



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

## Humor – Lost in Translation?

Zur Problematik der Übertragung von Humor und Komik im Film,  
dargestellt am Beispiel der US-Sitcom *Two and a Half Men*.

Marlene Rainer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 3. April 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 351

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek



*There is nothing in the world so irresistibly  
contagious as laughter and good humor.*

– Charles Dickens



---

## Vorwort

„*This has to be the least funny book one has ever read.*“ Mit diesem Satz, der aus der Kritik zu einem seiner früheren Werke stammt, eröffnet Salvatore Attardo sein Buch *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*. Während ich diese Arbeit verfasste, hallte dieser Satz des öfteren in meinem Kopf. Über Humor zu schreiben ist nicht so lustig, wie es klingt. Humor ist ein sehr komplexes Phänomen und die Humorforschung eine ernstzunehmende Wissenschaft. Aber obwohl mir das Lachen hie und da vergangen ist, hat mir die Arbeit Spaß gemacht, denn das Thema Humor ist nicht nur sehr komplex, sondern auch ziemlich interessant. Die Wurzeln der Humorforschung reichen nämlich zurück bis in die Antike zu Aristoteles und Platon. Ich habe versucht, dieses extrem umfangreiche Thema so gut wie möglich zusammenzufassen, und – um auf den ersten Satz zurückzukommen – hoffe, dass dies nicht die unlustigste Arbeit ist, die jemals jemand gelesen hat.

An erster Stelle gebührt meinen Eltern, die mich immer bedingungslos unterstützt haben und ohne die ich dieses Studium nicht hätte machen können, großer Dank!

Ein herzliches Dankeschön auch an Irene Douschan und Uwe Dutschmann, die mich ebenfalls immer unterstützt und mir weitergeholfen haben, wo sie nur konnten. Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Schwester, dem Rest meiner Familie und allen meinen Freundinnen dafür, dass sie immer für mich da waren,

mit mir gelacht, über Gott und die Welt philosophiert und mich immer ermutigt haben, wenn es einmal nicht so voran ging, wie ich es mir gewünscht habe.

Mein ganz besonderer Dank geht an Alfred und Manfred Rainer für das aufmerksame Korrektur lesen und die wertvollen Anregungen sowie an Beate Simma für die technische Unterstützung und Albrecht Gebhardt, meinen Spezialisten in Sachen Latex.

Ein Dankeschön auch nach Berlin zu *Cinephon*, die mir freundlicherweise das englische Originalskript sowie das deutsche Synchronbuch der von mir analysierten Folge *Pamela und Purzelchen* zur Verfügung gestellt haben.

Und *last but not least* möchte ich mich bei Frau Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek für die Betreuung meiner Masterarbeit bedanken. Dafür, dass sie die Betreuung übernommen hat, obwohl sie mich nicht kannte, Verständnis für meine Anlaufschwierigkeiten hatte, immer schnell auf e-mails antwortete und mit wertvollen Anregungen zur Seite stand.

## Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Problematik und den besonderen Herausforderungen bei der Übertragung von Humor und Komik im Film. Anhand einer Analyse der Original- und Synchronfassung der Folge 2.18 der Sitcom *Two and a Half Men* soll herausgefunden werden, ob die Übertragung des Humors vom Englischen ins Deutsche geglückt ist, d. h. ob die Übersetzung skoposadäquat ist. Weiters soll ergründet werden, ob es bei Sitcoms eine Art universellen Humor gibt. Hierfür werden im ersten Teil der Arbeit zunächst allgemeine translationstheoretische Grundlagen behandelt. Folgend wird ein Überblick über die verschiedenen Übertragungsverfahren von Filmen geboten, wobei auf die Synchronisation vertiefend eingegangen wird. Der Mittelteil dieser Arbeit widmet sich dem komplexen Phänomen *Humor* – den verschiedenen Definitionen, den großen Humorthorien, den Lachkulturen und schließlich der Übersetzung von Humor. Danach werden das Genre der Sitcom und die Serie *Two and a Half Men* vorgestellt. Die abschließende Analyse basiert auf der Gegenüberstellung einzelner Szenen im Original und der Übersetzung.

This thesis deals with the difficulties and special challenges translators face when translating humorous movies. An analysis of the original and the dubbed version of the *Two and a Half Men* episode 2.18 shall help to find out if the translation succeeded in transferring the humor from English into German, i. e. if the function of the text, namely entertainment, has been fulfilled. Furthermore, it is the goal of this thesis to determine whether a global sense of humor exists in the case of sitcoms. The first part of this paper covers basic principles of translation science. After that, an overview of the different transfer methods for films is provided, with a special emphasis being placed on dubbing. The middle section of this thesis discusses the complex phenomenon of *humor* – the various definitions, the three main humor theories, the culture-specifics of humor and eventually the translation of humor. Subsequently, one chapter addresses the genre of sitcoms and the TV show *Two and a Half Men*. The concluding analysis is based on a comparison of several scenes in the original and dubbed version.





---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract</b> .....	IX
<b>Einleitung</b> .....	13
<b>1 Allgemeine translationstheoretische Grundlagen</b> .....	17
1.1 Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft .....	17
1.1.1 Skopostheorie .....	19
1.1.2 Theorie vom Translatorischen Handeln .....	25
1.1.3 Scenes-and-frames-Semantik .....	30
1.2 Texttypen nach Katharina Reiß .....	36
1.3 Der multimediale Texttyp .....	39
<b>2 „<i>Language Transfer</i>“ bei Film und Fernsehen</b> .....	43
2.1 Arten der Filmübertragung .....	44
2.1.1 Akustische Verfahren .....	44
2.1.2 Visuelle Verfahren .....	47
2.2 Synchronisation vs. Untertitelung .....	49
<b>3 Synchronisation</b> .....	53
3.1 Arten der Synchronität .....	55
3.1.1 Optische Synchronität .....	56

3.1.2	Akustische Synchronität .....	59
3.2	Der Übertragungsprozess .....	63
3.2.1	Die Rohübersetzung .....	64
3.2.2	Das Dialogbuch .....	67
3.2.3	Die Arbeit im Studio .....	69
3.3	Die Rolle des Übersetzers im Synchronisationsprozess .....	72
<b>4</b>	<b>Humor</b> .....	<b>75</b>
4.1	Humor und Komik – (k)eine Definition .....	75
4.2	Die klassischen Humorthorien .....	80
4.2.1	Überlegenheitstheorie .....	80
4.2.2	Inkongruenztheorie .....	84
4.2.3	Entspannungstheorie .....	86
4.3	Formen des Humors .....	90
4.3.1	Situations- und Charakterkomik .....	90
4.3.2	Witz .....	92
4.3.3	Ironie und Sarkasmus .....	94
4.3.4	Karikatur, Parodie und Travestie .....	95
4.3.5	Satire .....	96
<b>5</b>	<b>Differente Lachkulturen</b> .....	<b>99</b>
5.1	Deutscher Humor .....	101
5.2	Amerikanischer Humor .....	107
5.3	Amerikanischer vs. deutscher Humor .....	113
<b>6</b>	<b>Humorübersetzung</b> .....	<b>119</b>
<b>7</b>	<b><i>Two and a Half Men</i> und das Genre der Sitcom</b> .....	<b>129</b>
7.1	Sitcom .....	129

7.1.1 Technische Merkmale.....	131
7.1.2 Struktur der Sitcom.....	132
7.1.3 Ursprung und Entwicklung der Sitcom.....	135
7.2 Two and a Half Men.....	140
7.2.1 Hintergrundinformationen.....	140
7.2.2 Handlung und Hauptcharaktere.....	141
7.2.3 Trivia.....	146
<b>8 Gegenüberstellung der Humorformen in Original- und Synchronfassung.....</b>	<b>149</b>
8.1 Skoposfeststellung.....	149
8.2 Herkömmliche Übersetzungskritik als Bewertungsgrundlage für AVT?151	
8.2.1 <i>Scenes</i> und <i>frames</i> als Bewertungsgrundlage.....	153
8.3 Anwendungsbeispiel.....	156
8.3.1 Hintergrundinformationen „ <i>Pamela und Purzelchen</i> “.....	157
8.3.2 Analyse.....	157
<b>9 Schlussfolgerungen.....</b>	<b>183</b>
<b>Literatur.....</b>	<b>187</b>
<b>A Curriculum Vitae.....</b>	<b>197</b>



---

## Einleitung

Als der Stummfilm Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre nach und nach vom Tonfilm abgelöst wurde, mussten neue Mittel und Wege gefunden werden, um Filme einem weltweiten Publikum zugänglich zu machen – Filme mussten von hier an übersetzt werden. Anfangs behalf man sich damit, mehrere Sprachversionen ein und desselben Films zu drehen; eine Vorgehensweise, die sich allerdings nicht durchsetzte. Infolgedessen entstanden mit der Zeit die Synchronisation und Untertitelung – die heute am häufigsten verwendeten Methoden der Filmübertragung.

Film und Fernsehen zählen zu den wichtigsten Unterhaltungsmedien unserer Zeit. Kein Wunder also, dass der audiovisuellen Übersetzung immer mehr Forschungsinteresse gewidmet wird. In den letzten Jahren erlebten gerade amerikanische Sitcoms eine wahre Blütezeit, weshalb auch das Thema der Humorübertragung immer mehr in den Vordergrund rückte.

Die vorliegende Arbeit hat die Problematik der Übertragung von Humor und Komik im Film zum Gegenstand, welche anhand der US-amerikanischen Sitcom *Two and a Half Men* veranschaulicht wird. Für die Analyse wurden die englische Originalversion von Folge 2.18 *It was "Mame", Mom* und deren deutsche

Synchronfassung *Pamela und Purzelchen* verwendet<sup>1</sup> sowie die englischen und deutschen Dialoglisten der einzelnen Szenen herangezogen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Schwierigkeiten bei der Übertragung humoristischer Elemente bei multimedialen Texten und die damit verbundenen besonderen Herausforderungen an die Übersetzer aufzuzeigen. Dazu soll eine Gegenüberstellung der Original- und Synchronfassung von Folge 2.18 der Serie *Two and a Half Men* Aufschluss darüber geben, ob der Humor gut übertragen, d. h. skoposadäquat übersetzt, wurde, und ob es bei Sitcoms so etwas wie einen globalen, universellen Humor gibt.

Bevor in den Kapiteln 2 und 3 auf die Filmübertragung im Allgemeinen und die Synchronisation im Speziellen eingegangen wird, bietet *Kapitel 1* einen Überblick über allgemeine translationswissenschaftliche Grundlagen, die für eine Auseinandersetzung mit dem speziellen Bereich der Filmübersetzung notwendig sind. Neben einer kurzen Zusammenfassung der Entwicklung der funktionalen Translationstheorie werden die Skopostheorie, die Theorie vom translatorischen Handeln und die Scenes-and-frames-Semantik vorgestellt. Im Anschluss folgt eine nähere Erläuterung der unterschiedlichen Texttypen, insbesondere des multimedialen Texttyps.

Obwohl sich diese Arbeit auf die Übersetzungsproblematik humoristischer Elemente bei der Synchronisation bezieht, scheint es mir wichtig, zunächst einen Überblick über alle Übertragungsverfahren von Filmen zu bieten. *Kapitel 2* beschäftigt sich daher mit allen akustischen und visuellen Verfahren: Synchronisation, voice-over, narration, free commentary, Zwischentitel-/Kartonfassungen und Untertitelung. Danach werden die zwei am häufigsten angewandten Methoden, nämlich die Synchronisation und die Untertitelung, einander gegenübergestellt.

---

<sup>1</sup> Quelle: Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 2 (2007). DVD

*Kapitel 3* widmet sich der Synchronisation im Speziellen, wobei ausführlich auf die verschiedenen Arten der Synchronität, den Übertragungsprozess und die Rolle des Übersetzers im Synchronisationsprozess eingegangen wird.

Die folgenden drei Kapitel befassen sich mit dem komplexen Phänomen „Humor“. *Kapitel 4* beschäftigt sich mit dem Humor im Allgemeinen. Es werden verschiedene Definitionen für die Begriffe *Humor*, *Komik* und *Lachen* gegeben und die drei großen Humorthorien erläutert, die für die Analyse in Kapitel 8 relevant sind. Daran anschließend wird ein kurzer Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen von Humor gegeben.

In *Kapitel 5* werden das Konzept der differenten Lachkulturen dargelegt, die Archetypen des deutschen und amerikanischen Humors beleuchtet sowie ein grundlegender Unterschied zwischen deutschem und amerikanischem Humor aufgezeigt.

Nachdem in Kapitel 4 und 5 die Basis gelegt worden ist, widmet sich *Kapitel 6* der Übersetzung von Humor – insbesondere bei multimedialen Texten – und den Herausforderungen und Schwierigkeiten, mit denen sich die Übersetzer konfrontiert sehen.

*Kapitel 7* befasst sich mit der Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit: der Serie *Two and a Half Men* und dem Genre der Sitcom. Zunächst werden der Begriff Sitcom definiert, die Struktur von Sitcoms erläutert und die Entstehung dieses Genres dargestellt. Der Rest des Kapitels ist ganz *Two and a Half Men* gewidmet und enthält sowohl Hintergrundinformationen zu dieser Sitcom als auch einen Umriss der Handlung und die Vorstellung der einzelnen Charaktere.

*Kapitel 8* bildet schließlich den praktischen Teil dieser Arbeit, in dem eine Gegenüberstellung der Original- und Synchronfassung der Folge 2.18 der Serie *Two and a Half Men* erfolgt. Zuerst wird der Skopos der Übersetzung festgestellt und im Anschluss daran diskutiert, ob eine herkömmliche Übersetzungskritik als Bewertungsgrundlage für die Übertragung eines Films genügen kann. Danach wird

anhand mehrerer Beispiele analysiert, welche Humorformen im Original bzw. in der Übersetzung eingesetzt wurden und welcher der in Kapitel 4.2 erläuterten Humortheorien sie zuzuordnen sind.

Abschließend werden in *Kapitel 9* die Ergebnisse der Analyse sowie die Schlussfolgerungen daraus zusammengefasst.



## Allgemeine translationstheoretische Grundlagen

Für die Auseinandersetzung mit dem speziellen Bereich „Synchronisation“ sind gewisse translationswissenschaftliche Grundkenntnisse erforderlich. Dieses Kapitel gibt daher zuerst einen kurzen Überblick über die Entwicklung der funktionalen Translationstheorie, welche die wichtigste Grundlage für Filmübersetzungen darstellt.

Im Folgenden werden die Skopostheorie und die Theorie vom translatorischen Handeln näher erläutert. Darüber hinaus wird auch die Scenes-and-frames-Semantik kurz vorgestellt, die aus der kognitiven Linguistik stammt und später in die Übersetzungswissenschaft übernommen wurde.

Daran anschließend werden die unterschiedlichen Texttypen und insbesondere der multimediale Texttyp behandelt, dem die Synchronisation zuzurechnen ist.

### 1.1 Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft

Die Translationswissenschaft ist eine relativ junge Disziplin. Bis Mitte der 1980er Jahre sah man die Translationswissenschaft als Teilbereich der Angewandten Linguistik an. Erst mit der sogenannten „pragmatischen Wende“ der Sprachwissenschaft in den 1970er Jahren, dem „Paradigmenwechsel von der nahezu ausschließlich systemorientierten Sprachwissenschaft [...] zu einer betont kommunikativ und funktional orientierten Linguistik“ (Heinemann/Viehweiger 1991:22), begann sich

die Übersetzungswissenschaft langsam von der Sprachwissenschaft loszulösen. Mit der „kulturellen Wende“ in den 1980er Jahren emanzipierte sich die Translationswissenschaft u. a. durch die Entstehung einer Allgemeinen Translationstheorie schließlich vollständig. Snell-Hornby schrieb 1986 dazu:

„Nach unserer Auffassung sollte sich die Übersetzungswissenschaft als eigenständige Disziplin verstehen und nicht mehr als Teilbereich einer Teildisziplin. Wenn man von den bestehenden Wissenschaften als Kategorien ausgeht, dann wäre die Übersetzungswissenschaft als interdisziplinäre, multiperspektivische Einheit zu verstehen, die von der komplexen Realität des Übersetzens und nicht von den axiomatischen Modellen der Linguistik ausgeht und sich durch eine verbindende Perspektive auszeichnet.“ (Snell-Hornby 1994:12)

Im Zuge der kulturellen Wende rückte man auch davon ab, Übersetzen als bloße Umkodierung zu betrachten und konzentrierte sich mehr auf die Text- als auf die Satzebene. Kontext, Kommunikationssituation und soziokultureller Bezugsrahmen traten in den Vordergrund.

Eine entscheidende Rolle für die Entstehung und die Weiterentwicklung dieser neuen Disziplin spielten die *Skopostheorie*, die von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer im Jahr 1984 begründet wurde, sowie Justa Holz-Mänttärís *Theorie vom Translatorischen Handeln* (1984). Im Vordergrund stand nun nicht mehr die Orientierung am Ausgangstext, sondern der Zweck, den die Übersetzung in der Zielkultur erfüllen sollte.

Die Skopostheorie und die Theorie vom Translatorischen Handeln bilden gemeinsam mit der Scenes-and-frames-Semantik auch die theoretische Grundlage für diese Arbeit, weshalb sie im Folgenden näher erläutert werden.

### 1.1.1 Skopostheorie

Im Jahr 1984 publizierten Katharina Reiß und Hans J. Vermeer ihr Werk „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“, als dessen Kernstück die Skopostheorie betrachtet werden kann. Reiß/Vermeer sehen die Translationstheorie als komplexe Handlungstheorie, für die der Primat des Zwecks gilt (griechisch *skopós* = Zweck, Ziel) (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95f.):

„Als oberste Regel einer Translationstheorie setzen wir die ‚Skoposregel‘ an: Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt (ist eine Funktion ihres Zwecks) [. . .] Mit anderen Worten: Für Translation gilt, ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘.“ (Reiß/Vermeer 1984:101)

Daraus ergibt sich, dass nicht Wörter oder Sätze, sondern Texte in ihrer Gesamtheit unter Berücksichtigung der Zielkultur, der Funktion des Zieltextes und der Situation übersetzt werden. Der Aufbau des Ausgangstextes spielt somit bei der Skopostheorie keine entscheidende Rolle. Folglich ist Übersetzen nicht, wie der linguistische Ansatz argumentiert, eine retrospektive, sondern eine prospektive Tätigkeit.

Reiß/Vermeer vertreten also die Ansicht, dass Texte eine Sonderform des kommunikativen, zielgerichteten Handelns sind und Übersetzen ein kultureller Transfer – im Gegensatz zur bisherigen Vorstellung vom Übersetzen als reine Transkodierung von Zeichen, wie z. B. in Kollers Definition ersichtlich:

„*Linguistisch* kann die Übersetzung als *Umkodierung* oder Substitution beschrieben werden: Elemente  $a_1, a_2, a_3 \dots$  des Sprachzeicheninventars  $L_1$  werden durch die Elemente  $b_1, b_2, b_3 \dots$  des Sprachzeicheninventars  $L_2$  ersetzt.“ (Koller 1972:69f.)

Aufbauend auf der obersten Regel, nämlich „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1984:119), stellten Reiß/Vermeer weitere Regeln auf, die in ihrer Gesamtheit das Grundgerüst dieser Theorie darstellen:

- „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)<sup>1</sup>

Wie aus den Regeln ersichtlich, steht der Skopos in der Hierarchie an oberster Stelle. Daher ist es nicht wichtig, *wie* man eine Übersetzung ausführt, sondern dass der gegebene Translationszweck, der vom Zweck des Ausgangstextes abweichen kann, erfüllt wird. Das bedeutet, dass der Handlungsskopos der Handlungsart übergeordnet ist und somit das *Wozu* darüber bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100) Anzumerken ist hierbei, dass man zwischen *Translationskopos* (der vom Übersetzer intendierte Zweck) und *Translatkopos* (die in der Zielkultur rezipierte Funktion) unterscheidet, welche nur im Idealfall komplett übereinstimmen. (vgl. Snell-Hornby 2006:54)

### Skopos und Informationsangebot

Wie aus den aufgezählten Regeln hervorgeht, betrachten Reiß/Vermeer Texte als Informationsangebote. Ein Translat ist demnach ein „Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur[...]“ (Reiß/Vermeer 1984:76).

Da Übersetzungen immer in eine bestimmte Situation und eine bestimmte Kultur eingebettet sind und jede Übersetzung für einen bestimmten Zweck hergestellt wird, gibt es nicht „*die* Übersetzung(sform)“, sondern „die Translate variieren in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi“ (Reiß/Vermeer 1984:101).

<sup>1</sup> Reiß/Vermeer stellen die einzelnen Regeln auch als Formeln dar, z. B.  $Trl. = f(Sk)$  für *Ein Translat ist skoposbedingt*. Darauf wird hier jedoch verzichtet.

Für eine professionelle Tätigkeit als Übersetzer gilt es, jene Faktoren zu erkennen, die den Text in der Zielkultur optimal funktionieren lassen. Dabei ist es wichtig, sich immer prospektiv auf die Zielkultur und den Skopos zu konzentrieren, um ein optimales Funktionieren des Textes gewährleisten zu können. Retrospektive Überlegungen zum Ausgangstext, zur Autorintention oder Ausgangstextfunktion sind also zunächst irrelevant. (vgl. Dizdar 2006:105)

Wie zuvor erwähnt, kann der Zweck eines Translats vom Zweck des Ausgangstextes abweichen, d. h. die Skopostheorie stellt keine Forderung nach Funktionskonstanz. Reiß/Vermeer (1984) nennen dafür drei Gründe:

1. Translation ist eine andere Produktionshandlung als die Herstellung des Ausgangstextes und kann daher auch anderen Zwecken dienen.
2. Translation ist eine Sondersorte des Informationsangebots und eine Information wird nur dann angeboten, wenn der Sender erwartet, dass sie für den Empfänger interessant, d. h. neu, ist und dieses Neue kann vielleicht gerade in einem anderen Angebotsskopos liegen.
3. Translation ist ein kultureller und sprachlicher Transfer.

„Kulturen und Sprachen bilden je eigene Gefüge, in denen jedes Element seinen Wert durch die Stellung zu anderen Elementen desselben Gefüges erhält [...] kurz: Kulturen und Sprachen sind Individua, damit sind auch Texte als Gefüge aus Teilen kultureller und sprachlicher Gefüge Individua.“ (Reiß/Vermeer 1984:104)

Daher ist es notwendig, die Elementwerte bei einem Transfer zu verändern, da sie in einem neuen Zusammenhang gesehen werden. Resultat einer Translation ist also in jedem Fall ein „anderer“ Text – man sollte nur möglichst nahe an der Wirkung des Ausgangstextes bleiben, d. h. Wirkungskonstanz erreichen. Dafür kann es nötig sein, die Funktion zu ändern.

Die Skopostheorie setzt weder die Funktionskonstanz, noch die Wirkungskonstanz oder eine bestimmte Translationsstrategie absolut, jedoch kann z. B. das Aufrechterhalten der Funktionskonstanz sehr wohl Skopos einer Übersetzung sein.

Der Zweck einer Translation hängt also immer von der jeweiligen Handlungssituation ab und steht in einem größeren Verwendungszusammenhang. Nicht jeder Zweck kann in jeder Situation erreicht werden und es kann auch sein, dass ein Zweck inadäquat oder obsolet wird, wenn sich eine Situation ändert. (vgl. Vermeer 1994:46)

### **Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz**

Ein weiterer wichtiger Begriff innerhalb der Skopostheorie ist die *Kohärenz*. Laut Reiß/Vermeer (1984) muss eine Übersetzung sowohl „in sich“ und im Umfeld der Rezipientensituation stimmig sein (intratextuelle Kohärenz) als auch mit dem Ausgangstext (intertextuelle Kohärenz bzw. Fidelität), denn eine Interaktion ist nur dann geglückt,

„wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zur Übermittlung, Sprache und deren Sinn („Gemeintem“) folgt: [...]“ (Reiß/Vermeer 1984:112)

Dabei hat die intratextuelle Kohärenz stets Priorität gegenüber der intertextuellen, weil die Ziltextrezipienten eine Übersetzung normalerweise als eigenständigen Text ansehen, der zuerst „in sich selbst verständlich („stimmig“) sein muss“.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Dies wird auch aus den zuvor erwähnten, hierarchisch geordneten Regeln der Skopostheorie ersichtlich.

Im Kontext dieser Arbeit ist es wichtig anzumerken, dass es für den Kinobesucher bzw. den Fernsehzuschauer unmöglich ist, die intertextuelle Kohärenz zu überprüfen.<sup>3</sup>

### Äquivalenz vs. Adäquatheit

In ihrem Werk „Texttyp und Übersetzungsmethode“ geht Katharina Reiß von einer generellen Forderung nach Äquivalenz in der Translation aus, setzt aber unterschiedliche Äquivalenzmaßstäbe und übersetzerische Realisierungsmethoden für die verschiedenen Texttypen (siehe Kapitel 1.2) fest. Je nach Funktion oder besonderem Adressatenkreis des Translats gibt es also auch Ausnahmen von der Äquivalenzforderung. Dieses Modell wird später auch in die Skopostheorie integriert, der Begriff Äquivalenz wird hier aber relativiert. (vgl. Reiß 1983:1 und Nord 2006:141)

Reiß/Vermeer gehen später noch einen Schritt weiter und treffen eine Unterscheidung zwischen den Begriffen *Äquivalenz* und *Adäquatheit*, um den Vorrang des Skopos bei translatorischen Entscheidungen deutlicher zu machen. Hierbei wird die Äquivalenz mit der Funktionsgleichheit zwischen Ausgangs- und Zieltext gleichgesetzt:

„**Äquivalenz** bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können).“ (Reiß/Vermeer 1984:139f.)

Reiß/Vermeer (1984:122ff.) gehen davon aus, dass die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext keine 1:1-Abbildung von Textelementen ist bzw. gar keine 1:1-Abbildung sein kann, da jeder Zieltext, wie bereits erwähnt, einen eigenen Skopos aufweist und die Zieltextrezipienten einen anderen kulturellen

<sup>3</sup> Eine Ausnahme bilden hier Untertitelfassungen, da man durch den Originalton und den übersetzten Text im Bild die intertextuelle Kohärenz überprüfen kann.

und situativen Hintergrund besitzen. Eine gelungene Übersetzung zeichnet sich also dadurch aus, dass der Übersetzer seine Übersetzung an den Translatioskopos anpasst, die Informationen des Ausgangstextes adaptiert und gegebenenfalls die Funktion verändert.

Daher präzisieren Reiß/Vermeer den Äquivalenzbegriff und differenzieren ihn vom Begriff *Adäquatheit*:

„**Adäquatheit** bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“ (Reiß/Vermeer 1984:139)

Als adäquat gilt eine Übersetzung, wenn man mit ihr das Ziel erreicht, das durch den Skopos vorgegeben ist, d. h. es wird die „Adäquatheit, Angemessenheit in bezug [sic] auf die – begrenzte – Zielsetzung, angestrebt.“ (Reiß/Vermeer 1984:134)

Das Äquivalenzkriterium rückt bei Reiß/Vermeer also in den Hintergrund und ist nur dann relevant, wenn der Skopos eine Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext fordert:

„Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.“ (Reiß/Vermeer 1984:140)

Zusammenfassend ist somit zu sagen, dass es bei der Skopostheorie darum geht, Inhalte funktionsgerecht zu übermitteln, indem durch Fragen nach dem Kommunikationsziel (*Wozu?*), den Adressaten (*Für wen?*) und der soziokulturellen Einbettung (*In welcher Situation? In welcher Kultur?*) dem Zweck der Übersetzung oberste Priorität eingeräumt wird.



Doch nicht nur Reiß/Vermeers Ansatz hat eine Neuorientierung in der Translationswissenschaft eingeläutet, sondern auch Justa Holz-Mänttäräs *Theorie vom Translatorischen Handeln*, die im folgenden Abschnitt behandelt wird.

### 1.1.2 Theorie vom Translatorischen Handeln

Fast zeitgleich mit der Skopostheorie entwickelte Justa Holz-Mänttärä ihre *Theorie vom Translatorischen Handeln*, die ebenfalls den funktionalen Ansätzen zuzuordnen und als kommunikations-, handlungs- und systemtheoretische Sozio-translatologie konzipiert ist. Holz-Mänttäräs Theorie greift im Wesentlichen die Ansätze der Skopostheorie auf und ergänzt und erweitert diese. Im Mittelpunkt steht neben dem kommunikativen Aspekt vor allem der Handlungsaspekt, da Holz-Mänttärä erkannte, dass es bei der Koordination zwischen Auftraggebern und Übersetzern oft Schwierigkeiten gab.

Laut Holz-Mänttärä ist Translatorisches Handeln nicht nur das bloße Übersetzen von Worten und Sätzen, sondern die Produktion von Texten als *Botschaftsträger*, die aus verbalen und nonverbalen Elementen zusammengesetzt sind. Sowohl das Übersetzen als auch das Dolmetschen bezeichnet sie als *Expertenhandlungen*, d. h. Übersetzer und Dolmetscher sind Experten, die in dieser Rolle auch die Bedarfsträger beraten und die Verantwortung für ihr Produkt übernehmen müssen.

So gesehen ist die Übersetzertätigkeit viel mehr als das reine Übersetzen, nicht nur eine bloße Sprachmittlertätigkeit; eine translatorische Expertenhandlung umfasst *Kooperation* und Kommunikation mit dem Auftraggeber, das Erkennen von Problemen, Lösungsmöglichkeiten kritisch gegeneinander abzuwägen, etc., um so funktionsgerechte Produkte liefern zu können. (vgl. Risku 2006:107f. und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:49)

Holz-Mänttärä fasst all diese Tätigkeiten unter dem Begriff *Textdesign* zusammen, welches von uns Übersetzern fordert, dass wir

- „● den Bedarf und das Produkt *spezifizieren*,  
 ● unsere Handlung *projektieren*,  
 ● einen Text *produzieren*  
 ● und den Gesamtprozeß *kontrollieren*.  
 ● Gleichzeitig müssen wir *recherchieren*,  
 ● die Funde für den vorliegenden Fall *modifizieren*,  
 ● für unsere Entscheidungen *argumentieren*  
 ● und ständig unsere Arbeitsweise *adaptieren*.“  
 (Risku 2006:109)<sup>4</sup>

Berücksichtigt man all das, kann das translatorische Handeln als „umfassendes Handlungskonzept“ (Holz-Mänttari 1994:352) und der Übersetzer als „eigenständig und eigenverantwortlich handelnder Experte in einem Gefüge über-, neben- und untergeordneter Handlungen“, als „Experte für die Produktion von Botschaftsträgern“ (Holz-Mänttari 1994:354) gesehen werden. Als ein solcher Experte für interkulturelle Kommunikation muss ein Übersetzer kulturspezifische Barrieren erkennen können, Mittel und Wege zur Überwindung dieser finden und „ggf. neue (gegenüber dem Ausgangstext) ‚Inhalte‘ als Strategien in seinen Zieltext einbringen“ (Holz-Mänttari 1994:354).

Kurz gefasst lässt sich demnach sagen, dass die Begriffe Translation als *Expertenhandlung*, *Kooperation* zwischen den einzelnen Handlungsbeteiligten und Texte als *Botschaftsträger* zu den drei wichtigsten in Holz-Mänttäris Theorie zählen. Aus diesem Grund soll im Folgenden näher darauf eingegangen werden.

## **Expertenhandlung**

Spricht man mit Leuten, die sich noch nie mit dem Thema Translation auseinandergesetzt haben, herrscht immer noch vorwiegend die Meinung, dass Übersetzen keine Kunst sei und dass es reiche, eine Sprache mehr oder weniger gut zu beherrschen. Kaum jemand weiß, dass dahinter weit mehr steckt.

<sup>4</sup> Siehe dazu: Holz-Mänttari, Justa (1993). *Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht*. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (1993). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Universitätsbibliothek. S. 301–320

Aus Holz-Mänttärins Theorie geht jedoch hervor, dass *Textdesign* den Übersetzern eine große Bandbreite an professionellen Fähigkeiten und Kompetenzen abverlangt und Übersetzen daher als Expertenhandlung angesehen werden kann. In dieser Expertenrolle muss der Übersetzer dann die Verantwortung und Haftung für das abgelieferte Produkt übernehmen.

Im Gegensatz zu Laien sehen Experten das große Ganze und konzentrieren sich nicht nur auf evidente Teilprobleme. Sie analysieren den kulturellen und sprachlichen Hintergrund des Textes, d. h. die Gesamtsituation, in die der Text eingebettet ist, und auch *warum*, *wozu* und *für wen* übersetzt wird. Aufgrund dieser Analyse treffen sie dann situationsangepasste Entscheidungen, kombinieren ihr theoretisches und praktisches Wissen und können dadurch ein funktionsgerechtes Produkt abliefern, für das sie sich verantwortlich fühlen und für welches sie dann auch argumentieren können. (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:49f.)

### **Kooperation**

Viele Menschen stellen sich auch vor, dass Übersetzer alleine im stillen Kämmerlein sitzen und übersetzen. Bei Holz-Mänttärin nehmen Übersetzer die Rolle von Experten in einer arbeitsteiligen Berufswelt ein. Sie arbeiten also nicht isoliert, sondern kooperieren mit anderen Spezialisten, um einen professionellen Text erstellen zu können – sie sind Teil eines professionellen Handlungsgefüges mit spezifischen Rollenverteilungen. (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:50f.)

Kadric et al. (2005:51) fassen die sechs Schlüsselrollen dieses Handlungsgefüges wie folgt zusammen:

- „• die Bedarfsträgerin: sie braucht einen Text und initiiert die dazu notwendige translatorische Handlung;
- die Bestellerin: sie erteilt den Auftrag für eine Translation;
- die Ausgangstext-Produzentin: sie erstellt jenen Text, der als Ausgangsmaterial für die Translation dient. Dies kann unabhängig von einem

- bestimmten Translationsfall erfolgen oder aber auch bereits gezielt im Hinblick auf einen konkreten transkulturellen Kommunikationsbedarf;
- die Translatorin: sie führt den Auftrag aus, sei es als Einzelperson, sei es im Team;
  - die Zieltext-Applikatorin: sie arbeitet mit dem von der Translatorin erstellten Text (z. B. eine Medizinerin, die ihren Vortrag für einen Kongress ins Englische übersetzt benötigt);
  - die Zieltext-Rezipientin: sie rezipiert das Translat (z. B. die Medizinerinnen, die dem ins Englische übersetzten Vortrag zuhören).“

Diese Arbeitsteilung ermöglicht einen größeren Handlungsspielraum für Translatoren und eine effizientere Handlungsweise, da jeder vom Expertenwissen des anderen profitiert. Anzumerken ist, dass die sechs Schlüsselpositionen sowohl von sechs verschiedenen Personen übernommen werden können als auch eine Person gleichzeitig mehrere der Rollen einnehmen kann, z. B. kann der Translator gleichzeitig auch der Autor sein. Der entscheidende Punkt ist, dass Übersetzer nicht für den eigenen Kommunikationsbedarf, sondern für fremden Kommunikationsbedarf handeln. Es geht darum, anderen über kulturelle und sprachliche Barrieren hinweg Kommunikation zu ermöglichen. Dies erreichen Translatoren durch ihr Expertenwissen, das sie für den Entwurf eines Handlungskonzepts zur Erreichung ihres Kommunikationsziels nutzen. Holz-Mänttäri „entthront“ somit den Ausgangstext, da für sie Translatorisches Handeln nicht von der Gestalt des Ausgangstextes ausgeht, sondern den Kommunikationsbedarf und das Kommunikationsziel, die in Kooperation mit den anderen Akteuren ermittelt wurden, als Ausgangspunkt sieht. (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:51 und Prunč 2007:163)

### **Botschaftsträger**

Wie schon am Anfang des Unterkapitels „Theorie vom Translatorischen Handeln“ erwähnt, sind Texte für Holz-Mänttäri mehr als Worte und Sätze. Sie setzen sich sowohl aus verbalen als auch aus nonverbalen Elementen zusammen und sind

immer in eine spezifische Gesamtsituation eingebettet, die von den Übersetzern analysiert werden muss. Somit sind Translatoren interkulturelle Kommunikationsexperten, die wissen müssen, welche verbalen und nonverbalen Kommunikationsmittel sie wann einzusetzen haben und wie man einen Text situationspezifisch an seinen Verwendungszweck anpasst, d. h. dass die „zu vollziehende translatorische Produktionshandlung ‚fallbezogen spezifiziert‘ werden kann“ (Holz-Mänttari 1994:351). Wichtig ist dabei nicht, dass Übersetzer auch mit allen Medien selbst umgehen können, sondern erkennen, *dass* man ein gewisses Medium einsetzen muss, um die gewünschte Funktion zu erreichen. Wenn Translatoren also z. B. nicht mit Photoshop umgehen können, dies zur Erreichung des Zwecks aber notwendig ist, müssen sie mit Fachleuten kooperieren, die ihnen dabei helfen können. (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:52)

Die inhaltliche und formale Gestaltung von Botschaftsträgern läuft dabei in verschiedenen Schritten ab:

1. Produktspezifikation
2. Analyse der Verwendungssituation
3. Planung des Herstellungsprozesses
4. Konzeption des Produkts in Form und Inhalt
5. Überprüfung der Ergebnisse

(vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:52f.)

Es bleibt zu sagen, dass die Theorie vom Translatorischen Handeln seit den 1980er Jahren entscheidende Modifikationen erfahren hat. Als die drei wichtigsten nennt Risku (2006:110) „die Entwicklung des Designbegriffs und der erkenntnistheoretischen Grundlagen sowie die Relativierung der Rolle von Handlungskonzepten“.

Zuerst bezog sich der Begriff *translatorisches Handeln* nur auf die professionelle Ermöglichung interkultureller Kommunikation – heute sind damit

alle professionellen Tätigkeiten gemeint, die „für die Rollen und Angelegenheiten anderer“ (Holz-Mänttäri 1996:324) durchgeführt werden. Daraus folgt, dass Übersetzen nicht nur eine Experten- sondern vor allem auch eine *Designhandlung* ist und somit auf der gleichen Stufe wie die Entwicklung anderer künstlerischer und industrieller Produkte steht. (vgl. Risku 2006:110)

Laut Prunč (2007:163) stellt Holz-Mänttärís kooperatives Handlungsmodell „das konsequente Zuende-Denken der Skopostheorie“ dar. Die Theorie vom Translatorischen Handeln verhalf der Translationswissenschaft gemeinsam mit der Skopostheorie zu einer Neuorientierung und trug vor allem dazu bei, dass Translatoren ein neues Selbstbewusstsein in ihrer Rolle als Experten entwickelten.

Die Skopostheorie erhielt aber nicht nur durch Holz-Mänttärís Theorie neue Impulse, sondern auch durch die Scenes-and-frames-Semantik, auf die im nächsten Abschnitt näher eingegangen wird.

### 1.1.3 Scenes-and-frames-Semantik

Die Scenes-and-frames-Semantik stammt ursprünglich aus der kognitiven Linguistik. Teile dieses Ansatzes wurden später in die Translationswissenschaft übernommen. Hier ist sie, wie die beiden zuvor behandelten Theorien, den funktionalen Ansätzen zuzuordnen. Auch in der Scenes-and-frames-Semantik spielen die Rezipienten des Zieltextes, sowie die Situation, in die der Zieltext eingebettet ist, eine entscheidende Rolle: „Ein Text *hat* keine Bedeutung, er *erhält* sie erst durch die Rezipientin, die den Text auf bestimmte Art und Weise versteht.“ (Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:53) Das Wissen um das Kommunikationsziel, die Adressaten und die Situation, in der der Text rezipiert wird, sind also ausschlaggebend dafür, welche Informationen auf welche Weise wiedergegeben werden.

Der 1977 von Fillmore in der kognitiven Linguistik entwickelte Ansatz der Scenes-and-frames-Semantik, wurde später von Vannerem/Snell Hornby (1986) und von Vermeer/Witte (1990) ausgebaut und wurde zu einem wertvollen Werkzeug für Übersetzer, da dieses Modell einen umfassenden Ansatz für das *Verstehen* von Texten bietet und Texte nicht nur anhand ihrer Oberflächenstruktur beurteilt. (vgl. Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:53 und Manhart 1996:78)

Fillmores Aufsatz über die „scenes-and-frames semantics“ beinhaltet seine eigene Theorie der Bedeutung, die mit einigen der damals grundlegenden Dogmen und Begriffen der Linguistik bricht. Außerdem plädierte Fillmore auch für eine interdisziplinäre Zusammenarbeit der Sprachwissenschaft und ihrer Nachbardisziplinen. Den Kernbegriff seiner neuen Semantik stellt der *Prototyp* dar – ein Begriff, der ursprünglich von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) geprägt und später translationsrelevant aufgearbeitet wurde. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:184f.)

### **Prototypensemantik**

Fillmore entwickelte in seiner Bedeutungstheorie das Konzept der *Prototypensemantik* der Psychologin Eleanor Rosch (1973) weiter. In der Prototypensemantik geht man davon aus, dass „unser sprachliches, kategoriales Denken in entscheidendem Maße von unseren Erfahrungen bestimmt wird“ (Kußmaul 2006:50). Die Auffassung, dass sich Bedeutungen aus unseren Erfahrungen ergeben, die von unserem soziokulturellen Umfeld geprägt werden, steht im Gegensatz zur Auffassung der herkömmlichen Semantik. Diese versucht nämlich, die Bedeutungsmerkmale von Wörtern anhand der sogenannten *Merkmalanalyse* (Addition von Komponenten) zu identifizieren. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:185 und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:54)

Unsere Erfahrungen bzw. „erlebte Situationen“ (Vannerem/Snell-Hornby 1994:185) führen zur Bildung von Prototypen. Ein Prototyp kann als Inbegriff dessen beschrieben werden, was für uns innerhalb einer Kategorie als *typisch* erachtet wird. Jede dieser Kategorien weist einen scharfen, prototypischen Kern und verschwommene Ränder auf.

Roschs viel zitiertes Beispiel dafür ist die Frage nach einem typischen Vogel. Eine große Mehrheit englischer Sprecher beantwortete diese Frage mit: „Rotkehlchen“. Ähnlich würden die Antworten wohl auch bei anderen Personen aus dem europäischen Raum ausfallen: Rotkehlchen, Spatz, Amsel, etc. Antworten wie „Pinguin“ oder „Strauß“ wären hier kaum zu erwarten, da diese in Europa keine typischen Vögel darstellen. Sie sind also keine Prototypen, sondern eher am Rand der Kategorie „Vogel“ angesiedelt. Die prototypischen Eigenschaften sind hier offensichtlich Merkmale wie z. B. die *Flugfähigkeit* und nicht unbedingt das *Eierlegen* oder *Federn*. Würde man jedoch beispielsweise eine Person aus Indien befragen, könnte die Antwort „Pfau“ lauten, da dieser dort zum täglichen Erfahrungsbereich gehört.

Was also als prototypisch gilt und was nicht, ergibt sich aus unserer kulturspezifischen Erfahrungswelt und der jeweiligen Rezeptionssituation.

Die Erkenntnis, dass die Unschärfe von Wortbedeutungen kulturspezifisch ist, bedeutet für Übersetzer, dass sie je nach Situation entscheiden müssen, was sie von einem Wort erhalten wollen: den Kern, den Kern und die Ränder oder nur die Ränder. (vgl. Kußmaul 2006:50)

### **Scenes and frames**

Fillmores Auffassung von *scenes* (prototypische Szenen) hängt mit den oben erwähnten „erlebten Situationen“ zusammen; die sprachliche Kodierung ist für ihn der *frame* (Rahmen), der die *scenes* begrenzt. Jede sprachliche Form (*frame*)



wird laut Fillmore von den gemachten Erfahrungen (*scenes*), die für uns von Bedeutung sind, gefüllt. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:185 und Kußmaul 2006:50f.) *Scenes* sind für Fillmore (1977:63):

„[...] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.“

Den Begriff *frame* definiert er wie folgt:

„[...] any system of linguistic choice (the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes.“ (Fillmore 1977:63)

Auch Vermeer/Witte (1990) definieren die Begriffe *scene* und *frame*. Demzufolge ist eine *scene* das „para-, dia- oder idio-kulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte ‚Bild‘ von Welt ‚im Kopf‘ eines Menschen.“ (Vermeer/Witte 1990:54) und ein *frame* „jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird“ (Vermeer/Witte 1990:66).

*Scenes* sind also mentale Bilder, die aufgrund einer Wahrnehmung (z. B. eines Wortes, eines Satzes, eines Geruchs, etc.) in unseren Köpfen entstehen. Der *frame* gibt diesen mentalen Bildern gewissermaßen einen Rahmen. Ein *frame* kann die Sprache sein, aber auch eine Geste, ein Klang oder Ähnliches.

