übersetzt werden kann, und belegten diese Ansicht mit Beispielen für die Übersetzbarkeit des Komischen, die sie als „Glücksfälle“ bezeichneten. Wie Lopez (2006: 16) feststellt, eröffnet sich erst dann ein produktives Feld für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Komischen, wenn sich die ÜbersetzerInnen von der Betrachtung des Komischen als isolierte Einheit auf Wort- und Satzebene distanzieren und auf der Ebene des gesamten Textes nach Wirkungsgleichheit suchen. Stackelberg (1988: 12, zitiert in Lopez (2006: 16 f.)) hinterfragt diese Ansicht kritisch: „The question is, however: should the translator be allowed to make us laugh at his own ideas rather than at those of the author? We do not think so“ (Stackelberg 1988: 12, zitiert in Lopez (2006: 16 f.)). Diese Diskussion ist mit dem in Kapitel 1.2.2. beschriebenen Begriff der Äquivalenz verbunden, der besagt, dass eine Bedeutung von der Ausgangs- in die Zielsprache übertragen werden kann, ohne dabei grundlegende Änderungen zu machen (Chiaro 2008: 580).

Die verschiedenen Sichtweisen spiegeln eine grundlegende Frage der Translationswissenschaft wider, nämlich die Unterscheidung zwischen präskriptiven Ansätzen („wie sollte übersetzt werden“) und deskriptiven Ansätzen („wie wird übersetzt“) (Lopez 2006: 17). Möchte man der Komplexität des Phänomens gerecht werden, so erweist sich die

Unterscheidung zwischen Soll- und Ist-Zustand einer Übersetzung als zu vereinfachend. Die Kombination mehrerer Forschungsansätze und interdisziplinäre Zugänge können dabei helfen, den gordischen Knoten der Übersetzbarkeit des Komischen zu durchtrennen (Lopez 2006: 17). Das wesentliche Problem in Bezug auf die (Un)Übersetzbarkeit befindet sich im Zusammenhang zwischen den Akten eines Ausgangstextes und den Bedeutungen, die im Prozess der Übertragung in den Zieltext einer Übertragung bedürfen. (Chiaro 2008: 581). Die Ansichten in Bezug auf die Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit von Humor lassen sich im Wesentlichen in drei Gruppen aufteilen: Für die Rationalisten sind Bedeutungen universell und lassen sich im Allgemeinen übersetzen. Die Relativisten beziehen sich darauf, dass Denken und Sprechen miteinander verbunden sind, daher ist die Übersetzung für sie „an attempt at solving an impossible task“ (Chiaro 2008: 581). Die Kompatibilisten wiederum behaupten, dass alle Sprachen individuell, aber übersetzbar sind. Die Aufgabe der ÜbersetzerInnen liegt für sie darin, den Ausgangstext zu verstehen und das Verstandene in der Zielsprache auszudrücken (Chiaro 2008: 581).

3.2. Humor

In der Umgangssprache wird als Humor alles bezeichnet, was mit Lachen zu tun hat (Schmidt-Hidding 1963: 237, zitiert in Lopez 2006: 83 f.). Betrachtet man diese Definition jedoch genauer, wird klar, dass auch eine tiefe philosophische Dimension des Begriffs existiert (Lopez 2006: 83 f.). Die begriffsgeschichtliche Entwicklung weist auf das Individuum hin, das die Fähigkeit besitzt, sowohl seine eigenen Fehler als auch die Fehler von anderen zu erkennen und diese so darzustellen, dass eine humorvolle Wirkung hervorgerufen wird. Beim Humor spielen sowohl der Sender als auch die kulturspezifische Kommunikationssituation eine Rolle (Lopez 2006: 83). Freud (1998) gibt ein Beispiel dafür, wie eine bestimmte Aussage aufgrund der Kommunikationssituation humorvoll wirken kann: Wenn [...] der Delinquent, der am Montag zum Galgen geführt wird, die Äußerung tut: »Na, die Woche fängt gut an«, so entwickelt er selbst den Humor, der humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein. (Freud 1998: 253, zitiert in Lopez 2006: 84).

Da sich Humor kaum in einer Weise präzise definieren lässt, die in allen Zusammenhängen passend ist, wird in dieser Arbeit die Definition von Zabalbeascoa (2020) in Sinne einer Arbeitsdefinition herangezogen:

A quality of a statement, action or situation that makes a person laugh or smile or feel similarly amused; consequently, a sense of humour is the ability to recognise, appreciate and sometimes produce such actions, situations, and statements. For the purpose of translation theory and practice, the word “statement” in this definition is connected to texts, the objects and products of translation. (Zabalbeascoa 2020: 669)

Aus dieser Definition lässt sich ableiten, dass nicht jede humorvolle Situation für alle ZuschauerInnen amüsant ist, da der Sinn für Humor individuell unterschiedlich ausgeprägt ist, sich weiterentwickeln kann und auch von den angeborenen Eigenschaften, Erfahrungen, Werten und dem persönlichen Geschmack der Person, aber auch von kulturellen, sprachlichen und politischen Aspekten beeinflusst wird (Zabalbeascoa 2020: 669 f.).

Chiaro (2010: 17) erläutert, woran sich feststellen lässt, ob ein Text als humorvoll verstanden wird. Etwa könnte ein Psychologe 100 Menschen bitten würde, einen Text zu lesen; sollten genau fünf der Befragten ihn humorvoll finden, wird er als humorvoll eingestuft. Ein Text A könnte auch deswegen als humorvoll gelten, weil er im Vergleich zu einem Text B von einer ausgewogenen Personengruppe als lustiger empfunden wird (Chiaro 2010: 17). Die Frage, ob ein Text schon durch eine positive Humorreaktion als humorvoll gilt hat Paul McGhee das verneint und dafür stattdessen den Begriff „Erheiterung“ verwendet (Chiaro 2010: 17). Dieser Begriff umfasst nicht nur das Lachen, sondern auch einige psychologische Veränderungen, bei denen eine emotionale Wirkung im Sinne eines körperlichen Wohlbefindens erzeugt wird. Allerdings ist festzuhalten, dass manche Menschen auch aus Angst oder Nervosität lachen, sodass Lachen nicht immer als Zeichen für Erheiterung angesehen werden kann (Chiaro 2010: 17). Dazu kommt, dass auch ernste Texte unbeabsichtigt komisch sein können. Es sollte zwischen dem Komischen und dem Humoristischen differenziert werden (Chiaro 2010: 17), da manche ZuschauerInnen aufgrund von Versprechern oder Fehlern lachen, was als Form von „zufälligen, aber gleichwohl absichtsvollen verbalen Humor“ (Chiaro 2010: 18) angesehen werden kann. Dazu zählen auch „freudsche Fehlleistungen“, die als Einblicke in brisante Dimensionen des Unbewussten der sprechenden Person betrachtet werden.

Da persönliche Eigenschaften und der momentane emotionale Zustand eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung von Humor spielen, kann nicht von jedem Menschen eine positive Reaktion auf einen humoristischen Text oder Film erwartet werden. So können aggressive Formen von Humor eine verletzende Wirkung auf die ZuschauerInnen haben, wenn sie sich selbst mit dem Objekt des Humor identifizieren oder das Gefühl haben, dass sie ausgelacht werden. Dementsprechend kann gesagt werden, dass der Humor im Auge und Ohr der ZuschauerInnen liegt (Chiaro 2010: 18). Die Frage, was als humorvoll verstanden wird, kann

etwa aus psychoanalytischer, philosophischer oder linguistischer Sicht, oder aus einer Kombination dieser Perspektiven beantwortet werden.

Wenn Humor allen Menschen angeboren ist, bedeutet das, dass alle Menschen die Fähigkeit haben, bei einem humoristischen Reiz große Freude zu verspüren, wenn sie dieses Phänomen aus ihrer Muttersprache kennen. Doch warum reagieren nicht alle Menschen gleich, wenn es um die Übersetzung von Humor geht? Hier stellt sich die Frage, ob Humor so stark kultur- und sprachabhängig ist, dass er in der Fremdsprache keinen humorvollen Effekt haben kann (Chiaro 2010: 18). Wenn der Humor als persönliche Eigenschaft angesehen wird, liegt die Annahme nahe, dass es sich dabei um etwas Angeborenes handelt und nicht um etwas, was erlernt werden kann. Tatsächlich sind manche Menschen leichter zu amüsieren als andere; es kann davon ausgegangen werden, dass sie auch als ÜbersetzerInnen besser geeignet sind, Humor zu erkennen (Chiaro 2010: 18). Zu bedenken ist auch, dass manche ÜbersetzerInnen einen Text aus religiösen oder politischen Gründen nicht als humorvoll empfinden. Hier stellt sich die Frage, wie sie diesen übersetzen sollen, sodass der Humor im Zieltext die gleiche Wirkung hat. Eine ähnliche Frage stellt sich beim schwarzen Humor, der typisch für den Film *Inglourious Basterds* ist (Chiaro 2010: 18).

Wenngleich haben sich die Verfahren zur Erzeugung von humoristischen Inhalten laut im Verlauf der Zeit kaum gewandelt haben, hat sich laut Dore (2020: 1) die Art und Weise geändert, wie Humor vermittelt und von den ZuschauerInnen wahrgenommen wird. Aus diesem Grund hat Chiaro (2017: 3, zitiert in Dore 2020: 1) in Zusammenhang mit der Verbreitung von Humor über das Internet und Smartphones, beispielsweise über soziale Medien oder Online-Plattformen, den Begriff *McHumour*.

3.3. Formen und Elemente des Humors

Humor umfasst viele unterschiedliche Gattungsbegriffe und Humorarten, die bei der Übersetzung im Allgemeinen und bei der audiovisuellen Translation einige Herausforderungen mit sich bringen. Aus diesem Grund erfordert die Übersetzung humoristischer Elemente ein tiefgehendes Verständnis seitens der ÜbersetzerInnen. Santana Lopez (2006: 68) hat in diesem Zusammenhang einige Gattungsbegriffe eingeführt: Komödie, Parodie, Farce, Posse, Satire, Humoreske, Witz, Travestie, Groteske und Karikatur. Sie zählen zum Faktor Sprachsystem

(Code¹⁵) eines Kommunikationsmodells. Die zentralen Komponenten dieses Kommunikationsmodells, nämlich „Text, Partner-Situation (Kommunikation, Pragmatik) und Kultur“ (Lopez 2006: 46), sind wesentlich für eine adäquate Übersetzung. Lopez (2006) schematisiert den Kommunikationsprozess wie folgt: „Der Sender vermittelt dem Empfänger einen codierten Text in einer Kommunikationssituation, die in einer Kultur(-spezifik) eingebettet ist.“ (Lopez 2006: 66).

Vor diesem theoretischen Hintergrund lassen sich einige Humorformen unterscheiden, die für die Übersetzung und für die vorliegende Masterarbeit eine wichtige Rolle spielen. Laut Santana Lopez (2006) zählen Ironie, Sarkasmus und Witz zu den häufigsten Humorformen. Patrick Zabalbeascoa (2024) beschreibt weitere Humorarten, die relevant für den analytischen Teil dieser Arbeit sind, beispielsweise Wortspiele, Metaphern und schwarzen Humor. Die Ironie und der Sarkasmus werden als rhetorische Figuren in einer größeren Ellipse angesehen, die die oben beschriebenen Elemente des Kommunikationsmodells (Text, Empfänger und Kommunikationssituation) einschließt (Lopez 2006: 87).

3.3.1. Ironie, Sarkasmus und Witz

Der Begriff Ironie wird auf drei Ebenen dargestellt, nämlich als rhetorische Figur, als Lebensform und als ontologischer Begriff (Lopez 2006: 87). Bei der Ironie als rhetorische Figur wird zwischen zwei Aspekten differenziert: Ironie als Wortfigur und Ironie als Gedankenfigur. Ironie als Wortfigur bedeutet den „Ausdruck einer Sache durch ein deren Gegenteil bezeichnendes Wort. Sie ist eine Waffe der Parteilichkeit [...]: der Redner ist sich der Überzeugungskraft seiner eigenen Partei sowie der Sympathie des Publikums so sicher, dass er [...] die lexikalische Wertskala des Gegners verwendet und deren Unwahrheit durch den (sprachlichen oder situationsmäßigen) Kontext evident werden lässt“ (Lausberg 1990: 302, zitiert in Lopez 2006: 87). Dieser Definition nach ist die Ironie als rhetorische Figur mit dem Empfänger verknüpft, von dem sie eine Korrektur oder Interpretation, nämlich die Überführung vom Gesagten zum Gemeinten, einfordert (Lopez 2006: 87). Da die Ironie in eine Kommunikationssituation integriert ist, findet sie als Wortfigur Anwendung in einem Text. Die Ironie als Wortfigur wird in mehrere Unterarten eingeteilt. Die erste Unterart betrifft nach der epideiktischen Dialektik Lob/Tadel, die zweite die betroffene Person und die dritte das

¹⁵ Ein Code bedeutet ein „System von Regeln, Übereinkünften oder Zuordnungsvorschriften, das die Verortung und Deutung von Zeichen oder Zeichenkomplexen erlaubt“ (Santana Lopez 2006: 68).

Energierad (Lopez 2006: 87). Die Ironie als Gedankenfigur ist eine dialektische Waffe, die in zwei Kategorien unterteilt werden kann: die *dissimulatio*, also die Verheimlichung der eigenen Meinung und die *simulatio*, also die Vortäuschung, dass die eigene Meinung mit der einer Gegenpartei übereinstimmt. Die *simulatio* wird auch als Realität des sozialen Lebens angesehen, daher wird sie häufig in der Literatur verwendet und gilt als Schwerpunkt der rhetorischen Ironie (Lopez 2006: 88). Die beiden Varianten werden als politisch-taktisch-dialektische und rhetorische Ironie verwendet. Sie unterscheiden sich darin, dass die erste Form den eigenen Willen verbirgt, ohne das Publikum zu berücksichtigen, während die zweite Form an das Publikum gerichtet ist, um die Gegenseite zu demaskieren, indem die Widersprüchlichkeit der terminologischen Bewertung aufgezeigt wird (Lopez 2006: 88).

Die Ironie als Lebensform stützt sich auf die rhetorische Ironie als Gedankenfigur und bezieht sich auf die Lebensführung von Sokrates, die er auch als „Hebammenkunst“ bezeichnet hat. Die Ironie als ontologischer Begriff kommt in der sogenannten „romantischen Ironie“ zum Ausdruck und wurde in der Romantik des 19. Jahrhunderts als philosophische Eigenschaft verstanden, welche immer wieder den Widerstand zwischen Ideal und Wirklichkeit verdeutlicht. Im Laufe der Geschichte wurden verschiedene Theorien in Bezug auf diesen Begriff entwickelt. Einige AutorInnen, wie etwa Goethe, haben das Verhältnis zwischen Ironie und Humor untersucht. Er hat die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Begriffen als „humoristische Ironie“ beschrieben. (Lopez 2006: 88). Ernst Behler (1997, zitiert in Lopez 2006: 89) definiert den Begriff Ironie wie folgt:

Wenn heute die Bezeichnung „romantische Ironie“ verwendet wird, weiß man gleich, daß es sich um jene spezifisch in der Literatur vorkommende Ironie handelt, mit welcher der Autor in seinem Werk präsent ist und alle möglichen Spiele der Verstellung treibt. Diese Ironie ist auf keine literarische Gattung eingeschränkt, sondern findet in der Erzählung, dem Drama und der Lyrik gleicherweise statt. Sie unterliegt auch keiner zeitlichen Begrenzung auf bestimmte Epochen, sondern ist allgemein ein Merkmal der modernen Literatur. (Behler 1997:10, zitiert in Lopez 2006: 89)

In diesem Zitat wird Präsenz als eine Haltung dargestellt, durch die sich ein/e AutorIn von seinem/ihrer Werk distanziert, das Beschriebene mit den LeserInnen reflektiert und mit der Form des Werkes experimentiert. Ironie kann dabei als „rhetorischer Tropus (Einzelfigur), Gesamtstruktur, satirische Figur, Haltung des Erzählers, tragische Ironie im Drama oder Element des Komischen“ (Lopez 2006: 89) vorkommen. Die moderne Literaturwissenschaft erforschte die Ironie aus literaturwissenschaftlicher Sicht und prägte dabei Begriffe wie „Ironie des Schicksals“ beziehungsweise „Fiktions-Ironie“ (Lopez 2006: 89). In der Linguistik wird die Ironie als Mittel der Sprachhandlung verstanden, in der Entwicklungs- und

Tiefenpsychologie wird der Begriff im Sinn von Scheu, Scham und Ehrfurcht verstanden (Lopez 2006: 89). In Bezug auf das Komische zeigt es sich, dass die Ironie keine Unterform des Komischen bildet, jedoch komische Elemente aufweisen kann. Dies bedeutet, dass Ironie sowohl tragisch als auch komisch, oder auch beides, sein kann. Japps argumentiert das wie folgt:

Und man sieht, wie die „Gattungen“ [des Komischen] nicht nur beständig im Zusammenhang des Komischen fluktuieren, sondern wie sie diesen Zusammenhang selbst unter- oder überschreiten können. Diese Probleme sind aber nur ein anderer Hinweis darauf, daß das Komische nicht ausreicht, um die Ironie zu begreifen. Wir müssen deshalb einsehen, daß die Ironie keine Gattung des Komischen ist, vielmehr das Komische ein (möglicher) Grund der Ironie. (1983: 74, zitiert nach Lopez 2006: 90)

In den Fällen, in denen sich die Ironie auf das Komische bezieht, folgt die Abgrenzung von den anderen Formen des Komischen durch ihre Verstecktheit. Die Wirkung der Ironie verlangt sowohl bei dem/der SenderIn als auch bei dem/der EmpfängerIn eine ironische Kompetenz, um die spezifische Kommunikationssituation verstehen zu können.