*Scenes* und *frames* können einander gegenseitig aktivieren, was dem psycholinguistischen Modell der Bottom-up- (sprachliches Wissen) und Top-down- (kontextuelle sowie situationelle Kenntnisse und Erwartungen) Prozesse entspricht. Das bedeutet, dass bestimmtes von außen auf uns zukommendes sprachliches Material bestimmte Vorstellungen in uns auslöst und umgekehrt; ein *frame* kann aber auch einen *frame* evozieren, genauso wie eine *scene* eine weitere *scene* evozieren kann.

Oder anders ausgedrückt: „Scenes werden in frames enkodiert und aus frames dekodiert.“ (Vermeer/Witte 1990:70) Wobei zu beachten ist, dass man *frames* nicht einfach von der einen in die andere Sprache transkodieren kann, sondern bei der Übersetzung die gewünschte Zielszene beachten muss. (vgl. Kußmaul 2006:51 sowie Vannerem/Snell-Hornby 1994:186 und Kupsch-Losereit 2006:65)

Für Übersetzer geht es nun darum, zu erkennen, welche *scenes* bei den Zieltextrezipienten hervorgerufen werden sollen und welche *frames* dafür geeignet sind.

### **Scenes-and-frames-Semantik und das Übersetzen**

Vannerem und Snell-Hornby (1994:189ff.) legen Fillmores Theorie auf die Translationswissenschaft um. Für sie kann das Übersetzen als komplexer Kommunikationsakt gesehen werden, in dem es folgende Akteure gibt: den Autor des Ausgangstextes, den Leser/Übersetzer, den Übersetzer/Zieltextautor und den Leser des Zieltextes.

Der Translator geht beim Lesen des Ausgangstextes von einem vorgegebenen *frame*, d. h. dem Text und seinen sprachlichen Komponenten, aus. In diesem Text spiegeln sich die Erfahrungen und prototypischen Szenen des Autors wider. Dieser Gesamt-*frame* des Textes sowie alle *frames* innerhalb des Textes lösen beim Leser bestimmte *scenes* aus. Ob diese *scenes* mit den vom Autor intendierten *scenes* übereinstimmen, hängt sowohl mit der Sprachkompetenz des Lesers zusammen als auch mit der des Autors, d. h. damit, ob der Autor seine Absicht auch sprachlich verwirklichen kann. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:189f.)

„Als Kommunikationsteilnehmer arbeitet der Leser/Übersetzer nun ebenfalls mit diesen *scenes*, und bis zu einem gewissen Grad ergänzt er die vom Text hervorgerufenen *scenes* durch prototypische *scenes*, durch sein internalisiertes Wissen über die komplexeren vom Textmaterial aktivierten

*scenes*. Da diese prototypischen *scenes* auf der Erfahrung des Lesers aufbauen, werden beim Übersetzer ein solides Hintergrundwissen über das jeweilige Thema und ein sehr gutes Gedächtnis vorausgesetzt. Gleichzeitig birgt aber der Rückgriff auf das prototypische Vorwissen des Lesers/Übersetzers die Gefahr einer zu subjektiven Textinterpretation; dieser kann man durch ständige ‚Rücksprache mit dem Text‘ (Stolze 1982) begegnen.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1994:190)

Das Problem für Übersetzer besteht vor allem darin, dass sie, obwohl sie über sehr gute Sprach- und Kulturkenntnisse verfügen, keine Muttersprachler sind und bei ihnen daher möglicherweise nicht die gleichen *scenes* hervorgerufen werden wie bei einem *native speaker* oder wie vom Autor intendiert. Grund dafür ist, dass die von einem *frame* aktivierten *scenes* sehr eng mit dem soziokulturellen Hintergrund der Sprachbenutzer zusammenhängen.

Daher muss der Translator über ein äußerst hohes Maß an Kulturkompetenz (sowohl in der Ausgangstext- als auch in der Zieltextrkultur) verfügen und sich darüber hinaus ständig beim Text „rückversichern“, ob die in ihm ausgelösten Assoziationen die richtigen sind. Nur wenn der Übersetzer den gesamten Text, also sowohl die kleineren als auch die größeren Szenen hinter dem Text, verstanden hat, kann er eine funktionierende Übersetzung anfertigen.

Hat der Übersetzer die Gesamt-*scene* des Ausgangstextes erfasst, muss er noch einen adäquaten *frame* für den Zieltextr finden, der bei den Zieltextrrezipienten die gewünschten *scenes* hervorruft. Während seiner Arbeit muss der Übersetzer also ständig prüfen, „ob der in der ZS<sup>5</sup> aufgerufene *frame* wirklich der bestmögliche Ausdruck der *scene(s)* hinter dem *frame* der AS<sup>6</sup> ist“ (Vannerem/Snell-Hornby 1994:191). Bei all diesen Überlegungen ist der Skopos eine große Entscheidungshilfe. Der Skopos ist ausschlaggebend dafür, ob z. B. die ausgangskulturellen Vorstellungen des Autors den Zieltextrrezipienten näher gebracht oder durch eine

<sup>5</sup> Zielsprache

<sup>6</sup> Ausgangssprache

zielkulturelle *scene* ersetzt werden sollen. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994:190f. und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:56)

Berücksichtigt man all dies, ist das Übersetzen eine Arbeit, die von den Translatoren ein hohes Maß an Kreativität und prototypischem Weltwissen fordert. Übersetzen ist also „ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers“ (Vannerem/Snell-Hornby 1994:192).

## 1.2 Texttypen nach Katharina Reiß

Eine weitere wichtige Grundlage für diese Arbeit ist die Einteilung der Texttypen nach Katharina Reiß und hier vor allem der multimediale<sup>7</sup> Texttyp, dem auch Filme und Fernsehserien zuzuordnen sind. Daher soll in diesem Unterkapitel zuerst allgemein auf die einzelnen Texttypen und dann im Speziellen auf den multimedialen Texttyp eingegangen werden.

Die Einteilung der Texttypen nach Katharina Reiß geht auf Karl Bühlers *Organon-Modell* (1934) zurück.<sup>8</sup> Bühler ordnete der Sprache drei Grundfunktionen zu: Darstellung, Ausdruck und Appell.

„In der ersten Textgruppe (,um zu informieren‘) wird Gebrauch von der Sprachfähigkeit gemacht, um ‚Welt‘ darzustellen; in der zweiten (,kreative Verwendung der Sprache zur Schaffung von Sprachkunstwerken‘) dient die Sprachfähigkeit dazu ‚Welt‘ zu bereichern; in der dritten schließlich (,Verhaltenssteuerung und Provokation zur Tat‘) wird die Sprachfähigkeit dazu eingesetzt, ‚Welt‘ zu verändern.“ (Reiß 1983:9)

Das übersetzungsrelevante Modell von Reiß unterscheidet – wie auch das *Organon-Modell* – zwischen drei Texttypen: dem *darstellenden bzw. informativen*,

<sup>7</sup> Die Schreibweise *multimedial* hat sich anstelle der ursprünglichen Schreibweise *multi-medial* in der Fachliteratur etabliert und wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit auch so verwendet.

<sup>8</sup> Zu Bühlers Organon-Modell siehe: Bühler, Karl (1934). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktionen der Sprache*. Stuttgart: Fischer S. 24ff.

dem *ausdrucksbetonten bzw. expressiven* und dem *appellbetonten bzw. operativen Texttyp*. Diese ursprünglichen drei Texttypen erweiterte Reiß später noch um einen vierten, den *audio-medialen Texttyp*, der nicht nur die Sprache sondern auch die auditive Komponente miteinbezog:

„Der Vollständigkeit halber muß nun auch ein vierter Texttyp beschrieben werden, für dessen Isolierung nicht mehr allein die sprachlichen Grundfunktionen und die drei Faktoren des Kommunikationsvorgangs verantwortlich sind. [...] Es handelt sich um schriftlich fixierte Texte, die den Empfänger über das Ohr erreichen (deshalb *audio-medial*) und um Texte, die darüberhinaus für ihre Vermittlung auf *technische* Medien angewiesen sind.“ (Reiß 1983:15)

Aufgrund lebhafter Diskussionen in Fachkreisen zum Thema „audio-medialer“ Texttyp modifizierte Reiß diesen später und änderte auch die Benennung in „multi-medialer“ Texttyp um. Somit konnten auch Texte, die nur visuelle, aber keine akustischen Elemente enthalten (z. B. Comics), in diesem Texttyp eingeschlossen werden:

„Bei der Übersetzung von Redetexten (Texte für Ansprachen und Vorträge, für Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Dramen) ist zu berücksichtigen, daß sie im Medium der gesprochenen Sprache vortragbar sein müssen. Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, Comic strips, Begleittexte für Dias etc.) das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Texte in einem eigenen Typ, dem *multi-medialen* Texttyp, zusammen (damit soll, einer Anregung Spillners folgend, die frühere Bezeichnung ‚audio-medial‘ für diesen Typ korrigiert werden).“ (Reiß/Vermeer 1984:211)

Dieser vierte Texttyp ist eine Sonderform und kann je nach kommunikativer Funktion einem der drei Grundtypen zugeordnet werden.

### **Der informative Texttyp**

Geht es einem Autor hauptsächlich darum, Inhalte wie Nachrichten, Wissen, Ansichten, etc. sachlich zu vermitteln, spricht man vom *informativen* bzw. *darstellenden* Texttyp. Diese Intention zu informieren kann der Darstellungsfunktion der Sprache zugeordnet werden. Zum informativen Texttyp zählen beispielsweise Sitzungsprotokolle, Produktbeschreibungen, Gebrauchsanweisungen, Gerichtsurteile, Vertragstexte u. Ä. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:206 und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:78)

### **Der expressive Texttyp**

Wenn der Autor künstlerisch organisierte Inhalte vermitteln will und seinen Text dabei bewusst nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet, spricht man vom *expressiven* bzw. *ausdrucksbetonten* Texttyp. Hier geht es also nicht nur um eine sachliche Darstellung, sondern auch um Gefühlsäußerungen, subjektive Einstellungen und Wertvorstellungen, Wünsche, etc. Dem expressiven Texttyp ist z. B. Folgendes zuzuordnen: Romane, Gedichte, Zeitungskommentare, Flüche, Jubelrufe, usw. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:206 und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:79)

### **Der operative Texttyp**

Wenn der Autor mit seinem Text eine bestimmte Wirkung auf die Rezipienten erzielen und sie zu einer bestimmten Reaktion veranlassen, also persuasiv gestaltete Inhalte vermitteln will, so spricht man vom *operativen* bzw. *appellativen* Texttyp. Hierzu zählen: Propagandatexte, Verbotsschilder, Ratgeber, Einladungsschreiben, etc. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:206 und Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:80)

Anzumerken ist hierbei, dass die drei Texttypen nicht immer in Reinform auftreten müssen, sondern dass es auch Mischformen gibt, wobei die Textfunktionen einander untergeordnet oder aber auch gleichrangig sein können.

Das Wissen um die dominante Funktion liefert Übersetzern bei Übersetzungsentscheidungen eine erste Orientierungshilfe, da je nach Skopos andere Aspekte berücksichtigt werden müssen.

Da der multimediale Texttyp eine wesentliche Grundlage dieser Arbeit darstellt, soll ihm an dieser Stelle etwas mehr Platz eingeräumt und im nächsten Abschnitt näher darauf eingegangen werden.

### 1.3 Der multimediale Texttyp

Der audio-mediale Texttyp wurde von Reiß ursprünglich als vierter Texttyp konstituiert. Wie bereits erwähnt, erweiterte Reiß ihre Definition von audio-medialen Texten als „schriftlich fixierte Texte, die den Empfänger über das Ohr erreichen“ und „Texte, die darüberhinaus für ihre Vermittlung auf technische Medien angewiesen sind“ (Reiß 1983:15) später auch auf Texte, die „erst zusammen mit bildlichen Darstellungen [...] oder mit Musik [...] das vollständige Informationsangebot ausmachen“ (Reiß/Vermeer 1984:211). Somit zählten sowohl Redetexte, die geschrieben wurden, um gesprochen zu werden (*written to be spoken*), als auch Comics, Bilderbücher, Lieder, etc. zu dieser Kategorie. Durch diese neue Definition wurde auch eine neue Benennung dieses Texttyps notwendig. Auf eine Anregung Bernd Spillners (1980:75) hin, benannte sie den audio-medialen in *multi-medialen Texttyp* um. Weiters räumte sie ein, dass der multimediale Texttyp als Sonderform zu sehen ist, der nicht streng von den anderen Texttypen abgegrenzt werden kann, sondern diese überlagert, da sowohl informative als auch

expressive oder operative Texte in multimedialer Gestalt auftreten können. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:211)

Mittlerweile hat sich der Begriff *multimedial* anstelle der ursprünglichen Benennung *audio-medial* vollständig durchgesetzt. Um die verschiedenen Ausprägungen dieses Texttyps etwas zu präzisieren, wird an dieser Stelle Snell-Hornbys Einteilung (2006) angeführt:

- „1. *Multimedial* texts (in English usually *audiovisual*) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling),
  2. *Multimodal* texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,
  3. *Multisemiotic* texts use different graphic sign systems, verbal and nonverbal (e.g. comics or print advertisements),
  4. *Audiomedial* texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers).“
- (Snell-Hornby 2006:85)

Wie aus dieser Einteilung ersichtlich, entspricht Snell-Hornbys Definition von multimedialen Texten den Anforderungen dieser Arbeit am genauesten, da sie auch Filmsynchronisationen einschließt.

Wichtig für Übersetzer ist dabei, dass sie sich den Anforderungen dieser Multimedialität bewusst sein müssen und ihre Übersetzungsentscheidungen dementsprechend treffen. So muss beispielsweise bei der Übersetzung von Theaterstücken bedacht werden, dass diese Texte nicht darauf ausgelegt sind, sie leise für sich zu lesen, sondern darauf, laut vor einem Publikum vorgetragen zu werden, d. h. die Sprechbarkeit des Textes muss in jedem Fall berücksichtigt werden. Im Fall der Filmsynchronisation muss z. B. darauf geachtet werden, dass Wort und Bild zueinander passen. (vgl. Snell-Hornby 1997:279)



## Übersetzung von multimedialen Texten

In den vergangenen Jahren stieg das Forschungsinteresse im Bereich der multimedialen Übersetzung stetig an. Durch dieses gesteigerte Forschungsinteresse traten in der Fachliteratur immer mehr Bezeichnungen für diese Art der Übersetzung auf, wobei sich die meisten Autoren auf Synchronisation und Untertitelung beziehen:

„[...] from *Traducción subordinada* or Constrained Translation (Titford 1982:113, Mayoral 1984:97 & 1993, Rabadán 1991:172, Díaz Cintas 1998, Lorenzo & Pereira 2000 & 2001) to Film Translation (Snell-Hornby 1988), Film and TV Translation (Delabastita 1989), Screen Translation (Mason 1989), Media Translation (Eguíluz 1994), Film Communication (Lecuona 1994), *Traducción Fílmica* (Díaz Cintas 1997), Audiovisual Translation (Luyken 1991, Dries 1995, Shuttleworth & Cowie 1997, Baker 1998), or (Multi)Media Translation (Gambier & Gottlieb 2001).“ (Orero 2004:VII)

Für Orero (2004:VIIf.) ist *audiovisual translation* der Begriff, der diese Art der Übersetzung am umfassendsten beschreibt. Er wird als Überbegriff für die Übersetzung von Filmen und Fernsehserien benutzt (Synchronisation, Untertitelung, Voice-Over, etc.) und schließt auch Filmfassungen für Blinde und Sehbehinderte sowie Untertitelungen für Gehörlose und Hörgeschädigte und auch die Übersetzung von Radiosendungen mit ein. Im deutschsprachigen Raum haben sich die Begriffe *multimediale Übersetzung* und *audiovisuelle Translation* (AVT) durchgesetzt.

Zu den bekanntesten Bereichen der multimedialen Übersetzung gehören Synchronisation, Untertitelung und Voice-Over, die im folgenden Kapitel beschrieben werden. Außerdem werden auch weniger bekannte Methoden – wie Kommentar- oder Zwischentitelfassungen sowie Kooperationsfassungen – kurz erklärt.



## „*Language Transfer*“ bei Film und Fernsehen

In diesem Kapitel werden die verschiedenen Möglichkeiten für die Übertragung von Sprache in Film und Fernsehen sowie deren Vor- und Nachteile vorgestellt. Der Überbegriff *Language Transfer* wurde gewählt, da er sowohl die akustischen als auch die visuellen Übertragungsverfahren mit einschließt<sup>1</sup>. Luyken definiert den Begriff wie folgt:

„Language Transfer describes the means by which a film or television programme is made understandable to target audiences who are unfamiliar with the source language, in which case text is superimposed onto the picture in a process known as subtitling, or aural, in which case the original voice track of the film or programme is actually replaced by a new one.“  
(Luyken 1991:11)

Zu den akustischen Verfahren, die Luyken als *revoicing* zusammenfasst, zählen: synchrone Fassungen, *voice-over* Fassungen und Kommentarfassungen. Untertitel- und Zwischentitel-/Kartoffassungen gehören zu den visuellen Übertragungsverfahren. (vgl. Pruys 1997:76 und Luyken 1991:39)

Im Folgenden werden alle Übertragungsformen vorgestellt. Schwerpunkt dieser Arbeit ist aber die Synchronisation, weshalb ihr später ein eigenes Kapitel gewidmet wird.

---

<sup>1</sup> Hierbei ist anzumerken, dass gerade bei der Erstellung einer Synchronfassung eines humorvollen Films bzw. einer humorvollen Fernsehserie weit mehr übertragen wird, als die bloße Sprache, wie der Begriff *Language Transfer* vermuten lässt. Vielmehr muss hier z. B. auch die Gestik und Mimik der Schauspieler berücksichtigt werden.

## 2.1 Arten der Filmübertragung

Der Ursprung der Filmübertragung liegt in den 1930er Jahren, als die ersten Tonfilme die Stummfilme ablösten. Stummfilme konnten problemlos weltweit gezeigt werden, die neuen Tonfassungen konnten aber vom Großteil des Publikums nicht verstanden werden. Vor allem die Filmstudios in Europa standen somit vor einem großen Problem. Der erste Lösungsansatz der großen französischen, deutschen und italienischen Filmstudios war es, die einzelnen Szenen eines Films nacheinander in mehreren Sprachversionen mit Schauspielern der jeweiligen Sprache zu drehen. Dieser Ansatz wurde aber bald verworfen, da er sich als zu teuer und umständlich herausstellte.<sup>2</sup> Infolgedessen entwickelten sich mit der Zeit die heute am häufigsten verwendeten Methoden der Untertitelung und Synchronisation. (vgl. Luyken 1991:29f.)

### 2.1.1 Akustische Verfahren

Zu den akustischen Verfahren zählen folgende von Luyken (1991) als *revoicing* zusammengefasste Übertragungsverfahren: *lip-sync dubbing*, *voice-over*, *narration* und *free commentary*.<sup>3</sup>

Bei all diesen Verfahren wird die ursprüngliche Tonspur durch eine neue ersetzt, während das Bild unverändert bleibt. Bei *voice-over*, *narration* und *free commentary* kann die neue Sprachversion entweder im Voraus aufgenommen oder live eingespielt werden; im Gegensatz zum Synchronisationsverfahren, bei dem die neue Sprachversion immer im Vorhinein aufgenommen wird. Alle *revoicing*-Verfahren haben jedoch gemein, dass das Endprodukt in großem Maße von der Qualität der Sprecher der Zielsprache abhängt. (vgl. Luyken 1991:39 und 71)

<sup>2</sup> Anmerkung: Heutzutage wird diese frühe Methode aufgrund des technischen Fortschritts (elektronische Kameras, Schnittmöglichkeiten, etc.) wirtschaftlich wieder interessant und immer öfter bei multinationalen Ko-produktionen eingesetzt.

<sup>3</sup> Lip-sync dubbing/Synchronisation wird häufig als eigenständige Kategorie angesehen.

## Synchronisation

Laut Herbst (1994:1) handelt es sich bei der Synchronisation „um einen Spezialfall der Übersetzung“. Er definiert das Wesen der Synchronisation darin, „eine vorgegebene Bildfolge mit Lauten einer anderen Sprache zu versehen“ (Herbst 1994:1). Die ursprüngliche Tonspur wird hierbei gänzlich durch eine neue ersetzt.

Im deutschsprachigen Raum sind lippensynchrone Fassungen die populärste Übertragungsform, „da sie die Illusionswirkung einer Filmhandlung weitgehend erhalten können“ (Pruys 1997:76). Allerdings ist sie auch das zeitaufwendigste und teuerste aller Übertragungsverfahren. Das Verfahren der Synchronisation wird in Kapitel 3 näher erläutert.

## Voice-over

Beim *voice-over* Verfahren wird eine neue Tonspur in der Zielsprache aufgenommen und über die Originaltonspur gelegt – die Originalstimmen sind im Hintergrund allerdings noch leise zu hören.

In deutschsprachigen Ländern wird dieses Verfahren bei Spielfilmen in der Regel nicht angewendet, aber gerne im Nachrichten- und Dokumentarbereich eingesetzt, d. h. im Kontext eines Monologs. Hierbei lässt man den Originalton oft einige Sekunden lang in normaler Lautstärke laufen; erst dann setzt die Übersetzung ein und die Originaltonspur wird nach und nach leiser. Manchmal wird der Originalton auch am Ende ein paar Sekunden lang noch allein in normaler Lautstärke wiedergegeben. Die Anfangs- und Endsequenzen im Originalton tragen so zu einer besseren Authentizität bei. (vgl. Pruy 1997:76f. und Luyken 1991:80)

Das *voice-over* Verfahren ist ein wesentlich einfacherer Prozess als eine Synchronisation, da nicht auf die Lippensynchronität geachtet werden muss. Außerdem ist dieses Verfahren auch kostengünstiger, da die Produktionszeit

kürzer ist, die Sprecher nicht ausgebildet sein und deren Stimmen dem Original auch nicht ähneln müssen. (vgl. Luyken 1991:81f.)

In manchen Ländern, wie z. B. in Polen, wird *voice-over* auch für die Übertragung von Spielfilmen und Fernsehserien verwendet, wobei ein Sprecher hier in monotonem Ton alle Rollen des Films liest.

### **Narration**

Für Luyken (1991:80) ist *narration* „basically an extended voice-over“. Bei diesem Verfahren wird im Voraus ein Text geschrieben, der dann passend zum Bild vorgelesen und aufgenommen wird. Der größte Unterschied zwischen *voice-over* und *narration* ist linguistischer Natur. Im Gegensatz zum *voice-over* entspricht der vorgeschriebene Text der *narration* eher der schriftlichen als der gesprochenen Sprache, d. h. er folgt formelleren grammatikalischen Regeln als die spontan gesprochene Sprache.

Der Text wird bei der *narration* meist nur von einem Sprecher vorgelesen, ohne dass sich dieser dabei charakterlich einbringt. Manchmal werden auch zwei oder drei Sprecher dazu eingesetzt. Bei nur einem Sprecher kann es sogar das Beste sein, den Ausgangstext nur als Anhaltspunkt herzunehmen und einen neuen, auf das Zielpublikum angepassten Text zu verfassen. (vgl. Luyken 1991:80 und 139)

### **Free commentary**

Das *free commentary*-Verfahren (dt. Kommentarverfahren, Kommentarfassung) unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den zuvor aufgezählten *revoicing*-Verfahren: hier wird in keiner Weise versucht, den Ausgangstext so originalgetreu wie möglich wiederzugeben. Es wird vielmehr ein komplett neuer

Text geschaffen. Auf diese Weise kann der Zieltext je nach Zielpublikum adaptiert werden.

Eine Kommentarfassung kann entweder vorab vorbereitet und aufgenommen oder live eingesprochen werden, wobei Live-Kommentare meist bei Live-Events wie Sportereignissen, Konzerten, Rettungsaktionen, etc. eingesetzt werden. Die Kommentatoren sind eigenständige Personen, die nicht mit den am Bildschirm gezeigten Personen ident sind. Sie müssen über ausgezeichnetes Hintergrundwissen und journalistische Fähigkeiten verfügen und sich sehr gut artikulieren können, da es ihre Aufgabe ist, den Zusehern Informationen und Zusammenhänge zu vermitteln. (vgl. Luyken 1991:82 und 139)

Zu den Kommentarfassungen zählen auch die Filmpräsentationen mit Live-Erklärern in der Stummfilmzeit sowie Audiodeskriptionen für Blinde und Sehbehinderte.

### **2.1.2 Visuelle Verfahren**

Wie bereits erwähnt, zählen Untertitel sowie Zwischentitel-/Kartonfassungen zu den visuellen Übertragungsverfahren. Im Folgenden wird näher auf diese beiden Kategorien eingegangen.

#### **Zwischentitel-/Kartonfassungen**

Das Verfahren der Zwischentitel stammt aus den Zeiten der Stummfilme. Als Zwischentitel oder Kartons bezeichnet man die Textfragmente, die zwischen den einzelnen Szenen eingeblendet werden, um das Bildgeschehen zu erklären, Ort und Zeit der Handlung anzukündigen und Inhalte aus Büchern, Briefen oder Zeitungsausschnitten wiederzugeben. Bei den Zwischentiteln handelte es sich zumeist um weiße Buchstaben auf schwarzem Grund. Der Text wurde auf Kartons

geschrieben oder gedruckt, welche dann abgefilmt und an der passenden Stelle des Films eingefügt wurden. (vgl. Pruys 1997:79)

Zwischentitel waren äußerst kostengünstig und technisch leicht zu übersetzen, da man die originalen Zwischentitel einfach aus dem Film herausnahm und die zielsprachlichen nur neu auf Karton geschrieben oder gedruckt und danach wieder eingesetzt oder vorgelesen hat.

### **Untertitelung**

Aus den Zwischentiteln entwickelten sich später die Untertitel. Das Verfahren chemischer Untertitelung wurde 1933 in Schweden und Ungarn erfunden und im selben Jahr auch in Frankreich eingeführt. Luyken definiert Untertitel wie folgt:

„Subtitles are condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot to the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity.“ (Luyken 1991:31)

Demnach sind Untertitel also die im Nachhinein eingefügte und gekürzte schriftliche Übersetzung des Originaldialogs. Sie wird synchron zum Dialog eingeblendet und findet sich zumeist am unteren Rand des Bildes.<sup>4</sup> Nicht zu verwechseln sind Untertitel mit Informationen wie Orts- oder Zeitangaben, die für das Filmgeschehen relevant sind und im Bild eingeblendet werden – dabei handelt es sich um die sogenannten „captions“. (vgl. Luyken 1991:31)

<sup>4</sup> Eine Ausnahme bildet hier zum Beispiel der Film „*Slumdog Millionaire*“, welcher durch einen sehr kreativen Umgang mit Untertiteln besticht. Die Untertitel sind farbig und nicht nur am unteren Bildrand, sondern überall im Bild zu finden.



## 2.2 Synchronisation vs. Untertitelung

Seitdem es die technische Möglichkeit der Synchronisation gibt, wird darüber diskutiert, ob eine Synchronfassung oder eine Untertitelfassung für die Übertragung von Spielfilmen besser oder es nicht das einzig Wahre sei, einen Film in der Originalfassung anzusehen.<sup>5</sup> Pruys (1997) schreibt dazu:

„Die Frage, ob das Original einer deutschen Fassung vorzuziehen sei, ist recht einfach zu entscheiden. Es ist ein klarer Vorteil, Aristoteles, Dante, Shakespeare oder Dostojewskij in der Sprache zu lesen, in der sie gedacht und geschrieben haben. Genauso unstrittig sollte es sein, daß ein Film von Eisenstein, Griffith, Godard oder Buñuel in der ursprünglichen Fassung einen authentischeren Eindruck vermitteln kann. Nur eine Elite kann allerdings Aristoteles oder Dostojewskij, Eisenstein oder Buñuel in ihren Muttersprachen verstehen. Ohne Übersetzung und Synchronisation hätte nur ein Bruchteil der bisherigen Rezipienten von ihren Werken profitieren können. Originalfassungen zu rühmen und Synchronfassungen generell zu tadeln, setzt einen gebildeten Zuschauer voraus.“ (Pruys 1997:11f.)

Was die Diskussion um Synchronfassung vs. Untertitelfassung angeht, sprechen Argumente gegen die Synchronisation für die Untertitelung und umgekehrt. Dazu ist zu sagen, dass sich Synchronisationsgegner normalerweise in den später noch erwähnten Untertitelungsländern finden und Untertitelungsgegner in Synchronisationsländern. Dies ist wahrscheinlich auch darauf zurückzuführen, dass die Synchronfassungen in Untertitelungsländern von relativ schlechter Qualität sind, was umgekehrt für Untertitelfassungen in Synchronisationsländern gilt.

An dieser Stelle soll ein kurzer tabellarischer Überblick über die Vor- und Nachteile dieser beiden Übertragungsverfahren Aufschluss geben<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> In anderen Bereichen z. B. bei der Übertragung von Dokumentationen, Interviews, etc. kommt der Streit, ob eine Synchronisation oder Untertitel die bessere Wahl sei, nicht auf.

<sup>6</sup> vgl. Pisek 1994:42ff. und 65ff. sowie Herbst 1994:19ff.

	<b>Vorteile</b>	<b>Nachteile</b>
<b>Untertitelung</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erhaltung der Charakteristik und Ausdrucksfarbe der Originalstimmen</li> <li>• kostengünstig</li> <li>• überflüssige oder unverständliche Teile eines Dialogs können weggelassen werden</li> <li>• Erklärungen ungewöhnlicher Situationen, Wortspiele, etc. können leichter eingebaut werden</li> <li>• Lerneffekt</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ablenkung vom Bild und schauspielerischen Ausdruck durch die geteilte Aufmerksamkeit zwischen Bild und Untertiteln</li> <li>• Zwang zur Kürze und daraus folgender Informationsverlust</li> <li>• Bild wird von Untertiteln überdeckt (Bruch der filmischen Illusion)</li> <li>• gesprochene Sprache wird in geschriebene Sprache übertragen, wodurch parasprachliche Faktoren (Intonation, Timbre, Tonfall, Tempo, Stottern, Stammelnen, etc.) sowie Dialekt-einflüsse, Akzent, sprachliches Niveau, usw. verloren gehen</li> <li>• Publikum muss bis zu einem gewissen Grad mit der Originalsprache vertraut sein</li> </ul>
<b>Synchronisation</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• keine Ablenkung durch Text am unteren Bildrand und weniger anstrengend, da nicht mitgelesen werden muss</li> <li>• Aufrechterhaltung der filmischen Illusion</li> <li>• für Kinder, die noch nicht oder noch nicht gut genug lesen können, die einzige Möglichkeit, Material aus einem fremdsprachigen Land zu rezipieren</li> <li>• „kommunikatives Übersetzen“ im Sinne von Reiß/Vermeer möglich, d. h. bei einer Synchronisation kann es also prinzipiell gelingen, die Illusion zu erzeugen, dass es sich nicht um eine Übersetzung handelt</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Originalstimmen gehen verloren (Authentizitätsverlust)</li> <li>• Übereinstimmung der Sprache mit der Mimik und Gestik der Schauspieler ist schwierig, d. h. die Identität von Gestik und Sprache wird zerstört</li> <li>• Lippensynchronität</li> <li>• keine Kohärenz zwischen Sprache und Ort</li> <li>• Kostenfaktor erheblich höher als bei der Untertitelung</li> <li>• Anglizismen</li> </ul>

Die Frage nach der bevorzugten Methode ist Geschmackssache und außerdem nur mehr rein rhetorischer Natur, da sich in den verschiedenen Ländern Europas längst jeweils eines dieser beiden Übertragungsverfahren durchgesetzt hat:

„Wie schon erwähnt, werden Spielfilme im deutschen Sprachraum heutzutage nur mehr in Ausnahmefällen *nicht* synchronisiert. Aus diesem Grund ist der Streit ‚Synchronisation vs. Untertitel‘ eigentlich nur theoretischer Natur, da er in der Praxis längst entschieden ist.“ (Pisek 1994:42)

Deutschland, Österreich und die Schweiz zählen also, genauso wie Frankreich, Spanien oder Italien, zu den typischen Synchronisationsländern. In anderen Ländern Europas, wie z. B. Dänemark, den Niederlanden, Schweden, Griechenland, Zypern, Finnland oder Norwegen, hat sich hingegen die Untertitelung als gängigstes Übertragungsverfahren durchgesetzt. Nur in den zwei englischsprachigen Ländern Europas, nämlich Großbritannien und Irland, hat sich keines der beiden Verfahren als *das* Verfahren durchgesetzt und so werden beide gleichermaßen zur Übertragung fremdsprachlicher Filme eingesetzt. (vgl. Luyken 1991:181)

#### LANGUAGE TRANSFER IN DEN SYNCHRONISATIONSLÄNDERN

	<b>Synchronisation</b>	<b>Voice-over</b>	<b>Untertitelung</b>
<b>Österreich</b>	97%	3%	0
<b>Deutschland</b>	80%	10%	10%
<b>Spanien</b>	80%	20%	0
<b>Frankreich</b>	90%	2%	8%
<b>Italien</b>	100%	0	0

**Tabelle 2.** Die Synchronisationsländer in Westeuropa und ihre Übertragungsmethoden

Quelle: Luyken 1991:30

## LANGUAGE TRANSFER IN DEN UNTERTITELUNGSLÄNDERN

	Untertitelung	Voice-over	Synchronisation
<b>Belgien</b> <sup>7</sup>	53%	9%	11%
<b>Zypern</b> <sup>8</sup>	70%	10%	0
<b>Dänemark</b>	77%	23%	0
<b>Griechenland</b>	90%	5%	5%
<b>Norwegen</b>	85%	14%	1%
<b>Niederlande</b>	94%	5%	1%
<b>Portugal</b>	70%	20%	10%
<b>Schweden</b>	71%	29%	0
<b>Finnland</b>	92%	8%	0

**Tabelle 3.** Die Untertitelungsländer in Westeuropa und ihre Übertragungsmethoden

*Quelle:* Luyken 1991:33

<sup>7</sup> Daten gelten für Filme des Senders BRT, die ins flämische übersetzt werden; 27% der importierten Filme werden auf holländisch aus den Niederlanden übernommen

<sup>8</sup> Daten unvollständig

## Synchronisation

*Was man übersetzen muß, das sind Sinn und Stoff  
des filmischen Moments. Und der Sinn ist getroffen, wenn das  
Publikum des synchronisierten Films genauso reagiert,  
wie das Publikum der Originalfassung reagiert hätte,  
selbst wenn man mit diesem Ziel hinzuerfinden muß.*

– Mounin 1967:145

Unter dem Begriff Synchronisation versteht man nicht nur das allgemein bekannte Verfahren zur Übertragung fremdsprachiger Filme, sondern auch alle Verfahren, bei denen Ton und Bild in zeitliche Übereinstimmung gebracht werden, wie z. B. die Nachsynchronisation eines Films in der Originalsprache. In Buchers Enzyklopädie des Films (1977:754) findet sich folgende Definition:

„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 der Wirklichkeit zusammen wahrnehmbar sind. Normalerweise fällt dem Zuschauer die Synchronisation nur auf, wenn etwas dabei schief läuft. [...] Als Synchronisation bezeichnet man auch das Verfahren, den originalen Ton aus künstlerischen, kommerziellen oder technischen Gründen durch eine neue Spur zu ersetzen. [...] Am vertrautesten ist die Synchronisation dem Kinogänger als Mittel zur Übertragung ausländischer Filme in die eigene Sprache.“

Whitman-Linsen (1992) unterscheidet drei verschiedene Formen der Synchronisation:

- **pre-synchronization:** Das Verfahren der *pre-synchronization* findet vor allem bei Tanz- oder Gesangsszenen Anwendung. Hierbei wird das Bild ohne Ton aufgenommen und erst im Nachhinein mit der im vorab aufgenommenen Musik synchronisiert. Dieses Verfahren wird im Fachjargon auch als *Playback* bezeichnet und hat auch in die deutsche Alltagssprache Einzug gehalten.
- **direct sound synchronization:** Unter *direct sound synchronization* versteht man den Prozess, bei dem Ton und Bild gleichzeitig aufgenommen werden. Dieses Verfahren wird z. B. bei Nachrichtensendungen oder Live-Interviews eingesetzt, findet aber sonst aufgrund akustischer Beeinträchtigungen kaum Anwendung.
- **post-synchronization:** Bei der *post-synchronization* handelt es sich um das geläufigste aller Synchronisationsverfahren, mit dem sich auch diese Arbeit beschäftigt. Hierbei wird zuerst das Bild aufgenommen und später mit dem separat aufgenommenen Ton synchronisiert. Dieses Verfahren wird sowohl für fremdsprachliche Versionen eines Films eingesetzt als auch für Filme, die in Originalsprache nachsynchronisiert werden müssen (wenn es z. B. bei Außenaufnahmen aufgrund störender Nebengeräusche schwierig ist, eine gute Tonqualität zu erreichen).

Folgende Grafik illustriert die verschiedenen Bearbeitungsschritte der drei Synchronisationsmethoden:

**PROCEDURES FOR SYNCHRONIZING IMAGE & SOUND**

	sound studio	film studio	sound studio	editing & mix
pre-synch	sound recording →	play-back & picture →	→	s i y m n a c g h e r & o s n o u n s d
direct sound		sound recording & picture →	→	
post-synch		picture guide track →	picture play-back & sound recording →	

**Abbildung 1.** Formen der Synchronisation

(Quelle: Whitman-Linsen 1992:60)

Wenn in dieser Arbeit von *Synchronisation* gesprochen wird, ist immer die *post-synchronization* von fremdsprachlichen Filmen gemeint. Weiters ist auch anzumerken, dass zwischen den Begriffen *Synchronisation*, also der rein technischen Übertragung eines Filmdialogs, und *Filmübersetzung* unterschieden werden sollte, obwohl beide oft synonym verwendet werden. Die Synchronisation ist zwar ein technischer Zwischenschritt der Filmübersetzung, Filmübersetzung schließt aber alle translatorischen Prozesse, wie z. B. die Rohübersetzung, mit ein.

### 3.1 Arten der Synchronität

Die Journalistin, Schriftstellerin und Übersetzerin Pieke Biermann lässt in einem Interview über die Rolle von Übersetzern folgende Sätze fallen:

„Übersetzen ist wie Hausarbeit, es ist dann gut, wenn es nicht auffällt. Wenn ich beim Lesen vergessen darf, dass das Buch ursprünglich nicht auf Deutsch verfasst wurde, dann ziehe ich mein UNO-Basecap vor dem/der ÜbersetzerIn.“ (Pieke Biermann<sup>1</sup>)

Dasselbe gilt auch für die Synchronisation eines Films – sie ist nur dann perfekt, wenn sie nicht auffällt. Daher ist es wichtig, dass die Synchronisation eine Vielzahl von Kriterien und Anforderungen erfüllt, um qualitativ hochwertige zielsprachliche Versionen des Films produzieren zu können.

Die verschiedenen Anforderungen an die Synchronität werden von diversen Autoren unterschiedlich eingeteilt und benannt. Diese Arbeit beschränkt sich im Folgenden auf die Einteilung Whitman-Linsens (1992), welche primär zwischen *visual/optical synchrony* (optische Synchronität) und *audio/acoustic synchrony* (akustische Synchronität) unterscheidet.

### 3.1.1 Optische Synchronität

Zur optischen Synchronität zählen *lip synchrony* (Lippensynchronität), *syllable articulation synchrony* (Silbensynchronität), *isochrony* (Isochronie) und *kinetic synchrony* (kinetische Synchronität), die im Weiteren kurz beschrieben werden.

#### Lippensynchronität

Unter dem Begriff Lippensynchronität versteht man die Übereinstimmung der Lippen- und Kieferbewegungen der Schauspieler mit dem Gesprochenen. Die Lippensynchronität kann wiederum in drei Unterkategorien eingeteilt werden: die *qualitative Lippensynchronität*, d. h. die Synchronität von Ton und Lippenpositionen bzw. -bewegungen, die *Lippensynchronität in Bezug auf das Sprechtempo* und die *quantitative Lippensynchronität*, d. h. die Synchronität der Sprechlänge. (vgl. Whitman-Linsen 1992:20 und Herbst 1994:32)

<sup>1</sup> Krimi-Couch: *Die Rolle der Übersetzer: Unbedeutend, unterbezahlt, unsichtbar?* <http://www.krimi-couch.de/krimis/uebersetzer.html>



Früher wurde vor allem der qualitativen Lippensynchronität ein sehr hoher Stellenwert beigemessen und auch heute wird sie noch von vielen Laien überbewertet; im Laufe der Zeit hat sich in der Synchronisationspraxis allerdings herausgestellt, dass die qualitative Lippensynchronität nicht von so hoher Bedeutung ist. Wie wichtig es ist, die Lippensynchronität genau zu berücksichtigen, hängt vor allem davon ab, aus welchem Winkel die Schauspieler aufgenommen wurden und ob es sich um eine Großaufnahme des Gesichts handelt, bei der man die Lippen- und Kieferbewegungen genau sieht. Bei *Off*-Passagen, also wenn der Sprecher nicht im Bild ist, oder, wenn der Sprecher nur von hinten gefilmt wird, spielt die Lippensynchronität keine Rolle – der übersetzte Text muss nur von der Länge ungefähr dem Original entsprechen. Der Anteil an Filmsequenzen, bei denen genau auf die Lippensynchronität geachtet werden muss, ist also beschränkt. (vgl. Whitman-Linsen 1992:20f. und Herbst 1994:29f.)

Studien haben außerdem gezeigt, dass die Zuseher kleinere Asynchronitäten gar nicht bemerken können. Weiters darf man auch nicht außer Acht lassen, dass die Zuschauer sich im Laufe des Films immer mehr in diesen vertiefen und deshalb nicht mehr so sehr auf Asynchronitäten achten.

### **Silbensynchronität und Isochronie**

Weitere Formen der Synchronität sind die Silbensynchronität und Isochronie. Die *Silbensynchronität* bezieht sich auf die Anzahl und den Rhythmus der Silben einer sprachlichen Äußerung, *Isochronie* bezieht sich auf die Gesamtlänge und die Sprechpausen einer Aussage. Idealerweise hätten Original und Synchronfassung die gleiche Anzahl an Silben. Ist dies allerdings, wie so oft, nicht der Fall, muss der Synchronsprecher sein Sprechtempo anpassen, Füllwörter benutzen, etc.

Aber selbst wenn eine sprachliche Äußerung im Original und in der Synchronfassung gleich viele Silben aufweist, kann es vorkommen, dass sich der

Sprachrhythmus der Zielsprache stark von dem der Ausgangssprache unterscheidet, wenn z. B. eine Silbe in der Ausgangssprache länger gesprochen wird als in der Zielsprache.

Ein weiteres Problem stellen die natürlichen Sprechpausen dar, die von Sprache zu Sprache variieren. Daher wäre es wichtig, dass man den Synchrontext so gestaltet, dass die Originalpausen an syntaktisch möglichen Stellen enthalten sind – dies stellt sich in der Praxis allerdings als sehr schwierig dar. (vgl. Whitman-Linsen 1992:28ff.)

### **Kinetische Synchronität**

Unter *kinetischer Synchronität* versteht man die Synchronität von Gestik und Mimik mit der Synchronfassung.

Gestik und Mimik sind ein wichtiger Bestandteil unserer Kommunikation und können von Kultur zu Kultur stark variieren. Man stelle sich nur einen wild gestikulierenden Italiener und im Gegensatz dazu einen englischen Gentleman, der beim Sprechen seinen Mund kaum bewegt, vor. In vielen Kulturen haben bestimmte Gesten auch völlig unterschiedliche Bedeutungen: Wenn sich jemand z. B. mit dem Finger an die Schläfe klopft, bedeutet das in den USA, dass jemand seinen Kopf benutzt und klug gehandelt hat, im deutschen Sprachraum will man mit dieser Geste allerdings ausdrücken, dass jemand einen Vogel hat, also spinnt. (vgl. Whitman-Linsen 1992:33ff.)

Aus diesen kulturell bedingten Unterschieden ergeben sich bei der Synchronisation von Filmen, abhängig von der Unterschiedlichkeit der Kulturen, oft große Probleme. Da das Bild nicht verändert werden kann, müssen die Synchrondialoge an Mimik und Gestik angepasst werden, um so Sprache und Bewegung zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen. Wenn gewisse Gesten also beispielsweise in der Zielsprache gar nicht vorkommen oder anders interpretiert werden, kann es

notwendig sein, diese Geste verbal zu erklären. Eine solche verbale Erklärung wird meist eingefügt, wenn der Sprecher im *Off*, d. h. nicht im Bild, oder das Gesicht des Sprechers nicht zu sehen ist. (vgl. Whitman-Linsen 1992:35f.)

Herbst erwähnt außerdem noch den Faktor der *Nukleussynchronität*. Er führt an, dass Gesten meist mit einer betonten Silbe einhergehen, die eine bestimmte Stelle im Satz hervorhebt. Diese Stelle wird als Nukleus des Satzes bezeichnet. Eine Synchronfassung sollte also zum Ziel haben, „die Gesten möglichst auch in der Zielsprache mit dem Nukleus eines Satzes zu korrelieren“ (Herbst 1994:50).

### 3.1.2 Akustische Synchronität

Unter dem Begriff *akustische Synchronität* fasst Whitman-Linsen (1992) folgende Teilkategorien zusammen: *idiosyncratic vocal type* (idiosynkratischer Stimmtyp), *paralinguistic elements* (paralinguistische Elemente), *prosody* (Prosodie), *cultural variations* (kulturelle Varietäten) und *accents and dialects* (Akzente und Dialekte).

#### Idiosynkratischer Stimmtyp

Ein wichtiger Punkt bei der Synchronisation von Filmen ist die Wahl des Synchronsprechers; die Synchronstimme muss zum visuellen Erscheinungsbild des Schauspielers, den man auf der Leinwand sieht, genauso passen, wie zum Charakter der dargestellten Person. Jeder Mensch assoziiert mit einer bestimmten Stimme bestimmte körperliche und charakterliche Eigenschaften, wie z. B. Größe, Gewicht oder Persönlichkeit. Passt die Stimme nicht zur optischen Erscheinung, zerstört das unsere Illusion. Whitman-Linsen (1992:39) bezeichnet dieses Phänomen als „acoustic, internal dischrony“.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Whitman-Linsen (1992:39f.) lehnt in diesem Zusammenhang den Begriff *character synchrony*, der von Fodor geprägt und später von anderen Autoren übernommen wurde, grundsätzlich ab. Für sie schließt der Begriff „Charakter“ mehr ein, als nur akustische Elemente (d. h. die Stimme des Sprechers): den Dialog, den Inhalt des Gesagten und die Art und Weise *wie* sich jemand ausdrückt.

Grundsätzlich ist allerdings zu sagen, dass die Rezipienten die Synchronstimmen im Normalfall akzeptieren, da sie die Originalstimmen nicht kennen und die gleichen Schauspieler normalerweise auch immer von den gleichen Sprechern synchronisiert werden. Ein Problem tritt nur dann auf, wenn die Synchronstimme, vor allem bei Fernsehserien, wechselt. Durch den Gewöhnungseffekt wird ein Wechsel des Synchronsprechers immer als sehr störend empfunden, was auch dazu führt, dass sich manche Zuschauer bei den Fernsehanstalten beschweren. Herbst (1994) merkt aber an, man könne davon ausgehen, dass neue Synchronsprecher mit Sicherheit akzeptiert worden wären, hätten sie die Rolle von Anfang an gesprochen. (vgl. Whitman-Linsen 1992:41 und Herbst 1994:83)

Die Tatsache, dass Synchronsprecher ihre Stimme verschiedenen Schauspielern leihen, kann auch zu einer unbeabsichtigten „Verbesserung“ des Originals führen, auf jeden Fall aber für ein „Schmankerl“ für Film- und Serienfans sorgen. So geschehen z. B. im Fall einer Folge von *Two and a Half Men* in der auf die Serie *Akte X* Bezug genommen wird. Hintergrund: Die deutsche Stimme von Charlie Sheen ist Benjamin Völz, der auch David Duchovny alias Fox Mulder, dem Hauptdarsteller von *Akte X*, seine Stimme leiht. In der siebenten Folge der vierten Staffel, mit dem Titel *Wie Haare an feuchter Seife*, werden Berta, Charlies Haushälterin, und Charlie gefragt, ob sie Polizisten wären. Berta antwortet darauf: „Ja, ich bin Scully und das ist Mulder.“<sup>3</sup>

### **Paralinguistische und prosodische Elemente**

Zu den paralinguistischen Elementen einer Stimme zählen Tonfall, Timbre und Stimmlage; zu den prosodischen Intonation, Sprachmelodie und Sprechtempo. Die Art und Weise *wie* jemand spricht, gibt uns Aufschluss über den Sprecher selbst. Whitman-Linsen (1992:45) schreibt dazu:

<sup>3</sup> Season 4, Episode 7, Originaltitel: *Repeated Blows to His Uniformed Head*, Timecode [00:15:40]

„We recognize whether a voice in its essence is melodious and fluid or guttural and harsh, tinny or mellifluous, youthful or cracking with age. We can discern dialect, slang or jargon. What is perhaps even more malleable is what the speaker does with his voice, the way he modulates it in terms of intensity, volume, speed, etc., to provide the hearer with information which surpasses the semantic content of the utterance. We hear joy, sadness, excitement, boredom, impatience, anger, surprise and all the nuances of human emotion. Intonation, as just one example of prosodic manipulation, plays an enormous role in communication, often even diametrically contradicting denotative meaning.“

Diese non-verbale Ausdrucksformen unserer Stimme sind entscheidend für unsere Kommunikation, da ein großer Teil dessen, *was* wir sagen, darüber ausgedrückt wird, *wie* wir es sagen. Das Ziel der Synchronsprecher ist es also, all diese Feinheiten des Originals in die Synchronfassung zu übertragen. Die Schwierigkeit dabei ist, dass der Synchronsprecher lediglich mit seiner Stimme schauspielert, während er einer anderen Person dabei zusieht, wie diese dieselbe Emotion mit dem Körper darstellt; er interagiert dabei nicht mit anderen Schauspielern, sondern steht in einem abgedunkelten Raum voller Technik und hat auch nicht die Möglichkeit, sich zu 100% in seine Rolle einzufühlen, da die einzelnen Szenen nicht chronologisch synchronisiert werden (siehe Kapitel 3.2.3).

### **Kulturelle Varietäten, Akzente und Dialekte**

Kulturelle Varietäten, Akzente und Dialekte stellen eines der größten Probleme der Synchronisation dar. Gestik und Mimik sind genauso wie der Ausdruck von Gefühlen von Kultur zu Kultur unterschiedlich. Als Beispiel dafür führt Whitman-Linsen (1992:48) einen italienischen Tontechniker an, der bei einer zuvor synchronisierten Szene eines in der Öffentlichkeit weinenden Mannes den Ton einfach löschte. Als er vom Synchronregisseur, der überrascht war, das zuvor aufgenommene Weinen beim nochmaligen Ansehen der Szene nicht zu hören,

gefragt wurde, warum er dies gemacht hätte, antwortete er: „Ein Mann weint nicht in der Öffentlichkeit.“

Bei der Erstellung einer Synchronfassung kann allerdings nicht auf jede kulturelle Varietät Rücksicht genommen werden; gewisse Asynchronien und somit ein gewisser Authentizitätsverlust müssen immer in Kauf genommen werden.

Akzente und Dialekte sind wohl die größte Herausforderung bei der Übertragung eines Films. Sie unterstreichen den Charakter einer Figur, lassen Rückschlüsse auf deren Herkunft, den sozialen Status, die ethnische Zugehörigkeit, etc. zu. Wesentlich scheint für Herbst (1994:90) aber, „daß ganz offensichtlich in bestimmten Sprachgemeinschaften mit bestimmten Varietäten gewisse Klischeevorstellungen verbunden werden, die auch einen Teil der Bedeutung eines Textes ausmachen können“.

Synchronisiert wird allerdings fast ausnahmslos in die Standardsprache, da der Standard die einzige Varietät ist, „die – im Falle einer Übersetzung – als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird“ (Herbst 1994:98). Außerdem würde das Zielpublikum, selbst wenn man beispielsweise New Yorker mit Berliner Akzent sprechen ließe, durch visuelle Reize wie Schilder, Sehenswürdigkeiten oder Zeitungen ohnehin ständig damit konfrontiert, dass das Geschehen nicht in Deutschland spielt, was wiederum befremdlich wirken würde. (vgl. Whitman-Linsen 1992:48f.)

Aus der Verwendung der Standardsprache resultiert natürlich ein gewisser Informations- und Authentizitätsverlust. Herbst führt deshalb einige Lösungsansätze für dieses Problem an. Er schlägt beispielsweise vor, die Herkunft oder den soziale Status in der Synchronfassung zu verbalisieren oder tiefer stehende Soziolekte in einer niedrigeren Stilebene der Standardsprache wiederzugeben. Weiters bieten auch die Stimmqualität und Sprechweise der Synchronsprecher die

Möglichkeit, gewisse charakterliche Eigenschaften widerzuspiegeln und so eine indirekte Äquivalenz zu schaffen. (vgl. Herbst 1994:107ff.)

### 3.2 Der Übertragungsprozess

Die Filmverleihe, die fremdsprachige Filme kaufen, holen sich zunächst bei verschiedenen Synchronfirmen Angebote für die Übertragung des Films ein. Die Entscheidung für eine Synchronfirma wird nicht nur aus Kostengründen getroffen, sondern es spielt z. B. auch eine Rolle, welche Synchronsprecher vom Synchronstudio eingesetzt werden, etc.

Dem beauftragten Synchronstudio wird vom Filmverleih dann folgendes Material zur Verfügung gestellt:

- **Arbeitskopie:** eine vollständige Kopie des Originalfilms mit Dialog, Musik und Soundeffekten
- **Continuity:** das Skript des Films mit Anmerkungen zu den einzelnen Szenen, Aufnahmewinkeln, etc.
- **International Track (I.T.):** internationale Tonaufnahmen, auch *Music and Effects* (M&E) genannt, mit Musik, Hintergrundgeräuschen und Soundeffekten, d. h. mit allen Geräuschen außer dem eigentlichen Dialog des Films
- **Internegativ:** das Negativ des Films, das zur Vervielfältigung verwendet wird und keine Tonspur, also weder Dialog noch Musik oder Soundeffekte, enthält.

(vgl. Whitman-Linsen 1992:60f.)

Nach Erhalt dieser Materialien beginnt das Synchronstudio mit der Produktion der Synchronfassung, welche in verschiedenen Phasen abläuft. Zuerst erfolgt die Erstellung einer Rohübersetzung der *continuity* des Originalfilms. Diese Rohübersetzung dient als Grundgerüst für die Erstellung des Synchronbuchs, welches dann die Basis für die Arbeit im Studio darstellt.

### 3.2.1 Die Rohübersetzung

Die Rohübersetzung der Dialoge wird vom Synchronstudio in Auftrag gegeben<sup>4</sup> und bildet das Grundgerüst für das eigentliche Dialogbuch, welches vom Synchronautor unter Berücksichtigung der Synchronität erstellt wird. Somit kann behauptet werden, dass der Rohübersetzer eigentlich eine wichtige Person im Synchronisationsprozess darstellt: „The person conferred the task of translating the original script, or continuity, is responsible for laying the groundwork upon which the entire edifice will have to stand.“ (Whitman-Linsen 1992:105) In der Praxis sieht es jedoch, wie in Kapitel 3.3 näher erläutert wird, anders aus.

Rohübersetzer sind meist freie Mitarbeiter und spielen im weiteren Verlauf der Produktion keine Rolle mehr und werden auch im Nachspann nicht erwähnt. Ihre Aufgabe ist es, eine möglichst wörtliche Übersetzung der Originaldialoge anzufertigen. In den meisten Fällen steht den Rohübersetzern nur die Dialogliste, nicht aber der Film selbst zur Verfügung. Oft handelt es sich bei den *continuities* sogar nur um sogenannte *preproduction-scripts*, d. h. Dialoglisten, die eventuelle Änderungen während des Filmens nicht enthalten. (vgl. Pruys 1997:85 und Herbst 1994:16)

Der Rohübersetzer steht also vor zwei Problemen: Erstens stehen ihm wichtige visuelle und auditive Informationen, die im Film vorkommen und dem Text oft erst Sinn verleihen, nicht zur Verfügung und zweitens stimmt die ihm übergebene Dialogliste oft nicht mit der endgültigen überein. Hinzu kommt noch, dass die Forderung nach einer möglichst wortgetreuen Übersetzung – übersetzungstheoretisch gesehen – fast alle Äquivalenzkriterien verletzt; selbst idiomatische Redewendungen werden oft wortgetreu (und ohne Sinn) übertragen,

<sup>4</sup> Fast alle Entscheidungen während der Produktion einer Synchronfassung werden vom Synchronstudio getroffen, da der Filmverleih sich darauf verlässt, dass dieses den Auftrag nach den vorher besprochenen Kriterien ausführt.



obwohl es eine entsprechende zielsprachliche Redewendung gibt. (vgl. Whitman-Linsen 1992:105ff.)

Durch diese Vorgehensweise kann es zu Fehlinterpretationen kommen, da man aus den reinen Dialoglisten weder Intonation noch Mimik oder Gestik herauslesen kann. Treffend bezeichnet Gertraude Krueger Rohübersetzungen deshalb auch als „Blindübersetzungen“:

„Die eigentliche übersetzerische Tätigkeit muß ohne das Bild, also ohne den wichtigsten Informationsträger über den Gang der Handlung, aber auch über Alter und sonstige Charakteristika der handelnden Personen, den zeitlich-räumlichen Kontext und die atmosphärische Einbettung auskommen und kann diese Gegebenheiten oft nur erahnen. Und deshalb würde ich das Ergebnis weniger als Roh- denn als Blind-Übersetzung bezeichnen.“ (Krueger 1986:611)

Und auch Whitman-Linsen argumentiert wie folgt:

„The rough translator is at a great disadvantage since he is deprived of not only all the other linguistic messages conveyed in the film (e.g., written materials, such as posters, billboards, newspaper headlines, often background radio and television conversation and announcements), but also supporting and crucial paralinguistic messages (e.g., tone of voice, facial expressions, bodily movements).“ (Whitman-Linsen 1992:106)

Erfreulicherweise wird den Rohübersetzern seit einiger Zeit immer öfter auch Bildmaterial zur Verfügung gestellt, wobei es fraglich ist, wieviel Zeit der Übersetzer für das Sichten des Materials hat, wenn man den Zeitdruck bedenkt, unter dem Filmübersetzer arbeiten müssen.

Rohübersetzer sollen, wie bereits erwähnt, den Ausgangstext möglichst wörtlich übertragen; die „Funktion der Rohübersetzung ist im wesentlichen die, daß der Synchronautor weiß, ‚worum es geht‘“ (Herbst 1994:199). Rohübersetzungen dienen also lediglich der Übertragung des Inhaltes, weshalb der Übersetzer keine eigenen Interpretationen mit einbringen darf. Die Erstellung des eigentlichen

Dialogbuchs liegt nicht mehr in seiner Hand und er weiß, dass sein Text nicht der endgültige Text ist. Herbst fasst dieses Problem wie folgt zusammen:

„Abgesehen davon, daß sich das negativ auf den übersetzerischen Ehrgeiz auswirken muß, hätte es auch wenig Sinn, eine besonders gelungene Übersetzung anzufertigen, da die Formulierungen ohnehin wieder geändert werden müssen.“ (Herbst 1994:199)

Allgemein wird von einer Rohübersetzung erwartet, dass sie sinngemäß ist und auch Anmerkungen, Hinweise und Alternativversionen des Übersetzers enthält. Allerdings zeigt allein die Tatsache der häufigen Anmerkung „wörtlich“ in Rohübersetzungen, dass sich andere, wichtigere Gesichtspunkte als die „Wort-für-Wort-Treue“ nicht durchgesetzt haben. (vgl. Herbst 1994:201f.)

Sobald die Rohübersetzung fertig gestellt ist, wird sie dem Synchronautor übergeben, der dann den Dialogtext – unter Berücksichtigung der Synchronität – schreibt.<sup>5</sup> Diese Zweiteilung zwischen der Erstellung der Rohübersetzung und der der endgültigen Synchrondialoge wird u. a. von Whitman-Linsen (1992:122) kritisiert. Sie schlägt vielmehr vor, sowohl die Rohübersetzung als auch das Dialogbuch von ein und derselben Person erstellen zu lassen, wie es beispielsweise in Frankreich und Spanien oft der Fall ist, um dadurch eine bessere Qualität von Synchrontexten zu erreichen. Herbst (1994:198f.) hingegen sieht diese Arbeitsteilung in vielen Fällen als unumgänglich, denn:

„Von ‚normalen‘ Übersetzern kann nicht erwartet werden, daß sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind. Auf der anderen Seite kann von den Synchronregisseuren nicht erwartet werden, daß sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, daß sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen.“ (Herbst 1994:198)

<sup>5</sup> In der Phase der Rohtexterstellung werden filmspezifische und synchronisatorische Faktoren außer Acht gelassen.

Ein anderer Punkt, den Whitman-Linsen anprangert, ist das Problem, dass oft fachfremde Personen mit der Erstellung von Rohübersetzungen betraut werden:

„Instead of specialists, others are hired who might have peripherally something to do with translating: local students of English with no specific translating background, dubbing directors and actors with some or poor command of English, native English speakers who may master their mother tongue, but not necessarily the art of translating, Germans who have spent a few years in English-speaking countries or who were once married to someone whose sister-in-law's neighbor used to go out with an American GI.“ (Whitman-Linsen 1992:115)

So bezeichnet Whitman-Linsen (1992:104) Rohübersetzer auch als „generally underpaid and often underqualified“.

### 3.2.2 Das Dialogbuch

Sobald die Rohübersetzung fertiggestellt ist, wird sie an den Synchronautor/-regisseur<sup>6</sup> übergeben. Seine Aufgabe ist es, die Rohübersetzung zu überarbeiten und an die filmspezifischen und synchronisatorischen Anforderungen anzupassen. Er muss dabei möglichst alle Anforderungen an die Synchronität, auf die bereits in Abschnitt 3.1 eingegangen wurde, erfüllen und trotzdem die Illusion eines sinnvollen, szenenechten Dialogs erzeugen, d. h. eine Balance zwischen den Erfordernissen der Synchronität und einem natürlichen, idiomatischen Redefluss schaffen und so Bild und Dialog zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Hierfür ist es nicht nur wichtig, Lippsynchronität zu erzeugen, sondern die Übersetzung auch der Mimik und Gestik der Schauspieler anzupassen, das Sprachniveau zu bewahren, Wortspiele adäquat zu übertragen, etc. Das heißt, dass ein Originaldrehbuch, an dem der Originalautor unter Umständen monatelang

<sup>6</sup> In den meisten Fällen übernimmt eine Person sowohl die Aufgabe des Synchronautors als auch die des Synchronregisseurs.

geschrieben hat, innerhalb weniger Tage für eine völlig andere Sprache und Kultur aufbereitet werden muss. (vgl. Whitman-Linsen 1992:63 und 116f.)

Ein Synchronautor muss also nicht nur sprachliche, sondern auch kulturspezifische Überlegungen anstellen; also Überlegungen, die eigentlich in den Aufgabenbereich von Übersetzern gehören. Dazu ist zu sagen, dass Synchronautoren Experten auf ihrem Gebiet sind und wissen, was das Zielpublikum erwartet; im Normalfall verfügen sie auch über gute Fremdsprachenkenntnisse, haben jedoch keine Übersetzerausbildung absolviert und können daher eventuell Fehler oder kulturell bedingte Schwierigkeiten übersehen. Diese Tatsache und die Aufteilung eines Arbeitsgangs auf zwei Personen, nämlich den Rohübersetzer und den Synchronautor, sind die Hauptgründe für schlechte Synchrontexte. Daher wäre es wünschenswert, eine Personalunion von beiden zu erreichen; Voraussetzung dafür wäre allerdings eine fundierte Ausbildung in beiden Bereichen. Ein eigener universitärer Lehrgang für Filmübersetzer würde aber laut Luyken (1991:171) zu einer Übersättigung des Marktes führen. (vgl. Manhart 2006:265)

Das Endprodukt dieser Phase im Synchronisationsprozess ist das Dialogbuch in der Zielsprache. Dieses enthält sowohl den Dialog selbst als auch die Namen der Charaktere und verschiedene Anweisungen dazu, an welchen Stellen nonverbale Geräusche, wie z. B. ein Räuspern, zu hören sein sollen. (vgl. Whitman-Linsen 1992:64)

Ist das Dialogbuch fertig gestellt, so endet auch die eigentliche Übersetzerarbeit und der technische Teil des Synchronisationsprozesses beginnt.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Maribel Cedeño Rojas argumentiert in ihrer Dissertation *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland* (2007:139) allerdings, dass die Übersetzerarbeit eigentlich schon mit der Rohübersetzung endet, da bei der Erstellung des Dialogbuchs kein Sprachwechsel mehr stattfindet und diese somit als intralinguale Bearbeitung betrachtet werden kann.

### 3.2.3 Die Arbeit im Studio

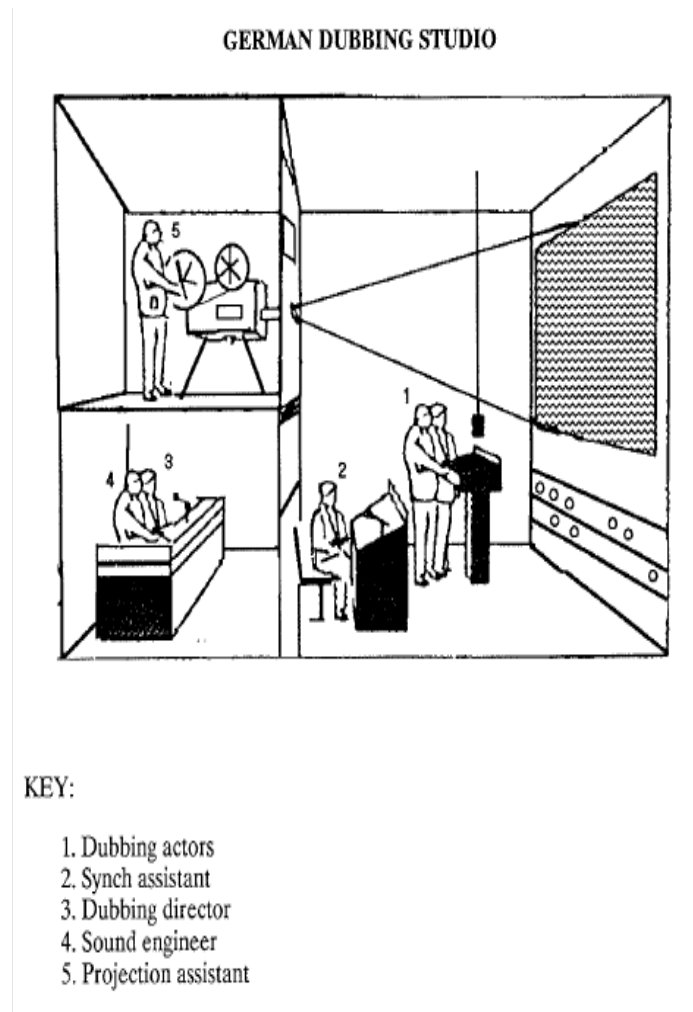
Am Beginn des Synchronisationsprozesses wird eine Kopie des Filmes hergestellt, welche im Anschluss in die sogenannten *takes* zerlegt wird. *Takes* sind kleine Filmabschnitte aus ein bis vier Sätzen, die zusammen eine Sinneinheit ergeben. Die Länge der einzelnen *takes* hängt vom jeweiligen Synchronstudio, dem Land, in dem synchronisiert wird, und der Filmlänge ab. In Deutschland wird ein durchschnittlich langer Film in 700 bis 800 *takes* unterteilt – abhängig von der Dialogdichte, Sprechbarkeit, Synchronisationstechnik, etc. Umgerechnet auf eine Serie wie *Two and a Half Men*, die ungefähr 20 Minuten lang ist, bedeutet das etwa 150 bis 200 *takes*. Diese *takes* stellen dann die Synchronisationseinheiten dar. (vgl. Whitman-Linsen 1992:62)

Die Synchronsprecher stehen in einem abgedunkelten Studio an einem Pult vor einer großen Leinwand. Auf diesem Pult liegt das Synchronbuch, das die Synchronübersetzung enthält.<sup>8</sup> Neben bzw. hinter den Sprechern sitzt meist der Cutter, der die Synchronität überprüft und sich Notizen für seine spätere Montagearbeit macht. In einer schallgeschützten Kabine sitzen der Synchronregisseur und der Tontechniker. (vgl. Whitman-Linsen 1992:67f. und Pruys 1997:89f.)

Folgende Abbildung des Aufbaus eines Synchronstudios soll dabei helfen, sich die Arbeit im Studio besser vorstellen zu können<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> In Frankreich läuft der Text über ein Band auf der Leinwand. So können die Synchronsprecher den Text synchron ablesen und dadurch längere *takes* aufnehmen und mehr Gefühl in ihre Rolle einbringen. (vgl. Pruys 1997:89f.)

<sup>9</sup> Anmerkung: Die gezeigte Abbildung ist insoweit veraltet, als sie noch einen Projektor mit Filmrollen zeigt, mit dem früher die *takes* abgespielt wurden. Heutzutage erfolgt dies digital.



**Abbildung 2.** Synchronstudio

(Quelle: Whitman-Linsen 1992:67)

Der Synchronregisseur hat die Aufgabe, den Sprechern zu erklären, wie sie ihren Text sprechen sollen, und ihnen außerdem Angaben zum Kontext, zur Handlung und zu den einzelnen Rollen zu machen. Das ist vor allem deshalb notwendig, weil die Synchronsprecher den Film oft nicht kennen und die einzelnen

Szenen auch nicht chronologisch, sondern die Szenen, in denen die jeweils gleichen Sprecher benötigt werden, hintereinander synchronisiert werden.

Der Synchronregisseur muss außerdem darauf achten, dass die Aufnahme lippensynchron ist, wobei ihn Cutter und Tontechniker unterstützen. Falls erforderlich, werden hier auch noch Textänderungen vorgenommen.

Zunächst wird dem Sprecher der jeweilige *take* in Originalsprache vorgeführt. Danach hat dieser die Möglichkeit, seinen Text zu proben. Erst wenn der Sprecher zufrieden ist, wird der *take* aufgenommen. Die Aufnahme eines *take*s wird solange wiederholt, bis sowohl der Cutter und Synchronregisseur als auch der Tontechniker und Synchronsprecher zufrieden sind. Im Anschluss wird die gelungenste Version noch einmal abgehört, überspielt und danach ein neuer *take* bearbeitet. (vgl. Whitman-Linsen 1992:68 und Herbst 1994:14)

Sobald die Aufnahmen im Synchronstudio fertig gestellt sind, folgen Schnitt und Endmischung. Dabei werden die *take*s in die richtige Reihenfolge gebracht und Dialog und *M&E track* eingefügt.

Für die Bearbeitung eines durchschnittlich langen Films stehen in etwa vier Wochen zur Verfügung: eine Woche für die Planung und Übersetzung, zwei Wochen für die Erstellung des Synchronbuchs und die Einteilung der *take*s, vier bis fünf Tage für die Synchronaufnahmen und zwei Tage für die Endmischung. Diese relativ kurze Bearbeitungszeit erklärt auch die vielfach kritisierten „schlechten“ Synchronübersetzungen. Mounin (1967:145) dazu: „Die Synchronisation von Filmen ist eine faszinierende Sache, aber man läßt uns beinahe nie die Zeit, sie gut zu machen.“

### 3.3 Die Rolle des Übersetzers im Synchronisationsprozess

Die vorangegangene Darstellung des Übertragungsprozesses sollte auch dabei helfen, den Stellenwert des Übersetzers während dieses Prozesses aufzuzeigen. Obwohl die Person, die die Rohübersetzung anfertigt, eigentlich eine wichtige Rolle spielen sollte, weil sie das Fundament für die Synchronfassung legt, wird ihr nur wenig Anerkennung gezollt. Im Vergleich mit den Synchronexternen fällt den Rohübersetzern nur ein geringer Status zu: Rohübersetzer werden schlechter bezahlt und werden, im Gegensatz zu den Synchronautoren, im Nachspann nicht erwähnt. Dies könnte auch auf die „weitverbreitete Mißachtung der Komplexität des Übersetzens“ (Herbst 1994:218) zurückzuführen sein und darauf, dass dem Übersetzen generell nur ein geringer Stellenwert zugebilligt wird. Viele Menschen glauben immer noch, es reiche eine Fremdsprache gut zu beherrschen, um übersetzen zu können, und unterschätzen damit das Ausmaß der für das Übersetzen erforderlichen Fachkompetenz. (vgl. Herbst 1994:217f.)

Snell-Hornby (1994:9f.) führt dazu einige Beispiele aus dem Übersetzerleben an, z. B. dass eine Universitätsklinik mehrere anspruchsvolle Fachtexte „im Wege der Amtshilfe“, d. h. gratis, übersetzt haben wollte oder dass selbst nationale Behörden als Auftraggeber keine klare Definition für eine „gute“ Übersetzung haben. Snell-Hornby (1994:10) spricht hier von wahren Geschichten,

„[...] Erfahrungen, wie sie vielen Übersetzern sattem bekannt sind: Auf der einen Seite Unkenntnis und Geringschätzung (mit entsprechend geringer Entschädigung), auf der anderen Seite das hohe Maß an Spezialkenntnissen und Fachkompetenz, das eine professionelle übersetzerische Tätigkeit erfordert.“



Synchronsprechern scheint es allerdings ähnlich zu ergehen.<sup>10</sup> In einem Interview auf [jetzt.de](http://jetzt.de), der jungen Website der Süddeutschen Zeitung, erklärt der Synchronsprecher Gerrit Schmidt-Foß<sup>11</sup>:

„Einmal sagte jemand zu mir: ‚Du bist ja nur ein Vorleser.‘ Da war ich aber ganz entspannt, denn selbst das können die wenigsten. Das ist wie in der Kunst. Wenn jemand ein guter Bildhauer ist, dann ist er noch lange kein guter Maler oder kann fotografieren oder Collagen machen. Ich kann mich Ulrike<sup>12</sup> nur anschließen: Synchronisieren ist für mich ein Spezialgebiet der Schauspielerei [...]“ (Gerrit Schmidt-Foß<sup>13</sup>)

Auch auf der Website der deutschen Synchronsprecherin Irina von Bentheim<sup>14</sup> findet sich ein interessanter Artikel mit dem Titel „Dunkles Gewerbe Synchronisation“. Romana Kanzian, die Autorin dieses Artikels, schreibt darin unter anderem:

„Das schlechte Image der Synchronisation ist allerdings infrastrukturell bedingt: Von der Rohübersetzung zur Dialogfassung bis zum Endschnitt geht das Produkt durch zu viele Hände. Die meisten Synchronregisseure beherrschen zudem nur Englisch ausreichend gut, bei französischen, chinesischen oder russischen Filmen müssen sie sich gänzlich auf die Rohübersetzung verlassen und die ist manchmal nur die Übersetzung der englischen Untertitel. Dementsprechend schief kann die ganze Sache gehen.“ (Romana Kanzian<sup>15</sup>)

Dieser Ausschnitt aus dem Artikel zeigt, dass der Rohübersetzung und somit dem Übersetzer ein weitaus höherer Stellenwert zukommen sollte, denn seine Arbeit bildet die Basis des Endproduktes und ist demnach dafür verantwortlich,

<sup>10</sup> Zur Rolle von Synchronsprechern siehe z.B. auch: „Ein Mann kämpft für seine Stimme“, <http://www.sueddeutsche.de/medien/streit-um-film-synchronisation-ein-mann-kaempft-fuer-seine-stimme-1.1129282>

<sup>11</sup> Gerrit Schmidt-Foß ist u. a. die deutsche Stimme von Leonardo DiCaprio.

<sup>12</sup> Anmerkung: Das Interview wurde gemeinsam mit Ulrike Stürzbecher geführt, die ebenfalls Synchronsprecherin und u. a. die deutsche Stimme von Kate Winslet und Jennifer Aniston ist.

<sup>13</sup> Interview auf [jetzt.de](http://jetzt.de) vom 28. Juni 2006, <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/318880>

<sup>14</sup> Irina von Bentheim ist u. a. die deutsche Stimme der Carrie Bradshaw aus *Sex and the City*.

<sup>15</sup> <http://www.irinavonbentheim.de/projekte-synchronstimme-und-horbucher>

ob die Synchronfassung sprachlich gelungen ist oder nicht. Dass dem nicht so ist, spiegelt auch die Vergütungsempfehlung<sup>16</sup> der „Mittelstandsgemeinschaft Synchron“<sup>17</sup> wider.

Dieser Vergütungsempfehlung aus dem Jahr 2005 zufolge soll ein Rohübersetzer für eine Übersetzung von bis zu 25 Sendeminuten 125 Euro an Honorar bekommen, für bis zu 45 Sendeminuten 250 Euro und für bis zu 90 Sendeminuten 500 Euro. Im Vergleich dazu soll der Synchronautor eine Gage von 40 Euro pro Sendeminute erhalten, d. h. 3.600 Euro umgerechnet auf 90 Sendeminuten. Diese Honorarempfehlung hat zwar keine rechtlich bindende und verpflichtende Wirkung, zeigt aber erneut den geringen Stellenwert auf, den die Übersetzer im Synchronisationsprozess inne haben.

Zusammenfassend ist also zu sagen, dass die Rohübersetzer im Übertragungsprozess ein Schattendasein fristen: Im Gegensatz zu den Synchron**autoren** werden sie nicht als Verfasser des Endproduktes angesehen, und ihre Arbeit unterliegt daher auch nicht dem Urheberrecht, d. h. der Übersetzer kann nach Abschluss der Rohübersetzung keinen Einfluss auf Textveränderungen nehmen; weiters werden Rohübersetzer schlechter bezahlt als Synchronautoren und scheinen im Gegensatz zu diesen auch nicht im Nachspann auf. Daher ist es notwendig, Aufklärungsarbeit zu leisten und Lösungsansätze für die Aufwertung des Berufs des Rohübersetzers bzw. des Übersetzers im Allgemeinen zu finden, um so eine angemessene Vergütung und bessere Arbeitsbedingungen zu erzielen.

---

<sup>16</sup> [http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41\\_verweis1.pdf](http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41_verweis1.pdf)

<sup>17</sup> Die „Mittelstandsgemeinschaft Synchron“ ist ein Zusammenschluss von Schauspielern, Synchronautoren und Synchronregisseuren, die hauptberuflich in der Synchronbranche tätig sind und der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft ver.di oder anderen Berufsverbänden angehören.

## Humor

*Well, humor is the great thing, the saving thing, after all.  
The minute it crops up, all our hardnesses yield,  
all our irritations and resentments flit away,  
and a sunny spirit takes their place.*

– Mark Twain

Dieses Kapitel widmet sich dem Phänomen Humor und der Problematik, die sich bei der Übersetzung von Humor ergibt. Was ist Humor, was ist Komik, worüber lachen wir eigentlich und kann man das Komische übersetzen? Um diese Fragen zu beantworten, werden im Folgenden sowohl verschiedene Definitionen von *Humor* gegeben als auch verwandte Begriffe wie *Komik* und *Lachen* erörtert sowie die drei klassischen Humorthorien erläutert, die für die Analyse in Abschnitt 8 relevant sind. Am Ende dieses Kapitels werden dann verschiedene Erscheinungsformen von Humor näher beleuchtet.

### 4.1 Humor und Komik – (k)eine Definition

„Eine vollständige Theorie, die tatsächlich in der Lage wäre, das Zustandekommen jeglichen Lachens zu erklären, wäre das Ende des Komischen und deshalb alles andere als wünschenswert. Die Entzauberung des Lachens wäre eine Katastrophe für die Menschheit – möglicherweise sogar ihre letzte!“ (Michel-Andino 2000:15f.)

Ungeachtet dessen, dass Humor jedem einzelnen Menschen bekannt ist und der Begriff im alltäglichen Sprachgebrauch ganz selbstverständlich verwendet wird, ist es äußerst schwierig, dieses abstrakte Phänomen in Worte zu fassen und zu erklären. Viele Dichter und Denker – angefangen bei Platon und Aristoteles über Schopenhauer bis hin zu Freud – haben über Jahrhunderte hinweg versucht, den theoretischen Hintergrund des Humorbegriffs zu ergründen. Und trotz all dieser Bemühungen stehen wir in der Humorforschung immer noch am Anfang. Bis heute gibt es keine allgemeingültige Erklärung dafür, warum wir lachen. Allgemein wird Lachen als die Reaktion auf etwas Komisches gesehen, aber Lachen ist nicht nur ein Produkt eines externen Stimulus, sondern auch „eine Verhaltensform, die Menschen ‚gekonnt‘ zum Einsatz bringen“ (Kotthoff 2006:57f.). Man lacht, um zu indizieren, dass eine Äußerung Komikpotential hat, Lachen kann Freundlichkeit ausdrücken oder auch Erleichterung, Lachen kann aggressiv sein, wenn man jemanden auslacht, Lachen kann ein Zeichen von Verlegenheit sein, Lachen kann zum Ausdruck bringen, dass ein Problem gar nicht so schlimm ist, Lachen fördert das Zusammengehörigkeitsgefühl, Lachen kann Spannungen lösen, etc. (vgl. Kotthoff 2006:58)

Wir lachen in so vielen verschiedenen Lebenslagen, und vor allem lacht jeder Mensch über so unterschiedliche Dinge, dass es einfach nicht möglich ist, eine einzige Formel zu finden, die für jede Situation gültig ist. Was für den einen lustig ist, kann für den anderen geschmacklos sein, und so scheint es keine zwei Personen zu geben, die denselben Sinn für Humor haben. Wahrscheinlich hat Michel-Andino (2000) auch recht, wenn er sagt, dass Lachen etwas Lebensnotwendiges für den Menschen ist und durch eine vollständige Theorie seinen Zauber verlieren würde, da es dadurch berechenbar und somit beliebig reproduzierbar wäre. Trotzdem wird im Folgenden versucht, die Begriffe Humor und Komik zu definieren und herauszufinden, warum und worüber wir eigentlich lachen.

Etymologisch gesehen geht der Begriff Humor auf das lateinische Wort *umor* zurück, das *Flüssigkeit* bzw. *Körpersaft* bedeutet. Im Bertelsmann Wörterbuch findet man dazu auch noch folgenden Eintrag:

„geistig überlegene Heiterkeit, heitere seelische Gelassenheit [...]; nach alter Auffassung beruht die innere Art des Menschen auf dem Verhältnis der Körpersäfte zueinander, und das wohlausgewogene Verhältnis bewirkt Ausgeglichenheit und innere Heiterkeit“ (Bertelsmann 1998:259).

Komik ist laut Bertelsmann „eine Darstellung, die in Bild und Wort überraschend das Illusionäre einer Erscheinung zeigt und sie dadurch dem Lachen des Zuschauers oder Zuhörers preisgibt“ (Bertelsmann Jugendlexikon 2008:343).

Zusammenfassend könnte daher gesagt werden, dass *Humor* ein Wesenszug oder eine Lebenseinstellung ist, während *Komik* etwas Inszeniertes ist, eine Handlung, die Lachen auslöst.

Laut Schopenhauer wurde das deutsche Wort „Humor“ aus dem Englischen übernommen und wird inadäquat verwendet:

„Das Wort Humor ist von den Engländern entlehnt, um eine, bei ihnen zuerst bemerkte, ganz eigentümliche, sogar [...] dem Erhabenen verwandte Art des Lächerlichen auszusondern und zu bezeichnen; nicht aber um jeden Spaaß [sic] und jede Hanswurstiade damit zu betiteln, wie jetzt in Deutschland allgemein, ohne Opposition, geschieht, von Litteraten [sic] und Gelehrten; weil der wahre Begriff jener Abart, jener Geistesrichtung, jenes Kindes des Lächerlichen und Erhabenen, zu subtil und zu hoch seyn [sic] würde für ihr Publikum, welchem zu gefallen sie bemüht sind, Alles [sic] abzuplatten und zu pöbelarisiren [sic].“ (Schopenhauer 1859:112)

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass der kulturspezifische Aspekt beim Thema Humor und Komik eine große Rolle spielt. So kritisiert Schopenhauer die Verwendung des Wortes „Humor“ im Deutschen, da es für ihn nur den *englischen* Humor beschreibt, der für ihn „erhaben“ ist – im Gegensatz zum deutschen Humor, den er mit „Hanswurstiaden“ gleichsetzt.

Obwohl der Begriff Humor laut Schopenhauer (1859) im Deutschen falsch verwendet wird, existieren – neben den bereits zitierten – sehr viele verschiedene Definitionen, die sich dieses Begriffes annehmen. So findet sich im Duden folgende Erklärung:

- „1. Fähigkeit und Bereitschaft, auf bestimmte Dinge heiter und gelassen zu reagieren
- 2. sprachliche, künstlerische o. ä. Äußerung einer von Humor bestimmten Geisteshaltung, Wesensart
- 3. gute Laune, fröhliche Stimmung“ (Duden Online<sup>1</sup>)

Otto Julius Bierbaum (1909) definiert den Begriff kurz und bündig mit: „Humor ist, wenn man trotzdem lacht.“<sup>2</sup> Obwohl diese Definition sehr knapp gehalten ist, sind in ihr dennoch zwei wesentliche Merkmale des Humors enthalten: erstens das Lachen und zweitens die Fähigkeit selbst dann noch zu lachen, wo anderen, humorlosen, Menschen das Lachen vergeht. Diese zwei Merkmale sind auch in der Duden-Definition zu finden. Der Duden beschreibt Humor allerdings zusätzlich auch noch als Geisteshaltung bzw. Wesensart.

Im Zusammenhang mit *Humor* fallen auch immer wieder die Begriffe *Komik* und *Lachen*. Lachen bedeutet:

- „1. a) durch eine Mimik, bei der der Mund in die Breite gezogen wird, die Zähne sichtbar werden und um die Augen Fältchen entstehen, [zugleich durch eine Abfolge stoßweise hervorgebrachter, unartikulierter Laute] Freude, Erheiterung, Belustigung o. Ä. erkennen lassen
- b) eine bestimmte andere Gefühlsregung lachend ausdrücken
- 2. sich über jemanden, etwas unverhohlen lustig machen“ (Duden Online<sup>3</sup>)

Lachen ist hiernach von drei Merkmalen gekennzeichnet, nämlich dem *physiologischen Zusammenspiel von Ausdrucksträgern* (Mund, Zähne, Augen), der

<sup>1</sup> Duden Online: [http://www.duden.de/rechtschreibung/Humor\\_Stimmung\\_Frohsinn](http://www.duden.de/rechtschreibung/Humor_Stimmung_Frohsinn)

<sup>2</sup> Bierbaum stellte dieses Motto seinem Erzählband *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten* (1909) voran.

<sup>3</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/lachen>

*Lach-Ursache* (Freude, Erheiterung, Belustigung, andere Gefühlsregung) und der *Subjekt- bzw. Objektbezogenheit* (sich über jemanden oder über etwas lustig machen). Wir lachen demnach in vielen verschiedenen Situationen – abhängig von der jeweiligen Kommunikationssituation. Daher kann behauptet werden, dass das Lachen sehr kulturspezifisch ist, was sich auch durch die Prägung des Begriffes *Lachkultur* gezeigt hat. (vgl. Santana López 2006:85f.)

Die Begriffe Humor und Komik werden unterschiedlich definiert und, je nach Forschungsrichtung, synonym oder antonym verwendet. In den modernen *Humour Studies*<sup>4</sup> hat man allerdings einen terminologischen Konsens erzielt: Hier geht man „vom englischen Wort *humour* als Oberbegriff aus, der alle weiteren Formen des Komischen umfasst“ (Santana López 2006:36). Dieser Zugang erleichtert zwar den internationalen und interdisziplinären Austausch, erschwert allerdings eine kontrastive (mehrsprachige) Auseinandersetzung mit dem Thema, da die Unterschiede zwischen dt. *Humor*, engl. *humour*, sp. *humor*, etc. nicht genau geklärt sind. Gerade für die Übersetzung von Humor scheint die Verwendung von *humour* als Oberbegriff daher ungeeignet, da die kulturspezifischen Aspekte von Humor nicht einbezogen werden können. Deshalb wäre eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen der Translationswissenschaft und den *Humour Studies* wünschenswert. (vgl. Santana López 2006:20 und 36f.)