Der Sarkasmus ist eng mit der Ironie verknüpft, aber durch einen höheren Aggressivitätsgrad gekennzeichnet. Laut Quintilian ist der Sarkasmus eine weitere allegorische Ausdrucksweise, die demselben Bereich zuzuordnen ist wie die Ironie, weil er ebenfalls empfänger-, text-, sprachsystem- und kommunikationssituationsspezifisch ist (1995: 243, zitiert nach Lopez 2006: 90).

Ein Witz kann als jede Ausprägung von Humor definiert werden, die durch Menschen hervorgebracht oder von einem Menschen intendiert wird. Dieses Verständnis wird von komischen Ereignissen oder glücklichen Zufällen beziehungsweise Situationen abgegrenzt, die bei den ZuschauerInnen ebenfalls Lachen hervorrufen können. Man unterscheidet zwischen textuellen und nicht-textuellen Witzen. Textuelle Witze sind verbale oder visuelle Gags. Sie können auch nonverbal oder semiotisch komplex und multimodal sein, wobei sie Wörter mit zusätzlichen Zeichensystemen und paralinguistischen beziehungsweise performativen Aspekten der Darstellung verbinden. Diese Art von Witz kann eine Einheit der Textanalyse repräsentieren, die auf Grundlage bestimmter Merkmale charakterisiert wird. Witze können anhand bestimmter Kriterien klassifiziert werden. Dazu zählen beispielsweise humorspezifische Parameter oder Variablen, nicht aber Typologien, die sich an sprachlichen (lexikalischen, grammatischen, stilistischen oder pragmatischen) Strukturen orientieren. (Zabalbeascoa 2020: 671).

3.3.2. Schwarzer Humor

Schwarzer Humor ist eine spezifische Art von Humor, die sich mit Themen befasst, die Menschen Angst machen. Solche Themen sind beispielsweise Krankheiten, Behinderungen, Missbildungen, Gewalt oder Tod (Zabalbeascoa 2024: 210). Indem über Inhalt aus solchen Tabubereichen Witze gemacht werden, werden sie der Sprachlosigkeit entzogen. Schwarzer Humor kann als eine Form des Widerstands gegen das Bedrohliche verstanden werden. Das bedeutet, dass Angst „weggelacht“ werden kann und Tabuthemen möglicherweise erst dadurch diskutierbar werden (Schröer & Hirsmüller 2018:12).

Schwarzer Humor gilt nicht als etwas Negatives, sondern dient als ein „Sicherheitsventil“ in bestimmten Situationen, da er dabei hilft, Hilflosigkeit zu bewältigen und Stress zu verarbeiten. Er kann als Schutzmechanismus gegenüber Angst und Grauen fungieren, indem schwierige Erfahrungen mithilfe von Humor bewältigt beziehungsweise „weggelacht“ werden können. In Situationen, in denen Anspannung und emotionale Überforderung herrschen, können humorvolle und ungewöhnliche Bemerkungen Entlastung bringen und dabei helfen, die Situation mit Distanz zu betrachten. Schwarzer Humor hat auch den Vorteil, dass die ZuschauerInnen dadurch Trauer oder Hilflosigkeit überwinden können (Schröer & Hirsmüller 2018: 14). Er zielt darauf ab, den ZuschauerInnen bei ihrer emotionalen Überforderung zu helfen, indem schwierige oder belastende Situationen als humorvoll aufgegriffen werden und die ZuschauerInnen somit subjektiv entlastet werden. Wie der Film *Inglourious Basterds* zeigt, ist dafür gewisse Empathie und eine gesamtheitliche Betrachtung der Situation erforderlich. Etwa können manche Aussagen beleidigend wirken, wenn man den gesamten Kontext nicht kennt, weshalb eine nachträgliche Erklärung erforderlich sein kann (Schröer & Hirsmüller 2018:15).

3.3.3. Metapher

Metaphern werden oft als „Brückenbauer des Übersetzers“ dargestellt und führen im Übersetzungsprozess zu vielen Herausforderungen. In der Übersetzungswissenschaftlichen Literatur werden die mit Metaphern verbundenen Probleme eher beiläufig beschrieben. Ein zentraler Punkt ist die Frage nach der grundsätzlichen Übersetzbarkeit von Metaphern und passenden Verfahren der Übersetzung. Die Übersetzungswissenschaft orientierte sich dabei hauptsächlich am linguistischen Metaphernverständnis, wobei sie im 20. Jahrhundert Erkenntnisse der philosophischen Literatur weiterentdeckte, was zu Neudefinitionen und Umdeutungen führte. (Schäffner 1998: 280 f.).

Lange Zeit wurde die Auffassung vertreten, dass Metaphern ein bildhafter sprachlicher Ausdruck sind, Dieser Ausdruck ist durch die Übermittlung von Bezeichnungen zwischen Objekten und Erscheinungen entstanden, was die Bedeutung von Metaphern auf eine neue wörtliche Ebene führt und den Einsatz eines gemeinten Wortes darstellt. Dabei wird die Hauptfunktion von Metaphern in der stilistischen Gestaltung eines Textes gesehen (Schäffner 1998: 281). Nach Newmark (1981: 85) lässt sich diese etablierte Sichtweise wie folgt weiter unterteilen:

- „Object“ wird für das Objekt verwendet, das durch die Metapher beschrieben wird;
- „Image“ wird für das Bild und den Gegenstand verwendet, die das Objekt der Metapher beschreiben;
- „Sense“ wird für den Sinn, die durch die Ähnlichkeiten zwischen Objekt und Bild entsteht, verwendet;
- „Metaphor“ wird für den sprachlichen Ausdruck des Bildes verwendet.

Mit diesem Beispiel wird klar, dass „rooting out the faults ist das Objekt faults, das Bild ist rooting up weeds, die Metapher ist rooting out, und der Sinn ist (a) eliminate, (b) with tremendous personal effort.“ (Schäffner 1998: 281). Snell-Hornby (1988: 57) versteht diese Kategorien für eine komplexe Betrachtungsweise von Metaphern als ein Zusammenspiel der drei Dimensionen *object*, *image*, *sense* (Schäffner 1998: 281).

Die Forschung über die Metaphern hat eine neue Perspektive geschaffen, indem sie als typisch für die Alltagssprache wahrgenommen und als kognitive und konzeptuelle Phänomene verstanden werden, die sich in der sprachlichen Kommunikation und in bestimmten sprachlichen Strukturen äußern. Die zentrale Funktion von Metaphern besteht darin, den Erfahrungsbereich mithilfe eines anderen verstehbar zu machen, wobei ein Zielbereich auf einen Targetbereich übertragen wird (Schäffner 1998: 281).

3.3.4. Elemente des Humors

Martinez Sierra (2014) fokussiert sich auf potenziell humoristische Elemente, um die verschiedenen Aspekte eines Witzes zu systematisieren, die durch Humor erzeugt werden können. Dieses System wurde mithilfe von Taxonomie möglich, um die humoristischen Elemente von Witzen in der Ausgangssprache und im Anschluss in der Zielsprache systematisch einzuordnen. Im Anschluss können diese verglichen werden, um die Veränderungen erkennen zu können (Sierra 2014, zitiert in De Rosa 313 f.). Es geht grundsätzlich darum, dass jeder Witz einen humoristischen Anteil beinhaltet, der sich aus

verschiedenen Elementen zusammensetzt und so Humor erzeugt. Jeder Anteil des Witzes kann entweder nur aus einem Element geformt sein (einfacher Witz) oder aus mehreren Elementen (zusammengesetzter Witz). Im Folgenden werden die acht Elemente von Humor beschrieben. (Sierra 2014, zitiert in De Rosa 314).

Das erste Element des Humors ist das Community- und Institutionselement. Dieses Element ist in einer bestimmten Kultur tief verankert, wie etwa der Name oder Titel einer Person, einer Berühmtheit, eines Buches oder Zeitung, eines Films oder einer Fernsehsendung. Das nächste Element ist das „Community-Sense-Of-Humour“-Element bei Filmen. Bei diesem Element gibt es Themen, die Präferenz einer bestimmten Gemeinschaft widerspiegeln, während sie in anderen Gemeinschaften weniger Beachtung finden. Das dritte, linguistische Element basiert auf linguistischen Aspekten. Das vierte Element bezieht sich auf die visuellen Aspekte, die durch die auf dem Bildschirm gezeigten Bilder für die ZuschauerInnen zu sehen sind. Das fünfte Element ist das graphische Element, bei dem es um Humor geht, der aus einer schriftlichen Botschaft innerhalb eines bestimmten Symbols hervorgeht. Das sechste Element betrifft die paralinguistischen Elemente wie Akzent oder Tonfall. Das nächste Element ist das Audioelement, das über die Toneffekte und den Soundtrack des Films akustisch übertragen wird, wenn diese eine wesentliche Rolle für die Erzeugung von Humor spielen. Das letzte Element ist das nicht markierte Element, das alle Kategorien umfasst, die nicht schon einer der anderen Kategorien zuzuordnen sind. (Sierra 2014, zitiert in De Rosa 314).

3.4. Humor im Fokus der audiovisuellen Translation

Der Begriff audiovisuelle Übersetzung wurde 1993 von Patrick Zabalbeascoa geprägt, der audiovisuelle Texte als einen wichtigen Teil der Übersetzungswissenschaft etabliert hat (Zabalbeascoa 2020: 673). Auch bei der audiovisuellen Translation stehen die Orientierung an Skopos und Relevanz im Zentrum (Zabalbeascoa 2020: 677). Zu den Formen der audiovisuellen Translation zählen laut Zabalbeascoa unter anderem die Lokalisierung, Transkreation, Adaption und Rekreation. Zabalbeascoas Ziel ist es, die Besonderheiten der audiovisuellen Übersetzung und ihren Zusammenhang mit Humor zu analysieren, wobei die spezifischen Textfaktoren sowie die Herausforderungen im Zielkontext berücksichtigt werden müssen (Zabalbeascoa 2020: 673). Die Forschung über die Übersetzung von Humor spielt im Bereich der audiovisuellen Translation eine wichtige Rolle, da audiovisuelle Medien soziale, kulturelle, politische und psychologische Kommunikationssituationen darstellen, in denen Humor häufig als ein bedeutungsvolles und kulturabhängiges Mittel fungiert. Laut

Zabalbeascoa (2020) strebt die Forschung zur Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation mehrere Ziele an. Das erste Ziel ist es, ein besseres allgemeines Verständnis für die Humorübersetzung zu schaffen. Das zweite Ziel ist die Betrachtung von humoristischen Elementen in den unterschiedlichen Übersetzungsbereichen und das dritte ist die Verbindung zwischen Wissenschaft und Berufspraxis (Zabalbeascoa 2020: 677).

Audiovisuelle Produkte wie etwa Filme zählen zu den klassischen multimodalen Vermittlern von Humor, wobei aber eine wesentliche Weiterentwicklung zu beobachten ist. Humor nimmt eine zentrale Rolle bei klassischen Spielfilmen oder TV-Sitcoms ein, aber auch in Genres, in denen es weniger offensichtlich ist, wie beispielsweise in dem Kriminaldrama. Er hat eine entlastende komische Funktion und erfüllt die Aufgabe, die Spannung einer ernsthaften Narration zu reduzieren. Im Allgemeinen unterliegt die audiovisuelle Translation den technischen Beschränkungen der einzelnen Modalitäten der audiovisuellen Translation, wodurch ein gewisser Grad an „technischer Manipulation“ entsteht. Synchronisation und Voice-over lassen sich der Kategorie Revoicing zuordnen, da sie die Erfassung einer neuen Tonspur sowie deren nachfolgende Synchronisation erfordern. Die Untertitelung wird wiederum der Kategorie des Captioning zugeordnet, da bei dieser Modus der audiovisuellen Translation einer schriftlichen Übersetzung beinhaltet (also einen interlingualen Transfers) oder einer Transkription (also einen intralingualen Transfers des Ausgangstextes), der auf dem Bildschirm oder daneben erscheint, wobei die Originaltonspur weiterhin hörbar ist. (Dore 2020: 3).

Ein Film ist ein vielschichtiges semiotisches System, welches verbale Zeichen akustisch, visuell sowie durch nonverbale Zeichen akustisch und visuell vermittelt. Dabei fokussiert sich die Tätigkeit der ÜbersetzerInnen auf Dialoge, während alle übrigen Elemente beibehalten werden. Die akustischen Zeichen sind beispielsweise Dialoge, die visuellen Zeichen sind schriftlicher Text, die nonverbalen, akustischen Zeichen sind Musik oder Hintergrundgeräusche und die nonverbalen visuellen Zeichen sind die Mimik und Bewegungen der SchauspielerInnen. Laut Chiaro & Raskin (2008: 590) besteht die Möglichkeit, in einer Komödie – die häufig mehrere dieser semiotischen Elemente zur Erreichung der angestrebten humorvollen Wirkung einsetzt – den verbalen Code zu manipulieren, damit die Zielkultur den Humor nachvollziehen kann. Somit ähneln die meisten Übersetzungsherausforderungen bei der Übertragung von Humor jenen bei schriftlichen Texten, zu denen jedoch zusätzliche Einschränkungen durch den visuellen Code kommen (Chiaro 2008: 590). Die synchronisierten Komödien, die in zahlreichen europäischen Ländern üblich sind, werden seitens der zunehmend anspruchsvollen ZuschauerInnen oft dafür kritisiert, dass Witze in der übersetzten Version nicht

die gleiche humorvolle Wirkung haben (Chiaro 2008: 595). Trotz der unvermeidlichen sprachlichen und kulturellen Barrieren, die die Vermittlung und Übersetzung von Humor erschweren und das Verständnis behindern, haben es einige britische Komödien geschafft, global beachtliche Umsatzergebnisse zu erzielen. Dazu zählen beispielsweise *A Fish Called Wanda*, *Four Weddings and a Funeral*, *The Full Monty* (1997, Peter Cattaneo, UK), *Notting Hill* (1999, Roger Mitchell, UK) und *The Diary of Bridget Jones* (2001, Sharon Maguire, UK & USA). Diese Komödien beinhalten wenige Wortspiele, und weisen daher weniger Übersetzungsprobleme auf als Komödien, die viele Wortspiele enthalten (Chiaro 2008: 595). Jedoch basiert ein Großteil des Humors eher auf Ironie als auf Wortspielen, wie es auch im Film *Inglourious Basterds* der Fall ist. Dieser Humor kann allerdings verloren gehen, wenn die ZuschauerInnen die kulturellen Hintergründe der Ironie nicht nachvollziehen können, selbst wenn die Übersetzung keine Probleme aufweist und keine besonderen kulturellen oder linguistischen Probleme beinhaltet (Chiaro 2008: 595 f.).

Wie bereits erwähnt, ist es die Funktion von Humor, die ZuschauerInnen zu amüsieren. Daher besteht die audiovisuelle Übersetzung von Humor in der „funktionalen Manipulation“ durch die Anwendung von Übersetzungsstrategien, die die intendierte Wirkung auf die ZuschauerInnen des Ausgangstextes übertragen und dadurch bewahren kann (Dore 2020: 4). Die Prozesse der Übersetzung von Humor können durch die eingesetzten Mittel und Technologien gefördert, aber auch komplizierter gestaltet werden. Traditionell sind diese Prozesse bei einer Vielzahl von Akteuren, wie beispielsweise ProduzentInnen oder Übersetzungsteams, angesiedelt. Heutzutage ist die „partizipative audiovisuelle Translation“ ein weitreichend anerkanntes Phänomen (Pérez-González 2014: 233). Trotz der Komplexität der bisherig untersuchten Fragen gestaltet sich die Übersetzung von verbalem Humor in multimedialen Texten noch geringfügig schwieriger. Ein multimedialer Text wird durch mehrere technologische Medien produziert und wahrgenommen. Beispiele für multimediale Texte sind Filme, die mit Kameras, Computern und Aufnahmegeräten erstellt und im Anschluss audiovisuell von den ZuschauerInnen rezipiert werden (Chiaro 2008: 589). Hierbei sollten auch die visuellen und verbalen Codes des Ausgangstextes mit den verbalen Codes des Zieltextes synchronisiert werden, wodurch sich der audiovisuelle Bereich von einer traditionellen Übersetzung, die einen schriftlichen Text von einer Sprache A in eine Sprache B überträgt, unterscheidet (Chiaro 2008: 589). Die bei der multimedialen Übersetzung von Humor sprachlich übertragenen Textsorten reichen von maschinellen Übersetzungen und Online-Übersetzungen über synchronisierte und Untertitelte Produkte bis hin zu Theaterproduktionen (Chiaro 2008: 589).