<sup>4</sup> Die *Humor Studies* entwickelten sich in den 1980er Jahren und bezeichnen eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Wissenschaftlern aus Literatur-, Sprach-, Kultur-, Medien-, Erziehungs- und Religionswissenschaften sowie Soziologie, Psychologie, Medizin, usw. zur Erforschung des Komischen. Die *Humor Studies* wurden 1996 durch die Gründung der *International Society for Humor Studies* (ISHS) institutionalisiert. Die ISHS ist eine Organisation, die sich der Erforschung des Humorphänomens verschrieben hat und vierteljährlich die Zeitschrift *Humor: International Journal of Humor Research* herausgibt sowie einmal jährlich eine internationale Konferenz zum Thema Humor organisiert. Die Online-Präsenz findet man unter <http://www.hnu.edu/ishs/>

## 4.2 Die klassischen Humorthorien

Wie bereits erwähnt, reichen die Wurzeln der Humorforschung weit zurück. Schon Platon (427–347 v. Chr.), der als Begründer der Humorthorie gilt, beschäftigte sich mit dem Phänomen des Lachens, und seither hat sich eine Vielzahl von Forschern aus den verschiedensten Bereichen mit diesem Thema auseinandergesetzt. Trotzdem gibt es bis heute keine allgemein gültige Humorthorie. Im Laufe der Zeit haben sich allerdings aus den diversen Strömungen drei Theorien herausgebildet, die als die klassischen Humorthorien bezeichnet werden: die Überlegenheitstheorie, die Inkongruenztheorie und die Entspannungstheorie. Da diese ein nützliches Instrument für die Analyse in Kapitel 8 darstellen, werden sie im Folgenden näher erläutert.

### 4.2.1 Überlegenheitstheorie

Die Überlegenheitstheorie, auch Degradations- oder Aggressionstheorie genannt, ist die älteste und am weitesten verbreitete der Humorthorien und besagt, dass Humor und Lachen aus einem Gefühl der Überlegenheit entsteht: „Der Lachende fühlt sich dem Verlachtten gegenüber überlegen.“ (Kotthoff 1996:12) Die Theorie bildete sich schon in der griechischen Antike bei Platon und seinem Schüler Aristoteles heraus. So schreibt Platon in seinem Werk *Philebos* über die Natur des Lächerlichen:

„Es ist, kurz gesagt, eine Schwäche, deren Namen von einer besonderen Verfassung abgeleitet ist.“ (Platon, *Philebos* [48c] übersetzt in Heitsch/Müller 1997:63)

Außerdem:

„Sokrates: >Wollen wir Scheinwissen, eingebildete Schönheit und was wir sonst eben durchgegangen sind und in drei Arten zusammengefaßt haben,



bei unseren Freunden als lächerlich bezeichnen, wenn sie mit Schwäche verbunden sind, als hassenswert dagegen, wenn sie mit Stärke einhergehen? Wollen wir also, wie ich gerade vorschlug, diesen Zustand bei den Freunden als lächerlich bezeichnen, wenn er sich als harmlos für andere erweist, oder nicht?<

Protarchos: >Doch, sicher.<

Sokrates: >Und sind wir nicht einer Meinung darüber, daß er ein Übel ist, da es sich dabei ja um Unwissenheit handelt?<

Protarchos: >Allerdings.<

Sokrates: >Freuen wir uns nun oder sind wir traurig, wenn wir über sie lachen?<

Protarchos: >Es ist klar, daß wir uns freuen.<“ (Platon, Philebos [49e] übersetzt in Heitsch/Müller 1997:64f.)

Und weiter:

„Aus dieser Überlegung ergibt sich, daß unserer Mißgunst Lust beigemischt ist, wenn wir darüber lachen, daß sich unsere Freunde lächerlich machen, so daß sich Lust mit Unlust mischt. Haben wir doch vorhin die Mißgunst als Unlust, das Lachen aber als Lust bezeichnet und zugegeben, daß beide bei dieser Gelegenheit gleichzeitig auftreten.“ (Platon, Philebos [50a] übersetzt in Heitsch/Müller 1997:65)

Platon setzt das Lächerliche demnach mit einer Schwäche, also mit dem Minderwertigen, gleich und erkennt die Neigung der Menschen, über die Schwächen anderer zu lachen, um sich selbst überlegen und somit besser zu fühlen. Für Platon zeugt die Lust, über die Dummheit bzw. Unterlegenheit anderer zu lachen, von einem stets latent vorhandenen Mangel in der eigenen Seele, den man dadurch auszugleichen versucht. Beim Lachen schwingt für ihn unterschwellig immer Boshaftigkeit und Neid mit, was Platon für gefährlich hielt. Aus diesem Grund wollte er auch verhindern, dass Menschen und vor allem Götter in der Literatur oder auf der Bühne lachend dargestellt werden, um kein negatives Vorbild zu bieten. (vgl. Heitsch/Müller 1997:289 und Morreall 1983:4f.)

Aristoteles greift den Ansatz seines Lehrers auf und schreibt in der *Poetik*:

„Die Komödie ist [...] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit der Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.“ (Aristoteles, *Poetik* [5] übersetzt in Fuhrmann 1982:17)

Leider ist der Teil der *Poetik*, der sich ausschließlich der Komödie<sup>5</sup> widmet, nicht erhalten und so müssen wir uns mit den rudimentären Ansätzen begnügen, die im ersten Buch der *Poetik*, das von der Tragödie und vom Epos handelt, zu finden sind.<sup>6</sup> Man kann aber bereits dieser kurzen zitierten Stelle entnehmen, dass das Lachen auch für Aristoteles eine negative Komponente hatte, da er von „Fehler“ und „Hässlichkeit“ spricht. Aus anderen Werken Aristoteles' geht allerdings hervor, dass er dem Humor nicht nur ablehnend gegenüber stand. Für ihn scheinen Menschen, die selber nie scherzen, oft mürrisch und steif zu sein; Menschen aber, die übermäßig spotten, sind für Aristoteles ordinäre Hanswurst. Es gilt also, wie so oft im Leben, ein gesundes Mittelmaß zu finden. (vgl. Fuhrmann 1982:146 und Morreall 1983:5)

Platons und Aristoteles' Überlegungen zum Lächerlichen hatten großen Einfluss auf die weiteren Ansätze in diesem Bereich. Über Jahrhunderte hinweg wurde ihrer von moralischen Bedenken geprägten Perspektive auf das Komische nichts Neues hinzu gefügt. Erst zu Beginn der Moderne vertiefte Thomas Hobbes

<sup>5</sup> Aristoteles leitet das Wort Komödie, griech. *komodia*, im 3. Kapitel der *Poetik* vom griechischen *komos*, ein nächtlicher Umzug verkleideter Personen (bei dem gesungen, getanzt und getrunken wurde), und *oide*, Gesang oder Lied, ab: Also „Gesang des Komos [...] Gesang der Phallosträger in diesem Umzug, die den Fruchtbarkeitszauber ausübten und die Zuschauer mit Spottversen bedachten“ (Bertelsmann 1998:335)

<sup>6</sup> Aristoteles verweist am Anfang des 6. Kapitels des ersten Buches auf den verloren gegangenen Teil der *Poetik*: „Von derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt, und von der Komödie wollen wir später reden; jetzt reden wir von der Tragödie [...]“ (Aristoteles, *Poetik* [6] übersetzt in Fuhrmann 1982:19)

(1588–1679) ihre Theorie und führte in seinem Werk *Leviathan* aus, dass der Mensch vor allem dadurch geprägt ist, dass er sein Leben lang nach Macht strebt und mit anderen darum kämpft. Dabei spielt es keine Rolle, ob wir diesen Kampf aus eigener Kraft gewinnen. Auch das Scheitern der anderen wird als persönlicher Erfolg gewertet, weshalb der Mensch ständig nach den Schwächen und Fehlern seiner „Konkurrenten“ sucht. Das Gefühl des Ruhms – ungeachtet dessen, ob es sich um den eigenen Erfolg oder den fremden Misserfolg handelt – löst bei uns Lachen aus, welches für Hobbes ein Zeichen von Feigheit ist:

„Wird man gewahr, daß jemand plötzlich sich selbst rühmt, wegen einer eigenen raschen Tat, die seinen ganzen Beifall hat, oder wegen einer Vergleichung, die er zwischen dieser und eines anderen schlechten und unanständigen Handlung zu seinem Vorteil anstellt, so erregt dies Lachen. Sonderlich ist dies der Fall bei denen, welche sich sehr geringer Vorzüge bewußt sind, und dadurch, daß sie die schwachen Seiten anderer sichtbar machen, sich einen Wert verschaffen wollen. Viel Lachen aber verrät einen schwachen Geist; und großen Seelen ist das eigen, daß sie andere gern vor Verachtung sichern, sich selbst aber nur mit den Größten unter den Menschen vergleichen.“ (Hobbes 2006:58)

Hobbes erkennt demnach den psychologischen Nutzen des Lachens: Menschen, die über andere spotten, fühlen sich ihnen – bewusst oder unbewusst – überlegen, deshalb *Überlegenheitstheorie*, und steigern so ihr eigenes Selbstwertgefühl.

Die Überlegenheitstheorie ist für diese Arbeit vor allem deshalb relevant, weil sie Witze, die auf stereotypischen Eigenschaften von Personen oder Gruppen aufbauen, erklärt. Solche Witze weisen einen gewissen aggressiven Charakter auf und haben immer zwei potentielle Opfer, nämlich die eigentliche Zielscheibe des Spotts und die Rezipienten, die diese Anspielungen verstehen sollen. Das beste Beispiel für diese Art von Humor sind Blondinenwitze, aber auch Politiker oder Lehrer geben eine gute Zielscheibe ab. Ethnozentrische Witze sind ebenfalls sehr beliebt: Deutschenwitze in Österreich, Steirerwitze in Kärnten, Irenwitze

in England, etc. Grundsätzlich kann man sagen, dass diese Art von Humor auf einem Gefühl von Verhöhnung oder Triumph basiert und bestimmte negative Eigenschaften wie Dummheit, Unehrlichkeit, o. Ä. dafür nutzt, bestimmte Personen oder Gruppen herabzusetzen. (vgl. Kotthoff 1996:12 und Brock 2004:30)

#### 4.2.2 Inkongruenztheorie

Die Anfänge der Inkongruenztheorie reichen – wie die der Überlegenheitstheorie – bis in die Antike zurück. Bereits Cicero schrieb in seinem Werk *De oratore*: „[...] aber ihr wißt, daß es eine sehr bekannte Art des Lächerlichen ist, wenn wir etwas anderes erwarten als gesagt wird. Hier verursacht uns selber der eigene Irrthum [sic] Lachen.“ (Cicero, *De oratore*, zweites Gespräch übersetzt in Wolff 1830:284)

Bei der Inkongruenztheorie geht man davon aus, dass Lachen die intellektuelle Reaktion auf etwas Unerwartetes, Unlogisches oder Unpassendes ist. Ansatzweise kann man diese Theorie auch schon bei Aristoteles finden: „Aristotle’s definition of humor as ‘something bad’ was interpreted as meaning something unbecoming, out of place, thus not necessarily ‘evil’.“ (Attardo 1994:48) Die Grundidee der Inkongruenztheorie ist also relativ einfach: wir leben in einer geordneten Welt und sind kulturell auf bestimmte Muster von Verhaltensweisen, Situationen, etc. geprägt. Wenn nun dieses akzeptierte Muster durchbrochen wird – wir also etwas erleben, das von der Norm abweicht – reagieren wir darauf mit Lachen. Das entscheidende Element der Inkongruenztheorie ist demnach die Überraschung. (Morreall 1983:15f.)

Obwohl bereits bei Aristoteles erste Spuren für diese Theorie zu finden sind, wurde sie erst im 18. und 19. Jahrhundert detailliert ausgearbeitet. Zu den wichtigsten Vertretern zählen Kant und Schopenhauer. Kants Erklärungsansatz ist aber nicht nur der Inkongruenz-, sondern auch der Entspannungstheorie

zuzuordnen, auf die in Abschnitt 4.2.3 näher eingegangen wird. In *Kritik der Urteilskraft* (1790) schreibt er:

„Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). *Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.*“ (Kant 1790<sup>7</sup>)

Kant betont hier das plötzliche Überraschungsmoment, das entscheidend für die Entstehung von Humor ist. Er merkt im Weiteren auch an, dass wir nicht über jemanden lachen, weil wir uns z. B. klüger finden, sondern wir lachen, weil unsere Erwartung gespannt ist und plötzlich ins Nichts verschwindet, also weil das von uns Erwartete nicht eintritt.

Arthur Schopenhauer entwickelte Kants Theorie weiter und war der erste, der das Wort „Inkongruenz“ explizit benutzt hat:

„Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgendeiner Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz. Sie tritt oft dadurch hervor, daß zwei oder mehrere reale Objekte durch einen Begriff gedacht und seine Identität auf sie übertragen wird [...]“ (Schopenhauer 1859:70)

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass Schopenhauers Ansatz insofern von Kants Überlegungen abweicht, als er die Ursache von Lachen nicht darin sieht, dass eine Erwartung ins Nichts verschwindet, sondern dass eine Disharmonie zwischen der abstrakten Auffassung und der Wahrnehmung auftritt. (vgl. Morreall 1983:17f.)

Die Inkongruenztheorie beschreibt nicht die emotionalen Aspekte von Humor, sondern die kognitiven. Um Humor, der auf Inkongruenz basiert, verstehen zu

<sup>7</sup> Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. (1790). Quelle: Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3507/1>

können, muss der Rezipient demnach die Realität und deren Muster verstehen und erkennen können, dass etwas von der Norm abweicht. Inkongruenzen können hierbei auf ganz verschiedenen Ebenen auftreten: Verstöße gegen Gattungskonventionen, Durchbrechung von Rezipientenerwartungen, Parodie, Wortspiele, etc. Je größer und unerwarteter die Inkongruenz, desto heftiger das Lachen. Gerade im Bereich der Sitcom gibt es unzählige Beispiele für Humor, der aus ungewöhnlichem oder unangemessenem Verhalten resultiert. (vgl. Kotthoff 1996:11)

### 4.2.3 Entspannungstheorie

Die Entspannungstheorie entstand im 18. Jahrhundert und sieht Humor und Lachen als Instrument, um innere Spannungen abzubauen. Sie beschäftigt sich mit physischen Ursachen des Lachens, d.h. mit dem Zusammenhang des Lachens mit dem Nervensystem, welcher weder von der Überlegenheits- noch von der Inkongruenztheorie erklärt wurde. Während die Überlegenheitstheorie den emotionalen und die Inkongruenztheorie den kognitiven Aspekt des Lachens erforscht, widmet sich die Entspannungstheorie folgenden Fragen: Warum tritt Lachen gerade in der physischen Form auf, in der es auftritt, und was ist seine biologische Funktion? (vgl. Morreall 1983:20 und Morreall 2009:15f.)

Die ersten Ansätze dieser Theorie sind in Lord Shaftesburys *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1711) zu finden, das gleichzeitig auch das erste veröffentlichte Werk ist, in dem das Wort „Humor“ in seiner modernen Bedeutung verwendet wird. Shaftesbury schreibt:

„[...] the natural free Spirits of ingenious Men, if imprison'd and controul'd, will find out other ways of Motion to relieve themselves in their Constraint: and wether it be in Burlesque, Mimickry or Buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be reveng'd on their Constrainers.“  
(Shaftesbury 1773:71)

In den darauffolgenden zwei Jahrhunderten haben u. a. der Philosoph und Soziologe Herbert Spencer sowie Sigmund Freud, der wohl berühmteste Vertreter dieser Theorie, die Entspannungstheorie weiterentwickelt und durch ihre eigenen Elemente ergänzt. Spencer vertrat die Meinung, dass unsere Emotionen in unserem Körper in Form nervöser Energie auftreten. Diese im Nervensystem angesammelte Energie werde dann z. B. infolge starker intellektueller oder physischer Anstrengung in Form von Muskelbewegungen ausgelassen, wodurch Lachen entstehe. Lachen ist demnach ein Ventil für überschüssige Energie. (vgl. Morreall 2009:16f.)

Auch Freud ging davon aus, dass das Lachen innere Spannungen lösen kann. In seinem Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) geht er davon aus, dass der Mensch eine gewisse Energie aufwenden muss, um sexuelle Triebe und aggressive Tendenzen zu unterdrücken. Durch Witze, die diese Tabus thematisieren, wird die angesammelte unterdrückte Energie als Lachen entladen. Er schreibt daher dem Witz die Potenz zu, „die Spannung zwischen Trieb- und Kulturerfordernissen zu regulieren“ (Kotthoff 1996:12). Freud differenziert Witz, Komik und Humor, wobei er meist vom Witz spricht. Allen drei Formen ist für ihn aber gemein, dass sie Lust erzeugen, die aus der „Tendenz zur Ersparnis“ (Freud 1940:45) entspringt. Unter „Ersparnis“ versteht Freud Folgendes:

Den psychischen Vorgang beim Hörer, bei der dritten Person eines Witzes, kann man kaum treffender charakterisieren, als wenn man hervorhebt, daß er die Lust des Witzes mit sehr geringem eigenem Aufwand erkaufte. Sie wird ihm sozusagen geschenkt. Die Worte des Witzes, die er hört, lassen in ihm notwendig jene Vorstellung oder Gedankenverbindung entstehen, deren Bildung auch bei ihm so große innere Hindernisse entgegenstanden. Er hätte eigene Bemühung anwenden müssen, um sie spontan als erste Person zustande zu bringen, mindestens soviel psychischen Aufwand daransetzen müssen, als der Stärke der Hemmung, Unterdrückung oder Verdrängung derselben entspricht. Diesen psychischen Aufwand hat er sich erspart; [...].“ (Freud 1940:166)

Er meint damit, dass man sich durch Lachen die Energie spart, die man für die Hemmung, Unterdrückung oder Verdrängung eines sozial nicht akzeptieren Triebes oder Verhaltens aufbringen muss. Kurz gesagt ist Lachen also die Abfuhr überflüssig gewordener Hemmungen. Aber nicht nur der Hörer eines Witzes profitiert davon, sondern auch der Erzähler. Er muss zwar die Kraft, welche die Hemmung aufhebt, selbst aufbringen, aber auch daraus resultiert ein Lustgewinn (beim tendenziösen Witz sogar ein erheblicher), weil er aus der Witzarbeit einen Vorlust gewinnt, die selbst die weitere Hemmungsaufhebung übernimmt. (vgl. Freud 1940:166f.)

Beim Witz unterscheidet Freud zwischen *harmlosem* und *tendenziösem* Witz. Unter einem „harmlosen“ Witz, versteht Freud einen, der nicht dem Selbstzweck dient. Wenn ein Witz nicht harmlos ist, gibt es für ihn zwei Tendenzen: den *feindseligen* und den *obszönen* Witz. Der feindselige Witz dient zur Aggression, Satire und Abwehr, der obszöne Witz der Entblößung. (vgl. Freud 1940:105)

Laut Freud braucht es für den tendenziösen Witz normalerweise drei Personen: „[...] außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt.“ (Freud 1940:109)

Die Rolle des tendenziösen Witzes ist es demnach, einerseits Spannungen abzubauen und andererseits Lust zu erzeugen. Der feindselige Witz wird uns beispielsweise gestatten,

„[...] Lächerliches am Feind zu verwerten, das wir entgegenstehender Hindernisse wegen nicht laut oder nicht bewußt vorbringen durften, wird also wiederum Einschränkungen umgehen und unzugänglich gewordene Lustquellen eröffnen. Er wird ferner den Hörer durch seinen Lustgewinn bestechen, ohne strengste Prüfung unserer Partei zu nehmen, wie wir selbst andere Male vom harmlosen Witz bestochen, den Gehalt des witzig ausgedrückten Satzes zu überschätzen pflegten. „Die Lacher auf seine Seite



ziehen‘, sagt mit vollkommen zutreffendem Ausdruck unsere Sprache.“  
(Freud 1940:115)

Der obszöne Witz ermöglicht, das Tabu der Sexualität zu brechen und unverhüllt über dieses Thema zu sprechen. Er erlaubt uns, unsere Triebe gegen ein im Wege stehendes Hindernis (die Gesellschaft) zu befriedigen und dadurch Lust aus einer eigentlich unzugänglichen Lustquelle zu schöpfen. (vgl. Freud 1940:110)

Für Freud greift sowohl beim Witz als auch bei der Komik und beim Humor derselbe Wirkungsmechanismus: der Lustgewinn. Das stärkste Hindernis komischer Wirkung ist für ihn die „Entbindung peinlicher Affekte<sup>8</sup> [...] Der Humor ist nun ein Mittel, um die Lust trotz der sie störenden peinlichen Affekte zu gewinnen; er tritt für diese Affektentwicklung ein, setzt sich an die Stelle derselben“ (Freud 1940:260). Das heißt, wenn wir unsere Gewohnheit, peinliche Affekte zu entbinden, unterdrücken, geht aus dem ersparten Affektaufwand Lust hervor, die sich in Lachen entlädt. Wie die Lust und das Lachen beim Witz also aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorgehen, so passiert dies beim Humor aus *erspartem Gefühlsaufwand*. (vgl. Freud 1940:260f. und 269)

Die Entspannungstheorie, wie sie bei Spencer und Freud vorgestellt wurde, hat nicht das gleiche Stigma wie die Überlegenheits- und Inkongruenztheorie: Hier wird das Lachen nicht als unsozial oder irrational dargestellt, sondern als einfache Möglichkeit, unnötige nervöse Energien zu entladen. Lachen ist hiernach die plötzliche Entspannung einer Anspannung und einem erleichterten Seufzen gleichzusetzen. (vgl. Morreall 2009:17)

Bei *Two and a Half Men* spielt die Entspannungstheorie vor allem deshalb eine Rolle, weil viele Witze auf sexuellen Anspielungen basieren und daher dieser Kategorie zuzuordnen sind.

<sup>8</sup> Peinliche Aspekte sind beispielsweise Mitleid, Ekel, Ärger, etc.

Abschließend bleibt zu sagen, dass sich die drei klassischen Humorthorien in der Scherzkommunikation keineswegs gegenseitig ausschließen. Sie wirken laut Kotthoff (1996) häufig zusammen, können sich gegenseitig stärken oder schwächen. So werden auch in Sitcoms durchaus alle drei Formen zur Erzeugung von Humor eingesetzt.

### 4.3 Formen des Humors

Vieles ist witzig. Und daher kennt der Humor viele unterschiedliche Erscheinungsformen. Humor kann erheiternd sein, aber auch verletzend und böseartig. Bis heute ist der Witz das Humorelement, das im Zentrum der Humorforschung steht, da er eine standardisierte Form aufweist. Aber auch mündlich-humoristische Aktivitäten im Alltag rücken mittlerweile ins Interesse der Forschung. Daher sollen nun folgende Formen des Humors näher erläutert werden: Situations- und Charakterkomik, Witz, Ironie und Sarkasmus, Karikatur, Parodie, Travestie und die Satire.

#### 4.3.1 Situations- und Charakterkomik

Die *Situationskomik* ist wohl die Art von Komik, die uns im Alltag am häufigsten begegnet und ist außerdem der Namensgeber für Sitcoms. Der Lachanlass liegt hier in der Betrachtung einer komischen Handlung oder eines komischen Ereignisses. Es ist – wie der Name schon sagt – eine Situation, die uns erheitert, zum Lachen reizt, uns also komisch erscheint. Laut Freud (1940:224) ziehen wir die Komik „aus dem Verhältnis des Menschen zur oft übermächtigen Außenwelt“, wobei diese Art von Komik regressiven Charakter hat, d. h. eine Wiederholung kindlichen Verhaltens ist:

„Denn die Situationskomik gründet sich zumeist auf Verlegenheiten, in denen wir die Hilflosigkeit des Kindes wiederfinden; die ärgste dieser Verlegenheiten, die Störung anderer Leistungen durch die gebieterischen Anforderungen der natürlichen Bedürfnisse entspricht der dem Kinde noch mangelnden Beherrschung der leiblichen Funktionen. Wo die Situationskomik durch Wiederholungen wirkt, stützt sie sich auf die dem Kinde eigentümliche Lust an fortgesetzter Wiederholung (Fragen, Geschichten erzählen), durch die es dem Erwachsenen zur Plage wird. Die Übertreibung, welche auch dem Erwachsenen noch Lust bereitet, insofern sie eine Rechtfertigung vor dessen Kritik zu finden weiß, hängt mit der eigentümlichen Maßlosigkeit des Kindes, mit dessen Unkenntnis aller quantitativen Beziehungen zusammen, die es ja später kennenlernt als die qualitativen.“ (Freud 1940:258)

Für Braunschmid (2001) gliedert sich die Situationskomik in zwei Bereiche: Erstens Komik, die nicht offensichtlich ist und verlangt, dass man sich mit sich selbst auseinandersetzt und über sich selbst lachen kann, und zweitens Situationen, die aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften erheiternd sind. Zur ersten Kategorie zählen Formen von Komik, die sich

- a) aus dem Konflikt zwischen zwei Widersachern,
- b) dem Schwanken zwischen zwei Standpunkten oder
- c) aus einer um sich greifenden Wirkung ergeben.

In all diesen Fällen ist die Komik schwer greifbar und der Grat zwischen Humor und ernsten Folgen schmal. Es kommt hier darauf an, dass die einzelnen Beteiligten die Komik erkennen und über sich selber lachen können.

Die zweite von Braunschmid (2001) genannte Kategorie hingegen sind Situationen, die offensichtlich erheiternd sind und von allen Menschen als komisch erkannt werden: die Repetition, die Inversion und die Interferenz der Serie. Unter *Repetition* versteht man die Verkettung bestimmter Umstände, die sich wiederholen und dadurch Lachen erregen. Sieht man beispielsweise jemanden jahrelang nicht und dann plötzlich mehrmals an einem Tag, erheitert uns das. Bei der *Inversion* handelt es sich um eine Situation, die umgekehrt wird und in der die Rollen

vertauscht werden, z. B. wenn ein kleines Kind die Eltern belehrt. *Interferenzen* wiederum sind Situationen, die „eindeutig zweideutig“ sind. (vgl. Braunschmid 2001:46ff.)

Wie aus diesen Ausführungen ersichtlich, ist Situationskomik die Art von Komik, die wir tagtäglich erleben. Das Erheiternde findet sich in einer Situation, einer Handlung oder einem Ereignis. Diese Vielfältigkeit ist es, die die Situationskomik so schwer erklärbar macht.

Anders als bei der Situationskomik, bei der der Lachanreiz aus einer bestimmten Aktion erwächst, entsteht die **Charakterkomik** aus der übertriebenen Darstellung einer spezifischen, merkwürdigen Eigenschaft einer Person. Man lacht hier über die kleinen Fehler der Menschen wie Geiz, Größenwahn, Ehrsucht, aber auch über weniger schwerwiegende Dinge wie Mimik oder Gestik. Beispiele für diese Art von Komik findet man vor allem bei Kabarettisten oder Parodisten, welche die typischen Charakterzüge oder die Körpersprache bestimmter Personen nachahmen. Gerade in Sitcoms wird diese Art von Komik gerne genutzt. (vgl. Braunschmid 2001:50 und Macha 1992:9f.)

### 4.3.2 Witz

„In der modernen Industriegesellschaft ist der Witz allenthalben die wichtigste und am meisten lebendige Gattung der Volkserzählung, vielleicht die einzig wirklich lebendige, die nicht vom Aussterben bedroht ist, sondern in immer neuen Ansätzen aufblüht.“ (Röhrich 1977:1)

Beim Witz handelt es sich um eine erzählerische Kurzform, die einen explosiven Charakter aufweist, d. h. erzählt man einen Witz, steigert man bewusst die Spannung, die sich dann plötzlich auflöst. Der Duden definiert „Witz“ wie folgt: „[prägnant formulierte] kurze Geschichte, die mit einer unerwarteten Wendung,

einem überraschenden Effekt, einer Pointe am Ende zum Lachen reizt“ (Duden Online<sup>9</sup>)

Der Witz ist ein kulturelles Phänomen und umfasst alle Lebensbereiche – private, öffentliche, beruflich-soziale, religiöse und politische. Wie bereits im Abschnitt über die Entspannungstheorie besprochen (siehe Kapitel 4.2.3), werden in Witzen alle Arten menschlicher Schwächen angesprochen – auch die niedrigsten und schmutzigsten. Und obwohl Witze Lachen auslösen, ist ihr Hintergrund (Religion, Politik, Geschlechtsleben, etc.) oft ernst.

Witze werden meist mündlich verbreitet und haben eine eigene Typologie (politischer Witz, surrealistischer Witz, Wortspiele, etc.). Die wesentlichen Formelemente des Witzes sind Exposition und Pointe und wegen seiner Kürze werden normalerweise typisierte Figuren oder Schemata verwendet. (vgl. Santana López 2006:73 und Röhrich 1977:2)

Da Macha (1992) die Mehrdeutigkeit von Ausdrücken als eine der erfolgreichsten Techniken für Sprachwitze bezeichnet, soll an dieser Stelle ein sehr gelungenes Beispiel für die Übertragung eines Wortspieles aus der Serie *Two and a Half Men* angeführt werden.

### Let's eat Bambi vs. Essen wir Klopfer

In Folge 6 der zweiten Staffel, *Der böse Alan* (Originaltitel: *The Price of Healthy Gums is Eternal Vigilance*), sitzen Charlie, Alan, Jake und Evelyn in einem Restaurant und es ergibt sich folgender Dialog in Bezug auf die Speisekarte [00:01]:

ORIGINALFASSUNG

Evelyn: So, dear?

Jake: What?

SYNCHRONFASSUNG

Evelyn: Und, mein Hase?

Jake: Was?

<sup>9</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Witz>

Evelyn: Do you see anything you like?	Evelyn: Gefällt dir irgendwas?
Jake: I don't know. What's venison?	Jake: Keine Ahnung. Was is'n Wildbret?
Evelyn: Deer.	Evelyn: Hase.
Jake: What?	Jake: Was?
Evelyn: Deer.	Evelyn: Hase.
Jake: What?	Jake: Was?
Evelyn: Deer. D-E-E-R.	Evelyn: Hase. H-A-S-E.
Jake: What? W-H-A-T.	Jake: Was? W-A-S.
Evelyn (to Alan): What's wrong with him?	Evelyn (zu Alan): Was ist denn mit ihm?
Alan: Um, Jake, it's the deer in the forest, like, like, Bambi.	Alan: Ähm, Jake, das, das ist wie der Hase im Wald. Wie, wie Klopfer.
Jake: Oh, cool! Let's eat Bambi!	Jake: Oh, cool! Essen wir Klopfer!

Hier hat man es nicht nur geschafft, das Wortspiel mit der Homophonie<sup>10</sup> und damit Mehrdeutigkeit von *dear* und *deer* durch die Polysemie<sup>11</sup> von Hase zu übertragen, sondern auch, mit der Anspielung auf *Klopfer* bei der Geschichte von *Bambi* zu bleiben.

### 4.3.3 Ironie und Sarkasmus

Ironie und Sarkasmus sind die trockenste Art von Humor und oft nur schwer zu verstehen, weil die Übersteigerung sehr subtil sein kann. Wenn die Ironie oder der Sarkasmus hinter einer Aussage aber erkannt wird, kann es sehr lustig sein.

Unter ***Ironie*** versteht man feinen, verdeckten Spott, „mit dem jemand etwas dadurch zu treffen sucht, dass er es unter dem augenfälligen Schein der

<sup>10</sup> Unter Homophonie versteht man den phonetischen Gleichklang verschiedener Wörter.

<sup>11</sup> Unter Polysemie versteht man die Mehrdeutigkeit von Ausdrücken, z. B. *Hase* als Kosewort und *Hase* als Tier.

eigenen Billigung lächerlich macht“ (Duden Online<sup>12</sup>) Das Gesagte ist demnach das Gegenteil des Gemeinten. Je nach Kontext, kann eine ironische Äußerung scherzhaft und heiter, aber auch anklagend-vorwurfsvoll sein. Ironie bedarf also vieler zusätzlicher Faktoren (Beziehung der Sprechpartner, Tonfall, Vorwissen, etc.), um ihr kommunikatives Ziel zu erreichen. (vgl. Müller 1995:Einleitung)

Schopenhauer (1859) schreibt zur Ironie:

„Das absichtlich Lächerliche ist der Scherz [...] Versteckt nun aber der Scherz sich hinter den Ernst; so entsteht die Ironie [...] Das Umgekehrte der Ironie wäre demnach der hinter dem Scherz versteckte Ernst, und dies ist der Humor [...] Die Ironie ist objektiv, nämlich auf den Andern berechnet; der Humor aber subjektiv, nämlich zunächst nur für das eigene Selbst da.“ (Schopenhauer 1859:109f.)

Im Gegensatz zur Ironie, die meist freundliche Züge aufweist, ist der **Sarkasmus** immer aggressiv. Sarkasmus ist „beißender, verletzender Spott, Hohn, der jemanden, etwas lächerlich machen will“ (Duden Online<sup>13</sup>). Ironie und Sarkasmus sind schwer voneinander abzugrenzen und vom Rezipienten kann eine Aussage je nach Tonfall, Situation und Vorwissen als Ironie oder Sarkasmus empfunden werden. Doch grundsätzlich kann gesagt werden, dass bei der Ironie eine Aussage getroffen wird, die eigentlich das Gegenteil meint, beim Sarkasmus ist die Aussage allerdings ehrlich gemeint.

#### 4.3.4 Karikatur, Parodie und Travestie

Der Begriff **Karikatur** ist hauptsächlich im Bereich der bildenden Kunst anzutreffen und bezeichnet eine „Zeichnung o. Ä., die durch satirische Hervorhebung bestimmter charakteristischer Züge eine Person, eine Sache oder ein Geschehen der Lächerlichkeit preisgibt“ bzw. (abwertend) ein „Zerr-, Spottbild“

<sup>12</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ironie>

<sup>13</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Sarkasmus>

(Duden Online<sup>14</sup>). Karikaturen sprechen durch Nachahmung, Übertreibung und Verzerrung sozialkritische Themen an und weisen oft eine versteckte Bosheit und einen moralischen Appell auf. (vgl. Gelfert 1998:64ff.)

Bei der *Parodie* werden bekannte künstlerische oder literarische Werke komisch-satirisch nachgeahmt oder umgebildet. Dabei werden Form und Stil des Originals beibehalten, der Inhalt allerdings verändert. Das wichtigste Kennzeichen der Parodie ist „die burleske Absicht des Verfassers und die angestrebte Heiterkeit beim Leser“ (Santana López 2006:70). Die Botschaft einer Karikatur ist meist die humorvolle Kritik am Karikierten. (vgl. Duden Online<sup>15</sup> und Santana López 2006:70)

Im Gegensatz zur Parodie ist die *Travestie* eine Verspottung des originalen Werkes, bei der der Inhalt bewahrt, aber die Form verändert wird. Sie wird mittlerweile der Parodie zugeordnet, wobei die Parodie sich auf alle Gattungen bezieht, die Travestie sich aber an die epische Dichtung und Einzelwerke hält, welche sie durchgehend herabsetzt. Außerdem ist die Travestie nicht durch eine moralische Universalität gekennzeichnet und ist weniger aggressiv. (vgl. Santana López 2006:74)

#### 4.3.5 Satire

Die Satire ist eine „Kunstgattung (Literatur, Karikatur, Film), die durch Übertreibung, Ironie und [beißen] Spott an Personen, Ereignissen Kritik übt, sie der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände anprangert, mit scharfem Witz geißelt“ (Duden Online<sup>16</sup>). Sie ist sowohl eine Textsorte, eine eigenständige historische Gattung als auch eine gattungsunabhängige literarische Methode, die in ironisch-geistreicher bis sarkastisch-zugespitzter Form Widersprüche thematisiert.

<sup>14</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Karikatur>

<sup>15</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Parodie>

<sup>16</sup> Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>



Außerdem wird der Begriff *Satire* oft synonym mit *Humor* verwendet bzw. zusammen mit Humor, Ironie, Witz, Utopie, Parodie und Travestie als Element des Komischen angesehen. (vgl. Santana López 2006:71f.)

Abschließend bleibt zu sagen, dass es natürlich noch weitere Erscheinungsformen von Humor gibt (Groteske, Posse, Anekdote, etc.), auf die hier aber nicht näher eingegangen werden kann.



## Differente Lachkulturen

Kein anderes Phänomen wird wohl von so vielen unterschiedlichen Disziplinen erforscht wie das Lachen. Angefangen bei der Philosophie über die Psychologie, die Soziologie, die Linguistik und die Literaturwissenschaft bis hin zur Religionswissenschaft. Dieses große Forschungsinteresse ist darauf zurückzuführen, dass Lachen in so vielen verschiedenen Formen auftritt und viele verschiedene Funktionen haben kann. Wie bereits am Anfang von Kapitel 4 erwähnt, kann Lachen sowohl Gefühle ausdrücken als auch ein intentionales Kommunikationsmedium sein. Wenn Lachen also Kommunikation ist, wird es in jeder Kommunikationssituation anders gedeutet und ist somit – obwohl ein universelles Phänomen – auch kulturspezifisch. Die Frage ist nun, wie groß ist der Unterschied zwischen den einzelnen Lachkulturen? Und: Verstehen wir auch den Humor anderer Kulturen?

Allgemein ist zu sagen, dass selbst ausgezeichnete Sprachkenntnisse und längere Auslandsaufenthalte kein Garant dafür sind, landesübliche Witze zu verstehen und darüber lachen zu können. Bleibt einem also das Humorverständnis anderer Kulturen bis zu einem gewissen Grad für immer verschlossen? Unger (1995) sieht das nicht so:

„Im voll klimatisierten Wohnzimmer lachen wir schließlich nicht nur über Dieter Hallervorden, Otto Waalkes und die ‚TV-Schmidt-Show‘ aus dem Hamburger Tivoli, sondern eben auch über Louis de Funès, Marty Feldman

und David Letterman. Und da wir angesichts globaler Kabel- und Satellitenvernetzung außerdem vermuten, daß man in Frankreich, England und Amerika in ebenfalls klimatisierten Wohnzimmern über dieselben Späße lacht, liegt es offenbar näher, von einer universalen Verstehbarkeit weiter Teile der Komik auszugehen, von einem globalen Gelächter, einer globalen ‚Lachkultur‘ gewissermaßen.“ (Unger 1995:11)

Auch der große Erfolg amerikanischer Sitcoms, wie z. B. *Two and a Half Men*, in nicht-amerikanischen Kulturen lässt diesen Schluss zu. Trotzdem besitzt jede Kultur innerhalb dieser „globalen Lachkultur“ unterschiedliche Eigenheiten in Bezug auf das Humorverständnis. Unger (1995:11) führt außerdem an, dass die Massenmedien großen Einfluss auf nationale Zuschreibungen von Komikvorlieben haben; so wird beispielsweise der Humor von Louis de Funès eben als typisch französisch und der von Monty Python als typisch englisch gesehen. Als „typisch englischer“ Humor gilt beispielsweise die Neigung zu *schwarzem Humor*, *Nonsense*<sup>1</sup>, *Limericks*<sup>2</sup>, etc. Unger nimmt die verschiedenen Humorvorlieben unterschiedlicher Kulturen zum Anlass, um von einem Konzept „differenter Lachkulturen“ auszugehen:

„Es gibt bestimmte soziale, regionale, nationale oder historische Zuschreibungen von Komikphänomenen, und es scheint gewisse soziale, regionale, nationale oder historische Vorlieben für bestimmte komisierende Verfahrensweisen zu geben. Ferner begegnen uns Fälle des Nichtmitlachenkönnens, oder auch: Nichtmitlachenwollens, ebenso aber Fälle des gezielten Mitlachenwollens mit einer sozial, regional, national oder historisch integrierten Lachgemeinschaft.“ (Unger 1995:13)

<sup>1</sup> Im Deutschen wird für die Unsinnpoesie meist das englische Wort *Nonsense* verwendet, was auch zeigt, dass es sich dabei um ein typisch englisches Phänomen handelt. Gelfert (1998:100f.) beschreibt diesen Humortyp wie folgt: „Nonsense bedeutet, wie das Wort anzeigt, die Abwesenheit von Sinn. Sinn ist das, was bei jeder sprachlichen Äußerung erwartet wird, worauf man also jedesmal gespannt ist, wenngleich man diese Erwartung wegen ihrer Alltäglichkeit kaum als Spannung empfindet. Wenn aber der erwartete Sinn ausbleibt und auch kein unerwarteter in die Lücke tritt, sondern stattdessen eine semantische Leere bleibt, dann löst sich die Spannung so, daß man mit der für die Informationsverarbeitung bereitgestellten Energie nichts anfangen kann und sie darum lachend abreagiert.“

<sup>2</sup> Limericks sind kurze, scherzhafte Gedichte in Reimform, die normalerweise mit einer Pointe enden. (vgl. Gelfert 1998:96f.)

Im Folgenden soll nun versucht werden, die typisch deutschen und typisch amerikanischen Vorlieben herauszufinden. Anzumerken ist hierbei, dass der Ausdruck „deutscher Humor“ sich in dieser Arbeit rein auf die Bundesrepublik Deutschland beschränkt, da die Synchronfassung der in Kapitel 8 analysierten Folge von *Two and a Half Men* von der Synchronfirma *Cinephon Berlin* für ein allgemeines deutschsprachiges Zielpublikum erstellt wurde. Auf Besonderheiten des österreichischen oder schweizerischen Humors, die sich von der bundesdeutschen Variante stark unterscheiden, kann hier nicht eingegangen werden.

## 5.1 Deutscher Humor

„Der mangelnde Sinn der Deutschen für Humor hat zwei Weltkriege heraufbeschworen. Das ist kein Pauschalurteil, sondern die nüchterne Bewertung einer historischen Wahrheit.“ (Georges Mikes<sup>3</sup> zit. in Gelfert 1998:29)

Deutsche gelten im Ausland als hart arbeitende, ernste und gründliche Menschen und werden vielfach für humorlos gehalten. Auch der in weiten Teilen Deutschlands zelebrierte Karneval ändert an dieser Tatsache nichts. Ausländische Beobachter sehen Karnevalsumzüge nämlich als organisierten und daher humorlosen Frohsinn. Allerdings war dies nicht immer der Fall. Blickt man in der Geschichte ein paar Jahrhunderte zurück, wurden die Deutschen keineswegs für ein humorloses Volk gehalten. Im 15. und 16. Jahrhundert, zur Zeit der Renaissance und der Reformation, galten sie als lebensfroh und vergnügungssüchtig und ihr Humor war sogar ein Exportartikel. Geschichten wie die von *Reineke Fuchs*, *Till Eulenspiegel* und den *Schildbürgern* stammen aus dieser Zeit. Das Volksbuch *Till Eulenspiegel* führte sogar zu einer französischen Wortprägung: *espègle* für

<sup>3</sup> George Mikes zählt zu den prominentesten Vertretern des englischen Humors, obwohl er gebürtiger Ungar ist.

Schelm. Auch das Wort *Kalauer* stammt aus dieser Zeit. Philipp Frankfurters *Des Pfaffen Geschichte und Histori vom Kalenberg* wurde nämlich u. a. ins Französische übersetzt und führte dort zur Wortprägung *Calembour*, das später als Fremdwort ins Deutsche übernommen und dann in Kalauer umgewandelt wurde. (vgl. Gelfert 1998:30)

Im Laufe der Zeit veränderte sich das Humorverständnis allerdings aufgrund sozial-politischer Faktoren. So kam im 17. Jahrhundert nach dem Dreißigjährigen Krieg der Prozess der Verbürgerlichung zum Stillstand und absolutistische Fürstenhöfe, die keinen Sinn für gleichmacherische Verulkung hatten, übernahmen die Führung. Während der Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert emanzipierte sich das Bürgertum erneut und es bildete sich ein anderes Selbstverständnis des Bürgertums – der Stadtbürger wurde zum Staatsbürger. Auch in Frankreich kam es zum selben Prozess. Hier gab es die Unterscheidung zwischen *bourgeois* und *citoyen*, wobei der Begriff *Bürger* wie das französische *bourgeois* eine negative Konnotation hatte. In England gab es allerdings eine andere Entwicklung: das Wort *burgess* (dt. Stadtbürger) wurde obsolet und wurde auch nicht durch ein neues ersetzt. So müssen sich Engländer heute des französischen Wortes *bourgeois* bedienen, wenn sie das deutsche Wort *bürgerlich* übersetzen wollen. Diese Entwicklung ist darauf zurückzuführen, dass es in England als Inselstaat nicht zur Ausbildung eines Staatsbürgerbegriffs gekommen war und dort aus dem städtischen Bürgertum und der ländlichen Gentry die *middle-class* entstand – der freiheitliche Individualismus des alten Stadtbürgertums verschmolz sozusagen mit den aristokratischen Werten des Landadels. Die Werte dieser Mittelklasse standen, wie schon die des alten Stadtbürgertums, in Opposition zur Oberschicht, weshalb sich in England ein skeptisch-realistischer Bürgerhumor herausbilden konnte. Im Gegensatz dazu

entstand in Deutschland ein spezifischer Staatsbürgerhumor<sup>4</sup>. (vgl. Gelfert 1998:31f. und 173)

### **Archetypen und typische Ausdrucksformen des deutschen Humors**

Um die Entwicklung des deutschen Humors besser verstehen zu können, soll nun ein kurzer Überblick über die Archetypen des deutschen Humors gegeben werden, also über typische Identifikationsfiguren aus der Literatur, die bis heute in unserem Gedächtnis verankert sind. Figuren wie *Reineke Fuchs*, *Till Eulenspiegel* und *Die Schildbürger* wurden bereits genannt und sollen im Folgenden näher erläutert und um den *Baron von Münchhausen* und den *Hauptmann von Köpenick* ergänzt werden.

***Reineke Fuchs*** ist eine Figur, die zwar kein Mensch ist, in die sich aber eine Vielzahl von Lesern über Jahrhunderte hinweg hinein fühlen konnte. Reineke ist ein listiger Fuchs und die Fabeln und Sagen über ihn durchziehen die Literatur des gesamten Mittelalters und die Wurzeln dieser Figur reichen sogar bis in die Antike zurück. Auch heute noch werden die Schwankerzählungen von *Reineke* und seinem Gegenspieler *Isegrim*, dem Wolf, Kindern vorgelesen. *Reineke* ist der Archetyp eines Schelms und wird im Mittelalter zu satirischen Zwecken eingesetzt, um z. B. die Geistlichkeit oder den Adel zu verspotten. Sein Grundzug ist die Aufsässigkeit gegenüber der Obrigkeit. (vgl. Gelfert 1998:33f.)

***Till Eulenspiegel*** ist die wohl populärste Figur des deutschen Humors und zugleich auch die älteste menschliche Identifikationsfigur. Wie bereits erwähnt, hat sein Name auch in den französischen Wortschatz Einzug gehalten. Seine Streiche spiegeln die Kritik der bäuerlichen Bevölkerung am aufsteigenden städtischen Bürgertum wider. Im Gegensatz zu *Reineke Fuchs* verlagert sich die Aufsässigkeit

<sup>4</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrten auch die Deutschen wieder zum Stadtbürgerhumor zurück, behielten aber auch den Staatsbürgerhumor bei. (Quelle: Gelfert, Hans-Dieter. *Humor und Lachen: Max und Monty*. auf [http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2006/ts\\_20060826/ts\\_20060624\\_07.html](http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2006/ts_20060826/ts_20060624_07.html))

also um eine Schicht nach unten, was gleichzeitig auch den Appell an die Moral verstärkt. Ein anderer Unterschied zu Reineke ist auch, dass Eulenspiegel keine amoralische Person ist, sondern ein gewitzter Narr, der die Bürger an der Nase herumführte „und damit die Vernunft über die Unvernunft triumphieren ließ, was später ein Grundzug des deutschen Humors wurde“ (Gelfert 1998:37).

**Die Schildbürger** vereinen Utopie und Narretei auf engstem Raum. Die Geschichte handelt von den Bürgern der Stadt Schilda, die wegen ihrer Klugheit berühmt waren und deshalb von allen Fürstenhöfen als Ratgeber gerufen wurden. Da sie aber ständig an den Fürstenhöfen und nicht daheim waren, drohte ihre Stadt zu verfallen. Deshalb kehrten sie zurück und beschlossen, sich die Narrenkappe aufzusetzen, um so nicht mehr als Ratgeber herangezogen zu werden. Aus dem Narrenspiel entwickelte sich mit der Zeit echte Narretei und die Bürger der Stadt, die Narren, fürchteten sich zuletzt so vor einem Maushund, d. h. einer Katze, dass sie ihre Stadt in Brand setzten und sich daraufhin in aller Welt verstreuten. „Auch hier lacht die Vernunft über die Unvernunft.“ (Gelfert 1998:39) Die Deutschen können vor allem deshalb über die Schildbürgerstreiche lachen, weil sie sich als Staatsbürger nicht getroffen fühlen, da die Scherze auf Kosten der Stadtbürger gingen. (vgl. Gelfert 1998:38f.)

**Münchhausen** und seine Lügengeschichten, z. B. jene über den Ritt auf einer Kanonenkugel, sind bis heute bekannt und beliebt. Sie basieren auf den Erzählungen des historischen Barons Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen (1720–1794), die von einem anonym gebliebenen Autor veröffentlicht wurden. Das Besondere an den Lügengeschichten vom *Baron von Münchhausen* ist, dass ihr Erzähler ein Held ist, der seine Heldentaten mit Heiterkeit und ohne jegliche Anstrengung vollbringt und für diese auch keine übernatürliche Unterstützung benötigt, sondern alle Probleme mit reiner Geisteskraft löst. Außerdem ist



Münchhausen ein Aristokrat, der nicht nur Leute zum Lachen bringt, sondern sich selbst zur Zielscheibe dieses Gelächters macht. (vgl. Gelfert 1998:39ff.)

*Der Hauptmann von Köpenick* basiert auf einer wahren Begebenheit und handelt vom Schuster Wilhelm Voigt. Dieser saß viele Jahre wegen Urkundenfälschungen, Melde- und Passvergehen, Irreführung der Behörden, etc. im Gefängnis. All dies hatte er hauptsächlich getan, um eine Aufenthaltsgenehmigung, eine Arbeitserlaubnis und einen Pass zu bekommen. Am Tag seiner Freilassung verkleidete er sich als Hauptmann, führte so eine Abteilung von Soldaten zum Köpenicker Rathaus, ließ dort den Bürgermeister verhaften und raubte daraufhin die Gemeindekasse. Auch diese Tat beging er, um an einen Pass zu kommen – leider hatte das Köpenicker Rathaus aber keine Passabteilung mehr. In der Geschichte geht es nicht darum, die Obrigkeit der Lächerlichkeit preiszugeben, sondern darum, dass eine Person alles daran setzt, ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden. Die Kritik gilt hier vor allem der unzulänglichen deutschen Bürokratie. (vgl. Gelfert 1998:45f.)

Alle hier angeführten Geschichten und Erzählungen haben gemein, dass sie sich über gesellschaftliche Strukturen und einzelne Personen lustig machen; sie richten sich allerdings nie gegen die Autorität, den Staat. Außerdem zeigt sich auch ein gewisser Anspruch an die Tiefgründigkeit des Humors, so lacht immer die Vernunft über die Unvernunft.

Zusätzlich zu den gerade erwähnten Identifikationsfiguren gibt es auch Ausdrucksformen, die typisch für den deutschen Humor sind. Beispiele dafür sind der *Struwwelpeter*, das weltweit bekannteste Beispiel für deutschen Humor, und die Werke von *Wilhelm Busch*.

*Der Struwwelpeter* stammt aus der Feder des Frankfurter Arztes Heinrich von Hoffmann und erschien 1845 ursprünglich unter dem Titel *Lustige Geschichten*

*und drollige Bilder.* Zu den Figuren dieser Geschichten zählen außer dem Struwwelpeter z. B. auch der Suppenkaspar, der Zappelphilipp oder Hans Guck-in-die-Luft. Bei allen Geschichten geht es darum, dass ein ungehorsames Kind für sein Verhalten grausam bestraft wird, was sehr viel über den deutschen Humor aussagt. Alle Geschichten bestrafen exzentrisches Verhalten ohne Ausnahmen schwer. Alles, was von der Norm abweicht und von der Gesellschaft nicht geduldet wird, wird verspottet, d. h. der deutsche Humor sieht in Exzentrikern hauptsächlich eine Zielscheibe für Spott.<sup>5</sup> Dies spiegelt wiederum den hohen Stellenwert wider, den Regeln und Ordnung im deutschen Sprachraum innehaben. Jemand, der sich die Freiheit nimmt, von der Norm abzuweichen, wird missbilligt, denn: „Ordnung muss sein.“ Diese moralisierende Tendenz deutschen Humors ist auch im bekanntesten Werk Wilhem Buschs, nämlich *Max und Moritz*, zu finden. (vgl. Gelfert 1998:47ff.)

Auch bei *Max und Moritz* werden die „bösen“ Buben für ihr moralisches Fehlverhalten hart bestraft. Die beiden verhalten sich aber nicht nur falsch, sondern dringen auch in den heiligen Bereich der Deutschen ein: die Gemütlichkeit.<sup>6</sup> Die Deutschen lieben die Gemütlichkeit und das „Wesen deutscher Gemütlichkeit besteht nicht im Spannungsausgleich durch Humor, sondern in der Abwesenheit jeglicher Spannung“ (Gelfert 1998:52). Wilhelm Busch drückt in folgenden Versen aus, wie die Gemütlichkeit unter den Bedingungen der irdischen Unzulänglichkeit zu erreichen ist:

„Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,  
Er flattert sehr und kann nicht heim.  
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,  
Die Krallen scharf, die Augen gluh.“

<sup>5</sup> Im deutschen Humor wird demnach häufig nach der Überlegenheitstheorie gehandelt. Man lacht über denjenigen, der aus der Norm fällt.

<sup>6</sup> Zum Beispiel dringen sie in die Gemütlichkeit der Witwe Bolte ein, als sie sich durch den Schornstein ihre Hühner aus der Pfanne angeln. Oder auch in die des Lehrer Lämpels, in dessen Haus sie eindringen und dort seine Pfeife mit Flintenpulver stopfen.

Am Baum hinauf und immer höher  
Kommt er dem Vogel immer näher.

Der Vogel denkt: Weil das so ist  
Und weil mich doch der Kater frißt,  
So will ich keine Zeit verlieren,  
Will noch ein wenig quinquilieren  
Und lustig pfeifen wie zuvor.  
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.“  
(Busch 1907:3)

Der Vogel fügt sich seinem Schicksal, hält nach etwas Tröstendem Ausschau und zeigt dabei Humor. Das englische Pendant zu diesem Sich-Fügen-ins-Unvermeidliche ist das Motto: „Always look on the bright side of life.“

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass der deutsche Humor sowohl eine Tendenz zur metaphysischen Gemütlichkeit als auch zum Tiefsinn und Ernst aufweist. Dies mag darin begründet sein, dass sich viele deutsche Denker und Philosophen – wie Kant, Schopenhauer oder Hegel – mit diesem Thema auseinandergesetzt haben. Weiters ist der deutsche Humor ein sogenannter *top down*-Humor. Er wirkt von oben nach unten, wobei die Autorität nicht in Frage gestellt wird, und er ist grundsätzlich moralisierend. Man sehnt sich, wie bereits erwähnt, nicht nach einem Spannungsausgleich durch Humor, sondern nach der Abwesenheit von Spannung. (vgl. Gelfert 1998:52 und 71)

## 5.2 Amerikanischer Humor

Leider gibt es zum Thema amerikanischer Humor<sup>7</sup> nicht so viel Literatur wie beispielsweise zum englischen, d. h. britischen, Humor. Trotzdem soll im Folgenden versucht werden, einige Eigenheiten des amerikanischen Humors herauszufiltern.

<sup>7</sup> Wenn in dieser Arbeit von „Amerika“ oder „amerikanischem“ Humor gesprochen wird, sind damit immer die USA und US-amerikanischer Humor gemeint.

Wie bereits festgestellt wurde, tritt Humor in den verschiedensten Formen auf und ist kulturspezifisch. Der Humor hängt von den historischen und gegenwärtigen Entwicklungen eines Landes ab, d. h. von den geographischen, kulturellen, bildungsbezogenen, etc. Gegebenheiten. Menschen aus unterschiedlichen Ländern finden daher unterschiedliche Situationen lustig.

Die USA entstanden aus einer Reihe von Kolonien, die gegen Großbritannien – mit seiner Monarchie und seinen verschiedenen Ebenen der Aristokratie – rebellierten. Aus dieser Situation heraus entwickelte sich dann beispielsweise eine komische Figur, die gemeinhin als *Jonathan* bekannt ist: ein Landei, über dessen Unwissen städtischer Verhaltensweisen gescherzt wurde, der aber gleichzeitig für seine Unschuld und das Nichtvorhandensein jeglicher Überheblichkeit bewundert wurde. Das im Jahr 1787 erschienene Werk *The Contrast* von Royall Tyler weist eine solche *Jonathan-Figur* auf und bereits der Titel lässt darauf schließen, dass schon die frühesten Amerikaner einen Unterschied zwischen den ländlichen, demokratischen Werten Amerikas und dem klassenorientierten System in Europa sahen.

Wenn man über die amerikanische Identität spricht, ist es auch wichtig zu erwähnen, dass Amerika ein Land von Einwanderern ist, das Menschen aus aller Welt vereint, die alle einen Teil ihrer Heimatkultur mitbrachten. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass gerade dort Humor entstand, der darauf abzielt, ethnische Gegebenheiten, Traditionen, Akzente und andere Charakteristika hervorzuheben. (vgl. Walker 1998:7)

Ein anderer Aspekt, den man bei der Herausbildung amerikanischen Humors beachten muss, ist die Größe Amerikas. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gab es noch große Gebiete, die von Europäern nicht als „Zivilisation“ angesehen wurden. Die ersten Siedler beschrieben den Europäern Amerika als ungeheuer große Wildnis mit neuartigen, seltsamen Pflanzen und Tieren und „unzivilisierten“

Menschen. Die Darstellungen der Neuen Welt wurden hierbei aus Unwissen und aus dem Wunsch, die Leute auf der anderen Seite des Atlantiks zu beeindrucken, oft übertrieben. Diese Tendenz zur Übertreibung führte im 19. Jahrhundert zur Entwicklung einer der charakteristischsten Formen amerikanischen Humors, nämlich der *tall-tale* (dt. Lügengeschichte). Das englische Wort *tall* steht hier für die übertrieben „große“, also überzeichnete, Darstellung der Begegnung des Menschen mit der Natur. Solche *tall-tales* fangen meist relativ glaubwürdig an und werden im Laufe der Geschichte immer unglaubwürdiger. Sie basieren auf der imaginären „Grenze“, die zwischen dem Osten und dem Wilden Westen entstanden war, und durch ihre Erzählung wurde den Greenhorns bzw. Leuten aus Europa ein Bär aufgebunden. Eines der bekanntesten Werke, die diesem Genre zuzurechnen sind, ist Mark Twains *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County* (dt. *Der berühmte Springfrosch von Calaveras*), welches von Jim Smiley handelt, einem Mann, der auf Alles und Jeden Wetten abschließt und dabei auch immer sehr viel Glück hat. Unter anderem trainierte Jim auch einen Frosch und war sehr stolz darauf, dass dieser sehr hoch springen konnte. Als eines Tages ein Fremder in die Stadt kam und mit ihm wettete, dass sein Frosch höher springen könne als Jims, ging dieser auf die Wette ein. In einem unbeobachteten Moment füllte der Fremde allerdings Schrotkugeln in das Maul von Jims Frosch, so dass dieser nicht springen konnte und Jim Smiley die Wette verlor. Noch bevor Jim den Betrug bemerkte, war der Fremde schon mit dem Wetteinsatz aus der Stadt verschwunden. (vgl. Walker 1998:7)

Wie bereits erwähnt, war Amerika bereits ein demokratisches Land, als die meisten europäischen Länder noch von Monarchen regiert wurden. Eine Demokratie ermöglicht es seinen Bürgern, selbst an der Gestaltung des Landes, d. h. der Entwicklung der Institutionen, mitzuwirken. Dementsprechend fördert eine Demokratie auch politischen Humor, denn die Bürger einer Demokratie

haben auch die Freiheit, ihre Anführer und Gesetze zu kritisieren. Doch gerade die Ideale, die von der Demokratie versprochen werden, stehen häufig im Gegensatz zur Realität. Daher wird der Humor in Amerika oft dafür eingesetzt, diese Missstände aufzuzeigen – sei es in Liedern, Gedichten, Cartoons, Kolumnen und Theaterstücken oder im Radio und Fernsehen. (vgl. Walker 1998:8)

Wenn man von amerikanischem Humor spricht, ergibt sich das Problem, dass es nicht *den* amerikanischen Humor gibt. Gerade Europäer sprechen von Amerika als ob sie von England, Deutschland oder Frankreich sprechen würden, vergessen dabei aber, dass Amerika größer ist als alle zuvor genannten zusammen. So wird beispielsweise auch der Ausdruck *Yankees* für Amerikaner im Allgemeinen verwendet, obwohl er ursprünglich nur für die Bewohner Neuenglands benutzt wurde. Später gebrauchten die Südstaatler *Yankee* als abfällige Bezeichnung für die Nordstaatler. Man muss sich also bewusst machen, dass es nicht *das* Amerika gibt, aber gerade diese Unterschiede innerhalb Amerikas viel zum amerikanischen Humor beigetragen haben. Auch die Ähnlichkeiten aller Amerikaner in Bezug auf die Werte, Überzeugungen und das Verhalten sowie der Wunsch nach einem einheitlichen nationalen Charakter sind typisch amerikanisch. Man wollte nichts aus der Alten Welt „borgen“ oder übernehmen, sondern eigene Formen entwickeln. So haben Schriftsteller wie Walt Whitman oder Ralph Waldo Emerson im 19. Jahrhundert die Amerikaner dazu angeregt, Themen und Ausdrucksweisen zu finden, die repräsentieren sollten, was wirklich einzigartig für Amerika ist, wie z. B. die geographischen Besonderheiten oder die soziale Mobilität zwischen den Schichten. H.R. Havis, ein englischer Schriftsteller, der im Jahr 1881 an der Royal Institution in London Vorlesungen zum Thema „Amerikanische Humoristen“ gehalten hat, nennt drei Hauptquellen für den amerikanische Witz:

1. den **Konflikt zwischen Geschäft und Pietät**, d. h. dem Widerspruch, dass die ersten Kolonisten Neuenglands zwar von der Suche nach religiöser Freiheit

getrieben waren, sich aber der wirtschaftlichen Möglichkeiten der Neuen Welt durchaus bewusst waren und sie zu ihrem Vorteil nutzen wollten,

2. das **Aufeinandertreffen von europäischen Siedlern und Ureinwohnern**, einer Situation, die zu großen Tragödien führte, aber auch jede Menge Potential für komische Missverständnisse barg, und
3. den **Kontrast zwischen der unermesslichen Weite der amerikanischen Landschaft und der Kleinheit des Menschen**, dem Grund für die Tendenz der Amerikaner zur Übertreibung.

(vgl. Walker 1998:10f.)

### Archetypen des amerikanischen Humors

Die amerikanische Anthropologin Constance Rourke setzt da an, wo Haweis aufgehört hat, und sucht die Ausdrucksformen der drei Quellen. In Analogie zu Haweis' Modell, spricht sie von drei archetypischen Figuren, dem sogenannten „comic trio“. In ihrem Werk *American Humor: A Study of the National Character* (1931) identifizierte sie den **Yankee** als erste komische amerikanische Figur. Der *Yankee* entwickelte sich aus der schon erwähnten *Jonathan-Figur*. Sie schreibt:

„Bostonians were and were not Yankees for many years. Sooner or later most New Englanders acknowledged themselves to be Yankees. Abroad, all Americans, even those from the South, were promptly dubbed Yankee. By the end of the Revolution the small United States had emerged as Brother Jonathan, an out-at-elbows New England country boy with short coat-sleeves, shrunken trousers, and a blank countenance. In the following years of inflated triumph the quiet, uncouth Yankee lad was often innocently put forward as a national symbol [...] by 1815 the American seemed to regard himself as a work of art, and began that embellished self-portraiture which nations as well as individuals may undertake.“ (Rourke 1953:21f.)

Diese *Yankee-Figur*, die wiederum die Grundlage für *Uncle Sam*<sup>8</sup> bildete, trat meist in der Form eines gewitzten Händlers aus Neu England auf – ein cleverer Mann und Geschichtenerzähler, der dazu neigte, Streiche zu spielen und sich zu verkleiden. Der *Yankee* würde im Modell von H. R. Haweis zum Bereich „Geschäft“ gehören und beinhaltet ein gewisses Element der Unehrlichkeit, das die Amerikaner allerdings als eine Form von Gerissenheit hochleben lassen. (vgl. Walker 1998:11f. und Rourke 1953:15ff.)

Der zweite Archetyp des *comic trio* ist der ***Backwoodsman*** (dt. Hinterwäldler). Diese Figur entwickelte sich nach dem Britisch-Amerikanischen Krieg im Jahr 1812. Der *Backwoodsman* war Grenzbewohner zum Wilden Westen, lauter und rauher als sein Pendant, der Yankee aus Neu England, und liebte es zu prahlen: „He was [...] half horse, half alligator [...] the sea-horse of the mountain, a flying whale, a bear [...] an earthquake that shook an enemy to pieces [...] he could wade the Mississippi [...] He was [...] a ring-tailed roarer [...] He was the gamecock of the wilderness [...]“ (Rourke 1953:39f.) Der *Backwoodsman* repräsentiert die Begegnung des Menschen mit der Wildnis und den Indianern, aus welcher übertriebene Geschichten, die auf dem wilden Grenzleben basierten, entstanden. Die 1830er Jahre waren somit die Blütezeit der *tall-tales*. (vgl. Rourke 1953:37ff.)

Als dritten Archetypen führt Rourke den ***Minstrel*** (dt. Minstrel<sup>9</sup>). *Minstrels* waren ursprünglich nur weiße Musiker, die ihre Gesichter schwarz anmalten und deshalb auch *Blackfaces* genannt wurden. Sie karikierten das Leben der Afroamerikaner und idealisierten die Weißen. Der Alltag der Sklaven auf den Plantagen wurde in diesen sogenannten *Minstrel shows* romantisiert und die Sklaven als naive, abergläubische, immer fröhliche und singende Menschen

<sup>8</sup> *Uncle Sam* ist die bekannteste Nationalallegorie der USA und entstand aus einer Werbefigur.

<sup>9</sup> Ein Minstrel war ein „fahrender Musiker oder Sänger im 18. und 19. Jahrhundert in den USA“ (Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Minstrel>).



dargestellt. Wie der *Backwoodsman* neigte auch der *Minstrel* zu Übertreibungen, hinzu kam nur die Tendenz zum Nonsens und der „tragic undertone“. (vgl. Rourke 1953:70ff.)

Rourke führt in ihrem Buch *American Humor: A Study of the National Character* noch weitere komische Typen an, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch keine Erwähnung finden können. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass alle ihre Archetypen – der *Yankee*, der *Backwoodsman* und der *Minstrel* – als Rebellen gesehen werden können:

„Each in a fashion of his own had broken bonds, the Yankee in the initial revolt against the parent civilization, the backwoodsman in revolt against all civilization, the Negro in a revolt which was cryptic and submerged but which none the less made a perceptible outline.“ (Rourke 1953:86)

So rebellierte der *Yankee* gegen die Engländer, der *Backwoodsman* gegen die Zivilisation der Ostküste und der *Minstrel* gegen die Sklavenhalter, wobei gesagt werden muss, dass alle drei nicht offen rebellierten, sondern sich hinter einer Maske versteckten, mit der sie spielten. Für Rourke stellt die Pietätlosigkeit die Essenz amerikanischen Humors dar. Für sie sind Ausgelassenheit und Überschwänglichkeit angeborene Eigenschaften von Amerikanern, weshalb sie es ablehnen, das Leben allzu ernst zu nehmen, und daher auch über ihre Fehler und Schwächen scherzen können. (vgl. Walker 1998:12)

### 5.3 Amerikanischer vs. deutscher Humor

Wie wir bereits festgestellt haben, ist Humor kulturspezifisch. Nicht jeder Österreicher versteht beispielsweise den schwarzen Humor der Briten und umgekehrt versteht nicht jeder Brite den Humor der Österreicher. Neben Alter, Geschlecht, Lebenserfahrung, Erziehung, usw. spielen vor allem der kulturelle und

der geschichtliche Hintergrund eine Rolle für das Humorverständnis. Neben dem individuellen Humor, der universelle Gültigkeit hat, gibt es deshalb gleichzeitig auch den amerikanischen, deutschen, britischen, etc. Humor. Das heißt, jede Nation, jede Kultur hat ihren eigenen Humor, aber auch innerhalb der einzelnen Kulturen gibt es verschiedene Abstufungen.

Bei der Sichtung des Videomaterials der Serie *Two and a Half Men* ist ein Unterschied zwischen amerikanischem und deutschem Humor sehr auffallend, nämlich das Humorverständnis in Bezug auf die NS-Zeit. In mehreren Episoden der Serie werden Anspielungen auf und Witze über die Nazi-Zeit gemacht, welche in der deutschen Synchronfassung nicht zu finden sind:

### **Ich kann ihre Skrupel sehen (Staffel 3, Folge 7 [4:28])**

Charlie unterhält sich mit Rose, die sich mit ihrem Vater treffen will, darüber, dass er das Wort „Dad“ besser findet als „Vater“:

#### ORIGINALFASSUNG

Charlie: Dads are great. I like the word “dad” better than “father”. You know, if Hitler had called Germany the “dadland” instead of the “fatherland” I bet it would have been a much friendlier country.

#### SYNCHRONFASSUNG

Charlie: Ein Dad ist was Tolles. Ich hab’ das Wort „Dad“ viel lieber als „Vater“. Allerdings kann das Wort „Vater“ auch viel schöner sein als das Wort „Dad“. Stell dir vor, du wärst in der Kirche und betest ein „Dad Unser“.

### **Meine Zunge ist aus Fleisch (Staffel 3, Folge 15 [06:18])**

Evelyn versucht Alan über Charlies neue Freundin auszuquetschen. Sie kann es nicht verstehen, dass Charlie in einer ernsthaften Beziehung ist und sie nicht einmal den Namen der Freundin kennt. Letztendlich verrät Alan ihr den Namen und dass sie gerade in der Küche wäre. Nachdem Evelyn gegangen ist, lässt Alan folgenden Kommentar fallen:

## ORIGINALFASSUNG

Alan: Thank God I didn't know Anne Frank.

## SYNCHRONFASSUNG

Alan: Gott sei Dank geht's hier nicht um Leben und Tod.

**Meine Nichte sitzt im Knast (Staffel 3, Folge 19 [17:32])**

Charlie und Alan sind in Charlies Wohnzimmer als Judith und Candy völlig betrunken nach Hause kommen. Als die beiden Frauen die Tür öffnen, führen sie folgenden Dialog:

## ORIGINALFASSUNG

Candy: Shhh, we don't wanna wake up Mr. Alan Hitler.

Judith: No, no. Osama Bin Alan.

## SYNCHRONFASSUNG

Candy: Pssst, leise. Sonst wecken wir Ivan, den schrecklichen Alan.

Judith: Nein, nein. Ivan, den mickrigen Alan.

**Teddy ist unser Daddy (Staffel 4, Folge 24 [16:05])**

Charlie und Alan benutzen den Zweitschlüssel ihrer Mutter und betreten ohne Voranmeldung deren Haus. Evelyn ermahnt ihre Söhne daraufhin:

## ORIGINALFASSUNG

Evelyn: Boys, I gave you that key for emergencies, not to barge in on me like the Gestapo.

## SYNCHRONFASSUNG

Evelyn: Aber Jungs, den Schlüssel habt ihr für Notfälle, aber nicht, um bei mir reinzuplatzen wie ein Räumkommando.

**Die Elefantenpille (Staffel 5, Folge 12 [18:12])**

Charlie ist krank und Rose „kümmert“ sich um ihn. Als Charlie nach zwei Wochen wieder gesund ist, ist er sich sicher, dass Rose schuld an seiner Erkrankung ist und

ihm statt Medizin Schlafmittel oder andere Drogen gegeben hat. Er versteckt sich daraufhin in Alans Badezimmer und als Rose ihn schließlich dort findet, ergibt sich folgende Unterhaltung:

ORIGINALFASSUNG

Rose: Oh Charlie, is this how you act after everything I've done for you?

Charlie: Yes, this is how I act. Playing Anne Frank in the bathtub.

SYNCHRONFASSUNG

Rose: Oh Gott, Charlie. So benimmst du dich nach allem, was ich für dich getan habe?

Charlie: Ja, so benehm' ich mich. Ich spiel' Verstecken in der Badewanne.

**Der Herr im Haus (Staffel 6, Folge 6 [2:52])**

Judith und Herb haben Eheprobleme, weshalb Judith Alan darum bittet, Jake für drei Monate bei sich und Charlie aufzunehmen. Alan spricht darüber mit Charlie:

ORIGINALFASSUNG

Alan: Let's just give it a chance and see how it works.

Charlie: That's what Poland said about the Germans.

Alan: You're watching History Channel again?

Charlie: It's Nazi week.

Alan: It's always Nazi week.

SYNCHRONFASSUNG

Alan: Ich würde sagen, wir warten ab, was passiert.

Charlie: ... sagten die Germanen beim Einmarsch der Römer.

Alan: Du siehst zu viel fern.

Charlie: Da ging's um römische Sklavinnen.

Alan: Bei dir geht's immer um Sklavinnen.

Bis auf die Folge „Die Elefantepille“ wurden die Veränderungen am Original nur für die Synchron-, nicht aber für die Untertitelfassung vorgenommen. Dafür

wurde bereits der Titel der Episode „Der Herr im Haus“ im Deutschen abgeändert – heißt die Folge im Original doch “It’s always Nazi Week”.

Aus den angeführten Beispielen wird deutlich, dass diese Thematik im deutschsprachigen Raum bis heute noch äußerst sensibel ist und man darüber nicht scherzt. Dass Amerikaner über solche Witze lachen können, einem Europäer jedoch das Lachen im Hals stecken bleibt, liegt wohl daran, dass die USA zwar am Zweiten Weltkrieg beteiligt, jedoch nicht unmittelbar davon betroffen waren. In Europa gibt es auch gegenwärtig noch viele Menschen, die den Krieg selbst miterlebt haben oder sogar in einem Konzentrationslager waren, bzw. Menschen, deren Angehörige direkt von den Auswirkungen des Krieges betroffen waren. Die Unterdrückung durch das NS-Regime (Gestapo, SS, SD, Sicherheitspolizei, etc.) und vor allem der Holocaust mit rund sechs Millionen Toten sind ein zu ernstes Thema, als dass man darüber lachen könnte. Genausowenig, wie Deutsche über die NS-Zeit scherzen, werden US-Amerikaner das wohl z. B. über die Vorfälle des 11. September tun bzw. Witze darüber lustig finden. Anzumerken ist hierbei, dass es einen Unterschied macht, ob man über Hitler als Person scherzt oder über seine Taten, d. h. über die Opfer der NS-Zeit. Während Ersteres mitunter als lustig wahrgenommen wird (obwohl man sich auch hier auf einem schmalen Grat bewegt), ist Zweiteres ein absolutes Tabu. Witze, die den Holocaust lächerlich machen<sup>10</sup>, die Gräueltaten des NS-Regimes also verharmlosen, gehen unter die Gürtellinie und werden weder als lustig noch amüsan empfunden.

Der Übersetzer bzw. Synchronautor von *Two and a Half Men*, hat diese kulturelle Gegebenheit erkannt und im Sinne der Skopostheorie den Zieltext so verändert, dass die Funktion des Textes, nämlich die Zuschauer zum Lachen zu bringen, gewahrt bleibt.

<sup>10</sup> Siehe etwa oben angeführtes Beispiel „Meine Zunge ist aus Fleisch“, Staffel 3, Folge 15: Im deutschsprachigen Raum, würde man über Anne Frank nicht in dieser Art scherzen, da ein solcher Verrat zum sicheren Tod von Anne geführt hätte.



## Humorübersetzung

Dem Humor wird – wie auch der Poesie – häufig das Attribut der Unübersetzbarkeit zugeschrieben, da Humor von implizitem Wissen, d. h. von impliziten kulturellen Gegebenheiten abhängt, und je nach Kultur eigene Regeln und Tabus aufweist. Die Ansicht, dass man Humor nicht übersetzen kann, ist vor allem deshalb interessant, weil Humorübersetzungen in unserem Alltag eigentlich sehr präsent sind. Täglich werden im Fernsehen Synchronfassungen amerikanischer Sitcoms ausgestrahlt, die vom fremdsprachigen Publikum durchaus akzeptiert werden und dieses auch zum Lachen bringen. Wahr ist allerdings, dass die Übersetzung von Humor ein sehr komplexes Thema ist, viele verschiedene Disziplinen (Linguistik, Translations-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft, Rhetorik) mit einschließt und die Übersetzer so oft vor mehr oder weniger große Probleme stellt. Vandaele (2002a) schreibt dazu:

„Even though humo(u)r studies increasingly appears to be a theory-informed, well established academic discipline, the 'sea of humour' to be sailed remains vast. At the same time, ordinary people do paddle, bathe and swim, so to speak; they make and have fun. One specific group of such people, translators of humour [...] In understanding and reproducing humour, they skilfully exhibit the ordinary practical grasp of humour.“  
(Vandaele 2002a:149)

Und weiter darüber, dass nur wenige translationswissenschaftliche Abhandlungen zum Thema Humorübersetzung existieren:

„Whereas the immense practical act of translation itself is also increasingly being theorized in what has come to be known as translation studies [...] the combined object of humour translation must have seemed until now so vast, disorienting and dangerous an ocean that few academic efforts were made to theorize the processes, agents, contexts and products involved.“ (Vandaele 2002a:149)

In der Zwischenzeit ist das Forschungsinteresse an dieser Thematik, vor allem in Bezug auf multimediale Texte, allerdings gestiegen und so gibt es mittlerweile mehr Literatur zur Übersetzung von Humor u. a. von Zabalbeascoa (1996), Delabastita (1997), Hickey (1998 und 2000), Vandaele (2002) oder Veiga (2009).

In seinen Aufsätzen *Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Re-contextualisation*<sup>1</sup> (1998) und *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*<sup>2</sup> (2000) bietet Hickey einen pragmatischen Ansatz zur Übersetzung von Humor. In Letzterem geht Hickey von der Inkongruenztheorie aus und erweitert diese um einen Punkt, nämlich die *adecuación*:

„En unos estudios anteriores, sugerí que la congruencia puede considerarse como una categoría subordinada a otra que podría denominarse la adecuación o appropriateness, dando lugar a un principio que postula que, a menos que haya motivo en contra, los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a las circunstancias en las que se encuentran.“ (Hickey 2000)<sup>3</sup>

Verhält man sich demnach in einer Situation unangemessen, also anders als erwartet, ergibt sich eine Inkongruenz, die wiederum als komisch empfunden wird.

<sup>1</sup> In: Hickey, Leo (1998). *The Pragmatics of Translation*.

<sup>2</sup> Quelle: Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>

<sup>3</sup> Übersetzung: In früheren Studien habe ich vorgeschlagen, die *Kongruenz* als Unterkategorie einer anderen zu betrachten, die man *adecuación* (Angemessenheit) oder *appropriateness* nennen könnte. Auf diese Weise kann man von einem Grundsatz ausgehen, der besagt, dass sich alle Menschen je nach der Situation, in der sie sich gerade befinden, adäquat bzw. angemessen verhalten – es sei denn, es gibt einen Grund dafür, dies nicht zu tun.



Hickey führt weiterhin aus, dass es schwierig ist zu definieren, was als *angemessen* wahrgenommen wird und was nicht, weil dies von Situation zu Situation und von Kultur zu Kultur unterschiedlich ist. Für Übersetzer ist es daher wichtig, sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur zwischen angemessenem und unangemessenem Verhalten unterscheiden zu können. Hickey zufolge kann Humor in drei Kategorien unterteilt werden:

1. Humor, der ausschließlich von Verhaltensnormen bzw. universellem Wissen abhängig ist,
2. Humor, der auf Gesellschafts- und Kulturspezifika basiert, sowie
3. Humor, der sich aus sprachlichen Aspekten ergibt.

Laut Hickey stellt die erste Form von Humor den Übersetzer vor keine allzu großen Schwierigkeiten. Er geht nämlich davon aus, dass zwar bestimmte Gruppen innerhalb einer Kultur aufgrund ihres Bildungsstandes oder kultureller Konventionen mehr bzw. weniger lachen, die einzelnen Nationen sich aber nicht grundsätzlich in ihrem Humorverständnis unterscheiden – eine Ansicht, die auch Unger (1995) teilt, wenn er von einer „globalen Lachkultur“ spricht (siehe Kapitel 5). Die beiden anderen Erscheinungsformen von Humor – nämlich jene, die auf kulturellen bzw. sprachspezifischen (Wortspiele, Grammatik, Redewendungen, etc.) Faktoren basieren – sind für Hickey deutlich schwieriger in eine andere Sprache zu transportieren. Er schlägt für die Übertragung solcher humoristischer Texte eine Methode vor, die auf der Sprechakttheorie, genauer gesagt auf dem Konzept der Perlokution<sup>4</sup>, und einer pragmalinguistischen Analyse des Textes beruht. Der Übersetzer muss sich demnach die Frage stellen, welchen Effekt bzw. welche Reaktion der Text beim Zielpublikum auslöst und welche sprachlichen Mittel dafür eingesetzt werden. Das heißt, der Übersetzer muss alle pragmatischen

<sup>4</sup> Perlokution: Sprechhandlung, die eine Wirkung auf den Hörer ausübt, Konsequenzen für ihn, sein Verhalten hat (Quelle: Duden Online <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Perlokution>)

und linguistischen Elemente identifizieren, die zur komischen Wirkung des Textes beitragen und für diese äquivalente Elemente der Zielsprache finden, um den perlokutionären Effekt beizubehalten. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass es bei der Übertragung von Humor darauf ankommt, die Inkongruenz zu bewahren und den linguistischen Auslöser herauszufiltern, wobei die pragmatische Äquivalenz Vorrang gegenüber der semantischen hat. Um also die Funktion des Textes (Lachen zu erzeugen) beizubehalten, muss sich der Übersetzer eventuell vom lokutionären Akt<sup>5</sup> loslösen, den illokutionären Akt<sup>6</sup> so weit wie möglich erhalten und den Fokus auf den perlokutionären Effekt legen. Diesen Vorgang bezeichnet Hickey als „recontextualisation“ (Hickey 1998:222). Gerade bei audiovisuellen Texten stellt sich das Konzept der *recontextualisation* als praxistauglich heraus, da es einen sehr freien Ansatz für die Übersetzung bietet. Denn speziell bei der AVT stellt der Humor für den Übersetzer ein noch größeres Problem dar, da er durch visuelle und auditive Elemente eingeschränkt ist.

### **Humorübersetzung multimedialer Texte**

Die Übersetzung multimedialer Texte nimmt seit einigen Jahren einen immer größer werdenden Anteil der gesamten übersetzerischen Tätigkeit ein, weshalb das Forschungsinteresse an der AVT stetig steigt. Der Boom, den die US-amerikanischen Sitcoms zurzeit erleben, trägt dazu bei, dass der Fokus in diesem Bereich auch immer mehr auf die Humorübersetzung gelegt wird. Wie im vorangegangenen Abschnitt erwähnt, stellt der Humor Übersetzer von multimedialen Texten vor große Herausforderungen. Humor kann in Filmen auf vielfältigere Weise erzeugt werden als in rein schriftlichen Texten, da das Komische hier sowohl

<sup>5</sup> Lokutionärer/lokutiver Akt: Sprechakt im Hinblick auf Artikulation, Konstruktion und Bedeutungsfestlegung (Quelle: Duden Online <http://www.duden.de/rechtschreibung/lokutionaer>)

<sup>6</sup> Illokution: Sprechakt im Hinblick auf die kommunikative Funktion (Quelle: Duden Online <http://www.duden.de/rechtschreibung/Illokution>)

durch inhaltliche als auch durch optische oder akustische Reize hervorgerufen werden kann. Diese erweiterten Möglichkeiten stellen für die Übersetzer jedoch auch Restriktionen<sup>7</sup> dar. Was sind aber nun die besonderen Herausforderungen für Übersetzer, welche Lösungsansätze gibt es und welche Anforderungen muss ein Humorübersetzer erfüllen?

In ihrem Aufsatz im Sammelband *New Trends in Audiovisual Translation* beschreibt Veiga (2009) die Übersetzung komischer multimedialer Texte als einen dreigeteilten Prozess und hebt so drei Kernkompetenzen hervor, die Übersetzer für die Humorübersetzung im multimedialen Bereich besitzen müssen, nämlich:

1. humour awareness,
2. humour competence und
3. audiovisual humour translation competence.

Unter *humour awareness* versteht man die Fähigkeit, den Humorstimulus (perlokutionärer Effekt), d. h. den Lachauslöser, zu erkennen. Die Identifikation dieser Stimuli stellt den ersten Schritt des Übertragungsprozesses dar. Als nächstes gilt es, die Bedeutungsverbindungen zwischen Ausgangs- und Zielsprache herauszufiltern – dafür benötigt der Übersetzer *humour competence*. Im dritten und abschließenden Schritt ist die *audiovisual humour translation competence* gefragt. Hier werden Entscheidungen im Hinblick auf die Sprache (Relevanz; recontextualisation; Prioritäten und Restriktionen), die Kultur und die technischen Einschränkungen, die sich aus visuellen und akustischen Faktoren ergeben, gefällt, um perlokutionäre Äquivalenz zu erzeugen. (vgl. Veiga 2009:175)

<sup>7</sup> Ein Beispiel für eine visuelle Restriktion wäre etwa die bekannte „Radar-Szene“ aus Mel Brooks *Spaceballs*: Lone Starr und Waldi möchten Prinzessin Vespa befreien. Um ihr Eindringen in das Territorium von Lord Helmchen zu verdecken, schießen sie ein Glas Marmelade auf dessen Radar. Sieht man sich die deutsche Synchronfassung an, mag man sich fragen, warum sie dafür ausgerechnet ein Glas Marmelade verwenden. In der englischen Originalversion wird dies deutlich. Hier heißt es: „Radar about to be jammed.“ Man hat sich hier der Polysemie des Wortes „jam“ bedient. „Jam“ ist im Englischen das Wort für „Marmelade“, „to jam“ bedeutet „blockieren“, „lahmlegen“.

Patrick Zabalbeascoa (1996) beschäftigt sich mit der Übersetzung von Witzen für Synchronfassungen von Sitcoms und schlägt ein Konzept vor, das auf Prioritäten und Restriktionen (die auch im dritten Schritt bei Veiga erwähnt werden) beruht:

„It is possible and, I would argue, fruitful to see translation as a matter of priorities and restrictions: the concept of **priorities** is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the **restrictions** are the obstacles and problems that help to justify one's choice of priorities and, ultimately, the solutions adopted in the translation.“  
(Zabalbeascoa 1996:243)

Er regt dazu an, vor einer Übersetzung eine vertikale Skala aufzustellen, auf der die Prioritäten nach ihrer Relevanz geordnet sind – von der höchsten Priorität oben bis zur niedrigsten Priorität unten. So kann man bei der Übersetzung die oberste Priorität zuerst erfüllen und sich dann nach unten vorarbeiten. Daher kann behauptet werden, dass jede Priorität gleichzeitig auch eine Restriktion für die ihr untergeordneten Prioritäten darstellt. Zabalbeascoa führt auch einige Beispiele für die Priorität an, die dem Humor in bestimmten Texten konventionellerweise zugeschrieben wird:

„*Top*: for example TV comedy, joke-stories, one-liners  
*Middle*: happy-ending love or adventure stories, TV quiz shows  
*Marginal*: as pedagogical device in school, humour in Shakespeare's tragedies  
*Prohibited*: certain moments of high drama, for example in a tragedy or a horror text“ (Zabalbeascoa 1996:244)

Die Prioritätenliste für die Übertragung einer Sitcom könnte laut Zabalbeascoa wie folgt aussehen:

„do well in popularity ratings, be funny, aim for immediate response in the form of [sic] entertainment and laughter, integrate the words of the

translation with the other constituent parts of the audiovisual text, or use language and textual structures deemed appropriate to the channel of communication“ (Zabalbeascoa 1996:245)

Hat man die Prioritäten festgelegt, muss man außerdem herausfinden, ob der Humor **global**, d. h. im gesamten Text, oder nur **lokal**, d. h. an einzelnen Stellen des Textes, die höchste Priorität hat. Dafür muss man die möglichen Funktionen von Humor (z. B. realitätsferne Unterhaltung, Gesellschaftskritik, pädagogisches Mittel, moralisierende Absicht, etc.) sowie die möglichen mentalen Befindlichkeiten und innere Einstellungen, die durch den Humor ausgedrückt werden können, berücksichtigen. So kann Humor hämisch, zynisch, provokativ, ironisch, usw. sein, aber auch soziale Ansichten sowie das Sozialverhalten desjenigen zum Ausdruck bringen, der den Witz vorträgt, z. B. bei rassistischen oder sexistischen Witzen. Diese detaillierte Analysearbeit ist wesentlich für die Wahl einer Humorstrategie und folglich für eine gute Übersetzung. (vgl. Zabalbeascoa 1996:244)

Im Weiteren erstellt Zabalbeascoa (1996) zur genaueren Bestimmung des Humors auch eine Einteilung von Witzen aus der Sicht des Übersetzers:

- **international jokes**: lustige Geschichten oder kurze, witzige Bemerkungen, die international funktionieren
- **binational jokes**: Witze, die in bestimmten Sprach- und Kulturpaaren als lustig empfunden werden
- **national-culture-and-institutions jokes**: bei dieser Art von Witzen ist es notwendig, nationale, kulturelle oder institutionelle Anspielungen für das Zielpublikum zu adaptieren, um den komischen Effekt zu wahren
- **national-sense-of-humour jokes**: Witzarten bzw. -themen, die in manchen Ländern oder Gesellschaften offensichtlich als lustiger empfunden werden als in anderen

- **language-dependent jokes:** Witze, die auf sprachlichen Gegebenheiten beruhen (Polysemie<sup>8</sup>, Homophonie<sup>9</sup>, Zeugma<sup>10</sup>, etc.)
- **visual jokes:** Humor, der sich entweder nur aus dem visuellen Material ergibt oder eine visuelle Darstellung eines linguistischen Witzes ist
- **complex jokes:** Witze, die zwei oder mehrere der zuvor genannten Typen miteinander kombinieren

Besonders interessant an Zabalbeascoas Darstellung ist es, dass er nicht nur Sprache, Kultur und technische Gegebenheiten als Restriktionen betrachtet, sondern auch den Übersetzer selbst. Jeder Übersetzer verfügt über unterschiedliches Hintergrundwissen über das Ausgangs- und Zielpublikum, unterschiedliche kulturelle und moralische Werte, unterschiedliches Humorverständnis, etc. Für Zabalbeascoa ist der Übersetzer eine Variable, die die Übersetzung maßgeblich beeinflusst, weshalb für ihn ein perfekter Übersetzer genausowenig existiert wie eine perfekte Übersetzung. Um die Restriktionen möglichst gering zu halten, schlägt Zabalbeascoa (1996) daher vier Lösungsansätze vor:

1. **Stärkere Spezialisierung:** Je spezialisierter ein Übersetzer ist, desto eher wird er die richtige Übersetzungsstrategie finden und nicht auf Normen oder Lösungsansätze zurückgreifen, die für andere Texte formuliert wurden. Im Falle von Fernsehserien würde dies bedeuten, dass die Übersetzer auf dem Gebiet der multimedialen Übersetzung sehr bewandert sein sowie das notwendige Wissen über die Sprache des Humors und Witztechniken aufweisen sollten, um Witze klassifizieren, adaptieren und rekontextualisieren zu können.