3.4.1. Herausforderungen bei der Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation

Die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation stellt eine schwierige Aufgabe dar. Es handelt sich um einen komplexen Vorgang, vor allem wegen der mehrdeutigen Eigenschaften audiovisueller Texte und der verbalen und nonverbalen semiotischen Zeichen. Um die verschiedenen Formen von Humor (linguistisch und lingua-kulturell) zu unterscheiden, wurde laut De Rosa (2014: 108 f.) das folgende Schema entwickelt, das sich auf die verfügbaren Kanälen bezieht, nämlich die audio- und visuellen Kanäle, die sich für den gewählten multimodalen Ansatz darauf bezieht, wie die Bedeutung von Film in der audiovisuellen Translation entsteht und welche Elemente bei der Übersetzung von Humor in der Synchronisation und Untertitelung berücksichtigt werden müssen:

- 1). Visueller Kanal: dieser bezieht sich auf die kinetische und proxemische paralinguistische Kommunikation;
- 2). Auditiver Kanal: dieser bezieht sich auf prosodische paralinguistische Kommunikation und extralinguistische Kommunikation;
- 3). Audiovisueller Kanal: dieser bezieht sich auf eine Mischung und Überlappung zwischen auditiven und visuellen Formen des Humors (De Rosa: 2014: 108 f.).

Ergänzend ist der Humor in der audiovisuellen Translation bewusst gestaltet und nicht als spontan anzusehen, da er zu einer medialen Varietät der Filmsprache gehört, die bewusst eine spontane Wirkung vermittelt. Die Filmsprache gehört zur Kategorie der gesprochenen Sprache, da sie eine absichtlich und bewusst konstruierte Spontaneität darstellt, die aus einer zwischen SenderInnen und EmpfängerInnen der audiovisuellen Botschaft bestehenden Plausibilität resultiert. Diese Ansichtswiese entspricht den analytischen Ansätzen, die einen fiktiven Dialog als simulierte Nachbildung eines Face-to-Face-Dialogs ansehen, und auch jenen Ansätzen, die einen fiktiven Dialog als eine geschichtete Varietät verstehen, die von mehreren Sendern an ein heterogenes Publikum vermittelt wird. (De Rosa: 2014: 109).

Das Grundprinzip des Humors in der audiovisuellen Translation lautet: Je weniger gesagt wird, desto mehr wird gelacht. Ein zentraler Grund für den Erfolg einiger kulturübergreifend, international bekannter Komiker wie Chaplin oder Keaton ist darin begründet, dass die humoristische Wirkung nicht unbedingt durch die Sprache erzielt wird, was die Vermittlung von Humor von der Ausgangskultur in die Zielkultur deutlich erleichtert. Aber was ist mit den Fällen, in denen Worte eine wesentliche Rolle für die humoristische Wirkung spielen, wie bei den Sitcoms *How I Met Your Mother*, *Scrubs* und *The Big Bang Theory*? Der

Erfolg dieser Serien beruht hauptsächlich auf dialogischem Humor und verbaler Interaktion. Das macht die Übersetzung von Humor, insbesondere bei der Synchronisation, sehr schwierig, da die Dialoge von schnell aufeinanderfolgenden Wortwitzen und Schlagfertigkeiten geprägt sind. Neben den Worten stellen, sondern auch die kulturellen Aspekte des Humors eine Herausforderung in der audiovisuellen Übersetzung dar. Kulturspezifische Referenzen bilden ein weiteres Hindernis für die problemlose interkulturelle Übertragung von humorvollen Elementen, weil einige humoristische Effekte in einer Kultur nicht die gleiche Wirkung wie in einer anderen haben (Pietro 2014, zitiert in De Rosa: 333). Außerdem wird die Synchronisation durch nonverbale Kommunikationsmerkmale wie Kinesik, Paralinguistik und Proxemik sowie die Bedeutung visueller Informationsquellen außerhalb der erzählten Handlung (wie Fotografien und Kameraperspektiven) beeinflusst und eingeschränkt (Pietro 2014, zitiert in De Rosa: 333 f.). Zusätzlich wird die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation durch synchronisationsbedingte Beschränkungen, wie Lippenbewegungssynchronisation sowie die Anpassung an Gestik und Körperbewegungen bestimmt. Dies bedeutet, dass die synchronisierte Tonspur mit den originalen gestischen und mimischen Ausdrucksformen in Einklang gebracht werden muss (Pietro 2014, zitiert in De Rosa: 334). Durch die Komplexität von Humor und die vielschichtige Zeichenstruktur von audiovisuellen Produkten ist ein Vorwissen für das Verständnis der Strukturen humoristischer Texte in der audiovisuellen Translation unbedingt erforderlich (Pietro 2014, zitiert in De Rosa: 334). Mehr als 80 % der Szenen in Sitcoms schließen mit einem humoristischen Höhepunkt, der in ein vorausgezeichnetes Lachen übergeht. Dieses Lachen löst bei den ZuschauerInnen eine positive beziehungsweise humorvolle Reaktion auf die komischen Äußerungen aus (Pietro 2014, , zitiert in De Rosa: 334).

Die Übersetzung von Humor im Allgemeinen und in der audiovisuellen Translation bringt einige Herausforderungen mit sich. Es besteht ein Ungleichgewicht zwischen der großen praktischen Bedeutung und Allgegenwart der Translation aus der Sicht der ZuschauerInnen und der bisher geringen Aufmerksamkeit seitens der Forschung (Zabalbeascoa 2020: 667 f.). Die Verbreitung von Streaming-Plattformen und sozialen Medien unterstreicht die Notwendigkeit einer zielgerichteten und fundierten Forschung. Zumeist sind es die KomikerInnen selbst, die sich mit der Weiterentwicklung der Forschung beschäftigen. KomikerInnen sind immer bereit, in Interviews über ihre eigenen Erfahrungen zu sprechen, und ihre Beiträge spielen eine wesentliche Rolle für die Forschung (Zabalbeascoa 2020: 668). Filmische Parodien, Satire, TV-Sitcoms und versteckte Kamerashows haben dafür gesorgt, dass Humor und seine Übersetzung allgegenwärtig sind. Zum Phänomen des Humors gehört aber auch die weltweite Verbreitung

von Witzen und Memes über soziale Medien, von Stand-up-Comedies auf der Streaming-Plattform Netflix, von Late-Night-Shows im US-Fernsehen, sowie deren synchronisierten und Untertitelten Versionen in internationalen Kontexten. Auch Fragen zum Thema Zensur, Humor in der Werbung, politischer Korrektheit und kreativen Übersetzungsmöglichkeiten gehören zum Thema Humor (Zabalbeascoa 2020: 668). Darüber hinaus ist es wichtig, zwischen Humor in den Studien zur audiovisuellen Translation und anderen Ausdrucksformen zu differenzieren und diese Formen miteinander zu vergleichen. Es ist ebenso wichtig, die Terminologie zu bestimmen, um audiovisuell und multimodal eindeutig differenzieren zu können (Zabalbeascoa 2020: 668).

Ein Teil der Herausforderungen bei der Übersetzung von Humor im Allgemeinen und in der audiovisuellen Translation ergibt sich daraus, dass traditionellerweise seriöse Texte und Botschaften die Grundlage von Übersetzungsprozessen bilden. Häufig wird davon ausgegangen, dass alles, was bei der Übersetzung von seriösen Texten gilt, auch auf die Übertragung von Humor angewendet werden kann. Andernfalls wäre Humor nicht als Teil der Disziplin der Übersetzungswissenschaft zu betrachten, sondern beispielsweise als eine kreative Umarbeitung oder Adaption (Zabalbeascoa 2020: 669). Analog zu allen Forschungsfeldern der Translationswissenschaft ist es wesentlich, zwischen der praktischen, der didaktischen und der theoretischen Seite zu unterscheiden. Die praktische und didaktische Seite umfasst die Frage, wie Humor übersetzt wird, während sich die theoretische Seite darauf bezieht, wie die Humorübersetzung erforscht werden kann und wie die theoretischen Modelle des Humors in der Translationswissenschaft entwickelt werden können, und zwar unter Berücksichtigung der theoretischen Grundlagen und Konzepte der Humorforschung (Zabalbeascoa 2020: 669). Humor wird in der Translationswissenschaft als schwer erfassbares Untersuchungsobjekt angesehen, das im Großen und Ganzen als eine Ergänzung anderer Forschungsbereiche verstanden wird, wie etwa spezifische AutorInnen, einzelne Gattungen, bestimmte historische Epochen oder sprachliche Strukturen (Zabalbeascoa 2020: 669).

Die Herausforderungen bei der Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation zeigen die Wichtigkeit peripherer Aspekte für die Übersetzungsforschung. Es geht nicht nur darum, die Humorübersetzung in der audiovisuellen Translation zu definieren, sondern auch zu verstehen, was mit Übersetzung gemeint ist und wie groß die Reichweite ihrer Anwendung ist (Zabalbeascoa 2020: 671).

Bei der theoretischen Auseinandersetzung mit Definitionen ist es wesentlich für die Forschung, zwischen professionellen Humorpraktiken und spontan entstehendem Humor zu differenzieren, der in soziale Bindungen und andere Kommunikationsprozesse eingebettet ist

(Zabalbeascoa 2020: 671 f.). Die Relevanz der theoretischen und anwendungsbezogenen Forschung muss anerkannt werden, um umfassendere Einsichten über Humor in der audiovisuellen Translation zu gewinnen (Zabalbeascoa 2020: 682). Da die Übersetzung von multimedialem Humor im heutigen Medienzeitalter bedeutende soziale und politische Effekte nach sich ziehen kann, ist ihre wissenschaftliche Erforschung besonders anspruchsvoll.

Die in diesem Kapitel beschriebenen Beispiele geben nur einen begrenzten Einblick in die verschiedenen Dimensionen der Humorübersetzung. Die zukünftige Forschung könnte andere Aspekte stärker in den Fokus nehmen, beispielsweise die Selbstübersetzung von Humor innerhalb des Forschungsfeldes Stand-up-Comedy oder in weiteren Zusammenhängen. Zudem wäre es wesentlich, zu untersuchen, wie geschlechtsbezogener und stereotypischer Humor in Übersetzungen aufgearbeitet wird. Es lässt sich sagen, dass nach wie vor ein signifikanter Bedarf an Forschung im Bereich Humor und Humorübersetzung besteht (Dore 2020: 4). Die in Kapitel 3.4 beschriebenen Ziele leisten einen Beitrag zur Entwicklung von Lösungen für die Herausforderungen bei der Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation (Zabalbeascoa 2020: 677 f.).

3.4.2. Kulturspezifik des Humors

Die Perspektive auf Texte wird durch kulturwissenschaftliche Ansätze zum Verhältnis von Humor und Kultur erweitert, wobei die kulturellen Faktoren humoristischer Formen im Vordergrund stehen. Humor spielt eine wesentliche Rolle in der Deutung von Kulturen (Lopez 2006: 30). Die Übersetzung von Humor findet in einer interkulturellen Zwischenwelt statt, in der die unterschiedlichen Bedeutungen von Humor Beachtung finden. Daher gilt sie als Hilfestellung für die interkulturelle Verständigung (Lopez 2006: 33). Auch bei der Übersetzung von Humor gibt es zeitliche, soziale oder kulturelle Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur. Daher verlangt jede Übersetzung eine bewusste Interpretation, bei der ÜbersetzerInnen sinnerschließende Entscheidungen treffen müssen, um kulturelle Bedeutungen von der Ausgangskultur in die Zielkultur vermitteln zu können. Nach Santana Lopez (2006: 33) ist jede Übersetzung von nonverbalen Elementen wie etwa Ton, Bild oder Typografie abhängig, die die Übertragung schwieriger machen. Bei der Synchronisation und Untertitelung ist es die Aufgabe für die ÜbersetzerInnen, den ZuseherInnen in der Zielsprache einen Grund zum Lachen zu geben und den Humor erfolgreich zu übertragen (Lopez 2006: 34). Im Artikel „Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies“ beschreibt Zabalbeascoa (1996) das Übersetzungsmodell, das sich mit den fach- und textsortenspezifischen Prioritäten und Einschränkungen einer Übersetzung beschäftigt. Um Humor in die Zielkultur zu übertragen,

können Arbeitsblätter verwendet werden, die Richtlinien zu einem bestimmten Auftrag und translationswissenschaftliche Empfehlungen beinhalten. Bei der Synchronisation und Untertitelung kann die Wirkung des Humors Großteils verloren gehen, was auf unterschiedliche wie Redestil, Sprachregister, Sprechtempo usw. Faktoren zurückzuführen ist; daher sollten ÜbersetzerInnen auf solche Faktoren besonders achten (Lopez 2006: 34).

In der Translationswissenschaft ist anerkannt, dass die Übersetzung eine wesentliche Rolle bei der Kulturvermittlung spielt. Der Bezug zwischen Übersetzung und Kultur stützt sich auf die Vorstellung von Sprache als Medium der Kultur, da sie selbst von einer Kultur abhängig ist und ein Instrument für die Darstellung und Analyse von Kultur ist. In der heutigen Translationswissenschaft wird Übersetzung nicht nur sprachbezogen, sondern auch als kulturelle Wechselwirkung zwischen Übersetzung und Kultur verstanden, wobei die ÜbersetzerInnen eine Rolle als VermittlerInnen zwischen Kulturen spielen. Da dieses Konzept über die Einheit von Sprache und Denken hinausgeht, spielt der Kulturbegriff eine interdisziplinäre Rolle in der Translationstheorie (Lopez 2006: 1 f.).

Moderne Ansätze treten für einen Kulturbegriff ein, der dynamisch, prozessorientiert und pluralistisch ist. Der dynamische Kulturbegriff wird dabei als anpassungsfähig sowie als nach außen und innen offen angesehen, während der sich prozessorientierte Kulturbegriff auf eine Handlung bezieht und nicht auf ein Endprodukt fixiert ist. Der pluralistische Kulturbegriff ist von Toleranz und Offenheit gegenüber verschiedenen Perspektiven geprägt. In dieser Hinsicht distanziert sich die Übersetzungswissenschaft von grenzenlosen Äquivalenzdebatten auf Wort- sowie Satzebene und konzentriert sich stärker auf die externen und internen Faktoren der Textproduktion. Darüber hinaus sind die behandelnden Sprachenpaare kein Teil von einem dominierten Kulturkreis. Themen wie Ideologie, Ethik und die neu entstandenen Machtverhältnisse in einer globalisierten Gemeinschaft werden von der Translationswissenschaft immer stärker einbezogen (Lopez 2006: 2 f.).

Es stellt sich die Frage, woran man eine bestimmte Kultur erkennen kann. Die Antwort darauf ist die Analyse der sogenannten „Kultureme“ beziehungsweise gesellschaftlichen Phänomene, die in einer bestimmten Situation als bedeutsame kulturelle Besonderheit wahrgenommen werden. Kultureme beziehen sich auf abstrakte Einheiten des sozialen Handelns; dazu zählen beispielsweise die Begrüßung, das Bedanken, Komplimente, das Einbringen von Gesprächsthemen oder das Schweigen, die in bestimmten Situationen auf verschiedene Weise umgesetzt werden. Dabei nehmen Faktoren wie Generation, Geschlecht und Interaktion der Beteiligten eine Schlüsselrolle ein (Lopez 2006: 2 f.).

Für WissenschaftlerInnen ist die Erfahrung im Umgang mit Kulturen von großer Bedeutung, da im „[...] interkulturellen Kontakt [...] Wahrnehmung, Interpretation und Bewertung der Fremdkultur letztlich im und durch den Vergleich mit der Eigenkultur“ geschehen (Witte 2000: 77, zitiert in Lopez 2006: 2 f.). Die Betrachtung des Fremden und des Eigenen setzt keine strenge kulturellrelativistische Position voraus, sondern fokussiert sich auf das Bewusstsein für die eigene Perspektive und die daraus resultierenden Folgen (Lopez 2006: 2 f.). Auf den ersten Eindruck spielt die kulturspezifische Ausprägung des Komischen sowohl in der Wissenschaft als auch im alltäglichen Sprachgebrauch eine Rolle. Jedoch wird die große Komplexität dieses Untersuchungsgegenstandes erst bei eingehender Auseinandersetzung deutlich (Lopez 2006: 3).

In der Translationswissenschaft liegt der Fokus auf der Übertragung des kulturell geprägten Komischen in eine Fremdsprache. Bei einer Übersetzung, die als ein interkultureller Transfer verstanden wird, ist oft die schwierige Aufgabe zu bewältigen, das Komische und seine humorvolle Wirkung vom Ausgangstext in den Zieltext zu übertragen, unabhängig davon, ob es sich um einen Werbetext oder um einen Text aus dem Bereich der Literatur (Literaturwissenschaft) handelt. Da auch die Kultur (Kulturwissenschaft) eine wesentliche Rolle spielt, sollten nicht nur die Sprache, sondern auch die kulturellen Aspekte berücksichtigt werden. Dies betrifft einfache Witze genauso wie humorvolle Zitate in einer feierlichen Rede (Rhetorik) (Lopez 2006: 4). Hier zeigt sich erneut, dass die Übersetzung von humorvollen Elementen eine große Herausforderung mit Schnittpunkt von Linguistik, Literaturwissenschaft, Rhetorik, Kultur- und Translationswissenschaft darstellt. (Lopez 2006: 5).