<sup>8</sup> Unter Polysemie versteht man die Mehrdeutigkeit von Ausdrücken, z. B. *Hase* als Kosewort und *Hase* als Tier.

<sup>9</sup> Unter Homophonie versteht man den phonetischen Gleichklang verschiedener Wörter.

<sup>10</sup> Unter Zeugma versteht man die „syntaktisch oder semantisch ungleichartige Beziehung eines Satzgliedes, meist des Prädikats, auf zwei (oder mehr) andere Satzglieder (z.B. nimm dir Zeit und nicht das Leben!; sie reist mit Ehemann und Regenschirm)“ (Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Zeugma>)

2. **Höherer Stellenwert für Übersetzer:** Übersetzer haben oft nicht das letzte Wort in Bezug auf ihre Arbeit und entscheiden sich daher häufig für eine minimalistische Lösung anstatt die beste Lösung zu liefern, weil sie befürchten, mit der besten Lösung auf Kritik seitens des Auftraggebers oder des Zielpublikums zu stoßen und sie daher als zu riskant ansehen. Die „sichere“ Lösung kann immer damit verteidigt werden, dass es das ist, was im Ausgangstext steht. Für radikale Veränderungen am Original müssen die Übersetzer hingegen immer Zustimmung einholen. Daher wäre es wünschenswert, wenn den Übersetzern ein höherer Stellenwert beigemessen würde.
3. **Teamwork:** Zabalbeascoa plädiert für verstärktes Teamwork. Im Falle der Erstellung von Synchronfassungen würden Übersetzer z. B. sehr von einer Zusammenarbeit mit Muttersprachlern und Synchronautoren profitieren. Genauso wäre es von Vorteil, wenn Übersetzer ihre Expertenmeinung in *allen* Phasen des Synchronisationsprozesses einbringen dürften.
4. **Bereitstellung von Referenzmaterialien:** Übersetzern sollten sowohl allgemeine als auch spezialisierte Fachbücher, computergestützte Datenbanken, Textverarbeitungsprogramme und andere elektronische Übersetzungstools zur Verfügung gestellt werden. Als essentielles Referenzmaterial könnten sogenannte Stylebooks eingeführt werden, die alle für den Übersetzer relevanten Informationen wie z. B. Glossare, Fernsehrichtlinien und Übersetzungsnormen beinhalten sowie die Prioritäten und Restriktionen für diese festlegen.

Gerade Stylebooks würden die Arbeit von Übersetzern humoristischer Fernsehserien erleichtern und professionalisieren und dazu beitragen, die Lücke zwischen Theorie und Praxis zu schließen. Für die Synchronisation von Sitcoms müsste ein solches Stylebook u. a. sprachspezifisches Referenzmaterial, Informationen über die Humortraditionen des spezifischen Sprachenpaars sowie Beispiele bereits

existierender Übersetzungen von Sitcoms und entsprechende Lösungsstrategien beinhalten. (vgl. Zabalbeascoa 1996:250f.)

Zabalbeascoas Ansatz würde in der Praxis mit Sicherheit zu einer Qualitätssteigerung von Humorübersetzungen multimedialer Texte beitragen und den Stellenwert der Übersetzer anheben – allerdings müsste dafür der gesamte Synchronisationsprozess (siehe Kapitel 3.2) neu gestaltet werden.

Abschließend bleibt zu sagen, dass die Übersetzung humoristischer multimedialer Texte ein Bereich der Translation mit einem enormen Zielpublikum ist und daher mehr Aufmerksamkeit, Professionalisierung und bessere Arbeitsbedingungen verdienen würde.



## *Two and a Half Men* und das Genre der Sitcom

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Fernsehserie *Two and a Half Men* (TAAHM), welche die Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit ist, und dem Genre der Sitcom, der diese Serie zuzurechnen ist. Zuerst wird der Begriff Sitcom definiert und ein Überblick über die Geschichte der Sitcom und deren Aufbau gegeben; der Rest des Kapitels ist ganz der Serie *Two and a Half Men* selbst gewidmet.

### 7.1 Sitcom

Bevor in Abschnitt 7.2 näher auf die Serie *Two and a Half Men* eingegangen wird, soll das Genre der Sitcom vorgestellt werden. Im Folgenden wird daher ein Überblick über den Aufbau sowie die Geschichte der Sitcom gegeben.

Die Sitcom, kurz für *situation comedy* (dt. Situationskomödie), ist eine Untergattung der Komödie. *Britannica* definiert den Begriff wie folgt:

„Radio or television comedy series that involves a continuing cast of characters in a succession of episodes. Often the characters are markedly different types thrown together by circumstance and occupying a shared environment such as an apartment building or workplace. Sitcoms are typically half an hour in length; they are either taped in front of a studio

audience or employ canned applause, and they are marked by verbal sparring and rapidly resolved conflicts. “ (Encyclopædia Britannica<sup>1</sup>)

Eine Sitcom ist also eine Komödiengattung, die „darauf angewiesen ist, ihren Witz und ihre Gags aus Situationen heraus zu entwickeln“ (Enzyklopädie des Films 1977:714).

Sitcoms sind etwa halbstündige Sendungen, die in regelmäßigen Abständen ausgestrahlt werden und in sich geschlossene Handlungseinheiten bilden. Je nach Handlungsort unterscheidet man verschiedene Kategorien von Sitcoms (vgl. Holzer 1999:30f.):

- ***Domestic comedies***, kurz *domcoms*: handeln vom Familienleben und konzentrieren sich auf den Wohnbereich (z. B. *Roseanne*)
- ***Kidcoms***: handeln hauptsächlich von den Kindern der Familie (z. B. *Malcolm mittendrin*)
- ***Couplecoms***: handeln von der Beziehung des Protagonistenpaares (z. B. *Dharma & Greg*)
- ***Singlecoms***: handeln vom Leben mehrerer Singles, die eine familiäre Gemeinschaft bilden (z. B. *Friends*)
- ***Singleparentcoms***: handeln von alleinerziehenden Eltern (z. B. *Die Nanny*)
- ***SciFiComs***, auch *Magicoms* genannt: werden von magischen und fantastischen Elementen bestimmt (z. B. *Bezaubernde Jeannie*)
- ***Corncoms***: befassen sich mit dem ländlichen Volk (z. B. *The Beverly Hillbillies*)
- ***Ethnicoms***: handeln vom Leben einer bestimmten ethnischen Volksgruppe (z. B. *Bill Cosby Show*)

<sup>1</sup> Encyclopædia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/667010/situation-comedy>

- *Careercoms*, auch *workplace comedies* genannt: befassen sich mit dem Berufsleben der Hauptcharaktere (z. B. *Scrubs*)

Viele Sitcoms lassen sich nicht eindeutig einer dieser Unterkategorien zuordnen. So unterscheidet sich die *Bill Cosby Show* lediglich aufgrund der Hautfarbe ihrer Hauptdarsteller von einer „normalen“ *domcom*. Betrachtet man *Two and a Half Men*, könnte man die Serie wohl als eine Mischung aus *domcom*, *singlecom* und *singleparentcom* bezeichnen – zwei Single-Männer leben mit Sohn bzw. Neffen in einer familiären Gemeinschaft.

### 7.1.1 Technische Merkmale

Wie bereits erwähnt, beträgt die durchschnittliche Sendelänge einer Sitcom etwa eine halbe Stunde – abhängig davon, ob und wie lange sie von Werbeeinschaltungen unterbrochen wird.

Sitcoms werden bevorzugt in Studiokulissen mit einem während der Aufzeichnung anwesenden Publikum aufgenommen. Auf diese Weise kann man die akustische Resonanz der Zuschauer – Lachen, Seufzer, Applaus, etc. – einfangen, um dem Fernsehpublikum eine möglichst hohe Authentizität zu vermitteln und das Schauspiel lebendiger zu machen. Außenaufnahmen, die bei Sitcoms ohnehin eher selten vorkommen, werden dem Publikum später im Studio vorgeführt, damit eine authentische akustische Untermalung erreicht werden kann. Diese Vorgehensweise stellt die Synchronisationsbranche allerdings vor ein Problem: die Publikumsreaktionen liegen nämlich auf denselben Tonspuren wie die Stimmen der Darsteller und können daher nicht einfach übernommen und unter die synchronisierte Fassung gelegt werden. Aus diesem Grund müssen die Reaktionen des Live-Publikums in Synchronfassungen durch Lachkonserven wiedergegeben werden, wodurch die Authentizität der Originalfassung verloren geht. (vgl. Holzer 1999:16)

„So erscheinen etwa kurze Pausen, die von den Darstellern an besonders gelungenen Stellen eingelegt werden, um das Abflauen des Publikumsgelächters abzuwarten, in der deutschen Synchronfassung wie ein unmotiviertes Ausharren (Texthänger?) oder schlechtes Timing der Schauspieler.“ (Holzer 1999:16)

Zu den Publikumsreaktionen und Lachkonserven ist noch anzumerken, dass diese zwar ein typisches Merkmal einer Sitcom darstellen, allerdings nicht immer angewendet werden – bei *Scrubs* oder den *Simpsons* wird hierauf beispielsweise verzichtet.

### 7.1.2 Struktur der Sitcom

Als wichtigstes Merkmal einer Sitcomepisode nennt Holzer (1999:17) die „zyklische Natur“. Die einzelnen Folgen sind stets in sich abgeschlossen, gehen immer von derselben Ausgangssituation aus und enden auch wieder mit der Normalsituation. Im Gegensatz dazu haben andere Komödien oder Spielfilme immer ein Ende, das normalerweise von der Ausgangssituation abweicht.

„Das unterscheidet die Sitcom auch deutlich von der Soap opera, mit der sie vor allem hierzulande gerne verwechselt wird. Während die Episoden einer Soap einen nicht enden wollenden, langfristig unvorhersehbaren Verlauf nehmen und daher einer fortwährenden Weiterentwicklung unterworfen sind, bleiben Sitcomepisoden stets um die Beständigkeit ihrer Grundkonstellation bemüht.“ (Holzer 1999:18)

Aus diesem Grund ist es ohne Verständnisprobleme möglich, einzelne Folgen einer Sitcom anzusehen, auch wenn man vorher noch nie eine andere Episode dieser Serie gesehen hat. Diese Stabilität der Basiskonstellation, insbesondere die der Stammbesetzung, ist ausschlaggebend für den Erfolg einer Sitcom, da sie „die Aufmerksamkeit der Zuschauer langfristig bindet“ (Holzer 1999:19).

Aber gerade dieser Erfolgsfaktor kann gleichzeitig auch zum Risiko werden; nämlich dann, wenn z. B. einer der Hauptdarsteller aus der Serie aussteigt, wie

es auch bei *Two and a Half Men* der Fall war. Charlie Sheen wurde von den Produzenten aufgrund zahlreicher Eskapaden gefeuert und stieg mit Ende der 8. Staffel aus „seiner“ Serie aus. An Stelle seines Charakters wurde in der ersten Folge der 9. Staffel eine neue Figur eingeführt – Walden Schmidt, gespielt von Ashton Kutcher. Verfolgten die erste Episode mit Ashton Kutcher noch 28,7 Millionen Zuseher, waren es bei der zweiten nur noch 20,3 Millionen, was einem Rückgang von etwa 30% entspricht. Diesen Zuseherrückgang von der ersten zur zweiten Folge hatte man allerdings im Voraus erwartet, da man damit gerechnet hatte, dass sich viele Menschen die erste Folge mit Ashton Kutcher und ohne Charlie Sheen aus reiner Neugier ansehen würden. Außerdem verzeichnete die zweite Folge der 9. Staffel im Vergleich zur zweiten Folge der 8. Staffel einen Quotengewinn von 50% .<sup>2</sup>

Da zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit die 9. Staffel TAAHM gerade erst in den USA erstausgestrahlt wird, kann über den endgültigen Erfolg oder Misserfolg der Serie ohne Charlie Sheen noch keine Aussage getroffen werden.

### **Dramatische Struktur**

Jede Art von Komödie und Drama hat eine dreiaktige Struktur – die Sitcom bildet hier keine Ausnahme. Auch deren Drehbücher weisen eine solche dreiteilige Grundstruktur auf: Anfang, Mitte und Ende.

Am **Anfang** wird der Zuseher in die Thematik der Geschichte eingeführt; man erfährt, welchen Problemen und Neuigkeiten sich die Figuren stellen und welche Entscheidungen sie treffen müssen. Meist werden die Figuren durch bestimmte Umstände dazu gezwungen, eine bestimmte Handlung auszuführen, die bereits Komplikationen erahnen lässt. Ein gut gelungener Anfang zeichnet sich laut Wolff (1997) dadurch aus, dass die Zuschauer (mental) die Luft anhalten.

<sup>2</sup> Quelle: Hollywoodreporter: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/two-a-men-ratings-drop-240687>

In der **Mitte**, dem Hauptteil, verkompliziert sich die Situation für die Hauptfigur und es stellen sich ihr immer mehr Hindernisse in den Weg. Damit die Story für das Publikum interessant und spannend bleibt, ist es entscheidend, unvorhersehbare Ereignisse einzubauen, um den Konflikt nicht immer auf der gleichen Ebene zu halten. Wolff (1997) hält es daher für wichtig, mehrere „Eskalationsschritte“ im Mittelteil der Geschichte zu haben, um diese voranzutreiben.

Das **Ende** einer Sitcom ist normalerweise vorhersehbar, da es – wie für dieses Genre typisch – nicht tragisch sein darf und wieder zur Ausgangssituation zurückkehren muss. Zu einer Ausnahme von dieser Regel kommt es nur dann, wenn beispielsweise ein Schauspieler die Serie verlässt und dessen Figur neu besetzt oder ein komplett neuer Charakter geschaffen werden muss, wie im Fall von Charlie Sheen bei TAAHM. Wichtig ist jedoch, dass das Ende zu den Hauptfiguren passt und sich harmonisch aus den vorher gezeigten Geschehnissen ergibt.

Innerhalb einer Episode sollte der Anfang ein Viertel, die Mitte die Hälfte und das Ende wieder ein Viertel der Sendezeit einnehmen; das zeitliche Verhältnis beträgt also 1:2:1, verteilt auf die gesamten zur Verfügung stehenden Sendeminuten. (vgl. Wolff 1997:32ff. und Holzer 1999:20f.)

### **Technische Struktur**

Obwohl jede Sitcom dramaturgisch eigentlich dreigeteilt ist, wird sie meist durch einen Werbeblock technisch in zwei Akte geteilt. Für gewöhnlich dauert der erste Akt rund zwölf Minuten, gefolgt von einer Werbeunterbrechung, die die Handlung normalerweise an der spannendsten Stelle, nämlich der Eskalationsphase, unterbricht. Auf diese Weise sollen die Zuschauer während der Werbeeinschaltungen auf dem Sender gehalten werden, bis der zweite Akt, der wiederum etwa zwölf Minuten dauert, beginnt.

Manche Sitcoms enthalten auch weitere strukturelle Einheiten: Sie beginnen mit einem sogenannten *teaser*. Ein *teaser* ist eine ein bis zwei Minuten lange Szene, die einen kurzen Vorgeschmack auf die jeweils folgende Episode bieten soll. An den *teaser* schließt dann der Vorspann an, der zur eigentlichen Handlung der Episode überleitet. In einigen Sitcoms wird nach dem letzten Akt auch noch ein etwa einminütiger *tag* angehängt – eine Szene, die keine wichtigen Informationen mehr enthält<sup>3</sup>, quasi eine Schlusszene nach dem Schluss.

### 7.1.3 Ursprung und Entwicklung der Sitcom

Betrachtet man das Genre der Sitcom aus heutiger Sicht, würde man es sicherlich dem Medium Fernsehen zugehörig sehen. Doch die Wurzeln der Sitcom reichen weit zurück und folgt man ihnen, so landet man in den USA und beim Rundfunk – denn „genau wie das Kino adaptierte das Fernsehen bereits existierende Unterhaltungsformen“ (Holzer 1999:40). Bereits vorhandene Rundfunkformate für das Fernsehen aufzubereiten war vor allem deshalb so einfach, weil sowohl die amerikanischen Rundfunkgesellschaften als auch die Fernsehanstalten von denselben *Networks* betrieben wurden: NBC, CBS und ABC. (vgl. Holzer 1999:40)

Im europäischen Raum gilt Großbritannien als Vorreiter in Bezug auf die Radio- und Fernsehentwicklung. Schon im Jahr 1922 wurde die British Broadcasting Company (BBC) gegründet – erstmalig wurde überregional ein regelmäßiges Radioprogramm gesendet. Später übernahm die BBC auch die Fernsehübertragung. Im Gegensatz zu den amerikanischen Sendern setzte die BBC jedoch auf Information und Bildung und nicht auf kommerzielle Unterhaltungssendungen. Daher haben komödiantische Fernsehformate in den USA eine längere Tradition als in Großbritannien. Bei solchen komischen Formaten lehnten die US-Sender sich

<sup>3</sup> Der *tag* enthält deshalb keine Informationen, die für die Auflösung der Episode wichtig sind, weil *tags* oft in der Zweitauswertung herausgeschnitten werden, um kostbare Sendezeit zu sparen und für Werbeeinschaltungen Platz zu machen. (vgl. Wolff 1997:38)

an die Varietéshows und das Vaudeville-Theater<sup>4</sup> an und adaptierten diese für ihr Programm. Kurz darauf wurden die Stand-up Comedians von den Theaterbühnen abgeworben und für Radiosendungen unter Vertrag genommen. Da ein Publikum die Arbeit und das Timing von Comedians wesentlich erleichtert, wurden schon bald Zuschauer zu den Shows eingeladen, deren Lacher die komischen Momente des Programms akustisch untermalten<sup>5</sup> – die Radiositcom war geboren. (vgl. Holzer 1999:40f.)

Dieses Format wurde nach und nach an die Bedürfnisse und Interessen des Publikums angepasst. So wurden Programme mit abgeschlossenen Handlungseinheiten konzipiert sowie Figuren entwickelt, die den Zuhörern in regelmäßigen Abständen zu bestimmten Sendezeiten ihre Geschichte erzählten:

„Die Komik wurde nicht mehr nur um ihrer selbst willen aus Einzeilern, Wortspielen oder Witzen gewonnen, sondern aus dem situativen Umgang der Figuren miteinander, der die Handlung der Episoden vorantrieb. Dabei wurden häufig Musik und Werbung in die Shows integriert.“ (Holzer 1999:41)

Wie bereits erwähnt, wurden die Radiositcoms später für das Fernsehen adaptiert; ein Beispiel dafür ist *The Jell-o Program* (1934), das später im Fernsehen als *Jack Benny Show* weiterproduziert wurde. Erst Ende der 1930er Jahre folgte die BBC dem Trend und nahm im Jahr 1938 die Sitcom *Band Waggon* in ihr Programm auf. (vgl. Holzer 1999:42)

In den 1950er Jahren überholte das Fernsehen das Radio als Massenunterhaltungsmedium. Die amerikanische Serie *I love Lucy* wurde am 15. Oktober 1951 auf dem Fernsehsender CBS erstausgestrahlt und gilt als die „Mutter aller Sitcoms“. Die Serie handelt von Lucy Ricardo und ihrem Ehemann Ricky Ricardo,

<sup>4</sup> Duden-Definition Vaudeville: „(in den USA) szenische Darbietung kabarettistischen Charakters mit Chansons, Tanz, Akrobatik u. Ä.“ (Quelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Vaudeville>)

<sup>5</sup> Auch damals setzte man manchmal schon die sogenannten Lachkonserven ein, die bei Sitcoms heute noch in Verwendung sind.



der mit den emanzipatorischen Bestrebungen seiner Frau nicht einverstanden ist. (vgl. Holzer 1999:45, Der Spiegel Online „Mach mir mal 'ne Rita“<sup>6</sup> und IMDb<sup>7</sup>)

Sitcoms wurden und werden vielfach als wertlos abgestempelt und als „Fast food für die Augen“ (Wolff 1997:16) bezeichnet, aber schon die allererste Sitcom, *I love Lucy*, hat gezeigt, dass dieses Genre in der Lage ist, „gesellschaftliche Strömungen zu reflektieren und partiell zu beeinflussen“ (Wolff 1997:16). So ist *I love Lucy* in der Nachkriegszeit entstanden und spiegelt den Konflikt dieser Zeit wider; als die Männer nach dem Krieg wieder heimkehrten, wollten sie ihre Frauen, die während des Krieges unabhängiger geworden waren, wieder in die traditionelle Hausfrauenrolle zurückdrängen – genauso wie Ricky in der Fernsehserie Lucys emanzipierte Seite blockieren wollte.

Im Laufe der Zeit entstanden verschiedene Arten von Sitcoms. Die 1960er Jahre wurden zum einen von den sogenannten *domcoms* dominiert, die das traditionelle, idealisierte Familienleben zeigen, wie die Serie *Leave it to Beaver* (dt. *Mein lieber Biber*), und zum anderen von fantastisch angehauchten Sitcoms wie z. B. *Bewitched* (dt. *Verliebt in eine Hexe*) oder *Dream of Jeannie* (dt. *Bezaubernde Jeannie*). Die erste Kategorie hatte laut Wolff (1997) schon fast Propagandacharakter, da sie das Leben in den USA stark idealisierte und kommunistische Länder zu einem Feindbild machte. Im Gegensatz dazu konnten die märchenhaften und surrealen Gestalten der zweiten Kategorie den Menschen Ablenkung vom Alltag bieten. (vgl. Wolff 1997:16f. und Holzer 1999:47f.)

Die 1970er Jahre standen für eine neue Offenheit – es war die Zeit der Aufklärung. In dieser Dekade wurden völlig neue, sozio-realistische Inhalte eingeführt: Rassismus, Alkoholismus, Abtreibung und andere kontrovers diskutierte Themen. So handelte die *Mary Tyler Moore Show* aus dem Jahr 1970 von der

<sup>6</sup> Der Spiegel 4/2002: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21251640.html>

<sup>7</sup> The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0043208/>

30jährigen Single-Frau Mary Richards, die von Beruf Produktionsassistentin einer Nachrichtenredaktion und damit finanziell unabhängig war. Laut Holzer (1999:51) war Mary im Sitcomgenre die erste, „die am Arbeitsplatz Männern die Stirn bot und zu Hause ein zufriedenes, unabhängiges Singledasein kultivierte“. Andere Sitcoms aus dieser Zeit waren z. B. die Serie *All in the Family*, welche das Leben der Unterschicht zeigte und Tabus wie Impotenz, Fehlgeburten oder Vergewaltigung thematisierte, oder *Maude*, wo das Leben einer selbstbewussten, liberal denkenden Frau um die 50 gezeigt wurde und Themen wie Alkoholismus, Alter, Politik und Sex angesprochen wurden. Und im Jahr 1975 wurde mit *The Jeffersons* ein Spin-off über die schwarzen Nachbarn aus *All in the Family* herausgebracht. (vgl. Wolff 1997:17 und Holzer 1999:52)

Die 1980er Jahre werden von Holzer (1999) als Zeit der Moral und Unmoral bezeichnet. Im Gegensatz zu den 70er Jahren verlor die aufkeimende Wohlstandsgemeinschaft das Interesse an sozialkritischen Themen und der „Zeigefinger-Unterhaltung“ (Wolff 1997:17). So kamen Sitcoms wie die *Bill Cosby Show* oder *Family Ties* (dt. *Familienbande*) gerade recht. Sie zeigten eine glückliche Familie, das perfekte Eigenheim und ein harmonisches Zusammenleben. Anzumerken ist hierbei, dass die Familie Huxtable aus der *Bill Cosby Show* eine afro-amerikanische Familie ist, beide Elternteile Akademiker sind und arbeiten und daher nicht – wie zuerst geplant und dem damaligen Bild der schwarzen Bevölkerung entsprechend – der Arbeiterklasse, sondern der gehobenen Mittelschicht angehören. Mitte der 1980er Jahre waren es dann *Alf* und die *Golden Girls*, die das Publikum in ihren Bann zogen, und als der Wirtschaftsboom gegen Ende der 80er zum Stillstand kam, begeisterten die Menschen sich für Sitcoms, die das „echte“ Leben zeigten, darunter *Roseanne* und *Married ... with Children* (dt. *Eine schrecklich nette Familie*). (vgl. Wolff 1997:17 und Holzer 1999:56ff.)

Schon im Jahr 1987 wurden *The Simpsons* als Pausenfüller in der *Tracy Ullman Show* gezeigt und waren bei den Zuschauern nach kurzer Zeit so beliebt, dass sie ab 1989 zu einer eigenen halbstündigen Sendung wurden. Im Gegensatz zu vielen anderen Sitcoms treffen die von Matt Groening geschaffenen gelben Figuren bis heute den Nerv der Zeit und so ist *The Simpsons* mittlerweile die am längsten laufende Zeichentrickserie der Welt.<sup>8</sup> Abgesehen von den *Simpsons* griffen die Sitcom-Autoren in den 1990er Jahren allerdings einen anderen gesellschaftlichen Trend auf: das Single-Leben. *Seinfeld*, *Ellen* und vor allem *Friends* gelten als die erfolgreichsten Serien dieser Zeit. Sie zeigen, dass Freunde eine Art Familienersatz werden können und die Stammkneipe oder das Stammcafé zu einem zweiten Wohnzimmer. Doch auch *domcoms* wie *Home Improvement* (dt. *Hör mal, wer da hämmert*) und *The Fresh Prince of Bel Air* (dt. *Der Prinz von Bel-Air*) feierten in den 90er Jahren ihr Revival. (vgl. Wolff 1997:17f. und Holzer 1999:64ff.)

In den 2000er Jahren waren es dann beispielsweise *Malcolm in the Middle* (dt. *Malcolm mittendrin*), *Two and a Half Men*, *How I Met Your Mother* oder *The Big Bang Theory*, die großen Anklang beim Publikum fanden.

Die Liste der erfolgreichen Sitcoms ließe sich noch endlos lange weiterführen und die hier erwähnten Serien spiegeln lediglich einen kleinen Teil dessen wider, was die facettenreiche Sitcom-Fernsehlandschaft zu bieten hat. Hier allen Serien Platz einzuräumen, würde den Rahmen dieser Arbeit allerdings bei weitem sprengen.

Anzumerken ist jedoch noch, dass die Sitcom sich in den USA zum langlebigsten und erfolgreichsten aller Fernsehformate entwickelt hat und es kein anderes Genre vermag, die Einschaltquoten so regelmäßig und dauerhaft in die Höhe zu treiben wie die Sitcom. (vgl. Holzer 1999:72f.)

<sup>8</sup> Im Februar 2012 wurde in den USA die 500. Folge der *Simpsons* ausgestrahlt. (vgl. <http://www.thesimpsons.com/>)

## 7.2 *Two and a Half Men*<sup>9</sup>

Dieser Abschnitt widmet sich einem kurzen Überblick über die Serie *Two and a Half Men*. Es werden sowohl Hintergrundinformationen zu dieser Sitcom gegeben als auch die Handlung kurz umrissen und die Hauptcharaktere vorgestellt.

### 7.2.1 Hintergrundinformationen

Im Folgenden werden stichwortartig die wichtigsten Fakten über *Two and a Half Men* aufgezählt.

<b>Titel</b>	Two and a Half Men
<b>Deutscher Alternativtitel</b>	Mein cooler Onkel Charlie
<b>Genre</b>	Sitcom
<b>Herkunftsland</b>	USA
<b>Staffeln</b>	9
<b>Episoden pro Staffel</b>	16–24
<b>Spieldauer pro Episode</b>	ca. 20 Minuten
<b>Idee</b>	Chuck Lorre und Lee Aronsohn
<b>Komponist der Titelmelodie</b>	Chuck Lorre und Lee Aronsohn
<b>Drehbuchautoren</b>	u. a. Chuck Lorre, Lee Aronsohn, Mark Roberts, etc.
<b>Drehorte</b>	Warner Brothers Burbank Studios, Burbank, Kalifornien und Malibu Colony Road, Malibu, Kalifornien
<b>TV-Sender USA</b>	CBS
<b>Erstausstrahlung USA</b>	22. September 2003

<sup>9</sup> Die angeführten Daten und Fakten in diesem Kapitel stammen, falls nicht anders angegeben, ausschließlich von folgenden Websites: [http://www.cbs.com/shows/two\\_and\\_a\\_half\\_men/](http://www.cbs.com/shows/two_and_a_half_men/), <http://www.serienjunkies.de/two-and-a-half-men/>, <http://www.imdb.com/title/tt0369179/>, <http://www.kabeleins.at/tv/two-and-a-half-men> und <http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=4603>

<b>Sendezeit in den USA</b>	1x wöchentlich zur Prime Time
<b>TV-Sender AUT/D/CH</b>	ORF eins, ATV, ProSieben, kabel eins, TNT Serie, SF 2
<b>Deutsche Erstaussstrahlung</b>	12. März 2005 auf ProSieben
<b>Synchronfirma</b>	Cinephon, Berlin
<b>Dialogbuch</b>	Andreas W. Schmidt
<b>Dialogregie</b>	Martin Schmitz

### 7.2.2 Handlung und Hauptcharaktere

Die Serie *Two and a Half Men* spielt in Malibu, Kalifornien. Der erfolgreiche Charlie Harper lebt ein Leben, das wohl jedes Mannes Traum ist – er wohnt in einem Haus direkt am Strand in Malibu, genießt das Leben, die Frauen und den Alkohol. Alles ist perfekt, bis eines Tages sein jüngerer Bruder Alan vor seiner Tür steht und bei ihm einziehen will. Charlie ist davon zwar alles andere als begeistert, lässt ihn dann aber widerwillig bei sich einziehen. Als wäre das noch nicht genug, bringt Alan auch seinen Sohn Jake mit – der 10jährige verbringt von nun an jedes Wochenende in Charlies Haus. Damit ist das Chaos im Drei-Männer-Haushalt vorprogrammiert ...

#### Hauptcharaktere

**Charlie Harper**, dargestellt von Charlie Sheen, ist erfolgreicher Werbejingle-Komponist und ewiger Junggeselle. Um einen lustigen oder spitzen Kommentar ist er nie verlegen. Seine typische Kleidung: Bowling-Hemden und Shorts. Er genießt das Leben in seinem Strandhaus in Malibu in vollen Zügen und liebt den Alkohol, das Glücksspiel und die Frauen, vor allem die großen, hübschen, vollbusigen. Allerdings ist er nur auf Sex aus und die Gefühle der Frauen kümmern ihn nicht. Die einzigen Frauen, die in seinem Leben für eine längere Zeit eine Rolle spielen,

sind Lisa, Mia und Chelsea – mit Mia und Chelsea gab es sogar Heiratspläne. Eine weitere wichtige Frau in Charlies Leben ist Rose, seine Nachbarin und Stalkerin. Mit ihr verbindet ihn eine Art Hass-Liebe.

Dass Charlie ein chauvinistischer Frauenheld ist, ist wahrscheinlich auch darauf zurückzuführen, dass sein Vater starb, während er noch sehr jung war. Seine Mutter Evelyn übernahm stets die dominante Rolle in ihren weiteren Beziehungen, weshalb Charlie aus Selbstschutz engere Beziehungen zu Frauen vermeidet.

Obwohl er es nie zugeben würde, ist Charlie dennoch froh, dass Alan und Jake bei ihm wohnen, da sie Abwechslung in sein Leben bringen.

Am Ende der 8. Staffel wird Charlie, der mit Rose in Paris ist und sich mit ihr verlobt hat, von einer U-Bahn überfahren und stirbt.<sup>10</sup> Die 9. Staffel beginnt mit Charlies Beerdigung und der Einführung eines neuen Charakters: Walden Schmidt (gespielt von Ashton Kutcher).<sup>11</sup>

**Alan Harper**, gespielt von Jon Cryer, ist Charlies jüngerer Bruder und der Vater von Jake. Er ist Chiropraktiker und hat eine eigene Praxis. Nach der Trennung von seiner Frau Judith zieht Alan zu Charlie. Da er und Judith das gemeinsame Sorgerecht für ihren Sohn Jake haben, verbringt Jake die Wochenenden bei seinem Vater und seinem Onkel Charlie.

Alan ist das totale Gegenteil seines Bruders Charlie: Er ist konservativ, hat gerne alles unter Kontrolle, ist der „Verlierer“ in der Familie, tollpatschig und die Frauen schenken ihm kaum Beachtung. Im Gegensatz zu seinem Bruder sucht er keine Frau für eine Nacht, sondern die große Liebe, die Frau fürs Leben. So

<sup>10</sup> Charlie Harper muss in der Serie sterben, da Charlie Sheen von den Produzenten der Serie gefeuert wird. Grund für Sheens Rauswurf waren dessen zahlreiche Eskapaden.

<sup>11</sup> Auf die 9. Staffel und die Figur des Walden Schmidt (ein suizidgefährdeter Millionär, der Charlies Haus kauft) wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen, da die Staffel zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit gerade erst in Amerika erstausgestrahlt wurde.

wenig wie Charlie zugeben möchte, dass er die Gesellschaft von Alan und Jake eigentlich ganz gerne mag, so wenig möchte Alan zugeben, dass er Charlie um seinen Lebensstil und seine Coolness beneidet. Hinzu kommt noch, dass Charlies Fehlritte Alan das Leben oft schwer machen und er Charlies Fehler ausbaden muss.

Wie bereits erwähnt, hat Alan meist kein Glück bei den Frauen. Dies ändert sich, als er die um Jahre jüngere Kandi kennenlernt, die er auch heiratet. Allerdings lässt sich Kandi nach kurzer Zeit wieder von ihm scheiden und nimmt Alan aus.

Als seine Ex-Frau Judith schließlich wieder heiratet, wendet sich Alans finanzielle Situation wieder zum Guten – er muss für Jake keinen Unterhalt mehr zahlen, worüber Alan sich wie ein kleines Kind freut.

Nachdem Charlie ihm einige Tipps gibt, läuft es für Alan auch mit den Frauen wieder etwas besser – einschließlich seiner Ex-Frau Judith, mit der er im Bett landet, als diese mit ihrem Mann Herb Eheprobleme hat. Später gesteht Judith Alan, dass sie schwanger ist. Vorerst weiß man aber noch nicht, wer der Vater ist: Alan oder Herb...

***Jake Harper***, dargestellt von Angus T. Jones, ist Alans Sohn und Charlies Neffe. Als Jake 10 Jahre alt ist, trennen sich seine Eltern Alan und Judith. Von diesem Zeitpunkt an lebt Jake bei seiner Mutter und verbringt die Wochenenden bei seinem Vater und seinem Onkel.

Jake ist faul, etwas übergewichtig, leicht begriffsstutzig und wird aufgrund seiner passiven Art oft als „trübe Tasse“ bezeichnet. Für die Schule hat er nur wenig übrig und so liegt er mit seinen schulischen Leistungen auch unter dem Durchschnitt. Die wirklich wichtigen Dinge in seinem Leben sind Computerspiele, Fernsehen und Essen.

Sein Onkel Charlie ist sein Vorbild – wenn auch ein schlechtes – und erteilt ihm immer wieder Ratschläge in Bezug auf Mädchen. Jake bewundert seinen Onkel, aber auch Charlie mag Jake wegen seines trockenen Humors und seiner lässigen Art sehr gerne.

**Berta**, dargestellt von Conchata Ferrell, ist Charlies korpulente Haushälterin. Sie hat immer einen passenden, meist sarkastischen Kommentar auf Lager und macht keinen Hehl daraus, dass sie schon einmal im Gefängnis war. Auch der Rest ihrer Familie ist kriminell: sie hat einen drogenabhängigen Bruder, über den sie nicht gerne spricht, und auch zu ihrer Schwester hat sie kein gutes Verhältnis. Sie hat mehrere Töchter sowie eine Enkeltochter, mit deren Lebensstil sie nicht wirklich einverstanden ist.

Berta kennt Charlie in- und auswendig und nutzt dies oft auch zu ihrem Vorteil, z. B. um von ihm zusätzliches Geld zu ihrem fixen Gehalt zu bekommen.

**Evelyn Harper**, gespielt von Holland Taylor, ist Charlies und Alans Mutter. Sie ist egoistisch und pietätlos. Seit dem Tod von Charlies und Alans Vater hat sie ständig wechselnde Männerbekanntschaften, die sie nie wirklich gut behandelt und so schnell wie möglich wieder abschiebt – ein Punkt in dem ihr Charlie sehr ähnlich ist. Sie ist Immobilienmaklerin und sehr vermögend (auch deshalb, weil sie mehrere wohlhabende Ehemänner hatte, die alle gestorben sind).

Charlie und Alan vergleichen ihre Mutter häufig mit dem Teufel und meiden den Kontakt zu ihr, so gut es geht. Evelyn ist deshalb sehr enttäuscht von ihren Söhnen und gibt bei jedem Besuch vor, nur ihren Enkel Jake sehen zu wollen, obwohl sie trotz allem sehr an Charlie und Alan hängt.



**Judith Harper** (später: Judith Melnick), dargestellt von Marin Hinkle, ist Alans Ex-Frau und Jakes Mutter. Als Grund für die Trennung von Alan nennt sie seinen Kontrollzwang, der ihr die Luft zum Atmen nahm. Nach der Trennung behauptet Judith eine zeitlang, dass sie lesbisch sei, hat jedoch immer wieder Affären mit Männern.

Da Charlie eine Affäre mit Alans Scheidungsanwältin hat und diese dann, wie alle anderen Frauen auch, abschiebt, ist die Anwältin so gekränkt und wütend, dass sie alle Forderungen von Judith akzeptiert. So bekommt Judith das gemeinsame Haus und sehr hohe Alimente.

Später heiratet sie Dr. Herb Melnick, Jakes Kinderarzt, den sie allerdings während einer Ehekrise mit Alan betrügt. Sie versöhnt sich ein paar Wochen später wieder mit Herb und stellt kurz darauf fest, dass sie schwanger ist. Die Vaterschaft bleibt aber zunächst ungeklärt.

**Rose**, gespielt von Melanie Linskey, ist Charlies Nachbarin und ehemaliger One-Night-Stand. Sie ist Charlies Stalkerin und versucht mit allen Mitteln, ihn für sich zu gewinnen. So steigt sie zum Beispiel ständig über Charlies Veranda in dessen Haus ein und ist über Charlies Leben teilweise besser informiert als er selbst.

Rose kommt aus einer wohlhabenden Familie und hat einen Abschluss in Verhaltenspsychologie, den sie in nur zwei statt vier Jahren erhielt – daher hat sie auch immer gute Ratschläge für Charlie auf Lager. Außerdem versteht sie sich sehr gut mit Evelyn und spielt oft den Babysitter für Jake.

Am Ende der 8. Staffel scheint sie am Ziel ihrer Träume: Sie ist mit Charlie in Paris und verlobt sich mit ihm. Kurz darauf wird Charlie aber von einer U-Bahn überfahren – hat Rose Charlie aus Eifersucht vor den Zug gestoßen?

## Übersicht über die Hauptdarsteller und Synchronsprecher

Darsteller	Synchronsprecher	Rolle
Charlie Sheen	Benjamin Völz	Charlie Harper
Jon Cryer	Viktor Neumann	Alan Harper
Angus T. Jones	Adrian Kilian	Jake Harper
Conchata Ferrell	Regina Lemnitz	Berta
Marin Hinkle	Christin Marquitan	Judith Harper
Holland Taylor	Astrid Bless (1. Stimme) Kerstin Sanders-Dornseif (2. Stimme)	Evelyn Harper
Melanie Lynskey	Cathlen Gawlich	Rose

**Tabelle 6.** Hauptdarsteller und Synchronsprecher

Quelle: Deutsche Synchrondatei<sup>12</sup>

### 7.2.3 Trivia

Am Ende dieses Kapitels sollen noch einige *fun facts* angeführt werden – „unnützes“ Wissen über die Serie:

- Jeder Folge wird ein Titel gegeben, der während eines Dialoges im Laufe dieser Folge fällt.
- Die Titelmelodie wurde von Chuck Lorre geschrieben.
- Die Titelmelodie wird nicht von den Schauspielern selbst gesungen.
- Der Vorspann mit der Titelmelodie wurde an das Alter von Angus T. Jones alias Jake angepasst. So „verwandelt“ sich Jake innerhalb weniger Sekunden vom 10jährigen zu seinem aktuellen Alter – ein technischer Effekt, der „Morphing“ genannt wird.

<sup>12</sup> Deutsche Synchrondatei: <http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=4603>

- Die Inspiration für den Namen seiner Hauptfigur fand Chuck Lorre während des Drehs von *Dharma & Greg*, bei dem er mit einem Cutter namens Charles Harper Yates zusammenarbeitete.
- Charlie Sheen wurde durch die Serie zum bestbezahlten Schauspieler einer Comedy-Fernsehserie.
- Berta sollte in der Serie zuerst nur eine Nebenrolle spielen. Sie kam beim Publikum dann aber so gut an, dass Conchata Ferrell eine permanente Rolle bekam und fester Bestandteil der Besetzung wurde.
- Rose wurde ursprünglich am Ende der 4. Staffel aus der Serie „hinausgeschrieben“, da Melanie Lynskey eine Rolle in einer anderen Serie annahm. Diese floppte allerdings und so wurde Melanie Lynskey wieder Teil der TAAHM-Crew.
- Charlie schreibt Werbe-Jingles, Alan ist Chiropraktiker, Evelyn ist Immobilienmaklerin, Berta Haushälterin, Herb ist Kinderarzt, etc. In keiner der Staffeln wird jedoch Judiths Beruf erwähnt.
- Judiths Ehemann Herb heißt bei seinen ersten Auftritten in der Serie noch Greg.
- Charlie Sheen, Jon Cryer und Ryan Stiles (der in TAAHM Judiths zweiten Ehemann Herb spielt) haben zuvor bereits in *Hot Shots!* zusammengearbeitet.
- Alans Klingelton ist „Für Elise“ von Ludwig van Beethoven.
- Jon Cryer spielt in der Serie zwar Charlies jüngeren Bruder, ist in Wirklichkeit aber fünf Monate älter.
- Nur Charlie, Alan und Jake spielen in jeder Folge mit.<sup>13</sup>
- Charlie und Alan trinken oft deutsches Bier (Beck's und Radeberger).

<sup>13</sup> Bis zum Ende der 8. Staffel als Charlie stirbt und Walden Schmidt die neue Hauptfigur wird.

- Charlie Sheen, Jon Cryer und Holland Taylor haben alle in Filmen von John Hughes mitgespielt: Sheen in *Ferris macht blau* (Originaltitel: *Ferris Bueller's Day Off*), Cryer in *Pretty in Pink* und Taylor in *She's Having a Baby*.
- Alan zahlt monatlich 3875,32 \$ an Alimenten für Jake.
- Jon Cryer wird oft mit Matthew Broderick verwechselt, da ihnen eine gewisse Ähnlichkeit nachgesagt wird. Diese Tatsache wird in der Folge *Auch junge Menschen sind mal verschleimt* (Staffel 4, Folge 16, Originaltitel: *Young People Have Phlegm Too*) parodiert, in der sich Alan zwei Mal als Broderick ausgibt – einmal, um in einen Club zu kommen, und ein zweites Mal, als er mit Charlie im Krankenhaus ist, um einen Arzt dazu zu bewegen, Charlie zu untersuchen.
- Chuck Lorre platziert am Ende jeder Folge sogenannte *Vanity Cards* – persönliche Nachrichten, die für ein paar Sekunden aufscheinen.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Der Text der *Vanity Card* am Ende der ersten TAAHM-Folge lautet zum Beispiel: „When Dharma was cancelled my heart was broken. Over the next few years my efforts to mend it by creating a new show led to an even deeper emotional nadir when I noticed that I had somehow become the author of a seemingly endless succession of failed pilots and pilot scripts. This was not a big enough string of stinkers to lower AOL-Time Warner's stock price (that had already been done by people more incompetent than myself), but my ill-advised attempts at heart-mending were sufficient enough to cause people in suits to not look up from their cobb salads when I ambled into the WB commissary (in Hollywood even has-beens amble). But I was indomitable. I kept writing... and failing... and ambling. And then, about a year ago, my good friend and favorite cross-to-bear, Lee Aronsohn, told me he needed to write something fairly quickly in order to keep his Writer's Guild health insurance. Everyone – friends, agents, execs – told me not to get involved. They assured me that I was too big, too successful, for such a partnership. You see where this is going. Lee and I wrote ‚Two and a Half Men‘. Which brings me to the glaringly obvious spiritual lesson in all this. How do you mend a broken heart? The Bee Gee's never figured it out, but I did. You help a friend keep their health insurance from lapsing.“ (Quelle: <http://chucklorre.com/index-2hm.php?p=108>)

## Gegenüberstellung der Humorformen in Original- und Synchronfassung

In diesem Kapitel soll die englische Originalfassung der Folge *“It was Mame, Mom”* der US-amerikanischen Sitcom *Two and a Half Men* deren deutscher Synchronfassung *„Pamela und Purzelchen“* gegenübergestellt werden. Die verwendeten Humorformen in Original- und Synchronfassung sollen identifiziert und verglichen werden, um herauszufinden, ob der Humor gut übertragen, d. h. skoposadäquat übersetzt wurde, und ob es bei Sitcoms eventuell so etwas wie einen globalen, universellen Humor gibt. Hierfür soll zunächst der Skopos der Übersetzung festgestellt und im Anschluss daran diskutiert werden, ob eine herkömmliche Übersetzungskritik als Bewertungsgrundlage für die AVT genügen kann. Am Ende dieses Kapitels wird schließlich analysiert, welche Stilmittel für die Erzeugung von Humor im Original bzw. in der Übersetzung eingesetzt wurden und welcher der in Kapitel 4.2 beschriebenen Humorthorien diese zuzuordnen sind.

### 8.1 Skoposfeststellung

Die Skopostheorie, die in Kapitel 1.1.1 beschrieben wurde, bildet die theoretische Basis für die Analysearbeit in diesem Kapitel. Daher sollen im Folgenden, die Skopoi der Original- sowie der Synchronfassung bestimmt werden.

Die Fernsehserie *Two and a Half Men* ist, wie bereits erwähnt, dem Genre der Sitcom zuzuordnen. Es kann somit festgestellt werden, dass die Funktion der Serie „Unterhaltung“ ist. Das heißt, das erklärte Ziel der Drehbuchautoren von *Two and a Half Men* ist es, die Zuseher für 20 Minuten vom Alltag abzulenken, zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Die Serie handelt vom Zusammenleben eines chauvinistischen Singles, eines geschiedenen Vaters und dessen dümmlichen Sohnes und den lustigen Alltagssituationen, die sich daraus ergeben. *Two and a Half Men* wird von schwarzem, trockenem, sarkastischem Humor sowie sexuellen Witzen dominiert, was vielleicht nicht jedermanns Geschmack treffen mag, den Einschaltquoten zufolge aber doch einem großen Publikum gefällt. Wen genau die Serie anspricht, ist allerdings schwer zu beantworten. So schreibt auch Herbst:

„Die Heterogenität (und Anonymität) der Zuschauer einer Fernsehserie schließt eine klare Bestimmung der Zielgruppe [...] aus. Der Sendetermin liefert [...] gewisse Anhaltspunkte (Jugendprogramm, kulturell interessierte Minderheit, etc.), die durchaus Auswirkungen auf die Übersetzung in der Form von Vorgaben durch die Sender haben können.“ (Herbst 1994:241)

Der Sender Pro Sieben, auf dem TAAHM u. a. ausgestrahlt wird, sieht seine Zielgruppe bei den 14–49jährigen.<sup>1</sup> In den USA liegt die Altersspanne der Zielgruppe etwas höher, nämlich bei den 18-49jährigen.<sup>2</sup> Allgemein kann man davon ausgehen, dass das Zielpublikum in Deutschland und in den USA das gleiche ist – junge Zuschauer, die freche Dialoge mögen.

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass der Funktionskonstanz bei der Erstellung der Synchronfassung einer Sitcom die höchste Priorität eingeräumt wird. So soll die übersetzte Fassung das Zielpublikum gleichermaßen unterhalten, wie die Originalfassung das Originalpublikum. Außerdem soll die deutsche Fassung

<sup>1</sup> Quelle: <http://www.presseportal.de/pm/25171/2179228/nackte-quoten-wahrheit-ashton-kutcher-holt-mit-32-1-prozent-einen-neuen-bestwert-fuer-two-and-a-api>

<sup>2</sup> Quelle: [http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlie-sheen-less-two-and-a-half-men-season-debut-draws-record-audience/2011/09/20/gIQA3CFjK\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlie-sheen-less-two-and-a-half-men-season-debut-draws-record-audience/2011/09/20/gIQA3CFjK_story.html)

ein möglichst breites Publikum ansprechen und in sich selbst kohärent sein. Wie in Kapitel 1.1.1 erwähnt, hat nämlich die intratextuelle Kohärenz bei der Erstellung einer Synchronfassung stets Vorrang gegenüber der intertextuellen Kohärenz bzw. Fidelität, da das Zielpublikum die Übersetzung nicht direkt mit dem Ausgangstext vergleichen kann.<sup>3</sup>

## 8.2 Herkömmliche Übersetzungskritik als Bewertungsgrundlage für AVT?

Beschäftigt man sich mit der Bewertung von Synchronfassungen, stellt sich die Frage, ob die herkömmlichen Formen der Übersetzungskritik dafür genügen – weisen multimediale Texte doch weit mehr Faktoren auf, die man berücksichtigen muss, als „normale“, d. h. rein schriftliche, Texte. Wie bereits in Kapitel 2.1.1 angemerkt, handelt es sich bei der Erstellung einer Synchronfassung um einen Spezialfall der Übersetzung, die laut Herbst

„[...] als eine geglückte Übersetzung nicht allein den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen muß [...]. Vielmehr muß sie darüberhinaus den Erfordernissen der Synchronität in der Weise entsprechen, daß der Übersetzungstext auch dem im Film gezeigten Bild entspricht. Das gilt nicht nur für Faktoren wie Lippensynchronität, sondern insbesondere auch für exophorische Elemente des Textes. Synchronität bezeichne dabei allgemein die zeitliche Übereinstimmung eines sprachlichen Elements (Lautes, Wortes oder Satzes) mit dem Bild des Films.“ (Herbst 1994:221)

Es geht also folglich nicht nur darum, sprachliche Elemente zu übertragen, sondern diese auch noch mit Bild und Ton in Übereinstimmung zu bringen. Nur wenn sowohl die sprachliche als auch die bildliche und tonale Ebene in Einklang sind, wird ein Film die gewünschte Wirkung auf die Zuseher haben. Hierbei übt das

<sup>3</sup> Anders gestaltet sich dies bei der Erstellung von Untertiteln, da der Zuseher hier Möglichkeit des direkten Vergleichs von Untertiteln und gesprochenem Original hat.

Bild sicherlich den stärksten Reiz auf das Publikum aus, denn oft sind es nicht die Worte, die den Sinn transportieren, sondern die Gestik und Mimik der Schauspieler, das Hintergrundbild, Zeichen, Schilder, etc. Der Übersetzer/Synchronautor muss demnach z. B. auch darauf achten, dass das Gesprochene zu einer bestimmten, vom Schauspieler gesetzten Geste passt oder bei Nahaufnahmen ein zu den Lippenbewegungen passendes Wort finden:

„For instance, the image may not allow the use of a word that would match the actor’s lip movements, as in some cases where the icon accompanying the word spoken appears on screen. With no icons on screen the translator is freer to find a word that more or less relates to the situation and fits the on-screen actor’s mouth. But with an icon on screen that relates to the word pronounced in a close-up, for example, translation solutions are reduced. This situation forces the translator to resort to all the translation resources at his or her disposal, and employ every last ounce of his or her creative skills.“ (Chaume 2004:47)

Aus diesen Ausführungen wird ersichtlich, dass herkömmliche Übersetzungskritiken für eine *sinnvolle* Bewertung einer Synchronfassung nicht ausreichen, da sie sich lediglich mit einem Teilaspekt, nämlich der Sprachübertragung, auseinandersetzen und nicht mit dem großen Ganzen. So kann eine Übersetzung zwar durchaus als gut bezeichnet werden, wenn man den rein schriftlichen Text betrachtet, aber in Zusammenhang mit dem Bild absolut unpassend sein und vice versa. Daher ist es wichtig, die sprachliche Übertragung nicht losgelöst von den anderen Ebenen (Bild, Ton, Musik) zu beurteilen, sondern die Synchronfassung in ihrer Gesamtheit zu bewerten – wofür man gegebenenfalls mehrere Ansätze miteinander kombinieren müsste. Vor allem Fillmores Scenes-and-frames-Semantik, die später von Vannerem und Snell-Hornby (1994) auf die Translationswissenschaft umgelegt wurde, scheint dafür geeignet zu sein.



### 8.2.1 *Scenes* und *frames* als Bewertungsgrundlage

Wie bereits in Kapitel 1.1.3 erläutert, werden nach dem 1977 von Charles Fillmore entwickelte *Scenes-and-frames*-Ansatz Texte nicht nur aufgrund ihrer Oberflächenstruktur bewertet, sondern man versucht, sie in ihrer Ganzheit zu erfassen und zu interpretieren. Wenn wir einen Text rezipieren, ergeben sich aufgrund unserer Erfahrungen mehr oder weniger detaillierte Vorstellungen, d. h. *scenes*, in unseren Köpfen. Diese Sinnesvorstellungen sind also unsere persönlichen Interpretationen der Kultur/Gesellschaft, in der wir leben und spiegeln unsere Realität wider. Vermeer/Witte schreiben: „[...] eine Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen kann über und durch mehrere Sinneskanäle zugleich angeregt werden“ (Vermeer/Witte 1990:51). Bei rein schriftlichen Texten steht dem Rezipienten lediglich diese linguistische Kodierung, d. h. der *frame*, zur Verfügung, woraus er für sich *scenes* ableitet; bei multimedialen Texten hingegen werden Reize für viele verschiedene Sinneskanäle und dem Rezipienten somit weit mehr Information geboten. Beim Film evoziert das Bild, d. h. die *scenes*, beim Zuseher *scenes* oder *frames* und auch der Filmdialog, d. h. der *frame*, löst *scenes* und *frames* aus. Wie im Kapitel über die *Scenes-and-frames*-Semantik erwähnt, ergibt sich aus der Summe aller kleinen und großen *scenes* schließlich eine Gesamt*scene*. Nur wenn Bild und Ton eine Einheit bilden, kann der Film für den Zuseher Sinn ergeben. Für den Übersetzer gilt es, die *scenes* und *frames* zu dekodieren und herauszufinden, welche *frames* am passendsten sind, um die richtigen zielsprachlichen *scenes* hervorzurufen. Dies setzt ein großes Weltwissen und ein hohes Maß an Kreativität des Übersetzers voraus. Bei der Übertragung eines Films besteht nun vor allem die Schwierigkeit, dass die gezeigten Bilder *scenes* und *frames* aktivieren, die fremdartig sind, d. h. eventuell nicht mit denen der Zielsprache übereinstimmen. Dies führt zu einem Informationsverlust, der

das Filmerlebnis stört. Es kann auch passieren, dass der Zuseher eine *scene* aufgrund ihrer Kulturspezifität gar nicht erkennt und dadurch keine oder eine falsche Aktivierung stattfindet. Umgekehrt kann es auch sein, dass der Zuschauer durch die Übersetzung irritiert wird, wenn eine typisch deutsche Kulturreferenz eingefügt wird, die nicht zum beispielsweise amerikanischen Hintergrund passt:

### Beispiel

In der Folge *Der Frauendieb*<sup>4</sup> hat Jake Liebeskummer, weil seine Freundin mit ihm Schluss gemacht hat, ohne ihm zu sagen weshalb. Alan, Jake und Charlie sitzen gemeinsam beim Essen und Alan erklärt Jake, dass er genau weiß, wie er sich fühlt. Er erzählt von einer Jugendliebe, die mit ihm am Abend vor dem Abschlussball, ebenfalls ohne einen Grund dafür zu nennen, Schluss gemacht hat und dass er deshalb am Boden zerstört war. Es ergibt sich folgender Dialog:

- Jake: „Und was hast du da gemacht?“
- Alan: „Was hättest du machen sollen? Wie kittet man ein gebrochenes Herz?“
- Charlie beginnt daraufhin das Grönemeyer-Lied *Gib mir mein Herz zurück* zu singen

Dies mag in der Synchronfassung etwas irritierend wirken, da die Serie in Malibu spielt, wo wohl niemand Grönemeyer kennt. In der englischen Originalfassung lautet der Dialog wie folgt:

- Jake: “So, what’d you do?”
- Alan: “What could I do? How can you mend a broken heart?”
- Charlie singt: “How can you stop the rain from falling down?”

*How can you mend a broken heart* ist der Titel eines Liedes der *Bee Gees*, in dem auf die Textzeile “*And how can you mend a broken heart?*” der Satz

<sup>4</sup> Staffel 5, Folge 10, Originaltitel: *Kinda Like Necrophilia*

“*How can you stop the rain from falling down?*” folgt. Die Übertragung dieser Anspielung gestaltet sich für den Übersetzer allerdings schwierig, da der erste Satz von Alan gesprochen wird und daher nicht im Englischen belassen werden kann. Ebenso wenig kann aber Charlies Gesang im Englischen belassen werden, da man sonst den Zusammenhang nicht mehr begreifen würde. Nachdem dieses Lied auch nicht zu den bekanntesten der *Bee Gees* gehört, stellt sich jedoch die Frage, ob die Anspielung – selbst wenn man den englischen Liedtext auch in der deutschen Fassung beibehielte – überhaupt verstanden würde. Der Übersetzer/Synchronautor hat sich daher dazu entschlossen, sich vom *Bee Gees* Song loszulösen und durch ein entsprechendes deutsches Lied zu ersetzen. Fraglich ist, ob diese Version weniger befremdlich wirkt als dies ein Beibehalten der gesungenen Zeile “*How can you stop the rain from falling?*” getan hätte.

Die Übertragung von Humor und Komik in Filmen stellt eine zusätzliche Herausforderung dar, denn das Komische spielt laut Santana (2004)<sup>5</sup> mit sprachspezifischen *frames* und/oder *scenes*. Rojo López schreibt dazu:

„Humour needs a common ground or frame where interlocutors share a history and a way to interpret experience. Humorous emissions have their effect by referring to a frame or store of shared knowledge and memories.“  
(Rojo López 2002:38)

Humor umfasst demnach weit mehr als das Spiel mit Worten, nämlich sowohl die Perspektive des Witzerzählers als auch die des Rezipienten in Bezug auf Kultur, Zeit und Ort. Bei einer Übersetzung findet unweigerlich eine Perspektivverschiebung statt. Daraus folgt, dass die Übertragung von Humor in eine andere Sprache den Übersetzer doppelt fordert: Auf der einen Seite muss er die *scenes* des Originals richtig interpretieren und dafür passende *frames* der

<sup>5</sup> Quelle: [http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H33\\_03-santana.pdf](http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H33_03-santana.pdf)

Zielsprache finden, auf der anderen Seite muss er die komische Wirkung erhalten indem er die Perspektive des Ausgangstextes beibehält oder auch nicht.

In jedem Fall scheint Fillmores *scenes-and-frames*-Ansatz für die Bewertung eines Filmes durchaus geeignet zu sein, da er es erlaubt auch das Filmbild und die so übermittelten Informationen mit einzubeziehen. Denn gerade das harmonische Zusammenspiel aus Filmdialog und Filmbild, die jeweils eigene *scenes* und *frames* evozieren, ist für das Verständnis des Films entscheidend. Eine vollständige Übertragung aller Zeichen (Sprache, Bild, Ton, Musik) ist bei der Synchronisation nicht möglich. Deshalb ist es besonders wichtig, bei der Übersetzung der wirklich übertragbaren – nämlich der sprachlichen – Zeichen, spezielles Augenmerk auf den Film in seiner Ganzheit zu legen. Bild und Ton sind untrennbar miteinander verbunden. Fügt sich der Dialog nicht harmonisch in das Bild ein, so wird der Film vom Publikum nicht als gut empfunden.

### 8.3 Anwendungsbeispiel

In diesem Abschnitt sollen die im Original und in der Synchronfassung der TAAHM-Folge *Pamela und Purzelchen* verwendeten Humorformen identifiziert und einander gegenübergestellt werden. Es soll analysiert werden, ob die humoristischen Elemente kulturspezifisch sind oder nicht. Außerdem soll herausgefunden werden, welche Stilmittel zur Humorerzeugung eingesetzt werden und welcher der in Kapitel 4.2 vorgestellten Humorthorien diese zuzuordnen sind.

Auf diese Weise können Ausgangs- und Zieltext einander gegenübergestellt und so herausgefunden werden, ob der Zieltext seine Funktion erfüllt und ob es bei Sitcoms so etwas wie einen globalen, universellen Humor gibt.

### 8.3.1 Hintergrundinformationen „*Pamela und Purzelchen*“

In Folge 2.18 *Pamela und Purzelchen* (Originaltitel: *It was “Mame”, Mom*) dreht sich alles um Eric, einen der wichtigsten Auftraggeber Charlies, der homosexuell ist. Um sich mit Eric gut zu stellen und dadurch weiterhin Aufträge an Land zu ziehen, spielt Charlie ihm vor, ebenfalls schwul zu sein. Eines Tages lädt ihn Eric schließlich zu einer Cocktailparty unter Gleichgesinnten ein und Charlie möchte, dass Alan ihn zu dieser begleitet und seinen Lebensgefährten spielt. Nach anfänglichen Protesten überredet Charlie Alan schließlich, indem er ihm verspricht, ihn und Jake in seinem Testament zu bedenken. Auf der Party steigert sich Alan immer mehr in seine Rolle hinein und Charlie lernt Erics Ex-Frau Pamela kennen, die er äußerst attraktiv findet. Er heckt daraufhin einen Plan aus, um sie ins Bett zu bekommen und Eric trotzdem weiterhin im Glauben zu lassen, dass er schwul sei. . .

### 8.3.2 Analyse

Im Folgenden werden nun einige Beispiele aus der Folge *Pamela und Purzelchen* in der Originalversion und der deutschen Fassung einander gegenübergestellt. Im Anschluss an das jeweilige Beispiel wird die Übersetzung mit dem Original verglichen und diskutiert, ob die Übertragung gelungen ist.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Die Namen der Sprecher werden in den Gegenüberstellungen mit ihrem jeweiligen Anfangsbuchstaben abgekürzt: „C“ für Charlie, „A“ für Alan, „J“ für Jake, „R“ für Rose, „E“ für Eric, „P“ für Pamela und „Ev“ für Evelyn.

**Beispiel 1 [00:01]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
TV	Some side effects include headaches, blurred vision, and high blood pressure. Ask your doctor if it's right for you.	...zu den Nebenwirkungen gehören Kopfschmerzen, Sehstörungen und Bluthochdruck. Befragen Sie Ihren Arzt vor der Anwendung. Die Erektile Dysfunktion kann sowohl organische, als auch psychische Ursachen haben. ...
J	Dad?	Dad?
A	Yeah?	Ja?
J	Do you suffer from erectile dysfunction?	Leidest du auch an Erektile Dysfunktion?
C	Well, Alan? Do you?	Und Alan? Leidest du?
A	Um, Jake, wh-what do you know about erectile dysfunction?	Ähm, Jake, was weißt du denn über Erektile Dysfunktion?
J	Not much. It's something to do with your penis, right?	Nicht viel, es hat irgendwas mit dem Penis zu tun, oder?
A	Right.	Ja.
J	And they say one outta three guys gets it, and mine's fine, so it's gotta be one of you.	Und die sagen, einer von drei Männern kriegt es. Meiner ist in Ordnung, deshalb muss es einer von euch sein.
A&C	Not me. / I'm fine.	Ich bins nicht, ähm, - / Ich bin's nicht.
J	So what are the pills for?	Wofür sind denn die Pillen?
A	Uh, well, what, what they do, uh, Jake, is that they, uh, they dilate the blood vessels, which allows more blood to easily flow to certain...	Ähm-ähm-ähm, die erwei-, Jake, die erweitern die Blutgefäße, die dafür da sind, dass mehr Blut in gewisse Bereiche fließen kann, und...
C	They're boner pills, Jake.	Das sind Lattenpillen, Jake.
J	Oh. To get 'em, or to make 'em go away?	Dass sie weggeht oder dass man sie kriegt?
A	Uh, to get 'em. Now, now go get ready for bed.	Damit man eine kriegt, geh jetzt ins Bett.
J	What's the point? They're not good for anything.	Ich kapiert das nicht, dann sind sie ja völlig unnützlich.

In dieser Szene ergibt sich die Komik aus dem typisch kindlichen Verhalten, Fragen zu stellen, die den Erwachsenen unangenehm sind. Kinder schnappen irgendwo Wörter oder Sätze auf, die sie vorher noch nie gehört haben, und wollen dann ganz genau wissen, worum es sich dabei handelt. Dieses Verhalten ist wohl allen Eltern

auf der ganzen Welt nur allzu gut bekannt und daher keineswegs kulturspezifisch. Die lustigen Situationen, die sich aus diesen kindlichen Fragen ergeben können, findet man überall komisch, weshalb die Übertragung solcher humoristischer Elemente in eine andere Sprache auch kein großes Problem darstellt.

Im oben angeführten Beispiel erhascht Jake im Fernsehen einen Ausschnitt über Erektile Dysfunktion und möchte von seinem Vater wissen, ob er auch darunter leidet. Außerdem möchte er erklärt bekommen, worum es sich dabei handelt. Alan ist sichtlich peinlich berührt und versucht, sich irgendwie herauszuwinden. Jeder, der mit Kindern schon einmal mehr zu tun hatte, wird sich in dieser Situation wiederfinden. Man lacht darüber, weil man in dem Moment froh ist, nicht betroffen zu sein und erfreut sich daran, dass sich ein anderer in dieser unangenehmen Position befindet. Demnach ist dieser Teil der Szene der Überlegenheitstheorie (siehe Kapitel 4.2.1) zuzuordnen. Alans Erklärungsversuche werden jäh von Charlie unterbrochen, der Jake ohne Umschweife sagt, worum es sich bei diesen Pillen handelt: „boner pills“, „Lattenpillen“. Dieser plötzliche, ehrliche Einwurf wiederum überrascht den Zuschauer und löst Lachen aus (Inkongruenz). Auch Jakes Reaktion „What’s the point? They’re not good for anything.“/„Ich kapiert das nicht, dann sind sie ja völlig unnützlich.“ auf die Information, dass die Pillen dafür da sind, eine Erektion auszulösen, amüsiert uns. Die Naivität Jakes ist hier der Lachauslöser. Somit ist der letzte Teil der Szene ebenfalls der Inkongruenztheorie (siehe Kapitel 4.2.2) zuzuordnen. Die Übertragung dieses Beispiels vom Englischen ins Deutsche stellt den Übersetzer vor keine großen Schwierigkeiten – weder was kulturelle Unterschiede betrifft noch sprachlich gesehen. Beide Versionen sind unterhaltsam und regen zum Lachen an. Demnach kann die Übersetzung als gelungen betrachtet werden.

**Beispiel 2 [00:57]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	You ever try any of those drugs?	Ähm, hast du schon mal sowas geschluckt?
C	Once or twice. Out of curiosity, not necessity.	Ein-zwei mal, nur aus Neugierde, nicht, weil ich's nötig hatte.
A	What'd you think?	Und wie war's?
C	Not my thing. It's like corkin' the bat. You?	Nicht mein Ding. Als würde man Blei reinfüllen. Und du?
A	Yeah, that's what my ex-wife wanted. More sex with me that lasted longer.	Das wollte meine Ex-Frau immer. Mehr Sex mit mir, der länger dauert.

In diesem Ausschnitt möchte Alan von Charlie wissen, ob er schon einmal diese Art von Pillen ausprobiert hat. Den ersten Lacher verursacht hier Charlies Aussage, dass er die Pillen zwar ausprobiert hat, aber natürlich nur aus Neugierde und nicht, weil er sie nötig hätte. Diesen Teil der Szene vom Englischen ins Deutsche zu übertragen, bereitet keine Probleme. Der nächste Abschnitt hingegen ist schwieriger zu übersetzen. Charlie vergleicht hier die Einnahme dieser Pillen mit "corking the bat". Dieser Ausdruck stammt aus dem Baseball und ist sehr kulturspezifisch, da diese Sportart in Europa kaum Beachtung findet. "to cork the bat" bedeutet, einen Baseballschläger auszuhöhlen und ihn mit einem Stück Kork (oder anderem leichten Material) zu füllen, um so bessere Schlagresultate zu erzielen. Ein mit Kork gefüllter Schläger ist leichter und erlaubt dem Schlagmann dadurch einen schnelleren Schwung und besseres Timing.<sup>7</sup> Im professionellen Baseball muss der Schläger allerdings aus einem einzigen Stück Holz gefertigt sein, was bedeutet, dass die Verwendung „gekorkter“ Schläger während eines Spiels nicht regelkonform ist. Demnach vergleicht Charlie in der Originalfassung das Schlucken potenzfördernder Pillen mit Schummeln. Dieser Vergleich kann so

<sup>7</sup> Vgl. "Do corked bats allow baseball players to hit farther?": <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=do-corked-bats-allow-base> und "What about corked bats?": <http://www.acs.psu.edu/drussell/bats/corkedbat.html>



jedoch nicht ins Deutsche übernommen werden, da in deutschsprachigen Ländern so gut wie niemand weiß, was es mit einem ausgehöhlten und mit Kork gefülltem Baseballschläger auf sich hat. Der Übersetzer war sich dieser Problematik bewusst und hat sich richtigerweise dafür entschieden, diesen Satz mit „Als würde man Blei reinfüllen.“ zu übertragen. So bleibt die Funktionskonstanz gewahrt – die Inkongruenz bleibt erhalten.

Auch der letzte Satz dieser Szene kann der Inkongruenztheorie zugerechnet werden. Alans ironischer Kommentar, „Yeah, that’s what my ex-wife wanted. More sex with me that lasted longer.“, kommt überraschend, da man annehmen könnte, dass eher er als Charlie potenzfördernde Mittelchen ausprobieren würde. Die Aussage kann problemlos ins Deutsche übertragen werden – die Ironie in ihr wird sowohl vom amerikanischen als auch vom deutschsprachigen Publikum als lustig empfunden.

### Beispiel 3 [01:15]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	(phone rings) Hello. Oh, hey, Eric. Hiya. What’s happening, boyfriend? ... Oh, you’re terrible. You kiss your mother with that mouth? So what’s up? ... Saturday? Let me check my book. ... Saturday is marvellous. How dressy? ... Evening wear, or California casual? ... Oh, goody. An excuse to shop. Like I need one. Okey dokey, artichokey. Ciao for now.	(am Telefon) Hallo? Oh, Eric, hallöchen, wie läufsts denn, mein Freund? ... Hey, sag mal, küsst du deine Mutter mit diesem Mund, du Früchtchen? Was gibt’s denn? ... Samstag? Ich seh mal eben nach. ... Samstag ist bezaubernd. Wie takeln wir uns auf? ... Abendanzug oder kalifornische Freizeit? ... Gut, ein Grund zum Shoppen. Als hätt ich den nötig. Dann ade, du kleine Fee, ciaoilein. (legt auf)
C	(to Alan) What?	(zu Alan) Was is’?
A	Something you wanna tell me?	Willst du mir irgendwas sagen?
C	That? Oh, that’s Eric. He’s the head of a big ad agency. Throws a lotta jingle work my way.	Das? Ach, das is’ Eric. Chef einer großen Werbeagentur, ich schreibe viele Jingles für ihn.
A	He wouldn’t happen to be gay, would he?	Habe ich recht, dass er schwul ist?

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	Well, what difference does it make, Alan? A person's sexuality is a very private and personal thing. It has no relevance in the business world.	Was macht das für'n Unterschied, Alan? Die Sexualität eines Menschen ist reine Privatsache. Sie spielt im Geschäftsleben überhaupt keine Rolle.
A	But he is gay.	Aber er ist schwul.
C	Oh, yeah. You know, it's okay to call 'em queer again.	Und wie. Man darf ihn auch ruhig 'ne Schwuchtel nennen.
A	Good to know. Good to know. Uh, would it be fair to assume that, uh, you've led him to believe that you are of a similar persuasion?	Gut zu wissen, gut zu wissen. Würde ich recht in der Annahme gehen, dass, äh, du ihn im Glauben gewiegt hast, dass du ähnlich gestrickt bist wie er?
C	Not deliberately. Mm, I kinda sorta backed into it.	Nicht absichtlich. Es kam eher durch die Hintertür.
A	Excuse me?	Wie bitte?
C	Okay. Poor choice of words. When we first met, I found myself falling into his... What do you call it?	Okay, fasche Wortwahl. Als wir uns kennenlernten, fiel ich irgendwie in seinen, wie heißt das, ...?
A	Futon?	Futon?
C	No, no, his manner of expressing himself. The tone, the gestures. It's like when you talk to a Southerner, you start saying "y'all" and "grits" and "tobaccy".	Nein, nein. Ich meine mehr, seine Ausdrucksweise, seinen Jargon, seine Gesten, als würde man mit einem Franzosen reden und sagen, Lyon und Nancy und Paris. (Paris – Pari, französisch ausgesprochen)

Den ersten Lachanreiz in dieser Szene bietet Charlies Telefongespräch. Der Humor baut hier auf stereotypisch homosexuellen Eigenschaften auf: Charlie spricht in nasalem Ton, verwendet für ihn untypisches Vokabular (hiya, marvellous, goody), redet vom Shoppen und verwendet zum Abschied einen Reim ("Okey dokey, artichokey. Ciao for now."). Die Inkongruenz zu seinem normalen, machohaften Verhalten gepaart mit der Parodie auf „typisch homosexuelle“ Eigenheiten (Überlegenheitstheorie) erzeugt hier Lachen. Auch in deutschsprachigen Ländern werden homosexuellen Männern Attribute wie z. B. ein nasaler Tonfall, frauliches Verhalten, etc. zugeschrieben. Eine Parodie darauf funktioniert also sowohl in Amerika als auch in Deutschland, weshalb die Übertragung keine Schwierigkeiten bereitet. Bei den Reimen ist die Kreativität des Übersetzers gefordert. Charlies "Okey dokey, artichokey" kommt im Verlauf dieser Episode immer wieder vor, wird

jedoch immer anders übersetzt – aber jedes Mal sehr einfallsreich und zur jeweiligen Situation passend. In diesem Fall hat sich der Übersetzer für die Verabschiedung am Telefon für „Dann ade, du kleine Fee.“ entschieden – eine sehr gelungene Übertragung, die auf jeden Fall einen Lacher hervorruft.

Der nächste komische Effekt beruht auf einem Sprachspiel und der Entspannungstheorie (siehe Kapitel 4.2.3). Charlie erklärt Alan, dass er in die Lügerei einfach so hineingerutscht ist: “Mm, I kinda sorta backed into it.” Diese Aussage, in Verbindung mit dem Thema Homosexualität, ist „eindeutig zweideutig“. Auch in der deutschen Fassung musste hierfür ein Ausdruck (*frame*) gefunden werden, der verschiedene Assoziationen (*scenes*) evoziert. Mit „durch die Hintertür“ konnte dies erreicht werden. Der Humor bleibt erhalten und die Übersetzung kann als geglückt bezeichnet werden.

Der letzte Teil dieser Szene ist wiederum schwieriger zu übertragen, da die Aussage kulturspezifisch ist. Charlie erklärt Alan, wie es dazu kommen konnte, dass Eric ihn für homosexuell hält. Er meint, dass man automatisch anfängt sich so zu verhalten und zu sprechen, wenn man längere Zeit mit demjenigen verbringt – genauso als ob man viel Zeit mit einem Südstaatler verbringen würde und deshalb selbst beginnt typische Südstaaten-Ausdrücke wie “y’all”, “grits” und “tobaccy” zu verwenden. “y’all” wird hier von Charlie im Südstaaten-Dialekt ausgesprochen, “grits” bezeichnet eine typische Speise der Südstaaten<sup>8</sup> und “tobaccy” wird in der Umgangssprache der Südstaaten für “tobacco” verwendet. Diese kulturspezifischen Anspielungen würden im Deutschen nicht verstanden, weshalb der Übersetzer adäquaten Ersatz für die deutschsprachige Version finden muss. In diesem Fall hat man sich für französisch ausgesprochene Ortsnamen entschieden. Typische dialektale Ausdrücke einer bestimmten Region Deutschlands

<sup>8</sup> Grits ist eine Speise, die auf geriebenem Mais basiert und mit Polenta, Porridge oder Grießbrei vergleichbar ist.

oder z. B. auch Wiener Dialekt wären hier in der Übersetzung nicht angebracht, da sie im Widerspruch zum amerikanischen Hintergrund der Serie stehen würden. Die Übersetzung ist hier zwar völlig in Ordnung, aber nicht mehr so komisch wie das Original – dies war in diesem Fall aber leider unvermeidbar.

#### Beispiel 4 [04:04]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	I don't care. I-if you wanna engage in a fraudulent escapade, uh, have one of your oafish poker buddies be your life partner.	Ist mir egal, wenn du dich in so eine ungesittete Eskapade stürzen willst, dann tu das gefälligst mit einem deiner abgeschmackten Pokerkumpels.
C	You see? You see? Right there. Escapade. Oafish. What poker buddy of mine talks like that? But you... A couple of squirts of Paco Rabanne, and you're good to go.	Siehst du? Genau das ist es. Eskapaden, ungesittet. Wer von meinen Pokerkumpeln gebraucht denn solche Wörter? Aber du! 'n paar Spritzer Paco Rabanne, und du gehörst dazu.
A	Excuse me, but having a reasonable command of the English language is not the exclusive domain of the gay community.	Entschuldige mal, aber die Schwulengemeinde kann eine adäquate Wortwahl nicht alleine für sich in Anspruch nehmen.
C	Listen to you. You're just making my point.	Jetzt hör dich nur an, du bist perfekt für mich!

Alan will nicht auf Charlies Aufforderung, seinen Lebensgefährten zu spielen, eingehen, weil er es für unmoralisch und geschmacklos hält. Die Komik wird hier dadurch erzeugt, dass Alan sich vehement dagegen wehrt, Charlies Freund zu spielen. Allerdings reitet er sich durch seine Ausdrucksweise (“fraudulent escapade”, “oafish”, “reasonable command of the English language”, “exclusive domain”) und Verhaltensweise (er räumt z. B. gerade die Wohnung auf) selbst immer weiter hinein und Charlie sieht sich somit immer mehr in seiner Meinung bestätigt, dass Alan der ideale Kandidat für diese Rolle ist. Hier geht es darum, adäquate Begriffe für die deutschsprachige Version zu finden. In diesem Fall ist dies nur teilweise geglückt. Während die zuvor aufgezählten englischen Ausdrücke alle in einer

gehobenen Sprachebene anzusiedeln sind, ist dies in der Synchronfassung nur bei „ungesittete Eskapade“ und „adäquate Wortwahl“ der Fall, bei „abgeschmackt“ und „für sich in Anspruch nehmen“ nicht. Damit wird auch der komische Effekt etwas abgeschwächt. Man darf jedoch nicht vergessen, dass hier keine rein sprachliche Übertragung vorgenommen wird, sondern diese auch zum Bild und zur Sprechlänge passen muss. Für einen rein schriftlichen Text könnte sicher eine passendere Übersetzung gefunden werden, da hier die Länge des Zieltextes sowie die Lippensynchronität keine Rolle spielen. Grundsätzlich aber ist die Komik des Originals, wenn auch abgeschwächt, ebenso in der Synchronfassung erhalten.

### Beispiel 5 [04:28]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	Forget it. You're asking too much.	Vergiss es. Das ist zu viel verlangt.
C	Oh, really. Was it asking too much when you showed up on my doorstep in the middle of the night, looking for a place to stay?	Ach wirklich. War es auch zu viel verlangt, mitten in der Nacht auf meiner Schwelle zu stehen und mich um Asyl zu bitten?
A	Charlie.	Charlie.
C	Was it asking too much when I took in your son on weekends and holidays?	War es zu viel verlangt, dass ich deinen Sohn an den Wochenenden hier wohnen ließ?
A	Please. This isn't fair.	Bitte, das ist unfair.
C	Was it asking too much when I set up a college fund for Jake?	War der Ausbildungsfonds von mir für Jake zu viel verlangt?
A	You set up a college fund for Jake?	Du hast einen Fonds für Jake?
C	You bet I will. Unless, of course, my income were to suddenly decline.	Den würde ich einrichten. Es sei denn, ich hätte plötzlich viel weniger Einkommen.
A	I can't believe you would sink so low. To, to, to actually use emotional and financial blackmail. . .	Dass du so tief sinken würdest, hätte ich nie geglaubt. Dass du tatsächlich so unverfroren bist, mich emotional und fi-
C	You're both in my will, you know.	Ihr seid in meinem Testament.
A	Really?	Ach, echt?
C	First thing Monday.	Gleich Montag früh.
A	Okay. All right.	Okay, also gut.

Der Humor dieser Szene basiert auf Alans Charaktereigenschaft, ständig zu schmarotzen – für Geld würde Alan fast alles tun. Er wehrt sich anfangs dagegen, Charlies Lebenspartner zu spielen, knickt aber nach und nach immer mehr ein. Charlies Vorhaltungen, dass er Alan nach seiner Trennung von Judith bei sich aufgenommen hat und auch Jake an den Wochenenden und in den Ferien bei sich wohnen lässt, prallen noch an Alan ab. Hellhörig wird Alan erst, als Charlie von einem Ausbildungsfonds für Jake spricht: “You set up a college fund for Jake?”. Charlies Antwort darauf: “You bet I will. Unless, of course, my income were to suddenly decline.” Dass Charlie einen Fonds für Jake einrichten will kommt unerwartet (Inkongruenz), die „Erpressung“ im Nachsatz wirkt als verstärkender komischer Faktor. Als Charlie dann auch noch erwähnt, dass er sowohl Alan als auch Jake in seinem Testament bedenken will, gibt Alan schließlich nach. Im Deutschen funktioniert diese Art von Humor ebenfalls problemlos, weshalb in der Übersetzung die gleichen Humorformen angewendet werden konnten, ohne die Funktionskonstanz zu gefährden.

### Beispiel 6 [05:03]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	Okay. All right. Uh, but I want it on the record that I'm doing this under protest.	Okay, also gut. Aber nur dass du's weißt, ich mach das nur unter Protest.
C	Duly noted.	Jetzt weiß ich's.
A	And if we're gonna be a couple, I wanna be the husband.	Und wenn wir 'n Pärchen sind, bin ich der Ehemann.
C	Who's gonna believe you're the husband?	Wer wird dir denn den Ehemann abkaufen?
A	Hey, of the two of us, I'm the only one who's been a husband.	Hey, von uns beiden bin ich der einzige, der mal Ehemann war.
C	You really thought you were the husband in your marriage?	Du glaubst wirklich, du warst der Ehemann in eurer Ehe?
A	Nevertheless, I'm going to be the husband in this one.	In <i>dieser</i> Ehe werde <i>ich</i> jedenfalls der Ehemann sein, kapiert?
C	Well, la de da.	Tanderadei.

Wenn er schon Charlies Lebensgefährten spielen soll, möchte Alan zumindest der „Mann“ in dieser Beziehung sein. Seine Bedingung lautet also: “And if we’re gonna be a couple, I wanna be the husband.” Charlies Antwort darauf: “Who’s gonna believe you’re the husband?” Er macht sich hier auf Alans Kosten lustig und spielt auf dessen eher weibliche Züge an. Auch als Alan erwähnt, dass nur er bis jetzt wirklich einmal ein Ehemann war, macht Charlie sich wieder über ihn lustig und möchte wissen: “You really thought you were the husband in your marriage?” Alan bleibt stur und betont, dass er es in *dieser* Beziehung aber sein wird und verlässt den Raum. Und auch hier amüsiert sich Charlie wieder über Alan und dessen zickiges, d. h. stereotypisch frauliches Verhalten, indem er mit nasaler Stimme und begleitet von einer „typisch schwulen“ Handbewegung “Well, la de da.” sagt.

Alle drei Lachauslöser dieser Szene können mit der Überlegenheitstheorie erklärt werden und funktionieren in gleicher Weise auch im Deutschen. In deutschsprachigen Ländern werden homosexuellen Männern ebenfalls die gleichen stereotypischen Attribute zugeschrieben, wie in den USA: zickiges Verhalten, frauliche Züge, etc. So erzeugt die deutsche Übersetzung ebenfalls Lachen und ist somit geglückt.

### Beispiel 7 [05:48]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	You’re wearing that?	Du willst das anziehen?
A	What’s wrong with it? You, you liked it in the store.	Was ist denn? Beim Einkaufen hat’s dir gefallen.
C	It looked different in the store.	Da hat’s auch anders ausgesehen.
A	Well, it was on sale. I can’t return it.	Es war im Ausverkauf, ich kanns nicht zurückgeben.
J	Hey, Dad, can we order pizza for dinner?	Dad, können wir ’ne Pizza bestellen?
A	No. Eat something healthy. If you want me to change it, just, just tell me.	Nein, iss was Gesundes. Wenn ich was anderes anziehen soll, sag’s mir.

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	I don't want you to change.	Das will ich doch gar nicht.
A	But you don't like it.	Aber es gefällt dir nicht.
C	I didn't say that.	Das hab ich nicht gesagt.
R	I think you look very nice, Alan.	Ich finde es großartig, Alan.
A	Thank you. See? That's all I needed to hear.	Danke. Siehst du, mehr wollt' ich gar nicht hören.
C	Well, you heard it. Now, come on.	Jetzt hast du's gehört, geh'n wir.
A	You know, I'm only doing this for you.	Ich mach das nur für dich.
C	I know.	Ich weiß.
A	So would it kill you to show a little appreciation?	Könntest du dann etwas Dankbarkeit zeigen?
C	How 'bout I show you a little smack in the head?	Wie wär's, wenn ich dir zeig', wie 'ne Kopfnuss geht?
A	Oh. That's your answer for everything, isn't it?	Das ist deine Antwort auf alles, was? Au!

Alan hat sich extra für die Cocktailparty neue Kleidung gekauft. Als er aus seinem Zimmer kommt, ergibt sich ein Dialog, der eigentlich typisch für ein Gespräch zwischen Mann und Frau ist. Charlie macht eine Bemerkung zu Alans Kleidung, woraufhin Alan sofort in die Rolle der „beleidigten Frau“ schlüpft. Es wird hin und her gekäpelt bis Rose sich schließlich erbarmt und Alan sagt, dass er gut aussieht. Von Alan wird daraufhin eine spitze Bemerkung Richtung Charlie fallen gelassen, die ebenfalls als „typisch weiblich“ bezeichnet werden könnte: “See? That's all I needed to hear.” Genauso wie die vorwurfsvollen Sätze “You know, I'm only doing this for you.” und “That's your answer for everything, isn't it?”