Lässt man die Frage der (Un-)Übersetzbarkeit außer Acht, können die translationswissenschaftlichen Ansätze, die sich bis in die 1990er Jahre mit den humoristischen Elementen im weitesten Sinne beschäftigt haben, hauptsächlich zwei Bereichen zugeordnet werden, nämlich Kultur und Sprache. Einerseits existieren Beiträge, die das Komische in der Übersetzung überwiegend als kulturspezifische Herausforderung betrachten und in Frage stellen. Andererseits gibt es Studien, die die Übersetzung des Komischen vor allem als sprachspezifische Herausforderung verstehen und ihre Methodik entsprechend gestalten. In der letzten Zeit gab es Versuche, diese beiden Dimensionen voneinander abzugrenzen. Diese Ansätze haben jedoch gegenüber der weitgehend akzeptierten Ansicht, dass das Komische und der Humor sowohl von der Sprache als auch von der Kultur abhängig sind, deutlich an Bedeutung verloren. (Lopez 2006: 17 f.).

Die Übertragung von Humor ist eine schwierige Aufgabe, da sich ÜbersetzerInnen beim Übertreten geografischer Grenzen mit sprachlichen und kulturellen Besonderheiten

auseinandersetzen müssen, die oft nur für die Ausgangskultur typisch sind, aus der der Humor stammt, wodurch dieser im Zieltext häufig seine Wirkung verliert. Wortspiele basieren oft auf humor erzeugenden Elementen wie mehrdeutigen Ausdrücken und Wendungen sowie speziellen Verweisen auf Personen, historische Gegebenheiten und Traditionen einer bestimmten Kultur. Das Zusammenspiel solcher sprachlichen und kulturspezifischen Elemente bildet eine große Herausforderung für professionelle ÜbersetzerInnen, aber auch für alle anderen, die schon einmal versucht haben, einen Witz in einer anderen Sprache humorvoll zu erzählen. Ein und derselbe Witz kann aus der einen Perspektive als humorvoll empfunden werden, während er aus einer anderen als stark anstößig wahrgenommen wird (Chiaro 2010: 21). Mit der Verbreitung des Internets ist zudem jede/r überall in der Lage, auf Texte zuzugreifen, die für eine andere Zielgruppe bestimmt waren. Jedoch stellt die Übersetzung von Humor nur in gewissem Umfang ein interlinguales Problem dar; hauptsächlich geht es um eine interkulturelle Problemstellung. Da kulturelle Unterschiede stark durch gesellschaftliche Normen geprägt sind, erfordert die Verwendung von Humor in internationalen Werbekampagnen ein hohes Maß an Sensibilität und Sorgfalt.¹⁶(Chiaro 2010: 21 f.).

Die Translationswissenschaft könnte als interdisziplinäres Forschungsfeld eine wesentliche Rolle in empirisch fundierten und kulturvergleichenden Studien im Rahmen der Humorforschung einnehmen. Ein Großteil der bislang vorliegenden kulturvergleichenden Forschung fokussierte sich auf die Beschreibung nationaler Humorstile, aber es fehlt an Untersuchungen, die Humor als individuelle Ausprägungsvariable über verschiedene Kulturen hinweg analysieren (Chiaro & Raskin 2008: 598). In der Tat mangelt es in diesem Forschungsfeld an Interdisziplinarität sowie an einer einheitlichen Definition des Begriffs Humor, insbesondere in Bezug auf sein kulturübergreifendes Verständnis und die Frage, was in unterschiedlichen Kulturen als humorvoll angesehen wird. Eine psycholexikalische Pilotstudie, die online durchgeführt wurde, hatte unter anderem das Ziel, humorbezogene Begriffe aus möglichst vielen Sprachen und Kulturen zu sammeln. Diese Studie wurde mit einem Fragebogen in englischer Sprache durchgeführt. Die Annahmen, die dem englischen Begriff zugrunde liegen, können sich unabhängig von der Herausforderung und Problematik der Dominanz einer Sprache von vergleichbaren Begriffen in anderen Sprachen und Kulturen

¹⁶ Chiaro (2005: 136) zeigt, dass Humor selbst zwischen Kulturen mit einer gemeinsamen Sprache, wie beispielsweise Großbritannien und USA auf erhebliche Hindernisse treffen kann. Sie nennt als Beispiel das in Großbritannien erfolgreiche Theaterstück *The Play What I Wrote*, das am Broadway scheiterte, weil dem Publikum in den USA der kulturelle Hintergrund zu Morecambe und Wise nicht geläufig war. Auch vielen britische Sitcoms, die für den US-Markt umgestaltet werden, ergeht es so.

unterscheiden. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, dass Psychologie und Lexikografie in solchen Fällen eng miteinander kooperieren. Ein solches Forschungsfeld innerhalb der Humorforschung bietet der Translationswissenschaft großes Potenzial, und zwar jenseits der bereits diskutierten Theorien zur Äquivalenz und Übersetzbarkeit von humoristischen Elementen (Chiaro 2008: 599).

3.4.3. Übersetzungsstrategien in der audiovisuellen Translation

Aufgrund der medialen und multimodalen Eigenschaften des Ausgangsmaterials und der Auswirkungen dieser Eigenschaften auf die translatorische Praxis ist die audiovisuelle Translation mit einigen spezifischen Anforderungen und Erwartungen verbunden. Aus diesem Grund betrachten einige WissenschaftlerInnen audiovisuelle Translationspraktiken nicht unbedingt als Übersetzung, sondern bringen sie eher mit Begriffen wie Adaption, Lokalisierung oder Transkreation in Verbindung. Diese Begriffe werden im nächsten Unterkapitel näher erläutert (Kaindl 2024: 41).

3.4.3.1. Adaption – Lokalisierung – Transkreation

Die *Adaptation* in der audiovisuellen Translation wird oft mit der Übermittlung von einem Medium in ein anderes in Verbindung gebracht. Dabei stehen insbesondere die Transformationen im Zentrum, die durch den Wechsel des Mediums entstehen. Der Begriff *Adaptation* wurde von Yves Gambier (2003, zitiert in Kaindl 2024: 41) weiterentwickelt, indem er den Begriff *Transadaption* (2003: 178, zitiert in Kaindl 2024: 41) einführte. *Transadaption* bedeutet, dass Translation und Adaption miteinander verbunden sind. Somit trägt dieser Begriff den in der audiovisuellen Translation immer undeutlichere Grenzen zwischen wörtlicher und freier Übersetzung sowie den verschiedenen Zielgruppen mit ihren jeweiligen Anforderungen Rechnung. (Kaindl 2024: 41 f.).

Auch der Begriff *Transkreation* vereint zwei Konzepte, nämlich Kreativität und Translation. Seine Entstehung geht auf den Marketingbereich, aber auch auf Philosophie und Lyrikübersetzung zurück. Vor allem hat sich der Begriff im Bereich der Videospielübersetzung durchgesetzt. In der audiovisuellen Translation wird die Transkreation als eigenständige Übersetzungskategorie wahrgenommen, etwa als „a form of enhanced localization“ (Chaume 2016: 73, zitiert in Kaindl 2024: 42), bei der nicht nur sprachliche, sondern auch musikalische und visuelle Elemente zielpublikumsspezifisch abgestimmt werden.

Kaindl plädiert dafür, statt des Begriffs Transkreation, im Kontext der audiovisuellen Translation den Begriff *kreative Übersetzung* zu verwenden (Kaindl 2024: 42). Ihm zufolge

können audiovisuelle Translationspraktiken können als kreativ bezeichnet werden, wenn auf sie folgendes zutrifft:

„that, on the one hand, provide linguistic and cultural access to media and, on the other hand, claim to make an artistic, imaginative or creative contribution to the audiovisual text that can elicit a new audience experience and vindicate the translator’s or filmmaker’s visibility.“
(Kaindl 2022: 77)

Auch der Begriff *Lokalisierung* wird stellenweise mit der audiovisuellen Translation in Verbindung gebracht. Er wurde ursprünglich für die Anpassung von Software an verschiedene Märkte verwendet, wird aber inzwischen in vielen Übersetzungsbereichen herangezogen, in denen die jeweilige Zielgruppe als zentraler Orientierungspunkt fungiert. Dabei bezieht sich die Lokalisierung sowohl auf die sprachliche Übertragung als auch auf kulturelle, rechtliche und technische Modifikationen eines Produkts. Als Beispiel für eine sprachliche Lokalisierung gilt die Synchronisation des australischen Films *Babe*. Der Film wurde unter dem Titel *Ein Schweinchen namens Babe* in österreichischen, schweizerdeutschen und deutschen Kinos gezeigt (Kaindl 2024: 42).

Zabalbeascoa (2012: 196) bemerkt kritisch, dass Begriffe wie Lokalisierung oft ein eng gefasstes, vereinfachtes Verständnis von Übersetzung zum Ausdruck bringen, das die Entwicklung der übersetzungswissenschaftlichen Theoriebildung ignoriert. In vielen translationstheoretischen Ansätzen, wie beispielsweise bei der im ersten Kapitel eingeführten Skopostheorie nach Vermeer (Reiß/Vermeer 1984) oder dem multimodalen Ansatz der audiovisuellen Translation werden breit angelegte Übersetzungsbegriffe verwendet, die die Aspekte, die unter Lokalisierung, Adaption oder Transkreation gebündelt werden, bereits miteinbeziehen. Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass die Wahl einer bestimmter Terminologie immer mit theoretischen Annahmen über das Wesen, die Aufgabe und die Funktion einer Übersetzung verknüpft ist, und daher einer reflektierten Betrachtung bedarf (Kaindl 2024: 42 f.).

3.4.3.2. Übersetzungsstrategien für humoristische Elemente

Auf Basis seiner stark unterhaltenden Elemente gilt *Shrek the Halls* als Beispiel für einen Film, der die AutorInnen von Synchronfassungen dazu bringt, Übersetzungsstrategien für spezielle Herausforderungen zu entwickeln und zu verwenden. Damit sind vor allem die humoristischen, verbalen und visuellen Elemente gemeint. Die Analyse und der Vergleich von Übersetzungsstrategien in unterschiedlichen Sprachen sind nicht nur für die Ausbildung von ÜbersetzerInnen aufschlussreich, sondern können auch dazu beitragen, die Bedeutung der

Qualitätssicherung im Bereich der audiovisuellen interkulturellen Vermittlung zu stärken (De Rosa et al. 2014: 53). Obwohl sich in den letzten Jahren mehrere ForscherInnen mit verschiedenen Aspekten von Qualität in der Screen Translation auseinandergesetzt haben, gilt dieses Themenfeld weiterhin als vergleichsweise wenig erforscht, auch weil es sich möglicherweise so verhält wie von Rachele Antonini & Delia Chiaro (2009: 99) beschrieben: „an area in which quality control becomes extremely difficult due to the complexity of several semiotic systems functioning simultaneously“.

Obwohl für DrehbuchautorInnen keine objektiven, allgemein akzeptierten und normsetzenden Kriterien existieren, wenn es um die Übersetzung von Humor geht, kann die Frage, ob eine bestimmte Übersetzungsstrategie erfolgreich übermittelt wurde, an der Reaktion des Publikums abgelesen werden – besonders am Lachen oder aber dessen Ausbleiben (Qualitätssicherung im Bereich der audiovisuellen interkulturellen Vermittlung zu stärken (De Rosa et al. 2014: 53). In diesem Zusammenhang sind zwei Studien zu nennen. Die erste Studie beschäftigt sich ausführlich mit der Tätigkeit audiovisueller ÜbersetzerInnen, die andere Studie mit der komplexen Natur des audiovisuellen Humors (De Rosa et al. 2014: 53). In einer Untersuchung über die semantische Dimension der audiovisuellen Translation heben Georg Michael Luyken et al. hervor, dass der audiovisuelle Sprachtransfer immer eine editoriale Komponente beinhaltet (De Rosa et al. 2014: 53).

Sie heben hervor, dass ÜbersetzerInnen die handlungstragenden Elemente bestimmen müssen, die in der Zielversion des Textes enthalten sein sollten, damit eine höhere Textqualität erreicht werden kann. Hingegen haben sie bei atmosphärischen Elementen mehr Entscheidungsspielraum, ob diese Elemente übernommen werden sollen oder nicht (Luyken et al. 1995: 276). Alessandra Rollo weist darauf hin, dass diese Entscheidung auch ein erhebliches Risiko mit sich bringt, da ÜbersetzerInnen auch die emotionale Ebene des Originaldialogs verzerren oder verfälschen können, wodurch die Funktion verschoben und die zentrale Bedeutung beeinträchtigt werden könnte (2010: 97, zitiert nach De Rosa et al. 2014: 54).

Die Übersetzung und Bewahrung von Humor bei der Übertragung von der Ausgangssprache in die Zielsprache stellt eine große praktische und theoretische Herausforderung in der audiovisuellen Translation dar – unabhängig davon, ob es sich um einen Witz, Ironie, Satire oder eine andere Art von Humor handelt (Chiaro & Raskin 2008: 569 f.). Der Grund dafür ist, dass humoristische Effekte häufig an sprachliche Mehrdeutigkeiten wie Anspielungen oder Wortspiele sowie an kulturelle Referenzen gebunden sind, was die Übertragung erschwert. In der Translationswissenschaft wurden daher verschiedene Strategien entwickelt, um mit diesen kulturellen und strukturellen Verschiebungen umzugehen. Der

Begriff *Strategie* wird in verschiedenen Bereichen der Translationswissenschaft oft nicht klar abgegrenzt verwendet und häufig mit unterschiedlichen Methoden oder Techniken verwechselt und wird als deskriptiv beschrieben, und zwar basierend auf der Definition von Wolfgang Lörcher. Er definiert Übersetzungsstrategien als potenziell bewusst angewandte Lösungsstrategien, die beim Übersetzen eines Textsegments von der Ausgangssprache in die Zielsprache entstehen. (1991: 76, zitiert nach De Rosa et al. 2014: 52).

Das Phänomen Humor wird häufig als ein zusätzliches Merkmal wahrgenommen, das die Übersetzung komplizierter macht als eine Übersetzung ohne humoristische Elemente. Nach Zabalbeascoa (2024) existieren unterschiedliche Arten und Strategien, um Humor erfolgreich in die Zielsprache zu übertragen. Da es – wie bei allen Übersetzungen – darum geht, die bestmögliche Lösung zu finden, sollten ÜbersetzerInnen die unterschiedlichen Lösungsarten kennen (Zabalbeascoa 2024: 144). Zu den Strategien, die die Übertragung von Humor erleichtern und die im praktischen Teil der Arbeit näher vorgestellt werden, zählen das Auslassen, Ersetzen, Hinzufügen und Anpassen (Zabalbeascoa 2024: 145 f.). Zabalbeascoa (2024) hat ein Modell entwickelt, das bei Übersetzungsproblemen angewendet werden kann. Es besagt, dass es im Ausgangstext unterschiedliche Faktoren gibt, die ein Problem für die Übersetzung darstellen können, wie etwa rhetorische Mittel, Intertextualität, sprachliches Niveau, Terminologie usw. (Zabalbeascoa 2024: 146). Mitunter können sich bei solchen Problemen unerwartete und innovative Übersetzungsstrategien auftun, die helfen, bestimmte Probleme bei der Übersetzung zu lösen (Zabalbeascoa 2024: 148).

4. Vorstellung des Untersuchungsmaterials: Der Film *Inglourious Basterds* (2009)

Der Film *Inglourious Basterds* von Regisseur Quentin Tarantino ist im Jahr 2009 erschienen. Der US-amerikanisch-deutschen Kriegsfilm enthält mehrere humorvolle Szenen, die in dieser Arbeit analysiert werden sollen. Wie es für Filme von Quentin Tarantino typisch ist, enthält auch dieser Film viele Szenen, die die ZuschauerInnen dazu anregen sollen, historische Themen aus einer anderen Perspektive zu betrachten und zu verstehen sowie tiefergehende Fragen über Moral zu stellen.

Der Name *Inglourious Basterds* ist absichtlich falsch geschrieben. Mit dieser stilistischen Entscheidung des Regisseurs möchte er einen ästhetischen Stilbruch, Ironie und Provokation schaffen. Der Film spielt während des Zweiten Weltkrieges und es kommen darin Persönlichkeiten vor, die Figuren wie Hitler, Goebbels und Winston Churchill ähneln. Christoph Waltz bezeichnete den Film als „a piece of art. Not a history lesson“. (Fryer & Romero-Fresco 2014: 14 f.). Der Film enthält viele Szenen, die von schwarzem Humor, Ironie und Sarkasmus geprägt sind – Merkmale, die eine wichtige Rolle für den Forschungsgegenstand dieser Arbeit spielen.

Wie einleitend erwähnt, wurde dieser Film aufgrund der Vielzahl an humoristischen Szenen, die kulturelle und sprachliche Aspekte repräsentieren, für diese Arbeit ausgewählt. Diese humoristischen Szenen spielen eine zentrale Rolle für die Beantwortung der Forschungsfrage betreffend den Umgang mit Humor in der Synchronisation und Untertitelung.