In dieser Szene wird mit Klischees gespielt und man lacht deshalb, weil man diese Situation aus dem Alltag kennt. Man ist froh, selber gerade nicht in dieser Lage zu stecken und kann daher darüber lachen (Überlegenheitstheorie). Solche Gespräche zwischen Mann und Frau kennt man auch in deutschsprachigen Ländern in genau dieser Form, weshalb die Übertragung des Humors 1:1 erfolgen kann. Auch aus rein sprachlicher Sicht gibt es in diesem Ausschnitt keine Probleme.



**Beispiel 8 [06:50]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	Oh, boy. Charlie, we need to talk.	Ich hab ein Wort mit dir zu reden, Charlie.
C	For the last time, you look stunning.	Hör jetzt auf, du siehst phantastisch aus.
A	No, we, we need to get our stories straight.	Nein, wir müssen unsere Geschichten abgleichen.
C	What stories?	Welche Geschichten?
A	We're supposed to be a couple. I mean, uh, how long have we been together? H-how did we meet?	Wir sind doch 'n Paar, wann haben wir uns kennengelernt, seit wann leben wir zusammen?
C	Okay, fine. I met you in Thailand and bought you from a guy.	Okay, ich hab dich in Thailand kennengelernt und jemandem abgekauft.
A	I am serious. If we're gonna pull this off, we need to be convincing. I mean, uh, do we have a favorite song? Cute names for each other? I mean, I don't even know if we're dog people or cat people.	Ich mein's ernst, wenn wir das durchziehen wollen, müssen wir überzeugend wirken, ähm, haben wir einen Lieblingssong? Kosenamen füreinander, ich meine, ich weiß nicht mal, ob wir Männchen oder Weibchen sind.
C	Oh, I forgot to tell you. The guy I bought you from in Thailand had your vocal chords removed.	Oh, ich vergaß, der Kerl, von dem ich dich in Thailand gekauft habe, hat dir die Stimmbänder entfernen lassen.

Auch in dieser Passage bleibt Alan in der Rolle der Frau. Für ihn ist klar, dass sie sich eine gemeinsame Geschichte ausdenken müssen, um glaubhaft zu wirken. Charlie nimmt das Ganze nicht so ernst und als Alan will, dass sie sich darauf festlegen, wann und wo sie sich kennengelernt haben, antwortet er genervt: "Okay, fine. I met you in Thailand and bought you from a guy." Hier spielen Überlegenheits- und Inkongruenztheorie zusammen. Er macht sich über Alan lustig und gleichzeitig überrascht seine kreative Aussage über Thailand. Als Alan betont, dass er es ernst meint und weitere Details (Lieblingssong, Kosenamen) festlegen will, unterbricht Charlie ihn mit den Worten "Oh, I forgot to tell you. The guy I bought you from in Thailand had your vocal chords removed." und macht sich so weiter über Alan lustig.

Auch hier kann wieder kein Unterschied zwischen amerikanischem und deutschem Humor festgestellt werden. Die Szene wirkt in beiden Sprachen erheiternd.

### Beispiel 9 [07:18]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
E	Charlie. I'm so glad you could make it.	Charlie, ich bin ja so froh, dass ihr es geschafft habt.
C	Oh, please. How could I not?	Ich bitte dich, war uns eine Ehre.
E	And you must be Alan. Welcome.	Du bist bestimmt Alan. Willkommen.
A	I'm the husband.	Ich bin der Ehemann.
C	No, he's not. Stop saying that.	Nein, ist er nicht. Hör auf, sowas zu sagen.
E	Listen to you two ladies. Come on. I'll get you a drink.	Keift euch nicht an, Schwestern, kommt was trinken.
A	Ooh. Appletinis.	Uh, Apfeltinis.

Das Komische in diesem Ausschnitt ergibt sich aus Alans widersprüchlichem Verhalten. Er möchte unbedingt der Mann in der „Beziehung“ mit Charlie sein und als Eric die beiden begrüßt, betont Alan – bevor er auch nur „Hallo“ sagt – dass er der Ehemann ist. Im nächsten Moment ruft er entzückt: „Ooh. Appletinis.“ Ein Appletini ist ein typisches „Frauengeränk“ und es ist daher kein „passendes“ männliches Verhalten, Appletinis zu trinken. Die Inkongruenz zwischen Alans „Mann-sein-wollen“ und seinem weiblichen Verhalten ist hier der Lachauslöser.

Im deutschsprachigen Raum sind Appletinis zwar nicht sehr bekannt<sup>9</sup>, allerdings kann man alleine aufgrund des Namens des Cocktails, „Apfeltini“, und anhand der grünen Farbe (Alan zeigt auf ein Glas) darauf schließen, dass es sich dabei um ein süßes „Frauengeränk“ handelt. Das Lustige an dieser Situation wird also auch im Deutschen erkannt und die Humorübertragung ist geglückt.

<sup>9</sup> Eine Ausnahme bilden hier fernsehaffine Menschen, denn Appletinis kommen in amerikanischen Serien immer wieder vor. So ist der Appletini z. B. auch das Lieblingsgetränk von J. D., der Hauptfigur aus der Fernsehserie *Scrubs*.

Die Übersetzung „Ich bitte dich, **war** uns eine Ehre.“ als Antwort auf Eric's „Charlie, ich bin ja so froh, dass ihr es geschafft habt.“ wirkt allerdings befremdlich. Es ist nicht wirklich nachvollziehbar, warum hier die Vergangenheitsform gewählt wurde. Eventuell hat man sich für „war“ entschieden, um mit dem „a“ einen Vokal zu haben, der lippensynchron auf das „o“ des englischen „how“ passt. Es handelt sich hier jedoch um keine Nahaufnahme von Charlies Mund und eine Übersetzung mit „Ich bitte dich, ist uns eine Ehre.“ hätte von der Sprechlänge keinen Unterschied gemacht.

### Beispiel 10 [07:35]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
E	So, how'd you lovebirds meet?	Und? Wie habt ihr zwei euch kennengelernt?
C	Um, uh...	Ähm, äh, ...
A	Funny you should ask. Um, we were at the Coffee Bean. Uh, you know, the one in Larchmont Village, where the pastries are <b>to die for</b> . Um, anyway, uh, we both ordered a soy latte, and when the first one came up, we both reached for it, and our hands touched.	Nett, dass du fragst. Ähm, wir waren in der Kaffeebohne. Du weißt schon, die in Larchmont Village, wo man erst <b>zwei</b> Törtchen will und dann <b>vier</b> isst. Ähm, jedenfalls haben wir beide eine Soja Latte geordert, und als die erste kam, haben wir beide danach gegriffen und unsere Hände streiften sich.
E	<b>Oh, that is so romantic.</b>	<b>Oh, ist das romantisch.</b>
A	Yeah, it was one of those moments that seems to go on forever.	Ja, es war einer der Momente, der einem ewig vorkommt.
C	Like this one.	Ja, wie der hier.
A	Are you starting?	Fängst du schon wieder an?
C	No.	Nein.
A	Because I swear to God, I will walk out that door and get in a cab.	Sonst werd ich sofort rausrennen und mir ein Taxi nehmen.
C	I'm sorry.	Tut mir leid.
A	I'm sorry what.	Tut mir leid, was?
C	I'm sorry, pookie.	Tut mir leid, Purzelchen.
E	Finish your story, Alan.	Erzähl weiter, Alan.

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
A	Well, okay. So, uh, so there we are. Our hands are touching, and we look into each other's eyes, and this one panics, and spills coffee all over one of his hideous bowling shirts. The only gay man in America who dresses like Ralph Kramden.	Na ja. Okay, wir sitzen also zusammen, unsere Hände streifen einander, und wir sehen uns in die Augen. Und er bekommt Angst und verschüttet den Kaffee über sein scheußliches Bowling-Shirt. Die einzige Tucke in Amerika, die sich anzieht, wie der Präsident.
C	To the moon, Alan!	Du übertriffst dich, Alan.
A	Any-who. Uh, so I took him back to my condo to „hand-wash his shirt“, and, uh, abra kadabra, hocus pocus, here we are.	Jedenfalls, nehm ich ihn mit in meine Wohnung, um sein Hemd mit der Hand zu waschen, und abrakadabra, hocus pocus, da sind wir.
E	That's a delicious story.	Eine entzückende Geschichte.
A	Yeah, isn't it yummy?	Ja, supi.
E	Hm.	Hm.
C	Yeah, it kills me every time.	Ja, äh, zum Schießen. Immer wieder Ur-komisch.

Der erste witzige Moment wird in diesem Beispiel nicht durch eine sprachliche Äußerung ausgelöst, sondern durch einen Blick – und Blicke sagen ja bekanntlich mehr als tausend Worte. Nachdem Charlie sich zuvor über Alan lustig gemacht hat, weil dieser über die Details ihrer „Beziehung“ sprechen wollte, ist Eric's erste Frage an die beiden tatsächlich, wie sie sich denn kennengelernt hätten. Charlie weiß darauf natürlich keine Antwort, stammelt vor sich hin und wendet sich hilfeschend zu Alan, um ihm zu deuten, dass er darauf antworten soll. Daraufhin wirft Alan Charlie einen Blick zu, der ganz klar ausdrückt: „Siehst du, ich hab's dir ja gleich gesagt.“ Dieser Blick ist also der Überlegenheitstheorie zuzuordnen. Der Blick wird auch vom deutschsprachigen Publikum sofort verstanden und das Lustige an der Situation bleibt erhalten. Im Original wird dieser Blick noch von Alans Nachsatz „Funny you should ask.“ verstärkt. Dies kommt in der Synchronfassung durch die Verwendung von „nett“ leider nicht so sehr zum Ausdruck.

Die farblich hervorgehobenen Teile dieser Szene sind übersetzungstechnisch gesehen sicher die anspruchsvollsten der gesamten Episode, da sie aufgrund der

Gesten der Schauspieler ein hohes Maß an Kreativität vom Übersetzer/Synchronautor fordern:

Alan beschreibt also die Umstände, unter denen sie sich „kennengelernt“ haben, und unterstreicht seine Worte mit Gesten: “Um, we were at the Coffee Bean. Uh, you know, the one in Larchmont Village, where the pastries are *to* (zeigt mit den Fingern die Zahl 'two') *die* (überkreuzt die Arme auf der Brust) *for* (zeigt mit den Fingern die Zahl 'four').” Die Herausforderung bestand hier darin, eine zu den Gesten passende Übersetzung zu finden. Hierfür hat man eine absolut adäquate Lösung gefunden: „Ähm, wir waren in der Kaffeebohne. Du weißt schon, die in Larchmont Village, wo man erst *zwei* Törtchen will und dann *vier* isst.“ Was sich allerdings nicht vermeiden lässt, ist die Tatsache, dass man die Zahlen in Amerika mit anderen Fingern anzeigt als im deutschsprachigen Raum. So benutzt man in Amerika Zeige- und Mittelfinger um die Zahl Zwei zu zeigen, in Deutschland Daumen und Zeigefinger; für die Zahl Vier verwendet man in Amerika alle Finger bis auf den Daumen, im deutschsprachigen Raum alle, bis auf den kleinen Finger.

Eric's Antwort darauf wird zwar ebenfalls durch Gesten unterstrichen, die Übertragung bereitet dennoch keine allzu großen Schwierigkeiten. Im Original lautet diese: “*Oh, that is so romantic.*” In der Übersetzung: “*Oh, ist das romantisch.*“ Eric formt hier zuerst mit beiden Händen ein „O“, macht daraufhin eine Handbewegung, die das “is” begleitet, und klopft sich danach mit der Hand auf die Brust, an die Stelle, an der das Herz sitzt. Diese Gesten passen sowohl im Englischen als auch im Deutschen.

Der dritte Fall gestaltet sich wieder schwieriger. Charlie versucht hier seine Worte ebenfalls durch Handbewegungen auszudrücken. Im Original lautet der Text: “Yeah, it *kills* (hält sich die Hand wie eine Pistole an den Kopf und drückt ab) me *every* (Wellenbewegung der Finger) *time* (zeigt auf seine Uhr).” Im

Deutschen: „Ja, äh, *zum Schießen. Immer wieder ur-komisch.*“ Auch hier wurde wieder eine äußerst gelungene Übersetzung passend zu den Gesten gefunden, bei der die Funktionskonstanz gewahrt bleibt.

Auch der Mittelteil dieser Szene bietet einigen Grund zum Lachen. So ergibt sich wieder ein kleines Streitgespräch zwischen dem genervten Charlie (typische Männerrolle) und dem zickigen Alan (typische Frauenrolle). Hervorzuheben ist hier vor allem die witzige Übersetzung des Kosenamens „pookie“ mit „Purzelchen“. Allein dieser Name löst automatisch Lachen aus.

Etwas später findet sich im Original noch eine kulturspezifische Anspielung: „The only gay man in America who dresses like *Ralph Kramden*.“ Ralph Kramden ist eine Figur aus *The Honeymooners*, einer Sitcom aus den 1950er Jahren.<sup>10</sup> Hierzulande ist weder die Sitcom noch Ralph Kramden bekannt. Daher hat sich der Übersetzer/Synchronautor zu Recht entschieden, den Namen nicht in die Synchronfassung zu übernehmen und ihn stattdessen durch eine andere Person zu ersetzen, die die gleichen Konnotationen (schlecht angezogen) hervorruft. In diesem Fall wurde der amerikanische Präsident gewählt: „Die einzige Tucke in Amerika, die sich anzieht, wie der Präsident.“ Anzumerken ist hierbei, dass die Folge *Pamela und Purzelchen* in Deutschland am 29. Juli 2006 erstausgestrahlt wurde, d. h. bei dem Präsidenten, mit dem hier der Vergleich gezogen wird, handelt es sich um George W. Bush.

<sup>10</sup> Siehe: „The Honeymooners“, IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0042114/>

**Beispiel 11 [08:59]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
E	Oh, there's someone you just have to meet. Now, don't go away.	Oh, da ist jemand, den ihr kennenlernen müsst, lauft nicht weg.
C	Okey dokey, artichokey. Okay, you've gotta pull back a little. You're gonna set off the smoke alarm.	Alles super, kleiner Puper! Okay, du musst dich 'n bisschen zurückhalten, sonst gibts noch Feuersalarm.
A	Wh-what do you mean?	Wie meinst du das?
C	I mean, if you flame any more, you're gonna light the drapes on fire.	Ich meine, wenn du noch weiter so warm tust, fangen die Vorhänge bald Feuer.
A	Uh-huh? What about you? "Okey dokey, artichokey"? What are you, the Jolly Gay Giant?	Wer, ich? Du musst dich mal hören, „alles super, kleiner Puper“. Bist du jetzt Schwulen-Alleinunterhalter?

Eric entschuldigt sich, weil er seine Ex-Frau Pamela sieht, die er Charlie und Alan vorstellen möchte. Er sagt ihnen, dass sie nicht weggehen sollen. Charlie antwortet darauf im Englischen mit dem Reim: "Okey dokey, artichokey." Wie in den Ausführungen zu Beispiel 3 angeführt, wird dieser Reim im Verlauf der Folge immer zur jeweiligen Situation passend übersetzt. In diesem Fall mit: „Alles super, kleiner Puper!“ – eine äußerst lustige und damit funktionsgerechte Übersetzung.

Charlie ist genervt davon, dass Alan sich so in seine Rolle hineinsteigert und fordert ihn dazu auf, sich ein bisschen zurückzuhalten. Alan will wissen, was genau er damit meint und bekommt Folgendes zur Antwort: "I mean, if you flame any more, you're gonna light the drapes on fire." Hier entsteht die Komik durch ein Sprachspiel, eine Anspielung auf die Homosexualität. Homosexuelle werden oft als „warm“ bezeichnet – ein Wort, das sich auch in der Übersetzung wiederfindet: „Ich meine, wenn du noch weiter so warm tust, fangen die Vorhänge bald Feuer.“

Alan kontert daraufhin, warum er sich denn zurückhalten soll, wo doch Charlie Dinge wie „Alles super, kleiner Puper!“ sagt, und fragt Charlie: "What are you, the Jolly Gay Giant?" Hierbei handelt es sich um eine kulturspezifische Anspielung auf

den *Jolly Green Giant*. Der *Jolly Green Giant* ist das Maskottchen der Firma *Green Giant*, die Tiefkühl- und Dosengemüse produziert. Diese Andeutung geht in der deutschen Fassung natürlich verloren, wird aber mit „Schwulen-Alleinunterhalter“ so übersetzt, dass man trotzdem lachen muss. Die Übersetzung ist also dennoch adäquat und funktionsgerecht.

### Beispiel 12 [09:50]

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	Are you gonna tell me what's bothering you?	Raus mit der Sprache, was regt dich so auf?
A	If you don't know, there's no point discussing it.	Wenn du's nicht weißt, brauchen wir gar nicht erst anzufangen.
C	Fine.	Schön.
A	You ignored me the whole night. I'm at a party where I don't know anyone, a-and you just abandoned me.	Du hast mich den ganzen Abend nicht beachtet. Auf einer Party, wo ich keinen Menschen kenne, verlässt du mich einfach.
C	Alan, listen closely. It wasn't a real date.	Alan. Hör gut zu. Es war kein wirkliches Date.
A	That's not the point. I mean, I, I was stuck playing Truth or Date with your friend Eric and nine producers from "Will & Grace" while you were having a wonderful time talking to his hot ex-wife.	Darum gehts doch gar nicht, ich musste mit deinem Freund Eric und neun Producern von „Will und Grace“ Partner-Tarot legen, während du dich die ganze Zeit mit seiner bezaubernden Ex-Frau abgegeben hast!
C	I was just being polite.	Ich war doch bloß höflich.
A	Oh, please. I saw the way you were looking at her.	Ich hab' genau gesehen, wie du sie angestarrt hast.
C	What, I can't look?	Ich werd' doch wohl noch gucken dürfen.
A	Not when you're supposed to be with me.	Nicht, wenn du mit mir zusammen bist.
C	How many appletinis did you drink tonight?	Wie viele Apfeltinis hast du denn getrunken?
A	Never you mind about that. So, so, what are you gonna do? Uh, out yourself as a straight man so you can sleep with your little Pamela?	Da mach dir mal keine Sorgen. Und, was hast du jetzt vor? Willst du dich als Hetero outen, damit du mit deiner kleinen Pamela schlafen kannst?



	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	No, no. That would mess everything up with Eric, unless I convince him that she temporarily flipped me back to the home team.	Nein. Nein, dann würd' ich's mir mit Eric verderben. Es sei denn, ich kann ihn davon überzeugen, dass sie mich vorübergehend ins Mutterschiff heimgeholt hat.
A	Oh, if you're gonna go, just go.	Wenn du geh'n willst, dann geh doch.
C	Alan, eat something. Toast, a waffle. Anything absorbent.	Alan, iss irgendwas, 'n Toast, 'ne Waffel, etwas, das aufsaugt.
A	Don't blame this on the liquor.	Schieb's bitte nicht auf den Alkohol.
C	Here's what I can do. She and I are goin' shopping tomorrow. I'll tell her I'm bisexual, and then make my move.	Okay. So könnt ich vorgehen: Ich gehe morgen mit ihr shoppen. Ich sag ihr, ich wär bisexuell und dann mach' ich mich ran.
A	So, you're gonna cheat on me.	Du betrügst mich?
C	No, that's not cheating.	Nein, das ist kein Betrug.
A	How do you figure?	Wieso nicht?
C	Because we're not really gay!	Weil wir nicht wirklich schwul sind!
A	Then how can you be bi?	Wie kannst du dann aber bi sein?!
C	Shut up.	Halt die Klappe.

In dieser Passage findet sich die gleiche Art von Humor wie in Beispiel 7. Auch diese Szene ist im Prinzip eine Parodie auf einen typischen Pärchenstreit zwischen Mann und Frau. Die Passage basiert vor allem auf der Inkongruenztheorie, weil man die Vorwürfe, die Alan Charlie macht (wenn du nicht selbst weißt, was du falsch gemacht hast, dann brauchen wir gar nicht erst darüber zu reden; du hast mich den ganzen Abend nicht beachtet; du hast eine andere Frau angestarrt; willst du mich betrügen?), normalerweise nicht von einem Bruder erwarten würde, sondern eher von einer beleidigten Frau/Freundin. Und wie im zuvor angeführten Beispiel kann sich das deutschsprachige Publikum genauso in die Situation dieses Ausschnitts hinein fühlen und darüber lachen, ohne dass dafür die im Original verwendeten Humorformen abgeändert werden müssten.

**Beispiel 13 [11:30]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
P	Oh, this is a cute top.	Oh, was für'n süßes Top.
C	I'm more a bottom man myself.	Ich hab's lieber 'n Stockwerk tiefer.
P	I'll bet you are. Too slutty?	Darauf wett' ich. Zu schlüpfzig?
C	Haven't you heard? Slutty is the new black.	Noch nicht gehört? Schlüpfzig ist das neue Schwarz.
P	Oh, you.	Ach, du...

Hier wird der Witz durch die Mehrdeutigkeit der Wörter "top" und "bottom" für „oben“ und „unten“ bzw. „Busen“ und „Hintern“ erzeugt. Wobei "bottom" – neben der Bedeutung „unten“ – im Englischen auch wirklich „Hintern“/„Gesäß“/„Po“ heißt. Dies ist in der deutschen Übersetzung nicht der Fall. Außerdem sind die Begriffe *top* und *bottom* in der homosexuellen Szene auch Synonyme für den jeweils aktiven und passiven Partner. Die Mehrdeutigkeit dieser Passage ist dennoch auch im Deutschen mit dem Ausdruck „ein Stockwerk tiefer“ gegeben und man muss darüber schmunzeln. Die Übertragung ist also geglückt.

Im deutschen Synchronbuch ist zum Wort „schlüpfzig“ folgende Anmerkung zu finden: „'Nuttig' würde mir besser gefallen, aber siehe Take 198“. Unter Take 198 findet sich folgender Dialog [16:25]:

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
C	Okay, that's it. I can't do this anymore.	Okay. Jetzt reicht's. Ich halt das nicht mehr aus.
P	You can't stop shoppin' now. I've gotta find you something slutty, too.	Wir müssen noch weiter shoppen, ich muss auch für dich was Schlüpfzige finden.
C	I've already got somethin' slutty. It's in my pants.	Ich hab schon was Schlüpfzige, und zwar in meiner Hose.

Hier musste man also auf die passendere Lösung verzichten, um einen späteren Gag zu erhalten. Daher ist auch diese Übersetzung als vollkommen adäquat zu betrachten.

**Beispiel 14 [13:10]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
P	Oh. You know, these are pretty. Well, I don't know. It's pretty sheer. Eric used to hate it when he could see my nipples. Is that a gay thing?	Oh. Die sind aber sehr hübsch. Das ist ja ziemlich dünn. Eric hat's gehasst, wenn er meine Nippel sah. Ist das bei allen Schwulen so?
C	Well, I can't speak for the whole community, but I myself am nutty for nipples.	Öh, ich kann nicht für die ganze Gemeinde sprechen, aber ich persönlich bin verrückt auf Nippel.
P	Let's try it on.	Probier'n wir's an.
C	Okey dokey, artichokey.	Alles klärchen, wie im Märchen.

Charlie hat seinen Plan in die Tat umgesetzt und ist mit Eric's Ex-Frau Pamela beim Shoppen. Sie findet ein Top, das ihr zwar sehr gut gefällt, aber so dünn ist, dass man die Brustwarzen darunter sehen würde. Sie erzählt, dass Eric solche Shirts eben aus diesem Grund nicht mochte und will von Charlie wissen, ob das bei allen homosexuellen Männern so wäre. Der Zuseher weiß natürlich, dass Charlie alles andere als schwul ist und muss deshalb darüber lachen.

In dieser Passage kommt auch wieder Charlies "Okey dokey, artichokey." vor, als Pamela mit ihm in die Umkleide will, um das Top anzuprobieren. Hier ist die Übersetzung äußerst gelungen: „Alles klärchen, wie im Märchen.“ reimt sich nicht nur, sondern passt auch hervorragend zur Situation und ist deshalb besonders lustig. Für Charlie ist es wirklich wie im Märchen, mit einer attraktiven Frau in die Umkleide zu dürfen.

**Beispiel 15 [14:33]**

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
P	I only met him and his partner last night, but we immediately hit it off.	Erst gestern abend hab ich ihn und seinen Partner kennengelernt, aber wir waren sofort Freunde.
EV	I'm sorry. His partner?	Wie bitte? Seinen Partner?
P	Alan, his lover.	Alan, seinen Lover.

	ORIGINALFASSUNG	SYNCHRONFASSUNG
EV	His lover?	Seinen Lover?
P	God, I'm not outing you, am I?	Ich werd' dich doch wohl nicht outen, was?
C	Oh, no, no, no, no. Mom knows all about me and Alan. Right, Mom?	Oh nein-nein-nein-nein. Mom weiß alles über mich und Alan, stimmt's, Mom?
EV	Of course. Alan's almost like a son to me.	Aber natürlich. Alan ist fast wie ein Sohn für mich.
P	See, that's nice. My ex-husband's parents were not at all supportive when he came out of the closet.	Wie schön. Die Eltern meines Ex-Mannes waren leider nicht so verständnisvoll, als er sich geoutet hat.
EV	Oh, what a shame. What does he do?	Oh. Wie traurig. Was macht er?
P	He's in advertising. Charlie writes a lot of jingles for him.	Er ist in der Werbung, Charlie schreibt 'ne Menge Jingles für ihn.
EV	Oh, I see. One hand moisturizes the other.	Oh. Ich verstehe. Eine Hand cremt die andere.

Als Charlie wieder mit Pamela aus der Umkleide kommt, steht plötzlich seine Mutter vor ihm. Als Pamela anfängt über Charlies Lebensgefährten zu sprechen, merkt Evelyn sofort, dass hier irgendetwas im Busch ist, und fängt an, die Situation auszuloten.

Grund zum Lachen bietet hier vor allem Evelyns Behauptung: "Alan's almost like a son to me." Jemand, der die Serie verfolgt, weiß, dass Alan zwar Evelyns Sohn ist, sie ihn aber nicht wie eine liebende Mutter behandelt. Deshalb trifft Evelyns Äußerung, dass Alan *fast* wie ein Sohn ist, direkt in unser Humorzentrum. Ein Unterschied zwischen amerikanischem und deutschem Humor ist auch hier nicht auszumachen.

Als Evelyn schließlich herausfindet, dass Pamelas Ex-Mann ein wichtiger Auftraggeber von Charlie ist, ist ihr sofort klar, wo der Hase lang läuft: "Oh, I see. One hand moisturizes the other." Die Redewendung "one hand washes the other" existiert in der gleichen Form auch im Deutschen: „eine Hand wäscht die

andere“. Daher ist die Abwandlung dieses Idioms mühelos in die Synchronfassung zu übertragen: „Oh. Ich verstehe. Eine Hand cremt die andere.“



## Schlussfolgerungen

Durch die immer größer werdende Menge an Filmen und Fernsehserien, die von den USA nach Europa schwappt, ist das Forschungsinteresse im Bereich der multimedialen Übersetzung in den letzten Jahren stetig gestiegen. Durch den Boom, den amerikanische Sitcoms im Moment erleben, wächst vor allem auch das Interesse an der Humorübersetzung auf dem Gebiet der AVT. Trotz der zunehmenden Beachtung, die diesem Forschungsfeld zukommt, existieren bis heute jedoch nur wenige translationswissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Thema.

Im Verlauf dieser Arbeit wurde verdeutlicht, wie komplex das Phänomen Humor ist und dass unterschiedliche Kulturen durchaus ein anderes Humorverständnis aufweisen können. Aber sind diese Unterschiede wirklich so groß? Gerade bei den „westlichen“ Kulturen, die sich einander im Zuge der Globalisierung immer weiter annähern?

Ziel dieser Arbeit war es, den Humor in Original- und Synchronfassung der TAAHM-Folge *It was "Mame", Mom/Pamela und Purzelchen* gegenüberzustellen und herauszufinden, ob die Übertragung geglückt ist. Es sollte untersucht werden, ob zwischen dem Original und der deutschen Fassung Funktionskonstanz besteht, d. h. ob das deutsche Publikum genauso unterhalten wird, wie das amerikanische. Auf diese Weise sollte ergründet werden, ob es so etwas wie einen globalen, universellen Humor gibt.

In der Gegenüberstellung von Original- und Synchronfassung im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass sich der amerikanische vom deutschen Humor nicht allzu sehr zu unterscheiden scheint. Die im Original verwendeten Humorformen konnten eigentlich durchwegs in die deutsche Fassung übernommen werden, ohne die Funktionskonstanz zu gefährden. Das deutsche Publikum lacht also grundsätzlich über die gleichen Dinge, wie das amerikanische. Dies würde auch den Siegeszug erklären, den amerikanische Sitcoms zurzeit im deutschsprachigen Raum und generell in ganz Europa erleben. Kleine Stolperfallen stellen lediglich die vereinzelt kulturspezifischen Anspielungen dar, die aber vom Übersetzer/Synchronautor durch einen kreativen Umgang mit der Zielsprache ausgeglichen werden können. Für amerikanische Sitcoms kann daher behauptet werden, dass sie von einem globalen, universellen Humor geprägt sind.

Daraus kann aber nicht geschlossen werden, dass dies auch bei allen anderen Filmen oder Serien anderer Länder/Kulturen zutrifft. Bei der Synchronisation eines Films von Monty Python muss der Humor sicher stärker an das deutsche Zielpublikum angepasst werden als z. B. der Humor von Sitcoms wie *Two and a Half Men*, *The Big Bang Theory*, *How I Met Your Mother*, etc. Allerdings kann festgestellt werden: Je näher sich zwei Länder kulturell sind, desto ähnlicher ist auch ihr Humorverständnis. Man darf auch nicht annehmen, dass amerikanische Sitcoms bei jeder deutschsprachigen Person auf Anklang stoßen. Humor ist ein sehr individuelles Phänomen, das durch viele verschiedene Faktoren beeinflusst wird. Es spielt bereits eine entscheidende Rolle, welches Geschlecht die Rezipienten haben. Auch wird unser Humorverständnis durch unser Alter, unsere Bildung, unsere Erziehung, etc. beeinflusst. Die Kultur spielt zwar eine Rolle, dennoch ist Humor eher eine persönliche Frage. Der eine findet einen Witz zum Schießen komisch, der andere wiederum runzelt beim selben Witz nur die Stirn.



Eine wichtige Rolle für das Funktionieren einer Synchronfassung spielt mit Sicherheit auch die Kreativität der Übersetzer und Dolmetscher. Dass Synchronfassungen oftmals als schlecht bezeichnet werden, ist wohl hauptsächlich den infrastrukturellen Gegebenheiten eines Synchronisationsprozesses zuzuschreiben: es gibt zu viele Zwischenschritte, die von zu vielen Leuten durchgeführt werden, und zu wenig Zeit. Eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen Rohübersetzern und Synchronautoren wäre daher erstrebenswert und eine generelle Aufwertung der Rolle der Übersetzer äußerst wünschenswert. Die Entwicklung, spezielle Masterstudiengänge für Audiovisuelle Übersetzung anzubieten (z. B. an der Universität Aut3noma de Barcelona<sup>1</sup>), in Verbindung mit der Einföhrung von Stylebooks (siehe Kapitel 6) sind definitiv ein erster Schritt in die richtige Richtung.

---

<sup>1</sup> Siehe: <http://pagines.uab.cat/mtav/>



---

## Literatur

- Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin, New York: de Gruyter
- Braunschmid, Angelika (2001). *Das Phänomen Humor. Die heilende Wirkung des Lachens wird wieder entdeckt*. Linz: Universitätsverlag Rudolf Trauner
- Brock, Alexander (2004). *Blackadder, Monty Python und Red Dwarf: eine linguistische Untersuchung britischer Fernsehkomödien*. Tübingen: Stauffenburg
- Busch, Wilhelm (1907). *Kritik des Herzens (Zehnte Auflage)*. München: Wassermann
- Cedeño Rojas, Maribel (2007). *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier: WVT.
- Chaume, Frederic (2004). *Synchronization in dubbing: A translational approach*. In: Orero, Pilar (Hrsg.)(2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. S. 35–52
- Delabastita, Dirk (1997). *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome
- Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters

- Dizdar, Dilek (2006). *Skopostheorie*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 104–107.
- Fillmore, Charles J. (1977). *Scenes-and-frames semantics*. In: Zampolli, Antonio (1977). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland
- Freud, Sigmund (1940). *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Sechster Band. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. London: Imago
- Fuhrmann, Manfred (1982). *Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam
- Gelfert, Hans-Dieter (1998). *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. München: Beck
- Heinemann, Wolfgang/Viehweger, Dieter (1991). *Textlinguistik: eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- Heitsch, Ernst/Müller, Carl Werner (Hrsg.) (1997). *Platon, Philebos. Übersetzung und Kommentar von Dorothea Frede*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Herbst, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer
- Hickey, Leo (Hrsg.) (1998). *The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters
- Hobbes, Thomas (2006). *Leviathan (Übersetzung aus dem Jahr 1970 von Jacob Peter Mayer)*. München: FinanzBuch
- Holz-Mänttari, Justa (1994). *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary (1994). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis (2., durchges. Aufl.)*. Tübingen, Basel: Francke. S. 348–374.
- Holzer, Daniela (1999). *Die deutsche Sitcom: Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung*. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Lübbe

- Jiménez Carra, Nieves (2009). *Translating Humour: The Dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish*. In: Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters. S. 133–141
- Kadirc, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle (2005). *Translatorische Methodik. Basiswissen Translation 1*. Wien: Facultas.
- Koller, Werner (1972). *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*. Bern: Francke.
- Kotthoff, Helga (2006). *Lachen über sich selbst. Selbstbewitzelungen und ihre Funktion im Kontext informeller Gespräche*. In: Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hrsg.) (2006). *Lachen*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 57–76
- Kotthoff, Helga (Hrsg.) (1996). *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Krueger, Gertraude (1986). *Roh-Übersetzungen sind eher Blind-Übersetzungen – Über das Synchronisieren von Filmen*. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 36.4 (1986), S. 611–613.
- Kupsch-Losereit, Sigrid (2006). *Psycholinguistik*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 64–66.
- Kußmaul, Paul (2006). *Semantik*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 49–53.
- Luyken, Georg-Michael (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Macha, Jürgen (1992). *Sprache und Witz. Die komische Kraft der Wörter*. Bonn: Dümmler

- Manhart, Sibylle (1996). *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Wien: Dissertation.
- Manhart, Sibylle (2006). *Synchronisation (Synchronisierung)*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 264–266.
- Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hrsg.) (2006). *Lachen*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Michel-Andino, Andreas (2000). *Kleine Philosophie des Lachens. Ein Essay über das Phänomen des Komischen*. Koblenz: Fölbach
- Morreall, John (1983). *Taking Laughter Seriously*. Albany: State University of New York Press
- Morreall, John (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell
- Mounin, Georges (1976). *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger
- Müller, Marika (1995). *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen und Neumann
- Nord, Christiane (2006). *Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 141–144.
- Orero, Pilar (Hrsg.) (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

- Pisek, Gerhard (1994). *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: WVT.
- Prunč, Erich (2007). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Pruys, Guido Marc (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Reiß, Katharina (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text (2., unveränd. Aufl.)*. Heidelberg: Groos.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Risku, Hanna (2006). *Translatorisches Handeln*. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 107–112.
- Röhrich, Lutz (1977). *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: Metzler
- Royo López, Ana María (2002). *Frame Semantics and the Translation of Humour*. In: Babel 48:1, S. 34–77. Amsterdam: Benjamins.
- Rourke, Constance (1953). *American Humor. A Study of the National Character*. Garden City, New York: Doubleday
- Santana-López, Belén (2006). *Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur*. Berlin: Frank & Timme
- Schopenhauer, Arthur (1859). *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band (Dritte, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage)*. Leipzig: Brockhaus

- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of (1773). *Characteristicks of men, manners, opinions, times (The Fifth Edition)*. Birmingham: Printed by John Baskerville
- Snell-Hornby (1997). *Written to be spoken: The Audio-Medial Text in Translation*. In: Trosborg, Anna (1997). *Text typology and translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. S. 277–290.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1994). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis (2., durchges. Aufl.)*. Tübingen, Basel: Francke.
- Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.) (2006). *Handbuch Translation (Zweite, verbesserte Auflage)*. Tübingen: Stauffenburg.
- Spillner, Bernd (1980). *Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten*. In: Wills, Wolfram (Hrsg.). (1980). *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Narr. S. 73–85.
- Stolze, Radegundis (2005). *Übersetzungstheorien: Eine Einführung (4., überarbeitete Auflage)*. Tübingen: Narr.
- Trosborg, Anna (1997). *Text typology and translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Unger, Thorsten (Hrsg.) (1995). *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr
- Vandaele, Jeroen (2002a). *Introduction: (Re-) Constructing Humour: Meanings and Means*. In: Vandaele, Jeroen (Hrsg.) (2002b). *The Translator – Studies in Intercultural Communication. Volume 8, Number 2. Translating Humour*. Manchester: St. Jerome. S. 149–172



- Vandaele, Jeroen (Hrsg.) (2002b). *The Translator – Studies in Intercultural Communication. Volume 8, Number 2. Translating Humour*. Manchester: St. Jerome.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary (1994). *Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung*. In: Snell-Hornby, Mary (1994). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis (2., durchges.Aufl.)*. Tübingen, Basel: Francke. S. 184–205.
- Veiga, Maria José (2009). The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters. S. 158–175
- Vermeer, Hans J.(1994). *Übersetzen als ihmkkultureller Transfer*. In: Snell-Hornby, Mary (1994). *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis (2., durchges.Aufl.)*. Tübingen, Basel: Francke. S. 30–53.
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun (1990). *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. (TEXTconTEXT Beiheft 3). Heidelberg: Groos
- Walker, Nancy A. (Hrsg.) (1998). *What’s so funny? Humor in American Culture*. Wilmington: Scholarly Resources
- Whitman-Linsen, Candace (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish..* Frankfurt am Main: Lang.
- Wills, Wolfram (Hrsg.) (1980). *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Narr.
- Wolff, Friederich Carl (1830). *Marcus Tullius Cicero. Von dem Redner. Drei Gespräche*. Altona: Johann Friedrich Hammerich
- Wolff, Jürgen (1997). *Sitcom: Ein Handbuch für Autoren; Tricks, Tips und Techniken des Comedy-Genres*. Köln: Emons
- Zabalbeascoa, Patrick (1996). *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*. In: Delabastita, Dirk (Hrsg.) (1996). *The Translator – Wordplay*

*and Translation: Essays on Punning and Translation. Volume 2, Number 2.*

Manchester: St. Jerome. S. 235–257

Zampolli, Antonio (1977). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland

### Nachschlagewerke

*Bertelsmann Herkunftswörterbuch*. 1998. Gütersloh: Bertelsmann

*Bertelsmann Jugendlexikon*. 2008. Gütersloh/München: Wissen Media

*Buchers Enzyklopädie des Films*. 1977. Bawden, Liz-Anne. Frankfurt/M.: Bucher.

### Internetquellen

CBS – *Two and a Half Men*. [http://www.cbs.com/shows/two\\_and\\_a\\_half\\_men/](http://www.cbs.com/shows/two_and_a_half_men/)  
[15. November 2011]

Chuck Lorre Productions – The Official Vanity Cards Archive. <http://chucklorre.com/index-2hm.php?p=108> [18. November 2011]

Der Spiegel Online. Schulz, Thomas (2002). *Mach mir mal 'ne Rita*. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21251640.html> [19. November 2011]

Deutsche Synchrondatei – *Two and a Half Men*. <http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=4603> [15. November 2011]

Duden Online. <http://www.duden.de/> [20. November 2011]

Encyclopædia Britannica. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/667010/situation-comedy> [16. November 2011]

Gelfert, Hans-Dieter (2006). *Humor und Lachen: Max und Monty*. [http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2006/ts\\_20060826/ts\\_20060624\\_07.html](http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2006/ts_20060826/ts_20060624_07.html) [5. Dezember 2011]

- Hickey, Leo. *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*. Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm> [13. Jänner 2012]
- Hollywoodreporter. TV Ratings – *Two and a Half Men*. <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/two-a-men-ratings-drop-240687> [21. November 2011]
- jetzt.de, die junge Website der Süddeutschen Zeitung. Thiele, Tina. *Interview: Die Synchron-Stimmen von Leo di Caprio und Jennifer Aniston*. <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/318880> [12. November 2011]
- Kabel1 – *Two and a Half Men*. <http://www.kabeleins.at/tv/two-and-a-half-men> [15. November 2011]
- Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3507/1> [3. Dezember 2011]
- Kanzian, Romana. *Dunkles Gewerbe Synchronisation*. <http://www.irinavonbentheim.de/projekte-synchronstimme-und-horbucher> [12. November 2011]
- Krimi-Couch: *Die Rolle der Übersetzer: Unbedeutend, unterbezahlt, unsichtbar?* <http://www.krimi-couch.de/krimis/uebersetzer.html> [12. November 2011]
- Mittelstandsgemeinschaft Synchron: *Vergütungsempfehlung für den Synchronbereich*. [http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41\\_verweis1.pdf](http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41_verweis1.pdf) [12. November 2011]
- Presseportal. *Nackte "Quoten-Wahrheit": Ashton Kutcher holt mit 32,1 Prozent einen neuen Bestwert für "Two and a Half Men" auf ProSieben*.
- Santana, Belén. *Humor verstehen vs. Humor Übersetzen – Vom Regen in die „Taufe“*. Hermes, Journal of Linguistics, no. 33-2004: [http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H33\\_03-santana.pdf](http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H33_03-santana.pdf) [17. Februar 2012]
- Scientific American. *Do corked bats allow baseball players to hit farther?*. <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=do-corked-bats-allow-base> [23. Februar 2012]

Serienjunkies – *Two and a Half Men*. <http://www.serienjunkies.de/two-and-a-half-men> [15. November 2011]

The International Society for Humor Studies. <http://www.hnu.edu/ishs/> [24. November 2011]

The Internet Movie Database – *Two and a Half Men*. <http://www.imdb.com/title/tt0369179/> [15. November 2011]

The Internet Movie Database. *I love Lucy*. <http://www.imdb.com/title/tt0043208/> [19. November 2011]

The Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/> [23. Februar 2012]

The Pennsylvania State University. *What about corked bats?*. <http://www.acs.psu.edu/drussell/bats/corkedbat.html> [23. Februar 2012]

The Simpsons. <http://www.thesimpsons.com/> [20. November 2011]

Universitat Autònoma de Barcelona. *Máster en Traducción Audiovisual*. <http://pagines.uab.cat/mtav/> [25. Februar 2012]

Washington Post. *Charlie Sheen-less 'Two and a Half Men' season debut draws record audience*. [http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlie-sheen-less-two-and-a-half-men-season-debut-draws-record-audience/2011/09/20/gIQAH3CFjK\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/charlie-sheen-less-two-and-a-half-men-season-debut-draws-record-audience/2011/09/20/gIQAH3CFjK_story.html) [22. Februar 2012]

### **Audiovisuelle Materialien**

- Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 2 (2007). DVD
- Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 3 (2007). DVD
- Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 4 (2008). DVD
- Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 5 (2009). DVD
- Warner Home Video Germany, *Two and a Half Men*, Staffel 6 (2010). DVD

# Curriculum Vitae

## Persönliche Daten

Name	Marlene Rainer
Geburtsdatum	10. Mai 1983
Geburtsort	Klagenfurt
Staatsbürgerschaft	Österreich
e-mail	marlene.rainer@gmx.at

## Ausbildung

1993 – 2001	<b>Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium, Europagymnasium</b> Klagenfurt – Matura: Juni 2001
2001 – 2003	<b>Medizinstudium, Universität Wien</b> ohne Abschluss
2003 – 2009	<b>Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation</b> Universität Wien – Abschluss: Januar 2009
2009 – 2012	<b>Masterstudium Übersetzen (Schwerpunkt: Fachübersetzen)</b> Universität Wien

## Berufserfahrung

2005	<b>Interactive Systems Research Group, Universität Klagenfurt</b> Übersetzung des Internetauftritts
2010	<b>Text United, Wien</b> Übersetzung des Corporate Flyer

## Sprachen

Muttersprache	<b>Deutsch</b>
B-Sprache	<b>Englisch</b>
C-Sprache	<b>Spanisch</b>