4.1. Handlung und zentrale Themen

Die Filmhandlung von *Inglourious Basterds* ist in Frankreich nach Beginn der Besetzung durch das nationalsozialistische Deutschland im Jahr 1940 angesiedelt und in fünf Kapitel unterteilt. Quentin Tarantino wollte durch diese bewusste stilistische Entscheidung mehrere Handlungsstränge separat entwickeln und diese am Ende des Films verknüpfen.

Die zentralen Figuren, die im Film und im analytischen Teil dieser Arbeit vorkommen, sind:

- Shosanna Dreyfus, gespielt von Melanie Laurent;
- Marcel (hilft Shosanna im Kino): gespielt von Jacky Ido;
- Leutnant Aldo Raine (führt die *Inglourious Basterds* an): gespielt von Brad Pitt;
- Sergeant Donny Donowitz: gespielt von Eli Roth;

- Sergeant Hugo Stiglitz: gespielt von Til Schweiger;
- Wilhelm Wicki: gespielt von Gedeon Burkhard;
- Smithson Utivich: gespielt von Benjamin Joseph Manaly Novak;
- Omar Ulmer: gespielt von Omar Doom;
- Oberst Hans Landa: gespielt von Christoph Waltz;
- Fredrick Zoller: gespielt von Daniel Bruhl;
- Major Hellstrom: gespielt von August Diehl;
- Joseph Goebbels: gespielt von Sylvester Groth;
- Leutnant Archie Hicox: gespielt von Michael Fassbender;
- Bridget von Hammersmark: gespielt von Diane Kruger;
- Perrier LaPadite: gespielt von Denis Menochet.

Jedes Kapitel des Films hat seine eigene Gestaltung und seinen eigenen Schwerpunkt, wodurch die Handlung in Zeit und Raum springt. Tarantino verwendet gelegentliche Einschübe, um kurze Informationsfilme zu ergänzen, die die Biografie der einzelnen Figuren oder technische Details vermitteln (Fryer & Romero-Fresco 2014: 15).

Das erste Kapitel beginnt mit den Worten „Chapter One“ und wird durch eine Szene mit dem Titel *„Es war einmal im von Nazis besetzten Frankreich“* eingeleitet. Es spielt im Jahr 1941, als Oberst Hans Landa den Hof von Perrier LaPadite besucht, um ihn zu inspizieren. Es vermutet, dass der Milchbauer eine jüdische Familie versteckt, und beginnt in einem höflichen, charmanten Ton mit ihm zu kommunizieren, während er gleichzeitig die ganze Familie bedroht, weil er von Anfang an die Antwort kennt. Die Szene spielt im Bauernhaus von Perrier LaPadite auf einem Hügel in der französischen Landschaft. Am Anfang sprechen sie Französisch, aber im Laufe des Gesprächs beginnen sie Englisch zu sprechen, woran die Mehrsprachigkeit des Filmes gezeigt wird. (Fryer & Romero-Fresco 2014: 15).

Das zweite Kapitel heißt *Inglourious Basterds* und stellt als zentrales Thema die jüdische Kampfgruppe vor, deren Mission darin besteht, die Nazi-Propagandafilme zu sabotieren und danach Rache zu üben. Brad Pitt spielt die Rolle des Leiters der Gruppe, der aus den Bergen von Tennessee stammt. Er spricht in einem Dialekt, der in den Südstaaten üblich ist, während sich in seinen blauen Augen ein frecher Ausdruck abzeichnet (Fryer & Romero-Fresco 2014: 15).

Das dritte Kapitel heißt *Deutscher Abend in Paris*. Es spielt in einem Kino in Paris im Jahr 1944, das die Hauptcharaktere in Brand setzen wollen.

Das vierte Kapitel heißt *Operation Kino* und zeigt, wie sich einige der Charaktere zu einer Gruppe zusammenschließen und einen Plan für die Sprengung des Kinos schmieden.

In dem letzten Kapitel des Filmes mit dem Namen *Die Rache des Riesengesichts* versammeln sich alle Charaktere, um ihre Mission abzuschließen.

Alle diese Kapitel beinhalten viele humorvolle Szenen, in denen die unterschiedlichen Arten von Humor (wie Ironie, schwarzer Humor, Sarkasmus und Wortspiele) vorkommen, die in Kapitel 3 bereits erläutert wurden.

4.2. Besonderheiten des Films

Der Film *Inglourious Basterds* (2009) weist viele Besonderheiten auf, die ihn einzigartig machen. Zu den Besonderheiten gehören die Mehrsprachigkeit, die Charaktere (deren Sprechweise und Wortwahl den Humor beeinflussen), der kreative Umgang mit historischen Ereignissen, die Verbindung unterschiedlicher Kulturen sowie die vielschichtige Anwendung von verschiedenen Humorarten.

Im Film werden vier unterschiedliche Sprachen gesprochen: hauptsächlich Englisch, aber viele Situationen und Dialoge finden auch auf Französisch, Deutsch oder Italienisch statt. Jede Sprache wird gezielt eingesetzt, um eine bestimmte historische und kulturelle Wirkung zu erzeugen sowie die Authentizität der Charaktere zu betonen.

Viele Persönlichkeiten tragen durch ihre Art zu sprechen dazu bei, dass Dialoge humorvoll wirken, wie zum Beispiel Hans Landa, dessen unterhaltsame Schlüsselszenen noch vorgestellt werden. Sein Humor ist sehr speziell und zeichnet sich durch eine Mischung aus Ironie, schwarzem Humor und Wortspielen aus. Solche Szenen schaffen eine gewisse Spannung für die ZuschauerInnen, die für die Filme von Quentin Tarantino charakteristisch sind.

Der kreative Umgang mit historischen Ereignissen zeigt sich an der Neuinterpretation der eigentlichen Geschichte und dem Einsatz von Humor. Quentin Tarantino schafft bewusst eine andere Realität, die von der des Zweiten Weltkriegs abweicht, um zu provozieren und den Film möglichst einzigartig zu gestalten.

Taylor analysierte den Film *Inglourious Basterds* aus der Perspektive des Zusammenspiels von Worten und Bildern bei der Übertragung von Bedeutung in der Multimodalität (2013: 100). Der Film beinhaltet zahlreiche Szenen, in deren Bedeutung visuell transportiert wird. Eine dieser Szenen, anhand derer die Multimodalität gut erkennbar ist, dreht sich um einen als Deutschen verkleideten britischen Soldaten, der in einem Lokal einem Nazi-

Offizier begegnet. Als er Getränke für drei bestellt, verrät der Brite sich unabsichtlich, indem er bei der Bestellung die Anzahl mit einer in der angelsächsischen Welt gebräuchliche Fingerhaltung (Daumen, Zeige- und Mittelfinger) zeigt, anstatt mit der in Deutschland übliche Geste zu bestellen. Die klar von der deutschen Norm abweichende Fingerhaltung wird vom Nazi-Offizier sofort bemerkt, was zu einer Schießerei führt. Diese Szene nutzt einen kulturellen Unterschied, der vom Publikum während der Szene unausgesprochen verstanden und erst in späteren Szenen verbalisiert wird. In diesem Fall stellt die Übersetzung keine Schwierigkeit für ÜbersetzerInnen dar, da die Bedeutung visuell für die ZuschauerInnen übertragen wird und die Situation im späteren Verlauf des Dialogs erläutert wird. In dieser Szene sind Komplikationen bei der Übersetzung nur bei der Erstellung der Audiobeschreibung möglich, in der die entscheidende Geste sprachlich vermittelt werden muss. Hier stellt sich die Frage, ob die Bedeutung zeitgleich mit der Geste erläutert werden sollte, oder ob die ZuschauerInnen selbst verstehen werden, worum es geht, wenn die Geste im Verlauf des Dialogs erneut vorkommt (Taylor 2013: 100).

Die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen des Films werden durch stilistische Mittel wie direkte Szenenwechsel, Ausblendungen oder wiederholte Handlungen präsentiert. Es gibt im Film *Inglourious Basterds* keine zusammenhängenden Abschnitte, die deutlich voneinander getrennt sind. Es gibt Szenen, wie z. B. jene in der französischen Provinz, in Hitlers Büro und bei einer Film Premiere, in denen für jede Phase eine eigene Kombination von Modi, wie unterschiedlichen Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch) und verschiedene Musik, verwendet wird. Diese Modi sind in jeder Phase harmonisch, unterscheiden sich jedoch deutlich voneinander. Durch eine phasenbezogene Analyse kann der Aufbau multimodaler Texten in ihrer Kontinuität und Diskontinuität erfasst werden (Taylor 2013: 100).

4.2.1. Audioanweisungen für den Film *Inglourious Basterds*

Audioanweisungen (*audio instructions*), auch Einführungsnotizen, Programmhinweise oder Show Notes genannt, werden im Opern- und Theaterwesen schon seit Beginn der Audiodeskription eingesetzt. Sie ordnen sich nicht den zeitlichen Vorgaben der bildschirmbasierten Medien unter, da die ZuschauerInnen bereits vor Beginn der Aufführung im Saal sind. Es daher handelt es sich um einen durchgehend gesprochenen Prosatext, der von einer einzelnen oder mehreren Stimmen gesprochen wird und üblicherweise zwischen fünf und 15 Minuten dauert. Manche Aufführungen enthalten auch musikalische Ausschnitte (Fryer & Romero-Fresco 2014: 11). Fryer & Romero-Fresco (2014: 11) nennen fünf Funktionen der Audioeinführung:

1. Allgemeine Funktion: schafft einen Rahmen für das Verständnis des Gezeigten;
2. Informationsfunktion: stellt relevante Angaben aus dem gedruckten Programm dar;
3. Vorausdeutungsfunktion: bereitet die ZuschauerInnen auf die Audiodeskription mithilfe von Beschreibungen der visuellen Elemente vor;
4. Erklärende Funktion: beschreibt die Art der Inszenierung
5. Instruktive Funktion: gibt den ZuschauerInnen Instruktionen bezüglich der Lautstärke.

Im Vergleich zu anderen Filmen von Quentin Tarantino¹⁷, ist der Film *Inglourious Basterds* im klassischen Hollywood-Stil gedreht, wobei er den Technicolor-Farben so nah wie möglich kommt. Dadurch wirken bestimmte Momente des Films eindrucksvoller, besonders in Szenen, in denen die Kameraführung bewusst die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. In der ersten Szene am Bauernhof verengt die Kamera langsam ihr Blickfeld und folgt im weiteren Verlauf dem Bein des Mannes nach unten, wo dann der Blick auf die Dielen freigegeben wird (Fryer & Romero-Fresco 2014: 14 f.).

4.2.2. Kulturelle Referenzen in *Inglourious Basterds*

Ein Text, insbesondere ein audiovisueller Text, ist nur nachvollziehbar, wenn er in einem spezifischen Kontext verankert ist, der wiederum in eine bestimmte Kultur integriert ist. Dies gilt in hohem Maß für den Film *Inglourious Basterds*, da er vielen kulturelle Referenzen aufweist, die über unterschiedliche verbale und visuelle Kommunikationskanäle zum Ausdruck kommen. Einige dieser kulturellen Bezüge werden direkt von den Figuren angesprochen, während andere als schriftliche Informationen auf der Leinwand dargestellt werden. Dazu zählen beispielsweise einige Namen bekannter historischer Persönlichkeiten oder Zeitungen. Es gibt auch Szenen im Film, in denen Referenzen mündlich oder visuell übertragen werden, wie etwa die Figur von Winston Churchill, die im Hintergrund zu sehen ist, oder die Szene mit Shosanna, die sich mit Hans Landa unterhält (Maszerowska & Mangrion 2014: 159).

Wie schon im theoretischen Teil dieser Arbeit dargestellt wurde, spielt die Übersetzung von kulturellen Elementen in der Übersetzungswissenschaft eine wichtige Rolle – eine Aufgabe, die für die ÜbersetzerInnen viele Herausforderungen mit sich bringt. ÜbersetzerInnen haben den Auftrag, VermittlerInnen einer bestimmten Kultur zu sein, um die Kommunikation

¹⁷ *Pulp Fiction* (1994) and *Kill Bill* (2003).

zwischen ZuschauerInnen unterschiedlicher Kulturen zu erleichtern und kulturelle Missverständnisse zu vermeiden¹⁸ (Maszerowska & Mangrion 2014: 160).

Inglourious Basterds ist stark mit der deutschen, amerikanischen, britischen und französischen Kultur verbunden, was den vielfältigen Einsatz von vielen kulturellen Themen und Elementen erklärt. Sie lassen sich mehreren Kategorien zuordnen. Die erste Kategorie beinhaltet Embleme und Insignien, die mit der politischen Führung des nationalsozialistischen Deutschlands verbunden sind. Dem Film wird durch Elemente wie Uniformen, Flaggen und militärische Abzeichen Authentizität verliehen und er wird dadurch kulturell eingebettet. Eine andere Kategorie umfasst Zeitungen und Presseartikel, die nicht nur Teil der deutschen Kultur im Film sind, sondern eine wesentliche Rolle für die symbolische Bedeutung der Handlung spielen¹⁹ (Maszerowska & Mangrion 2014: 164).

Auch wenn der Film eine fiktive Geschichte über den Zweiten Weltkrieg erzählt, bezieht er sich auf reale historische Figuren und auf Figuren der amerikanischen Populärkultur. Beispielsweise wird in einer Szene Sergeant York erwähnt, der während des Zweiten Weltkrieges ein hochdekoriertes Soldat war. Auch Persönlichkeiten wie Beethoven oder Edgar Wallace²⁰ spielen im Film eine Rolle (Maszerowska & Mangrion 2014: 164). Der Film beinhaltet viele Merkmale der Populärkultur in Bezug auf Kino und Literatur sowie auf Körpersprache, Essen und Trinken und religiöse Symbole. Alle erwähnten Beispiele spielen eine wesentliche Rolle für die Handlung des Films und die Anwendung bestimmter Strategien ist notwendig, um die zeitlichen Einschränkungen und die verschiedenen Kommunikationskanäle zu berücksichtigen. (Maszerowska & Mangrion 2014: 165 f.).

4.2.3. Strategien in der audiovisuellen Translation in *Inglourious Basterds*

Pedersen beschreibt extralinguistische kulturelle Bezüge²¹ als „translation crisis points“, die er als „translation problems“ und „turning points at which the translators have to make active

¹⁸ AutorInnen wie Nida (1945, 1964), Vinay und Darbelnet (1958) und Newmark (1988) waren frühe VertreterInnen in der Erforschung von kulturellen Dimensionen in der Translationswissenschaft. Seit den 1990er hat die Zahl der WissenschaftlerInnen, die sich damit beschäftigen, durch den „cultural turn“ stark zugenommen. (Maszerowska und Mangrion 2014: 160).

¹⁹ Die Geschichte von Hugo Stiglitz ist in dem Artikel *Der feige Verräter* („The coward betrayer“) beschrieben. Einige Momente, bevor er die Basterds trifft und im Anschluss ein Teil der Gruppe wird, kommt der Wachmann vor, der *Der Stürmer* („The Attacker“) liest. *Der Stürmer* ist eine nationalsozialistische Zeitung im Tabloid-Format, die Propaganda und Antisemitismus verbreitet hat (Maszerowska & Mangrion 2014: 165).

²⁰ britischer Autor und Schöpfer von King Kong.

²¹ Pedersen definiert extralinguistische kulturelle Referenz wie folgt: „a reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse

decisions“ charakterisiert (2005: 1). Sie treten auf, wenn ein Element nur der Ausgangskultur und nicht der Zielkultur vertraut ist. Die Gestaltung der Übersetzung wird schwieriger, wenn die kulturelle Distanz zwischen den beiden Kulturen größer ist (Pedersen 2009: 46 f.). Aus diesem Grund werden in Maszerowska & Mangrion (2014: 160 f.) die folgenden Strategien beschrieben, die für unterschiedliche Übersetzungsarten angewendet werden können:

- die Verwendung eines offiziellen Äquivalents;
- die Beibehaltung der kulturellen Bezüge der Ausgangskultur im Zieltext;
- das Hinzufügen von Informationen, um das kulturelle Verständnis der ZuschauerInnen zu vereinfachen;
- wörtliche Übersetzung;
- Generalisierung der speziellen Begriffe durch Verallgemeinerung;
- Ersetzung von kulturellen Referenzen durch für die ZuschauerInnen bekannte
- Referenzen;
- Auslassung.

In der unten angeführten Tabelle werden verschiedene Übersetzungsstrategien in der audiovisuellen Translation nach Delabastita (1996) beschrieben, die in den im Kapitel 4.2 eingeführten Beispielen zum Einsatz kommen. Sein Erkenntnis zeichnet sich dadurch aus, dass er die Beziehungen analysiert, die sich auf eine kontrastive Analyse von kulturellen Kodierungen und Textkonventionen auswirken. Sein Ziel ist es, die Frage „how does the result feel, not only in terms of linguistic units, but also as a cultural element and even as a textual item?“ zu beantworten (Zabalbeascoa 2024: 145 f.). Die Tabelle 1 erklärt die Übersetzungsstrategien: Ersetzen, Wiederholen, Auslassen, Hinzufügen und Umstellen. Die zusätzlichen Aspekte der Ausgangs- und Zielkultur (K1 und K2) und audiovisueller Textualität ergänzen die Dimensionen, die der Ausgangs- und Zieltext (T1 und T2) annehmen können. Bestimmte Auslassungen und Ergänzungen können als Mittel der Verfremdung angesehen werden.

referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopaedic knowledge of this audience“ (Pedersen 2005: 2).

Übersetzungsstrategie	Sprache: S1 → S2	Kultur: K1 → K2	Text: T1 → T2
Ersetzen	Linguistische Äquivalenz	- an die Zielkultur anpassen - modernisieren - aktuelle Bezüge - Nationalisieren	- Systemanpassung - Adaptieren
Wiederholen	- Vollständig: keine Übersetzung, Übernahme. Teilweise: Lehnübersetzung (calque), wörtliche Übersetzung, Wort-für-Wort-Übersetzung.	- fremdartig darstellen - zeitlich und räumlich distanzieren (in einem historischen Kontext)	- nicht systemisch - textuell nicht akzeptabel - (potenziell innovativ)
Auslassen	- Reduktive Übersetzung - Gekürzte Übersetzung - Allgemeine Übersetzung - Reduzierte expressive Mittel	- Universalisieren, indem man kulturelle Besonderheiten verallgemeinert	- Zieltext ist nicht typisch für die Zielkultur - Abschwächung kultureller und stilistischer Eigenheiten
Hinzufügen	- Paraphrasierende Übersetzung, wobei der Text expliziter wird - Über-Übersetzung - Verstärkte Formulierung	- Kulturell fremdartig darstellen - In einen historischen Kontext einbetten, indem man fremdkulturelle Elemente ergänzt	- Zieltext ist ähnlich den Texten der Zielkultur - Integration von stilistischen Merkmalen
Umstellen	Ausgleich	Ausgleich	Ausgleich

Tabelle 1: Übersetzungsstrategien nach Delabastita (1996) in Zabalbeascoa (2024: 145 f.)

4.3. Analysefokus und humoristische Schlüsselszenen

Für die Analyse wird die Methode des deskriptiven Übersetzungsvergleichs angewendet. Das bedeutet, dass die synchronisierte und die Untertitelte Variante des Films hinsichtlich der Übersetzung von Humor verglichen werden. Die Absicht ist, Unterschiede beim Einsatz von humoristischen Elementen zu analysieren, potenzielle Veränderungen und Adaptionen an die Zielkultur zu erkennen und die Auswirkungen der verwendeten Übersetzungsstrategien auf die ZuschauerInnen zu beurteilen.

Die unten angeführten Beispiele sind mit dem theoretischen Teil dieser Arbeit verbunden, in dem die Arten, Funktionen und Wirkungen von humorvollen Inhalten in der audiovisuellen Translation dargelegt werden. Die analysierten Beispiele beinhalten unterschiedliche Humorarten, wie beispielsweise Ironie, schwarzer Humor, Witz, Sarkasmus und Metaphern, die mit verschiedenen kommunikativen Funktionen verbunden sind. Auf Grundlage der theoretischen Überlegungen über die Übersetzbarkeit von Humor wird deutlich, dass humorvolle Inhalte aufgrund ihrer kulturellen und kontextuellen Elemente nicht ohne zusätzliche Überlegungen wortwörtlich übertragen werden können. Aus diesem Grund werden auch unterschiedliche Strategien nach Zabalbeascoa (2024) eingesetzt, wie beispielsweise Ersetzen, Wiederholen, Auslassen, Hinzufügen oder Umstellen. Das entspricht der im theoretischen Teil präsentierten Sichtweise, dass bei der Übertragung von humorvollen Elementen neben dem Inhalt auch die intendierte Wirkung Beachtung finden muss. Das Ziel ist, die humoristische Funktion im Zieltext möglichst adäquat zu bewahren, auch wenn dies sowohl sprachliche als auch strukturelle Anpassungen voraussetzt.

4.3.1. Beispiel 1 → Ironie

Das erste Beispiel stammt aus der Szene mit Hans Landa und dem Bauer LaPadite, in der sie sich über Spitznamen unterhalten. Die im theoretischen Teil dieser Arbeit beschriebene Humorart Ironie lässt sich gut anhand des folgenden Beispiels konkretisieren:

Beispiel 1	Ironie
Originalversion 00:13:40- 00:13:44	„Actually, why he would hate the name ‘the Hangman’ is baffling to me.“
Synchronversion	Allerdings, der Grund, warum er den Spitznamen „der Henker“ nicht mag, ist mir schleierhaft.
Untertitelversion	Warum er „Henker“ nicht mag, ist mir rätselhaft.

In diesem Beispiel aus der Eröffnungsszene des Films wird die Humorart Ironie als Wortfigur eingesetzt, die in der Originalversion stark hervorkommt und aus einem bewussten Widerspruch zwischen sprachlicher Äußerung und gemeinter Aussage entsteht.

Die Ironie versteckt sich in dem Kontrast, der mit dem Wort *baffling* zum Ausdruck gebracht wird, da das Wort *Hangman* mit negativen Konnotationen verbunden ist und davon auszugehen ist, dass niemand so genannt werden möchte. Hans Landa zeigt mit seinem höflichen und charmanten Ton, dass es unverständlich ist, warum dieser Name nicht gemocht wird, obwohl es ganz klar ist, warum der Spitzname auf eine brutale Tätigkeit verweist. Die Ironie wird in diesem Beispiel gerade durch dieses vorgetäuschte Unverständnis gebildet, da das Offensichtliche als rätselhaft vermittelt wird, was eine subtile humoristische Wirkung erzeugt. Außerdem entsteht die ironische Wirkung aus der Diskrepanz zwischen semantischer Bedeutung (*baffling*) und Weltwissen der ZuschauerInnen, wodurch sich das Element der Ironie erkennen lässt. Die Wirkung von Ironie erfordert eine ironische Kompetenz bei den SenderInnen und EmpfängerInnen, damit sie die jeweilige Kommunikationssituation nachvollziehen können (Lopez 2006: 90). Santana Lopez (2006) hebt hervor, dass die Ironie als Wortfigur mit der Wahrnehmung der EmpfängerInnen verbunden ist, da sie das Gesagte

interpretieren müssen, indem sie vom sprachlichen Ausdruck auf die intendierte Bedeutung schließen (2006: 87).

Bei der synchronisierten Version wurde in der Übersetzung das Wort „schleierhaft“ für *baffling* gewählt. Es wurde auch eine leichte syntaktische Umstrukturierung gemacht, was zu der Übersetzungsstrategie Ersetzen (Zabalbeascoa 2024: 145 f.) zugeordnet werden kann, um eine idiomatische Struktur des deutschen Satzes zu erzeugen.

Bei der untertitelten Version kommt das Wort „rätselhaft“ ins Spiel, was die Wortwahl für die deutsche Übersetzung von *baffling* ist. Die Übersetzungsstrategie ist nach Zabalbeascoa (2024: 145) Ersetzen, und mithilfe der Verwendung eines Synonyms, wurde die ironische Wirkung der Übersetzung im Vergleich mit der Originalversion behalten. Außerdem wurde die Übersetzungsstrategie Anpassung angewendet, um die zeitlichen und räumlichen Anforderungen bei der Übersetzung von Untertiteln zu erfüllen (Lopez 2006: 3). Da hier eine Kreativität verwendet wurde, wurde diese Strategie für die Überwindung von Herausforderungen bei der Übersetzung eingesetzt, um die erfolgreiche Übermittlung von Humor zu gewährleisten.

4.3.2. Beispiel 2 → Sprachwitz

Dieses Beispiel wird aus der Szene mit Hans Landa und den *Inglourious Basterds* entnommen, in der sie sich in einem angespannten Gespräch miteinander befinden. Es besteht ein Kontrast zwischen der angespannten Situation und der spielerischen Sprachverwendung von Hans Landa. Seine vorgetragene Formulierung der Aussage erzeugt eine humorvolle Reaktion, die die theatralische Art der Figur und seine sprachliche Unsicherheit betont:

Beispiel 2	Sprachwitz
Originalversion 02:08:55- 02:09:03	„Ooooh, that’s a bingo!“ „Is that how you say it? 'That’s a bingo'?“
Synchronversion	Das ist ein Bingo! Sagt man das so? Das ist ein Bingo?
Untertitelversion	Das ist ein Bingo! Sagt man das so? „Das ist ein Bingo?“

Bei der Originalversion macht Hans Landa einen sprachlichen Fehler, da er die englische Redewendung „Bingo!“ nicht richtig verwendet, sondern eine untypische Konstruktion verwendet. Die Komik entsteht dadurch, dass er stattdessen „*That’s a bingo*“ sagt, was grammatikalisch nicht korrekt ist und unnatürlich erscheint. Nach Santana Lopez (2006: 74) ist die Humorart in dieser Situation der Sprachwitz, da seine Tonart überzeugend klingt, er aber trotzdem verwundert fragt, ob die Formulierung korrekt ist. Nach Preisendanz (1970: 17, zitiert in Lopez 2006: 73) ist ein Witz ein Sprachgebilde und ein Text ist, der durch die „Art und Weise des Aussagens definiert ist“. Ein Sprachwitz wird als eine eigene Gattung verstanden und stellt eine „erzählerische Kurzform mit Explosivcharakter, in der eine bewußt gesteigerte Spannung eine überraschende Auflösung erfährt“ (Träger 1989: 578, zitiert in Lopez 2006: 75) dar, was zum Charakter von Hans Landa passt. Durch die Frage „Is that how you say it?“ reflektiert die Figur über ihre eigene Sprachverwendung, was den humorvollen Effekt verstärkt und den Witz deutlich macht. Außerdem ist die Figur Hans Landa sprachkompetent, was die ironische Ebene zusätzlich verstärkt, da er bewusst eine Fremdsprache verwendet und dabei eine fehlerhafte Wendung einsetzt.

Zwischen der synchronisierten und der untertitelten Version sind keine Unterschiede zu erkennen, was der Übersetzungsstrategie des Wiederholens (Zabalbeascoa 2024: 145) entspricht. Beide Versionen übernehmen die Ausgangsstruktur, behalten also den Humor bei. In diesem Beispiel ist der Humor nicht stark kulturell gebunden, sondern entsteht aus einer sprachlichen Irritation; daher kann er auch ohne Änderungen in beiden Formen der audiovisuellen Translation funktionieren.

4.3.3. Beispiel 3 → Schwarzer Humor

Die Szene in diesem Beispiel wird durch einen von den *Inglourious Basterds* gefangenen deutschen Soldaten repräsentiert. Sie ist von einer bedrohlichen und angespannten Atmosphäre geprägt.

Beispiel 3	Schwarzer Humor
Originalversion 00:33:12- 00:33:15	Got us a German here, who wants to die for the country. Oblige him.

Synchronversion	Hier will ein Deutscher für sein Vaterland sterben. Tue ihm den Gefallen.
Untertitelversion	Hier will einer für sein Vaterland sterben. Tu ihm den Gefallen.

Wie schon erwähnt wird schwarzer Humor mit Aussagen zu Themen wie Gewalt verbunden, die den Menschen Angst machen (Zabalbeascoa 2024: 210). Diese Szene ist ein Beispiel für schwarzen Humor, da die Situation von extremer Brutalität geprägt ist, jedoch auf eine unterhaltsame Weise inszeniert wirkt, wodurch eine ausgeprägte Spannung zwischen Ausdruck und Inhalt erzeugt wird. „Oblige him.“ verdeutlicht den Mechanismus des schwarzen Humors, da ein Akt der Gewalt durch eine ironische und fast höfliche Wortwahl repräsentiert wird. Zugleich wird die ironische Umkehrung von moralischen Werten mit der Aussage „who wants to die for his country“ deutlich gemacht. Das ist ein Ausdruck für Loyalität und Opferbereitschaft, ist jedoch in diesem Beispiel zynisch gemeint. „Oblige him“ weist darauf hin, dass es ihr Vergnügen sein wird, ihm diesen Wunsch zu erfüllen, was üblicherweise mit Freude oder Zufriedenheit verbunden wird. Dadurch wird ein Effekt der Irritation erzeugt und eine moralische Handlung impliziert, während in Wirklichkeit eine willkürliche Hinrichtung vollzogen wird. Durch diese sprachliche Inszenierung und ironische Bedeutungsumkehr wird der schwarze Humor ausgedrückt. Diese Humorart erfüllt außerdem eine charakterisierende Funktion, indem sie die Skrupellosigkeit der Figuren durch Gewalt und Unterhaltung hervorhebt. Der schwarze Humor wirkt auf semantischer und pragmatischer Ebene und wird durch die Diskrepanz zwischen sprachlicher Formulierung und inhaltlicher Wirklichkeit erzeugt.

Bei der synchronisierten Version wird überwiegend auf die Übersetzungsstrategie der Anpassung zurückgegriffen (Zabalbeascoa 2024: 145). Die Synchronübersetzung ist eine wörtliche Übersetzung, die durch grammatikalische Anpassungen ergänzt wird, beispielsweise „Got us a German...“ → „Hier wird ein Deutscher...“. Die Aussage wirkt weniger umgangssprachlich, wodurch die stilistische Struktur geglättet wird. Der humoristische Effekt wird vermittelt, indem die höfliche Aufforderung „tue ihm den Gefallen“ die ironischen Elemente der Originalstruktur beibehält.

Bei der untertitelten Version geht es ebenfalls um eine wörtliche Übersetzung und auch um eine Generalisierung, die durch die Übersetzung „ein Deutscher“ deutlich gemacht wird. Die Spezifik der Figur wird reduziert, um den räumlichen Voraussetzungen der Übersetzung

von Untertiteln (Luyken 1991: 42) bezüglich Lesbarkeitsgründen zu entsprechen. Der schwarze Humor bleibt erhalten, da die Aussage auch bei der untertitelten Version einen höflich-zynischen Effekt hat.

4.3.4. Beispiel 4 → Ironie, Sarkasmus und schwarzer Humor

Dieses Beispiel ist aus der Anfangsszene von *Inglourious Basterds* und zeigt, wie Hans Landa bei einem Verhör auf dem französischen Hof höflich und charmant mit LaPadite redet, während mit seiner Redeweise und seinen Aussagen zugleich Bedrohung ausgedrückt wird.

Beispiel 4	Ironie, Sarkasmus und schwarzer Humor
Originalversion 00:10:15- 00:10:23	I love rumors! Facts can be so misleading, where rumors, true or false, are often revealing.
Synchronversion	Ich liebe Gerüchte! Naja, Fakten können so irreführend sein, wohingegen Gerüchte, wahr oder falsch, häufig erhellend sind.
Untertitelversion	Ich liebe Gerüchte! Fakten sind oft irreführend, wohingegen Gerüchte oft erhellend sind.

In diesem Beispiel wird die humorvolle Wirkung durch die Verwendung mehrerer Humorarten, nämlich Ironie, Sarkasmus und schwarzer Humor, erzeugt. Durch die Aussage „I love rumours!“ wird der sarkastische Humor vermittelt, da er damit etwas Absurdes als etwas vernünftig repräsentiert. Es wird darauf hingewiesen, dass für Hans Landa die Nutzung von Informationen, die ihm nützen, wichtig ist und nicht die objektive Wahrheit. Sarkasmus zielt darauf ab, jemanden lächerlich zu machen, wobei eine Verletzung des Gegenübers bewusst toleriert wird (Schröer & Hirsmüller 2018: 13). Der Humor wird durch die Diskrepanz zwischen der intellektuell geprägten Sprache und der bedrohlichen Situation vermittelt. Es wird aber auch eine ironische Wirkung erzeugt, da Hans Landa die Gerüchte scheinbar ernst nimmt, obwohl Gerüchte üblicherweise als unsicher gelten. Der ironische Effekt wird durch diese Umkehrung und Übertreibung erzeugt, weil die demonstrative Begeisterung von Hans Landa für Gerüchte überzogen wirkt. Des Weiteren sind Elemente des schwarzen Humors erkennbar, da durch die

Gewalt und psychologische Kontrolle eine unangenehme Komik erzeugt wird. Schwarzer Humor wird in einer Form gegen das Bedrohliche dargestellt (Schröder & Hirsmüller 2018:12), in der die Angst davor durch Ironie relativiert wird.

In der synchronisierten Version kommt die Übersetzungsstrategie des Hinzufügens nach Zabalbeascoa (2024: 145) zum Einsatz, wie durch die Ergänzung „Naja...“ und „können so...“ deutlich wird. Dadurch wird ein gesprochener Eindruck erzeugt, der für gesprochene Dialoge üblich ist. Durch die Ergänzungen „können“ und „häufig“ wird der rhetorische Effekt verstärkt und der philosophische Charakter von Hans Landa hervorgehoben. Bei diesem Beispiel steht der Effekt im Vordergrund und nicht die sprachliche Kürze.

Bei der untertitelten Version kommt die Strategie des Auslassens (Zabalbeascoa 2024: 145) zum Einsatz, die durch die wörtliche Reduzierung gekennzeichnet wird. Die stilistischen Ergänzungen „Naja“, „können so“, „wahr oder falsch“, die in der synchronisierten Version ergänzt wurden, sind in der untertitelten Version ausgelassen. Dadurch wird eine präzise und deutliche Aussage gewährleistet, wobei die Lesbarkeit und die zeitliche Effizienz im Vordergrund stehen.

In diesem Beispiel unterscheiden sich die synchronisierte und die untertitelte Version voneinander. Die synchronisierte Version fokussiert sich auf die sprachliche Wirkung und auf die Natürlichkeit des Dialogs, während die untertitelte Version auf die semantische Wirkung abzielt und näher am Ausgangstext orientiert ist.

4.3.5. Beispiel 5 → Metapher

Dieses Beispiel stammt wieder aus dem Dialog zwischen Hans Landa und LaPadite, in dem er eine elegante und akademische Sprache verwendet, um die metaphorische Wirkung des Humors zu vermitteln:

Beispiel 5	Metapher
Originalversion 00:14:15- 00:14:32	Now, if one were to determine what attribute the German people share with a beast, it would be the cunning and the predatory instinct of a hawk. But if one were to determine what attributes the Jews share with a beast, it would be that

	of the rat.
Synchronversion	Hätte man zu entscheiden, welche Eigenschaft das deutsche Volk mit einem Tier teilt, so wäre das der listige und räuberische Instinkt des Falken. Hätte man nun zu entscheiden, mit welchem Tier die Juden ihre Eigenschaften teilen, so wären es die der Rate.
Untertitelversion	Müsste man entscheiden, welche Eigenschaft der Deutsche mit einem Tier teilt, wäre das der räuberische Instinkt des Falken. Müsste man jedoch die Eigenschaften der Juden einem bestimmten Tier zuordnen, so wäre das die Ratte.

Hans Landa redet in einem ruhigen und höflichen Ton und führt das Gespräch in eine philosophische Richtung. Metaphern werden durch einen bildhaften sprachlichen Ausdruck erzeugt (Schäffner 1998: 281). Sie zeigen sich in diesem Beispiel am Machtverhältnis und dem Tiervergleich. Hans Landa vergleicht das deutsche Volk mit einem Falken (dominant), während er seine Opfer mit Ratten (selbstlos) identifiziert, wodurch die Ausweglosigkeit der Situation deutlich gemacht wird. Die Bildsprache in diesem Beispiel wird poetisch gestaltet und der humoristische Effekt geschaffen, indem durch die elegante und stilisierte Ausdrucksweise eine bedrohliche Situation dargestellt wird. Der Humor in diesem Beispiel ist nicht offensichtlich, sondern ergibt sich aus der Unstimmigkeit zwischen Form und Inhalt. Die Metapher wirkt kunstvoll, erzeugt jedoch eine distanzierende Wirkung. Dadurch wird eine Form von Humor geschaffen, bei der die Gewalt nicht explizit angesprochen wird, sondern durch eine bildhafte Situation benannt wird. Der metaphorische Humor lässt sich in diesem Beispiel als bildhafte Sprache verstehen, wobei ein Machtverhältnis in eine ästhetische Form übermittelt wird.

Bei der synchronisierten Version wird die Übersetzung an die gesprochene Sprache durch eine adaptierende Strategie angepasst, wodurch ein rhetorischer Ton entsteht, der die Wirkung der Figur entfaltet. Der Fokus hierbei ist auf die dramatische Wirkung im Dialogfluss gelegt und weniger auf die maximale Kürze der Aussage.

Bei der untertitelten Version werden die Sätze deutlich verkürzt, indem die Redundanzen und die Informationen („der räuberische Instinkt“ statt „der listige und räuberische Instinkt“) reduziert werden, was für eine schnellere Erfassung des Humors sorgt. Die Wiederholungen werden ebenfalls weggelassen, was den Anforderungen der Untertitelung entspricht, bei der die Platzbeschränkung auf dem Bildschirm und die Lesegeschwindigkeit eine wichtige Rolle spielen. Trotzdem erfüllt die untertitelte Version die Anforderungen, indem sie inhaltsgetreu zum Ausgangstext bleibt.

5. Fazit: Vergleich der Humorarten

Im vorherigen Kapitel der Masterarbeit wurde das Untersuchungsmaterial aus dem Film *Inglourious Basterds* vorgestellt, das unterschiedliche Humorarten und Übersetzungsstrategien repräsentiert, und einen deskriptiven Übersetzungsvergleich durchgeführt. In den Beispielen kommen verschiedene Humorarten zum Einsatz, wie beispielsweise Ironie, Sarkasmus, Metapher, Sprachwitz und schwarzer Humor. Alle Formen weisen unterschiedliche Merkmale auf und in den genannten Beispielen der audiovisuellen Translation werden verschiedene Strategien der Synchronisation und Untertitelung verwendet. Ironie basiert häufig auf einer Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, während der Sarkasmus oftmals als schärfere und zum Teil verletzende Form der Ironie auftritt. Metaphern vermitteln Humor mithilfe von bildlicher Sprache, während Sprachwitz eng mit Wortspielen, Ähnlichkeiten oder Doppeldeutigkeiten in Verbindung steht. Schwarzer Humor greift Themen auf, die ernsthaft oder tabuisiert sind, wobei die Komik durch die Überschreitung von Grenzen erzeugt wird. Diese Vielfalt an Humorarten verdeutlicht, wie komplex der Übersetzungsprozess in der audiovisuellen Translation ist.

Aus diesem Grund sind ÜbersetzerInnen mit vielen Herausforderungen konfrontiert, die sowohl sprachliche als auch kulturelle Merkmale betreffen. Die in den Beispiele machen deutlich, dass bei den beiden Übersetzungsformen der audiovisuellen Translation (der Synchronisation und der Untertitelung) verschiedene Übersetzungsstrategien angewendet wurden, um die Vermittlung von Humor von der Ausgangssprache in die Zielsprache wirkungsgleich zu machen. Bei der Synchronisation wurde oft wortwörtlich übersetzt, wodurch der Humor beibehalten wird und die Satzstruktur nah am Original orientiert ist. Dies hat zur Folge, dass der Ausgangstext so genau wie möglich übermittelt wird, wobei die Lippenbewegungen, das Sprechtempo und die natürliche Gesprächsführung berücksichtigt werden müssen. Aufgrund der Nähe zum Original kann der Humor in unterschiedlichen Situationen direkt übernommen werden, besonders bei universell verständlichen Humorarten wie beispielsweise der Ironie. Darüber hinaus spielen Redestil, Sprachregister und Betonung eine wesentliche Rolle bei der Humorübersetzung (Lopez 2006: 34). Daher kann eine erfolgreiche Synchronisation sowohl den Inhalt als auch die humorvolle und emotionale Wirkung des Ausgangstextes weitgehend bewahren. Dennoch gibt es auch bei der Synchronisation einige Einschränkungen, besonders wenn es um spezifische Humorarten wie Wortspiele geht, die mit kulturellen Anspielungen verbunden sind. In diesem Zusammenhang sollen ÜbersetzerInnen nach Zabalbeascoa (2024: 146) kreative Lösungen anwenden, die zwar

nicht gleich wie das Original sein können, aber trotzdem eine ähnliche humorvolle Wirkung beim Zielpublikum hervorrufen. In solchen Fällen steht die Humorwirkung im Vordergrund.

Bei der Untertitelung wiederum wird öfters zur Übersetzungsstrategie der Kürzung gegriffen, um bestimmten zeitlichen und räumlichen Anforderungen zu entsprechen. Dadurch unterscheidet sich die Übersetzung von der Original- und der synchronisierten Version, aber der Humor bleibt trotzdem erhalten. Aufgrund der begrenzten Anzahl an Zeichen pro Zeile und Standzeit am Bildschirm (Jüngst 2020: 45) ist es häufig notwendig, den gesprochenen Text zu reduzieren oder ihn prägnanter zu formulieren. Die ZuschauerInnen müssen die Untertitel lesen können, während sie die Handlung am Bildschirm im Blick behalten, daher ist die gleichzeitige Verarbeitung von Bild und Text ein wesentlicher Aspekt bei der Untertitelung. Diese Kürzung bei der Untertitelung hat zur Folge, dass nicht alle sprachlichen Elemente wiedergegeben werden können. Das gilt besonders bei komplexem Sprachwitz oder schnellen Dialogen, bei denen die ÜbersetzerInnen entscheiden müssen, welche Elemente für die humorvolle Übertragung und die humoristische Wirkung wesentlich sind und welche ausgespart werden können. Kognitive Anforderungen spielen eine Rolle dabei, wie Humor in die Zielsprache übermittelt wird, da komplizierte und anspruchsvolle Formulierungen an Wirksamkeit verlieren. Diese Übersetzungsstrategie wird sehr oft verwendet, das bedeutet aber nicht, dass der Humor durch die Kürzung nicht die gleiche Wirkung in der Zielsprache hat, sondern, dass er in komprimierter Form übermittelt wird. Es gibt einige Situationen, wo der Humor bei der Übersetzung leicht geändert oder angepasst wird, um ihn verständlicher zu machen und damit er die gleiche humoristische Wirkung auf das Zielpublikum haben kann. Dies wird durch die Vereinfachung von Wortspielen oder durch die Verwendung von Ausdrücken, die dem Zielpublikum kulturell vertraut sind, erreicht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die synchronisierte Version der Übersetzung die Originalstruktur des Satzes beibehält und durch Betonung und Intonation Feinheiten überträgt. Bei der Untertitelung ist dies aufgrund der zeitlichen und räumlichen Beschränkung des Bildschirms anders, weil nur begrenzt Platz zur Verfügung steht, um kulturelle und sprachliche Feinheiten wiederzugeben. Unabhängig von den Unterschieden bei den beiden Übersetzungsformen der audiovisuellen Translation zeigt sich, dass der Humor von der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragbar ist, auch wenn beim Übersetzungsprozess auf verschiedene Strategien zurückgegriffen wird. Im Endeffekt hängt die übertragene humorvolle Wirkung in der Zielsprache großteils von den ÜbersetzerInnen ab und davon, wie gut sie die kulturellen und sprachlichen Besonderheiten des Zielpublikums kennen. Das erklärt sich dadurch, dass ÜbersetzerInnen beispielsweise bei Witzen, nicht nur die Bedeutung des Witzes

verstehen sollen, sondern auch die Wirkung und die Funktion im Kontext richtig wahrnehmen und diese dann in der Zielsprache überarbeiten und neu strukturieren, um dieselbe Wirkung beizubehalten. Aus diesem Grund ist die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation eine aufwendige Aufgabe, die viele Herausforderungen mit sich bringt, und zugleich auch ein faszinierender Bereich der Translationswissenschaft, in dem kulturelle, mediale sowie sprachliche Elemente in engem Zusammenhang stehen.

Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit hat sich am Beispiel des Films *Inglourious Basterds* (2009) mit der Frage beschäftigt, wie mit humoristischen Elementen in der Synchronisation und Untertitelung umgegangen wird. Die Auswahl des Filmes *Inglourious Basterds* ist mit den zahlreichen humorvollen Szenen im Film verbunden, die viele kulturelle und sprachliche Elemente beinhalten. Aus diesem Grund bieten sie eine ausgezeichnete Grundlage für die Untersuchung von Humor in der audiovisuellen Translation, besonders bei der Synchronisation und Untertitelung. Der Film enthält ebenfalls unterschiedliche Humorarten, wie schwarzer Humor, Ironie und Sprachwitze, die Untersuchungsmaterial für den theoretischen und praktischen Teil bieten. Einige der Szenen erfordern viel kulturelles und historisches Wissen, damit der Humor verstanden werden und die beabsichtigte humorvolle und emotionale Wirkung bei den ZuschauerInnen erzeugt werden kann, daher wird der Film als Basis für die Untersuchung der Humorübersetzung in der audiovisuellen Translation herangezogen. Die Arbeit beinhaltet fünf Kapitel, unterteilt in zwei größere Teile – den theoretischen sowie den praktischen.

Am Anfang steht der theoretische Rahmen, indem die Skopostheorie, kultureller Transfer und Multimodalität thematisiert werden. Daraufhin folgen der Forschungsüberblick über die Themen Synchronisation und Untertitelung und das Fokuskapitel über Humor und Translation.

Zum Schluss wurde der praktische Teil präsentiert. Die vorliegende Masterarbeit, wie bereits erwähnt, verfolgt das Ziel die Grenzen und Möglichkeiten der Humorübersetzung in der audiovisuellen Translation, genauer gesagt der Synchronisation und Untertitelung zu veranschaulichen. Die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation verlangt nicht nur kulturelles und historisches Wissen, sondern auch sprachliche Kompetenz, um solche Herausforderungen beim Übersetzungsprozess meistern zu können. In Kapitel 2 werden die Herausforderungen bei der Synchronisation und Untertitelung präsentiert, sowie einige Strategien zur Überwindung dieser Hürden. Da die Übersetzung von Humor, besonders am Beispiel des Films *Inglourious Basterds*, mit vielen kulturellen Aspekten verbunden ist, müssen die ÜbersetzerInnen die sprachlichen und kulturellen Feinheiten erkennen können, um Missverständnisse zu vermeiden und die gleiche humorvolle Wirkung aus der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragen zu können. Für die Analyse wurde die Methode des deskriptiven Übersetzungsvergleichs verwendet mit dem Zweck, die Grenzen und Möglichkeiten der Synchronisation und Untertitelung herauszuarbeiten. Die Analyseergebnisse stützen sich auf das Modell von Zabalbeascoa (2024), das unterschiedliche Übersetzungsstrategien aufweist.

Diese zeigen, dass die unterschiedlichen Humorformen eine große Herausforderung für die Übersetzung darstellen, da sie oft stark kontextgebunden sind. Die verschiedenen Übersetzungsstrategien nach dem Modell von Zabalbeascoa (2024) beeinflussen den Humor in der Übersetzung und erleichtern zugleich den Übersetzungsprozess.

Die vorliegende Masterarbeit zeigt, dass die Übersetzung von Humor in der Synchronisation und Untertitelung ein multimodales Phänomen ist, das mit vielen kulturellen Aspekten verbunden ist. ÜbersetzerInnen sollten mit unterschiedlichen Übersetzungsstrategien vertraut sein und durch kreative Lösungen den Humor in die Zielsprache übertragen.

Für die zukünftige Humorforschung im Bereich der audiovisuellen Translation ist es wesentlich, dass sich die WissenschaftlerInnen mit der Rezeption humoristischer Elemente beschäftigen, mit dem Ziel, die Wahrnehmung des Zielpublikums in der Synchronisation und Untertitelung zu untersuchen. Es wurden einige Studien, Strategien und neue Erkenntnisse präsentiert, jedoch ist die Thematik zu Humor, Humorübersetzung, audiovisuelle Translation, Synchronisation und Untertitelung ein weitreichendes Themengebiet, was noch viel Forschung erfordert. Die Übersetzung von Humor ist eine schwierige Aufgabe, die auch deshalb weiter erforscht werden soll, da die Wirkung von Humor auf die ZuschauerInnen von unterschiedlichen Faktoren abhängt. Durch die Beschäftigung mit dieser Thematik, können WissenschaftlerInnen und ÜbersetzerInnen die Wahrnehmung des Zielpublikums besser verstehen. Somit werden sie die Übersetzungen von humoristischen Elementen besser beherrschen und viele Herausforderungen überwinden können. Denn die Humorübersetzung stützt sich nicht nur auf sprachliche Kenntnisse, sondern erfordert die Fähigkeit, die beabsichtigte humorvolle Wirkung von der Ausgangssprache in die Zielsprache vermitteln zu können. Hierbei steht die Herausforderung im Vordergrund, Tabu-Themen, gesellschaftliche Normen, kulturelle Referenzen und technische Herausforderungen zu erkennen und zu überwinden und entsprechend bei der Synchronisation und Untertitelung in Einklang zu bringen.

Es ist noch erwähnenswert, dass sich die Digitalisierung rasant weiterentwickelt, wodurch sich die Anforderungen an die Humorübersetzung ständig ändern. Die zunehmende Anzahl an Online-Streamingplattformen, die Entwicklung der künstlichen Intelligenz (KI) und KI-Systeme geben Raum für neue Perspektiven und viel mehr Übersetzungsmöglichkeiten, jedoch stellt sich die Frage, ob die Qualität, die Kreativität sowie kulturelle Sensibilität bewahrt werden. In dieser Hinsicht könnte die Forschung den Fokus darauflegen, die maschinelle Übersetzung und Übersetzung mit künstlicher Intelligenz zu untersuchen, welche Auswirkungen sich auf die Übersetzung von Humor in der audiovisuellen Translation ergeben

und wie sich dies auf die menschliche Kreativität und Zukunft der ÜbersetzerInnen auswirkt. Die Barrierefreiheit gewinnt auch immer mehr an Bedeutung, in deren Kontext die Übersetzung von Humor genauso vermittelt werden muss. Darüberhinausgehend könnte sich die Forschung auf vergleichende Untersuchungen hinsichtlich der Rezeptionsgewohnheiten digitaler Zielgruppen weiterentwickeln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Humorübersetzung in den beiden audiovisuellen Translationsformen Synchronisation und Untertitelung eine herausfordernde Aufgabe ist, da es ein dynamisches Forschungsfeld bleibt, wobei die Bedeutung in Bezug auf die sich ständig weiterentwickelnde Digitalisierung und Veränderungen in der Gesellschaft immer weiter steigt.

Bibliographie

- Antonini, Rachele (2008). The perception of dubbese: An Italian study. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (eds.). *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins, 135–147.
- Antonini, Rachele & Chiaro, Delia (2009). The Perception of Dubbing by Italian Audiences. In: Díaz-Cintas Jorge & Anderman, Gunilla (eds.). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 97–114.
- Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. Sheffield: equinox.
- Ballester Casado, Ana (2001). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928–1948)*. Granada: Comares.
- Bateman, John; Wildfeuer, Janina & Hiippala, Tuomo (2020). Spotlight Multimodalität: Ursprünge und Entwicklungen. In: Bateman, John; Wildfeuer, Janina & Hiippala, Tuomo (Hg.). *Grundlagen, Forschung und Analyse. Eine problemorientierte Einführung*. Berlin/Boston: de Gruyter, 25–87.
- Boeckmann, Klaus-Börge (2016). Lesen(d) lernen mit Untertiteln. *ÖDaF-Mitteilungen* 32 (2), 6–16.
- Bolaños-García-Escribano, Alejandro; Díaz-Cintas, Jorge & Massidda, Serenella (2021). Latest Advancements in Audiovisual Translation Education. *The Interpreter and Translator Trainer* 15 (1), 1–12.
- Boria, Monica & Tomalin, Marcus (2020). Introduction. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Eds.) *Translation and Multimodality. Beyond Words*. London/New York: Routledge, 1–23.
- Bosseaux, Charlotte (2019). Investigating dubbing: learning from the past, looking to the future. In: Pérez González, Luis (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge, 48–63.
- Bräutigam, Thomas (2009). *Stars und ihre deutschen Stimmen*. Marburg: Schüren.
- Brons, Kathleen (2012). Dialekt als Synchronisationsproblem am Beispiel von Bienvenue chez les Ch'tis. In: Panier, Anne (Hg.) *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang.
- Bucaria, Chiara (2008). Acceptance of the norm or suspension of disbelief? The case of formulaic language in dubbese. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Chiara

- (Hg.): *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins, 149–163.
- Bywood, Lindsay (2019). Testing the retranslation hypothesis for audiovisual translation: The films of Volker Schlöndorff subtitled into English. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 27/6, 815–832 (DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2019.1593467>).
- Chaume, Frederic (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta* 49/1, 12–24 (DOI: <https://doi.org/10.7202/009016ar>).
- Chaume, Frederic (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Chaume, Frederic (2013). The Turn of Audiovisual Translation. *Translation Spaces* 2, 105–123.
- Chiaro, Delia (2008). Where Have All the Varieties Gone? The Vicious Circle of the Disappearance Act in Screen Translations. In: Helin, Irmeli (Hg.) *Dialect for all Seasons*. Münster: Nodus Publikationen, 9–25.
- Chiaro, Delia (2010). *Translation, Humour and Literature*. New York: Continuum.
- Chiaro, Delia & Raskin, Victor (2008). Verbally Expressed Humor and Translation. In: Raskin, Victor (Hg.) *The Primer of Humor Research* (Humor Research 8). Berlin/New York: de Gruyter, 569–608.
- Corrius, Montse & Zabalbeascoa, Patrick (2019). Translating code-switching on the screen: *Spanglish* and L3-as-theme. *Journal of Audiovisual Translation* 2/2, 72–91 (DOI: <https://doi.org/10.47476/jat.v2i2.96>).
- De Linde, Zoe & Kay, Neil (1999). *The Semiotics of Subtitling*. London: Routledge.
- De Rosa, Gian Luigi (2014). Back to Brazil: humour and sociolinguistic variation in Rio. In: De Rosa, Gian Luigi (Hg.) *Translating Humour in audiovisual texts*, 105–128.
- Delabastita, Dirk (1989). Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193–218.
- Delabastita, Dirk (1996). Introduction. In Delabastita, Dirk (ed.), *The Translator. Special Issue. Wordplay and translation*. St. Jerome.
- Díaz-Cintas, Jorge (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz-Cintas (ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1–18.

- Díaz Cintas, Jorge (2013). Subtitling: Theory, Practice and Research. In: Millán-Varela, Carmen & Bartrina, Francesca (eds.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 285–299.
- Díaz-Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (2009). Introduction. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (es.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1–17.
- Díaz Cintas, Jorge & Orero Pilar. (2010). Voiceover and Dubbing. In: Gambier, Yves/Doorslaer, Luc van (Hg.) *Handbook of Translation Studie*., 441–445.
- Dicerto, Sara (2018). *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Dore, Margherita (2020). *Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications*. New York: Routledge.
- Fryer, Louise & Romero-Fresco, Pablo (2014). Audiointroductions. In Maszerowska, Anna, Matamala, Anna and Orero Pilar (eds.) *Audio Description New Perspectives Illustrated*. Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins, 11–28.
- Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (2013). *Handbook of Translation Studies: Volume 4*.
- Gorshkova, Vera Evgenievna (2006). Osobennosti perevoda fil'mov s subtitrami, 141–144, Stand: 04.11.2016.
- Götz, Dieter & Thomas Herbst (1987). Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation. *AAA* 12.1, 13–26.
- Gottlieb, Heinrich (2002). Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwinn & Jung, Uli (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185–214.
- Guillot, Marie-Noëlle (2019). Subtitling on the cusp of its futures. In: Pérez González, Luis (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge, 31–47.
- Halliday, Michael A. K. (1978). *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Hayes, Lydia (2021). Netflix Disrupting Dubbing: English Dubs and British Accents. In: *Journal auf Audiovisual Translation*, 4/1, 1–26 (DOI: <https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148>).
- Hesse-Quack, Otto (1969). *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Hurt, Christina & Widler, Brigitte (2006). *Untertitelung/Übertitelung*. In: Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter Axel & Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261–263.

- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- Jüngst, Heike E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Verlag.
- Jüngst, Heike E. (2020). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr.
- Jewitt, Carey (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Abingdon: Routledge.
- Jewitt, Carey (2014). An Introduction to Multimodality. In: Jewitt, Carey (Ed.). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (2. Auflage). London: Routledge.
- Jewitt, Carey; Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay (2016) *Introducing Multimodality*. London/NewYork: Routledge.
- Kade, Otto (1968). *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung* (Beiheft zur Zeitschrift *Fremdsprachen* I). Leipzig: VEB Enzyklopädie.
- Kadric, Mira; Kaindl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michele (2005). *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kadric, Mira; Kaindl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michele (2010). *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus (2004). Multimodality in the Translation of Humour in Comics. In: Charles, Cassily et al. (Hg.) *Perspectives on Multimodality*, 173–192.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality and Translation. In: Millán, Carmen (ed.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, 257–269.
- Kaindl, Klaus (2020). A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation. In: Boria, Monica, Àngeles Carreres, María Noriega-Sánchez, Marcus Tomalin (ed.): *Translation and Multimodality*. London, Routledge, 49–70.
- Kaindl, Klaus; Kolb, Waltraud & Schlager, Daniela (ed.) (2021). *Literary translator studies*. Amsterdam: Benjamins.
- Kaindl, Klaus (2020). A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation. In: Boria et al. (Hg.), 49–70.
- Kaindl, Klaus (2024). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.): *Handbuch Audiovisuelle Translation*. Frankfurt & Timme, 35–46.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2021). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London/New York: Routledge.

- Knauer, Gabriele (1998). *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart: Klett-Verlag.
- Koloszar-Koo, Claudia (2024). Synchronisation. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.): *Handbuch Audiovisuelle Translation*. Frankfurt: Frank & Timme, 123–140.
- Koolstra, Cees M.; Peeters, Anna-Louisa & Spinhof, Hermann (2002). The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication* 17 (3), 325–354.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – Von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 23.06.2023, frank-timme.de/de/programm/produkt/die_untertitelung_von_derproduktion_zur_rezeption?file=/site/assets/files/5143/alexander_kuenzli_die_untertitelung.pdf.
- Luyken, George-Michael (1991). *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Lopez, Santana (2006). *Wie wird das Komische übersetzt?* Berlin: Frank & Timme.
- Mälzer, Nathalie (2013). Der Einfluss der Übersetzungsmodalitäten auf den filmischen Dialog. In: *trans-kom* 6/2. 260–284. Abgerufen am 27.06.23, http://www.transkom.eu/bd06nr02/transkom_06_02_01_Maelzer_Modalitaeten.20131212.pdf.
- Manhart, Sibylle (1999). *Synchronisation*. In: Snell-Hornby, Hönl, Hans; Kußmaul, Hans G.; Schmitt, Paul; Peter A. *Handbuch Translation*, 246–265.
- Manhart, Sibylle (2006). *Untertitelung/Synchronisation (Synchronisierung)*. In: Hönl, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. & Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264–266.
- Maszerowska, Anna & Mangiron, Carme (2014). Strategies for Dealing with Cultural References in Audio Description. In Maszerowska, A., Matamala, A. & Orero P. (eds.) *Audio Description New Perspectives Illustrated*. Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins, 159–178.
- Massey, Gary & Jud, Peter (2020): Translation process research in audiovisual translation. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj [eds.]: *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. 359–379 [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_18].

- Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. In: *Meta* 33/3. 356–367 [DOI: <https://doi.org/10.7202/003608ar>].
- Moran, Siobhan (2012). The effect of linguistic variation on subtitle reception. In: Perego, Elisa (ed). *Eye tracking in audiovisual translation*. Rom: Aracne, 183–222.
- Mounin, Georges (1967). *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Nord, Christiane (2018). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Nord, Christiane (2022). Action/Skopos Theory. In: Rundle, Christopher & Zanettin, Federico (eds.) *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. 1. Aufl. London: Routledge, 11–25, <https://doi.org/10.4324/9781315158945-3>.
- O’Connell, Eithne (2007) Screen Translation, in Piotr Kuhiwczak and Karin Littau (eds.) *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters, 120–133.
- Pagano, Adriana; Alves, Fabio & Santiago Araújo, Vera L. (2011). Approaching expertise in subtitling: A pilot experiment. In: Şerban, Adriana; Matamala, Anna & Lavaur, Jean-Marc [eds]: *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches*. Bern: Peter Lang, 133–160.
- Pavesi, Maria (2009). Dubbing English into Italian: A Closer Look at the Translation of Spoken Language, in: Díaz Cintas, Jorge (ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol: Multilingual Matters, 197–209.
- Pedersen, Jan (2005). How is Culture Rendered in Subtitles. In *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation. Conference Proceedings*, 1–18. Accessed February 8, 2013.
http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf.
- Pedersen, Jan. (2009). A Subtitler’s Guide to Translating Culture. *Multilingual*, 103 (20), 44–48.
- Pedersen, Jan (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins.
- Perego, Elisa; Del Missier, Fabio; Porta, Marco & Mosconi, Mauro (2010): The cognitive effectiveness of subtitle processing. *Media Psychology* 13/3, 243–272 (DOI: <https://doi.org/10.1080/15213269.2010.502873>).

- Perego Elisa & Bruti Silvia (2015). *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher.
- Perego, Elisa & Pacinotti, Ralph (2020). Audiovisual Translation through the Ages. In: Bogucki & Deckert (Hg.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, 33–56.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods, and Issues*, London: Routledge.
- Pisek, Gerhard (1994). *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Pruys, Guido M. (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Ramos Pinto, Sara (2018). Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-standard Varieties in Subtitling. *The Translator* 24 (1), 17-34.
- Remael, Aline (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices and research*, 13–22.
- Remael, Aline & Reviers, Nina (2018). Multimodality and audiovisual translation. Cohesion in accessible films. In: Pérez-González, Luis (ed.): *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 260–280.
- Romero Fresco, Pablo (2006): The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic Friends. *The Journal of Specialised Translation* 6, 134–151. Abgerufen am 14.08.2023, https://jostrans.org/issue06/art_romero_fresco.pdf
- Püschel, Nico (2015). Untertitelung & Voice-Over. In: Harlaß, Katrin (Hg.) *Handbuch literarisches Übersetzen*. Berlin: BDÜ Fachverlag, 121–130.
- Pietro, Giovanna (2014). It don't mean a thing if you ain't got that sync – An Analysis of word order, kinesic synchrony and comic timing in dubbed humour. In: De Rosa, Gian Luigi (Hg.) *Translating Humour in audiovisual texts*, 333–358.
- Prunč, Erich (2013). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Frank & Timme.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans Josef (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans Josef (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 2. Auflage.

- Saal, Britta (2014). *Kultur in Bewegung. Zur Begrifflichkeit von Transkulturalität*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Schäffner, Christina (1998). Metaphern. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg.
- Schopp, Jürgen F. (2005). „Gut zum Druck?“ – Typografie und Layout im Übersetzungsprozess. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1117.
- Schröer, Margit; Hirsmüller, Susanne; Müller, Monika & Metz, Christian (2018). *Schwarzer Humor und Empathie – passt das zusammen?* 1. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schröpf, Ramona (2003). *Übersetzungsstrategien und -probleme beim Untertiteln (unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Dimensionen)*. Universität des Saarlandes: Diplomarbeit.
- Sierra, Martinez (2014). Dubbing or subtitling humour: does it really make any difference? In: De Rosa, Gian Luigi (Hg.) *Translating Humour in audiovisual texts*, 311–332.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: Benjamin.
- Stöckl, Hartmut (2004). In between modes: Language and image in printed media. In: Charles, Cassily et al. (Hg.), *Perspectives on Multimodality*, 9–30.
- Toepser-Ziegert, Gabriele (1975). *Theorie und Praxis der Synchronisation - dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Dissertation. Universität Münster.
- 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.
- Taylor, Christopher (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* 9 (2), 191–205.
- Taylor, Christopher (2004). Multimodal Text Analysis and Subtitling. In: Ventola, Eija; Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (Hg.), *Perspectives on Multimodality*, 153–172.
- Taylor, Christopher (2013). Multimodality and Audiovisual Translation. In Yves Gambier and L. van Doorslaer (eds.) *Handbook of Translation Studies* (Vol. 4). Amsterdam: John Benjamins, 98–104.
- Taylor, Christopher (2020): Multimodality and Intersemiotic Translation. In: Bogucki, Łukasz & Deckert Mikołaj [ed.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan, 83–99.

- Vermeer, Hans Josef (1978). *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. Lebende Sprachen* 23(3), 99–102 (<https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99>).
- Vermeer, Hans Josef (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30–53.
- Vermeer, Hans Josef (1990a). *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg, 2. Aufl.
- Vermeer, Hans Josef (1990b). *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universitätsdruckerei.
- Vermeer, Hans Josef (1994). Übersetzen als kultureller Transfer. *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung*, 2., durchgesehene Auflage. Tübingen: Francke, 30–53.
- Vermeer, Hans Josef (2007). *Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen*. Berlin: Frank & Timme.
- Vermeer, Hans Josef (2013). *Linguistik und Translationswissenschaft oder Sinn und Leistung des Kulturbegriffs in der Translation*. Berlin: Frank & Timme, Vol. 13.
- Vöge, Hans (1977). The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing. In: *Babel* 23/3, 120–125 (DOI: <https://doi.org/10.1075/babel.23.3.05vog>).
- Whitman-Linsen, Candace (1992). *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, Patrick (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. Manchester: Routledge, 1996-11, Vol.2 (2), 235–257.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008): The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (ed.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins, 21–37.
- Zabalbeascoa, Patrick (2012): Teorías de la traducción audiovisual. Un viaje de ida y vuelta para progresar. In: Martínez Sierra, Juan J. [ed.]: *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universidad de Valencia, 187–199.
- Zabalbeascoa Patrick (2020). The Role of Humour in AVT. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj. *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility (Palgrave Studies in Translating and Interpreting)*. London: Palgrave Macmillan.
- Zabalbeascoa, Patrick (2024). *Audiovisual Translation*. Routledge.

Whitman-Linsen, Candace (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt/Main: Lang.

Abstract auf Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung von Humor in den beiden audiovisuellen Übersetzungsmodi Synchronisation und Untertitelung am Beispiel des Films *Inglourious Basterds* von Quentin Tarantino.

Die Forschungsfrage, die beantwortet wird, lautet: Wie wird mit Humor in der Synchronisation und Untertitelung am Beispiel des Films *Inglourious Basterds* (2009) umgegangen?

Die Forschungsfrage wird mit einem deskriptiven Übersetzungsvergleich beantwortet, wobei Humorarten und Strategien analysiert werden. Das Ziel, das in der Masterarbeit verfolgt wird, bezieht sich auf die Grenzen und Möglichkeiten der Humorübersetzung sowie darauf, die Wirksamkeit der Strategien zur Bewahrung von humoristischen Elementen bei der Synchronisation und Untertitelung zu veranschaulichen.

Abstract auf Englisch

This master's thesis examines the translation of humour in both modes of the audiovisual translation, synchronisation and subtitling, using the movie *Inglourious Basterds* by Quentin Tarantino as a case study.

The research question that is being answered is: How is humour handled in synchronisation and subtitling, using the film *Inglourious Basterds* (2009) as an example?

This research question is being answered using a descriptive translation comparison and both humour categories and strategies are being analysed. The main aim of this master's thesis is to present the limits and potential of humour translation as well as to highlight the effectiveness of the strategies regarding the preservation of humoristic elements in synchronisation and subtitling.